

# 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](http://www.hetsc.ch)

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

**MANUFACTURE**

La  
médiation  
dans  
les arts  
de la  
scène



# SOMMAIRE

|   |    |
|---|----|
| <b>Introduction</b><br>Anne-Catherine Sutermeister  | 3  |
| <b>Méditer la médiation</b><br>Emmanuel Wallon  | 11 |
| <b>La médiation culturelle, symptôme ou remède ?</b><br><b>Pistes de réflexions pour les arts de la scène</b><br>Marie-Christine Bordeaux   | 23 |
| <b>Les médiations à l'œuvre</b><br><b>dans les « carrières » de spectateurs</b><br>Aurélien Djakouane   | 37 |
| <b>La « démocratisation culturelle » : mythe ou réalité ?</b><br><b>Les publics et leur évaluation, un nouvel enjeu</b><br><b>des politiques de la culture en Suisse</b><br>Olivier Moeschler | 53 |
| <b>Pour une inscription politique de la médiation</b><br>Mathieu Menghini   | 63 |
| <b>La médiation culturelle pour adultes</b><br><b>dans les arts vivants en Suisse romande :</b><br><b>un territoire en friche ?</b><br>Vincent Brayer   | 81 |

# INTRODUCTION

Anne-Catherine Sutermeister

Depuis quelques années, les collectivités publiques suisses témoignent d'un intérêt croissant pour la question des publics. Après avoir développé puis renforcé au cours des dernières décennies les institutions et mis en place des instruments de soutien à la création (soutiens ponctuels, conventions de soutien pluriannuels), elles s'intéressent aujourd'hui aux destinataires des offres culturelles: Qui sont-ils? Dans quelles catégories socio-professionnelles s'inscrivent-ils? Quelles sont leurs pratiques culturelles? Et par corollaire, quels sont les taux de fréquentation des offres culturelles? Dans ce contexte est apparue la notion de médiation. Elle exprime l'intérêt des collectivités pour une facette de l'action publique peu étudiée jusqu'à présent en Suisse, la réception qualitative de l'offre culturelle, et ouvre ainsi de nouvelles perspectives au niveau des politiques culturelles.

La médiation — considérée comme lien entre la création et la réception, l'offre et la demande — est non seulement en train de s'affirmer comme une catégorie d'activité culturelle et artistique à part entière, mais elle est aussi un phénomène à travers lequel peuvent se décliner des interrogations plus profondes et complexes sur l'impact de l'offre culturelle dans la société et, par conséquent, sur la démocratisation culturelle. Quelles mesures développer pour que la culture subventionnée, souvent plus exigeante et complexe dans les codes qu'elle met en jeu, puisse toucher des groupes sociaux aussi divers que possibles d'une région, d'un pays? On sait entre temps, grâce aux études effectuées<sup>1</sup>, que cette culture est appréciée et prise en considération par certains groupes sociaux au détriment d'autres. D'où les questions qui se posent pour

<sup>1</sup> Voir notamment: Office fédéral de la statistique, *Les Pratiques culturelles en Suisse. Enquête 2008*, OFS, Neuchâtel, 2009, p. 3-4; Norbert Sievers, «Entre l'offre et la demande. Le dilemme de la politique culturelle», in *Passages*, n° 40, Pro Helvetia, Zurich, 2005-2006, p. 2-7.

toute collectivité soutenant la culture: est-ce réaliste de croire en une démocratie culturelle? Les malentendus et les incompréhensions liées à cette notion sont infinis. Récemment, le rapport de Francis Lacloche, réalisé pour le Ministère de la Culture français, va même jusqu'à discrediter la notion de diversité culturelle et fait fi de tous les efforts entrepris jusque là: «*D'une certaine manière, le véritable obstacle à une politique de démocratisation culturelle, c'est la culture elle-même.* Une certaine idée de la culture, répandue dans les composantes les plus diverses de la société, conduit, sous couvert d'exigence et d'excellence, à un processus d'intimidation sociale.»<sup>2</sup>

Comme nous l'enseignent les sciences politiques, les arts de la scène font partie des biens collectifs dits impurs, dans la mesure où tout le monde n'en fait pas usage et qu'ils imposent des exclusivités (par exemple, toute la population d'une région ne pourra pas assister à tel ou tel spectacle)<sup>3</sup>. C'est bien en faisant allusion à cela que Jean Vilar décrétait que la culture devait être considérée comme un service public, au même titre que l'électricité. La culture, toujours dans la perspective des sciences politiques, est aussi un bien collectif contre-redistributif. Car si tout le monde paie des impôts, tout le monde ne fait pas usage des prestations culturelles subventionnées. Mais – faut-il le rappeler? – la culture n'est évidemment pas la seule catégorie de biens collectifs à posséder ces caractéristiques!

La médiation culturelle doit donc être considérée comme une manière de dynamiser la démocratisation culturelle. On esquissera brièvement la manière dont certaines collectivités publiques intègrent actuellement cette notion dans leurs référentiels politiques avant de présenter les différents articles réunis dans cette publication.

## La médiation dans les référentiels politiques de la Confédération

«Une politique culturelle active ne se limite ainsi pas à la promotion de la création artistique ou à la sauvegarde du patrimoine culturel. Elle vise à faire participer autant que possible tous les groupes de la

2 Francis Lacloche, *Culture pour chacun, programme d'actions et perspectives*, Ministère de la Culture, Paris, septembre 2010.

3 Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurois, *Économie des politiques culturelles*, PUF, Paris, 1994, p. 20-21.

Le théâtre,  
je crois que  
c'est pour  
les bouges.

population à la vie culturelle. Médiation culturelle et accès à la culture sont devenus des notions essentielles de la politique culturelle.»<sup>4</sup> Cet extrait est tiré du *Message concernant l'encouragement de la culture pour la période 2012-2015*, document administratif qui résume les objectifs de politique culturelle des différentes instances sur le plan fédéral suisse. Il en émane une volonté programmatique, comme si tout à coup les réflexions sur l'accès à la culture étaient devenues centrales et indispensables. Si on replace ce texte politique dans un contexte historique plus large, on ne peut que sourire de cette velléité soudaine de s'intéresser aux publics, à la question de l'accès et par conséquent à la démocratisation culturelle. Quels sont les raisons d'une discussion si tardive sur le sujet alors que les pays voisins s'en préoccupent depuis longtemps? Est-ce dû à la structure fédéraliste? Bien que les politiques culturelles se soient développées dans les villes et les cantons, rares ont en effet été les mouvements de réflexion approfondis et nourris sur le sujet alors qu'en France, le débat existe depuis longtemps.

En Suisse, ce n'est qu'à partir des années 70, certainement grâce à l'influence des actions réalisées en France, qu'une réflexion a été initiée sur la démocratisation de la culture. En 1975 a été publié le *Rapport Clottu*<sup>5</sup> dont l'objectif était de faire un inventaire des questions de politique culturelle en Suisse. S'il n'a pas eu l'impact législatif souhaité à l'époque<sup>6</sup>, il a du moins permis de rassembler des réflexions extrêmement pertinentes et surtout ambitieuses sur les enjeux d'une politique culturelle fédérale, et décrit avec finesse une situation historique donnée. Le groupe d'experts chargé de la rédaction ne s'y est pas trompé: dès le début, les réflexions sur la notion complexe de «démocratie culturelle» sont au centre et posent le cadre d'intervention des mesures proposées.

*Lorsque nous parlons de démocratie culturelle, nous postulons que la première condition de l'épanouissement des individus et des collectivités humaines tient*

4 Message concernant l'encouragement de la culture pour la période 2012 à 2015, 23 février 2010. [En ligne]: <http://www.bak.admin.ch/themen/kulturpolitik/03720/index.html?lang=fr>, dernière consultation en mars 2011.

5 *Éléments pour une politique culturelle en Suisse, rapport de la Commission fédérale d'experts pour l'étude de questions concernant la politique culturelle suisse (Rapport Clottu)*, Berne, août 1975. [En ligne]: <http://www.bak.admin.ch/themen/kulturpolitik/00601/index.html?lang=fr>, dernière consultation en mars 2011.

6 L'objectif principal du *Rapport Clottu* était de fournir un état des lieux de la politique culturelle pour développer des bases légales pour le soutien à la culture.

*dans la libre expression de leurs besoins culturels et dans le libre choix des réponses à apporter à ces besoins - pour autant que l'exercice de cette liberté ne menace pas l'existence de la liberté elle-même. Nous postulons également qu'aucune possibilité d'épanouissement culturel ne peut être refusée à quelque citoyen que ce soit pour des raisons d'ordre économique, social, politique ou religieux. Il en découle que la tâche de l'Etat démocratique est d'assurer à chacun les conditions matérielles et morales grâce auxquelles ses besoins culturels librement formulés recevront des réponses adéquates<sup>7</sup>.*

Et plus loin :

*Le but de la démocratie culturelle est justement de permettre à ce citoyen d'éviter cette passivité en lui donnant, d'une façon ou d'une autre, une prise sur le monde. À cette fin, il faut lui donner la possibilité de dominer la complexité des messages culturels qui lui sont proposés. Comme il a fallu des instituteurs et des écoles pour enseigner les signes du langage écrit et la maîtrise d'une première abstraction, il faut aujourd'hui à l'intention de la jeunesse et des adultes - des animateurs et des centres culturels pour aider chacun à situer ou à maîtriser les formes multiples du savoir et de la culture, pour stimuler chez chacun la soif de connaître, de créer, et le goût d'élaborer sa propre culture. Cette animation, que de nombreux groupements confessionnels, coopératifs, syndicaux ou d'autres associations privées assurent encore aujourd'hui d'une façon souvent bénévole, mérite tous les soins d'un Etat qui aurait réellement décidé de s'engager plus avant dans la voie de la démocratie en empruntant celle de la démocratie culturelle<sup>8</sup>.*

Il émane de ce texte un souffle visionnaire qui n'est pas encore perturbé par les mesures d'économie des années 90. Il est frappant de constater que les questions posées alors sont toujours au cœur des réflexions sur la médiation culturelle : les différentes formes de barrières empêchant d'aller à la découverte de l'art sont clairement identifiées, et en particulier la formation. Le *Rapport Clottu* note bien que ces barrières ne sont pas uniquement économiques, que la création d'une offre diversifiée n'est pas suffisante pour tendre vers une démocratie culturelle. La conscience des limites symboliques et cognitives est bien présente :

<sup>7</sup> *Éléments pour une politique culturelle en Suisse, op. cit.*, p. 15.

<sup>8</sup> *Ibidem.*, p. 16

que ce soit à travers l'encouragement d'une position participative, la formation, indispensable pour saisir les enjeux des productions artistiques ou encore la complémentarité entre les actions bénévoles et professionnelles, les auteurs de ce rapport ont identifié des potentialités qui valent encore aujourd'hui et qui méritent d'être réexaminées.

Aujourd'hui, les travaux de réflexion sur l'état de la démocratisation culturelle se poursuivent dans un contexte politique et financier plus frileux. Dans le souci d'accorder une importance plus soutenue au développement de la demande culturelle, la loi sur l'encouragement de la culture (LEC du 11 novembre 2009) fait mention de la « médiation culturelle et artistique » (Art. 1, al. 3) dans son premier article qui spécifie les objets de la loi. Plus loin, un article est expressément consacré à cette notion : « La Confédération peut prendre des mesures pour familiariser le public avec une œuvre ou une prestation artistique » (Art. 19 Encouragement de la médiation artistique). Dans le *Message culturel*, la médiation culturelle est mentionnée dans plusieurs contextes. Elle apparaît dans ce texte comme un enjeu déterminant, confirmant l'hypothèse d'un intérêt affirmé pour le développement de la demande artistique à côté du soutien à l'offre (création et institutions).

Reste maintenant à travailler sur les instruments de soutien pertinents. Souhaitant explorer la notion de médiation d'une manière approfondie, la Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia a lancé en 2008 déjà un programme consacré à ce sujet, qui durera jusqu'en 2012. Ce programme vise à développer de nouveaux savoirs pratiques et théoriques sur la médiation et à encourager des projets particulièrement originaux et novateurs. Une plate-forme d'échange et d'information a aussi été créée : [www.mediation-culturelle.ch](http://www.mediation-culturelle.ch). Y figurent différentes informations, allant de débats sur le sujet à un inventaire des actions de médiation actuellement disponibles dans les différents arts en Suisse. Le programme est suivi sur le plan scientifique par l'Institut d'éducation à l'art de l'Université des arts de Zurich, dirigé par Carmen Mörsch.

### **La médiation dans les référentiels politiques des cantons de Vaud et de Genève**

Sur le plan cantonal, deux collectivités romandes sont en train de réviser leur loi sur la culture, Genève et Vaud. Il est intéressant de noter que toutes les deux intègrent les notions d'accès ou de médiation.

### LE CANTON DE VAUD

Souhaitant réviser la loi sur les activités culturelles de 1975 (LAC), le canton a présenté en janvier 2010 un avant-projet de loi sur la promotion de la culture du canton de Vaud (LPC) qui tient compte des évolutions de la vie culturelle et des changements intervenus sur le plan législatif, notamment au niveau fédéral. La médiation y occupe une place de choix. En effet, dès le premier article, dans les «objectifs», il est mentionné que la loi « vise à favoriser l'accès et la participation à la culture » (Art. 1, avant-projet LPC) Et dans la liste des missions de l'Etat figure « l'accès à l'offre culturelle et à la sensibilisation à la culture » (Art. 3, LPC). Pourtant, l'exposé des motifs fourni reste imprécis sur le sujet. Y sont mentionnées les formes de médiations les plus traditionnelles et qui ne s'inscrivent pas dans un travail de durée. La procédure de consultation est actuellement terminée, et une nouvelle mouture a été refaite.

### LE CANTON DE GENÈVE

Un avant-projet de loi — qui devrait remplacer l'actuelle loi sur l'accès et l'encouragement à la culture (LAEC, 1996) — a été mis en consultation et est en train d'être révisé. Les questions de l'accès et de la médiation y sont mentionnées à plusieurs reprises. Dans les *principes*, il est dit que « l'accès aux arts et à la culture est favorisé pour tous » (Art.3, al. 2). Plus loin, dans les tâches, l'avant-projet précise qu'il faut « encourager la médiation culturelle, et tout spécialement la sensibilisation et l'éducation des jeunes aux arts et à la culture » (Art. 5, lit. e). Les commentaires liés à la loi notent que la médiation est ancrée dans le monde des musées et qu'elle se développe depuis peu dans le domaine de la danse. Ils précisent qu'il s'agit donc de trouver de nouvelles formes d'interventions dans d'autres disciplines artistiques.

Ces deux avant-projets rédigés pratiquement en parallèle montrent que la médiation est entièrement légitimée dans les politiques culturelles. « Accès », « sensibilisation » et « éducation » figurent en bonne place. Cependant, l'inventaire que nous avons réalisé sur les actions de médiation dans les arts de la scène en Suisse romande montre que sur le terrain existe une grande incertitude, voire ignorance.

Les gens  
qui n'aiment pas  
le théâtre,  
c'est qu'ils  
se sont trompés  
de spectacle.

### **La médiation, nouvelles perspectives socio-professionnelles?**

Nous l'avons dit plus haut: la médiation apparaît progressivement comme une nouvelle forme d'intervention culturelle et artistique à part entière. Pour être menée de manière convaincante, elle doit être menée par des professionnels disposant à la fois de compétences sociales élevées et artistiques. C'est ainsi que deux formations complémentaires ont vu le jour: La Manufacture - Haute école de théâtre de Suisse romande a lancé en 2008 un CAS (Certificate of advanced studies) en animation théâtrale. Il vise à développer des compétences spécifiques dans le domaine de l'animation et de la gestion de projets théâtraux dans divers contextes, et dès l'automne 2011, la Haute école spécialisée du travail social et de la santé du canton de Vaud (EESP) lancera à son tour un CAS en médiation culturelle. Cette formation propose des enseignements théoriques et pratiques, articulés à la conception et la réalisation d'une action de médiation culturelle.

En Suisse, le développement d'une profession de ce genre revêt une importance nouvelle, sachant que la nouvelle loi sur l'assurance-chômage (LACI), entrée en vigueur le 1<sup>er</sup> avril 2011, réduit, pour faire court, les indemnités des intermittents du spectacle. Le développement de nouvelles compétences professionnelles contribue donc à la diversification des emplois.

Au final, de grands défis attendent les artistes, les médiateurs, les institutions culturelles et les collectivités publiques. Si la médiation permet à l'éventail des professions concernées de s'interroger plus fondamentalement sur les relations entre l'œuvre, l'institution et les publics, elle ne doit pas devenir la solution miracle à la démocratisation culturelle. En effet, le débat sur la pertinence de cette vision politique doit être mené pour ne pas susciter des attentes irréalistes<sup>9</sup> et poursuivre un travail de fond sur la fonction civique des arts. Sur le plan pratique, il s'agit d'explorer avec créativité les potentialités qu'offre cette nouvelle activité et de contribuer ainsi à défendre une culture exigeante et stimulante.

Le colloque *Médiation dans les arts de la scène* — qui s'est déroulé à la Manufacture le 19 et le 20 novembre 2010 — avait pour objectif de

<sup>9</sup> Cf. notamment [en ligne] : <http://owni.fr/2011/04/24/democratisation-culture>, (dernière consultation en mai 2011)

faire un état des lieux de la médiation dans une perspective théorique et pratique. Tout d'abord, il s'agissait d'esquisser nouvellement le cadre sociopolitique dans lequel s'inscrit la médiation (Emmanuel Wallon), de s'interroger sur la manière spécifique dont la médiation se décline dans le domaine des arts du spectacle (Marie-Christine Bordeaux). Partant de là se pose la question des publics. Aurélien Djakouane apporte une perspective originale sur les pratiques des spectateurs en analysant leurs intérêts pour les arts du spectacle sur la durée.

Dans un deuxième temps, nous avons souhaité explorer la situation en Suisse. Olivier Moeschler propose une analyse détaillée des politiques culturelles en vigueur à Lausanne et à Genève en regard de la discussion sur la démocratisation culturelle. À partir d'une expérience professionnelle riche exercée en qualité de directeur au sein de différents théâtres, Mathieu Menghini entrelace réflexions théoriques et mises en œuvre pratiques pour nous inviter à défendre une approche politique, engagée, de la médiation. Enfin, Vincent Brayer propose un inventaire et une analyse des différentes actions de médiation culturelle actuellement menées par les théâtres en Suisse romande. Il s'agit là d'une première étude exploratoire dont le but est à la fois de documenter la situation actuelle et d'esquisser certaines pistes d'amélioration possibles.

# MÉDITER LA MÉDIATION

Emmanuel Wallon

Le dessein de la médiation culturelle repose d'emblée sur un paradoxe. Dans la civilisation industrielle il est couramment admis que les représentations artistiques, pour s'arracher à la banalité de l'illustration ou à l'ordinaire de la reproduction, doivent creuser une distance entre les conceptions de leurs auteurs et les perceptions communes de leurs contemporains. C'est à cette condition qu'elles modifieront, voire modeleront ces dernières à leur tour. Ce grand écart de l'art lance un défi aux sociétés démocratiques, car il les met en demeure de permettre à l'ensemble de leurs membres de parcourir le chemin qui les mène aux œuvres, pour confronter leurs impressions et leurs notions en matière de beauté, d'originalité, de pertinence et, si possible, de partager certaines valeurs stimulant la vie en collectivité.

Si difficile soit-elle à satisfaire, l'exigence d'un accès à l'art du plus grand nombre d'individus constitue donc logiquement l'alpha et l'oméga de la politique culturelle, dans des régimes qui prônent à la fois la liberté de création et l'égalité entre les citoyens. Connue sous le nom de démocratisation culturelle, cette ambition embrasse en pratique des activités de natures et d'intensités très variées : l'appropriation d'une œuvre passe en effet par l'assimilation de codes sémantiques et symboliques, mais aussi à travers la participation à une expérience sociale, la fréquentation d'un espace culturel, sinon l'acquisition d'un bien sur le marché.

L'itinéraire qui conduit à la construction d'un sens varie non seulement suivant les arguments et les formes de la proposition esthétique, mais encore selon qu'il y a lieu d'approcher un recueil de poésie ou une pièce de théâtre, de visiter un monument historique ou une exposition temporaire, d'écouter un disque ou d'assister à un concert. On comprend dans ces conditions qu'il semble problématique d'établir



une formule unifiée de la médiation, fondée en théorie et vérifiée par l'épreuve. Le terme même s'inscrit dans une longue suite d'expressions qui vont de l'éducation populaire aux relations avec les publics, en passant par l'action culturelle, l'animation et la pédagogie de l'art.

En raison de l'ancienneté de l'intervention de ses autorités locales et nationales dans le champ culturel, la France dispose indéniablement d'une belle richesse d'expériences de terrain. Ce pays accoutumé aux querelles doctrinales offre aussi un édifiant exemple de confusion dans les définitions et de dispersion dans les méthodes. Un même établissement puisera dans plusieurs registres d'inspiration afin de déployer un éventail d'actions destinées à amplifier la permanence des œuvres, accompagner la résidence des artistes ou accentuer sa propre présence dans la cité. Les attentes parfois contradictoires des tutelles, qui mêlent à leurs demandes d'élargissement de l'audience des préoccupations d'ordre éducatif, économique, social, urbain, si ce n'est policier, accroissent encore l'hétérogénéité de ces réponses.

Il importe par conséquent de clarifier les buts et les modes d'intervention, de même que les objectifs et les techniques d'évaluation, qu'il s'agisse de toucher des adultes dans un quartier ou d'initier des jeunes en milieu scolaire.

### Les défis de la singularité

Toute entreprise de rapprochement entre l'art et le peuple doit affronter les contradictions de la démocratisation et les paradoxes de la médiation. Si l'on se refuse à la ravalier à sa version commerciale, qui prétend mesurer la popularité d'une œuvre à l'ampleur de sa diffusion sur le marché et de sa promotion à travers les médias, la démocratisation suppose non seulement l'accès du plus grand nombre de citoyens aux biens culturels, mais encore l'appropriation par la majorité d'entre eux des instruments et des compétences permettant d'en tirer un profit personnel, sur un plan affectif, spirituel ou intellectuel, afin d'être en mesure de contribuer pleinement à la vie de la cité, qui n'est pas tissée que d'utilité, mais aussi d'émotions et d'opinions.

Le défi démocratique, médité par la science politique d'Alexis de Tocqueville à Claude Lefort, réside dans cette impossibilité de concilier entièrement la loi de la majorité avec la voix des minorités et les intérêts de la masse avec les aspirations de l'individu, alors que ce dernier

est érigé, en tant qu'électeur, en souverain suprême et juge ultime du bien public. L'art revendique *a priori* cette propriété de se prêter à la fois à l'appréciation collective, celle de l'assistance théâtrale, de l'assemblée cinématographique, de l'audience radiophonique ou télévisuelle, et à la perception personnelle, celle du spectateur, du visiteur ou du lecteur isolé. Cependant, de la Renaissance à nos jours – en Europe surtout – les artistes ont progressivement délaissé leur fonction traditionnelle, qui consistait à imiter des modèles divins ou terrestres sous la surveillance des églises ou des États, pour endosser un rôle perturbateur. S'affranchissant des corporations, des académies sinon (pour quelques aventureux) des institutions, ils ont toujours plus affirmé une singularité qui ne se reconnaissait d'égale que celle de l'esthète – acheteur, abonné ou amateur éclairé. Du fait d'un langage novateur, d'une forme inédite ou d'une charge subversive, les œuvres dès lors comportent en elles-mêmes une critique des critères admis, un démenti de la doxa, une dérogation aux codes dominants. Les plus dignes de postuler à la postérité risquent même d'être celles qui dérangent davantage leurs contemporains. Et les populations qui auraient le plus urgent besoin d'en faire leur miel pour nourrir et fortifier leur désir d'émancipation s'avèrent trop souvent les premières à les désigner comme étrangères.

Dix théorèmes de Fermat seraient plus faciles à résoudre que cette quadrature du cercle selon laquelle la création devrait provoquer dans l'entendement commun une fracture que la politique culturelle aurait aussitôt pour mission de réduire et si possible de ressouder par l'entremise de la médiation, son humble servante. On comprend mieux pourquoi le débat sur la définition des responsabilités culturelles de la collectivité, dans les régimes reposant sur la représentation parlementaire, prennent si souvent un caractère répétitif et confus, les mêmes concepts ou « référentiels » étant employés dans des sens différents selon les auditoires et les circonstances.

La France ne fait pas exception sur ce plan : bien au contraire, l'antériorité de l'engagement public dans ce domaine l'a enrichie d'un vocabulaire dont les exégètes se plaisent à discuter sans fin les nuances, car ils attribuent à chaque maxime des vertus particulières pour amenuiser la distance entre les œuvres et leurs destinataires. Il faut à ce propos parler d'idéologie, puisque ce terme évoque un système discursif assurant la primauté d'idées dont la valeur est scellée par certains mots. D'une décennie à l'autre, la doctrine officielle a tour à

Pour moi c'est  
 quoi le théâtre?  
 Un grand bâtiment,  
 tout gris...  
 avec plein  
 de trucs,  
 des lumières  
 partout.

tour accordé ses faveurs à l'éducation populaire, à l'animation, à l'action culturelle, au développement culturel, à l'action artistique et dorénavant à la médiation<sup>1</sup>. Incapable d'étayer par une théorie articulée son slogan de la « culture pour chacun », le ministre Frédéric Mitterrand a dû se résoudre à faire ajouter en hâte sur les programmes et les calicots du forum national convoqué par ses services à la Grande Halle de la Villette, le 4 février 2011, la formule aussi œcuménique qu'insipide de « culture pour tous, pour chacun, partagée ».

En attendant une hypothétique synthèse entre ces successifs discours de la méthode, la pratique leur emprunte ses solutions sur un mode syncrétique, comme si les agents des services concernés avaient fait leurs emplettes à tous les rayons de la terminologie. Des chercheurs ont inventorié leur lexique dans plusieurs pays, comme Nathalie Montoya qui a analysé leur « grammaire d'action » dans une thèse récemment soutenue en Sorbonne<sup>2</sup>. Il ressort de ces observations que les principes moteurs inclus dans des doctrines déclarées à tort obsolètes opèrent encore avec succès dans des actions menées par les adeptes de théories dernier cri. Pour conjurer un certain pessimisme sociologique qui voudrait que toute tentative de rapprocher le *vulgus pecum* des arts prisés par les élites se solde invariablement par la reconduction de la domination ambiante, la reproduction du capital culturel, la perpétuation des héritages et la consolidation des habitus, les médiateurs font feu de toutes les techniques à leur disposition. Ainsi les militants de l'éducation populaire auront à leur corps défendant légué aux diplômés des masters de conception et mise en œuvre de projets culturels quelques-unes de leurs convictions, notamment celle qui veut que les intéressés s'impliquent eux-mêmes dans la démarche d'initiation ou le processus d'apprentissage, comme on le voit couramment pratiquer dans des théâtres professionnels ouverts aux amateurs.

Il manque encore une étude comparative pour nous renseigner sur les variations de la notion de médiation dans les langues européennes, mais la comparaison des dénominations employées en français pour qualifier les personnels compétents – car on verra qu'ils sont

1 Cf. Emmanuel Wallon, « Esthétique de l'écart et politique de la relation », in *Les Mutations de la sphère culturelle, Raison présente*, n° 160, juin 2007, p. 83-98.

2 Cf. Nathalie Montoya, *Médiateurs et dispositifs de médiation culturelle. Contribution à l'établissement d'une grammaire d'action de la démocratisation de la culture*, thèse de doctorat en sociologie, sous la direction de Bruno Péquignot, Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2009.

dûment formés désormais – est déjà fort instructive. Au cours des années 1980, parmi les premiers, les grands musées ont inséré dans leurs organigrammes, discrètement d'abord, plus franchement ensuite, des postes d'animation, d'action pédagogique ou d'action culturelle à l'intention des jeunes enfants, afin d'étoffer l'offre de leurs équipes de guides conférenciers. Puis, durant la décennie suivante, leurs services de communication, qui jusque là se préoccupaient surtout d'informer les visiteurs ou de promouvoir les collections et expositions à l'extérieur, ont évolué de façon à mieux accueillir les différentes composantes de la population, suivant une tendance observée dans l'ensemble des établissements culturels. On est ainsi passé des relations publiques aux relations avec *le* public, enfin avec *les* publics. Le pluriel était, dans l'après 1968, passé dans la langue de la politique, mais aussi de la publicité, comme un gage de tolérance, un signe de diversité. Son usage, qui n'a cessé de se répandre, n'en avoue pas moins l'abandon de l'espoir d'embrasser le peuple tout entier dans l'amour de l'art au profit d'une démarche plus humble en direction de chaque classe d'âge, de chaque milieu socioprofessionnel, voire de chaque communauté, si tant est qu'on puisse en délimiter les contours.

### Intermédiaires d'un art immédiat

À propos de communauté, il faut souligner que le paradoxe de la singularité, dont on a fait tout à l'heure un pivot du système démocratique, dispose dans l'auditorium, la salle de théâtre ou la galerie d'exposition d'un véritable laboratoire d'affects dont les visiteurs sont les cobayes volontaires. *Simul et singulis*, la devise de la Comédie-Française, s'applique à merveille aux membres de la troupe mais encore aux spectateurs, puisqu'eux aussi sont seuls ensemble. Enclos dans la monade de ses perceptions, l'occupant de chaque fauteuil éprouve ses propres émotions cependant que, simultanément, il enregistre les échos des réactions de ses presque semblables. Pour passer de la maison de Molière à *L'Illusion comique* de Corneille, il se croit comme Pridamant le destinataire privilégié des charmes déployés pour ses sens, tout en réalisant qu'il appartient à la collectivité de réception réunie par les soins des émules d'Alcandre. Occupé en permanence, durant la représentation, à régler les instruments qui lui permettent de jouir de son isolement sans manquer aux conventions du bon voisinage, il devra en outre se faire

l'arbitre des élégances, en prenant part, à la sortie, à la délibération des cafés ou des salons. Il mobilisera à cet effet les sensations et les savoirs qui formeront l'alliage du goût, dont il serait bien en peine d'expliquer lui-même le complexe dosage. Ainsi évolue-t-il dans une continuelle gradation entre émotion et cognition, par le biais de discrets et fréquents glissements de la connaissance à la sensibilité, et inversement.

D'une manière assez similaire, les médiateurs ont la tâche difficile, pour ne pas dire impossible, de conjuguer des arguments et des actes vis-à-vis de leurs ouailles, afin de parvenir à une sorte d'équilibre entre ceux qui sollicitent le répertoire intelligible et ceux qui stimulent le registre sensible. La fonction d'intermédiaire que leur titre atteste ne les place pas seulement à mi-chemin des auteurs et des récepteurs – ici plus précisément des interprètes et des spectateurs –, elle les situe également au carrefour des attentes de l'individu avec les exigences de la collectivité<sup>3</sup>. Il leur appartient en effet de diriger leurs efforts vers chaque individu pour l'aider à constituer son propre trousseau de clés d'accès aux œuvres, mais aussi de s'adresser au groupe étendu au sein duquel il maniera ces outils d'intellection. En même temps, la cité leur demande d'accomplir une mission qui dépasse le service rendu au particulier. Il s'agit d'élargir le public en termes physiques, et par surcroît de le rajeunir et de le diversifier dans sa composition. En vérité, la médiation n'a pas pour unique enjeu l'instruction des néophytes ou le déniement des novices, elle vise aussi, d'abord peut-être, la conquête de nouveaux adeptes. Accroître la diffusion, élargir l'audience, voire augmenter l'encaisse : au regard des tutelles, la légitimité des institutions culturelles alimentées par la subvention dépend de leur capacité d'attirer en nombre les usagers de tous âges, originaires d'une grande variété de milieux sociaux, qui leur procureront des recettes, de la reconnaissance, de la notoriété. Les médiateurs en sont comptables. Les élus ou les administrateurs ne sont pas les seuls à les aiguillonner à cet égard. Les artistes eux-mêmes, s'ils espèrent que leur inspiration atteindra les âmes éloignées, attendent surtout les applaudissements d'une vaste assistance.

Naviguer parmi ces courants contraires requiert autant d'audace que de savoir-faire. Il ne suffit pas de vendre des billets, il faut mélanger

Quelle est  
la dernière pièce  
que j'ai vu ?  
Un truc avec...  
une pièce où  
il y avait plein  
de chinois.  
Je crois que  
c'était le ballet  
de Chine...  
de Pékin.

les publics. L'affaire ne consiste pas seulement à remplir des salles, mais à ménager des croisements et des passages entre elles. L'affluence des spectateurs n'a de signification dans la perspective de la démocratisation, d'après la définition qu'on a tenté d'en donner<sup>4</sup> qu'à condition de favoriser leur circulation d'un espace à l'autre, leur trafic entre le champ du privé et le domaine public, leur libre option entre une multiplicité de propositions.

À ce stade de la réflexion, il devient urgent de consentir à descendre en deçà des généralités pour recueillir les enseignements du terrain, car en matière de médiation l'expérience précède l'essence. D'abord, les catégories de publics appellent des solutions adaptées : on ne saurait user indifféremment des mêmes méthodes pour agir vis-à-vis des adultes, des enfants, des adolescents, pour intercéder dans le cadre scolaire ou dans les quartiers, ouvrir les portes d'un lieu aux hôtes d'un soir ou rendre visite sur leur site à des personnes « empêchées ». Les différents territoires nécessitent aussi des stratégies élaborées en vertu de leurs caractères, suivant qu'ils connaissent l'abondance ou la disette d'offre artistique. L'histoire des établissements importe encore pour penser la médiation, selon que la fonction y fut constitutive ou consécutive, qu'elle est considérée comme substantielle ou superfétatoire : à cette aune, les bibliothèques, les centres de culture scientifique et technique, les musées de civilisation ou d'industrie, intrinsèquement attentifs à la pédagogie, devancèrent longtemps les palais des beaux-arts et les complexes polyvalents, plus tard venus à l'action culturelle pour amplifier leurs opérations de diffusion, mais dont l'exemple ouvrit à son tour la voie aux structures dédiées à la création, centres chorégraphiques, opéras, théâtres ou ensembles musicaux.

Il convient avant tout d'analyser pour chaque art les dispositifs particuliers imposés par ses vecteurs, ses codes et ses supports, car l'originalité et l'efficacité des médiations procèdent d'abord de l'identité des disciplines. Les interprètes d'un art vivant ne réclament pas un accompagnement identique à celui qu'on réserve à un maître du passé. Le corps, l'objet, le monument n'attirent pas le même regard. Il serait absurde de tracer pour l'architecture des schémas similaires à ceux que la danse met en mouvement. Au cirque, le clown se moque du médiateur

3 Cf. Emmanuel Wallon, « L'Inconfort des postures intermédiaires », in *Responsables d'équipements et de réseaux culturels intermédiaires en France*, Actes du colloque de Blois, Fédération nationale Léo Lagrange, Paris, 1993.

4 Cf. Emmanuel Wallon, « La Démocratisation culturelle, un horizon d'action », in *Les Politiques culturelles, Cahiers français*, n° 348, janvier-février 2009, Paris, p. 79-86.

et le jongleur s'en joue. À l'heure du concert, l'orchestre symphonique ne répugne pas aux ambassades, alors que la fanfare s'en dispense aisément. Le commentaire d'une pièce n'obéit pas aux mêmes lois en classe de littérature, dans la salle de spectacle et dans un atelier d'amateurs. Il est donc temps de décliner les spécificités de l'art dramatique pour en déduire les atouts dont disposent ses éclairateurs, ainsi que les défis qu'ils affrontent. Le théâtre est d'emblée tissé de présence, de participation, de rencontre. Ses postulats sont l'adresse, l'assistance, la séance. Dès lors que l'écrivain a le metteur en scène (parfois épaulé par un dramaturge) pour explorer son texte et des comédiens pour porter sa parole, le médiateur ne songe pas à se substituer à ces interprètes mais simplement à introduire le spectateur dans les antichambres du sens. Au lieu de le traiter comme un ignare à initier, il essaiera sans présomption ni prétention de l'amener à prendre conscience de ses propres ressources et responsabilités dans le processus de la représentation.

Nul pédagogue ne répudie ces principes. Le débat entre écoles n'en est pas moins animé, car il n'existe pas d'esthétique du théâtre qui n'incorpore sa théorie de la relation au public. De l'ère des universités populaires à celle de la médiation culturelle, du « théâtre du peuple » au spectacle subsidié, une succession de discours et de pratiques se sont superposés au nom du théâtre public. Deux histoires s'entremêlent, auxquelles les acteurs d'aujourd'hui font encore référence pour définir leurs objectifs et leurs méthodes : celle de la décentralisation théâtrale, lancée par Jeanne Laurent sous la IV<sup>e</sup> République, dès 1946, et celle de démocratisation culturelle, animée par André Malraux, son ministère et ses successeurs tout au long de la Ve République, à partir de 1959. Ces deux grands récits prononcés en parallèle ont laissé des sédiments dans les consciences aussi bien que dans les coutumes.

Feuilleter le programme de saison d'une scène subventionnée aujourd'hui, c'est égrener une série de spectacles en tous genres, de la performance aux marionnettes, et aussi passer en revue, dans les dernières pages, toute une gamme d'actions destinées à préparer, approfondir ou prolonger le temps de la rencontre avec les œuvres. Aux classiques débats « au bord du plateau » avec les auteurs, metteurs en scène, chorégraphes et interprètes, parfois accompagnés d'experts ou d'invités, s'ajoutent des visites guidées en coulisse, des interventions en milieu scolaire, des conférences du dimanche, des séances de formation, des ateliers ouverts aux amateurs, des comités de lecture requérant

le concours de volontaires, des répétitions publiques, des présentations de travaux en cours, des réunions réservées aux relais du service des relations avec le public, des soirées festives et des sorties thématiques, quand il ne s'agit pas pour les spectateurs de monter eux-mêmes sur les planches aux côtés de comédiens ou de danseurs professionnels.

L'abondance de ces offres varie d'un théâtre à l'autre, suivant l'engagement des équipes dirigeantes et l'implication des compagnies de passage. Leur éclectisme témoigne non seulement de la variété des inspirations doctrinales et des expériences concrètes qui les ont dictées, mais encore de la diversité des tutelles territoriales qui commandent ces opérations de médiation comme autant de preuves de leur volonté de combattre les inégalités d'ordre culturel. Au-delà de leur efficacité supposée pour élargir l'assistance des établissements artistiques — qui n'a cessé de susciter des controverses passionnées entre critiques dramatiques, fonctionnaires et sociologues, depuis les concerts apéritifs organisés par Jean Vilar au Théâtre national populaire de Chaillot jusqu'aux incursions de comédiens au domicile des habitants de telle ville nouvelle —, elles présentent un intérêt certain pour l'étude de l'historien. Il y décèlera la marque des grands discours qui permirent de justifier l'édification du théâtre public depuis la Libération, ainsi que la trace des pratiques hétéroclites de ses bâtisseurs, mises en œuvre sous différentes appellations, de l'éducation populaire à l'éducation artistique, en passant par l'élastique notion d'action culturelle.

### **Mutations de la médiation**

Les personnels de la médiation ont maintenu des solutions anciennes ou retrouvé des techniques éprouvées, mais ils ont changé de statut au fur et à mesure que ces courants s'enchaînaient avec leur cortège de concepts. Les militants bénévoles ont cédé la place à des permanents autodidactes, qui ont eux-mêmes vu l'arrivée de salariés diplômés, grâce à l'éclosion de nombreuses formations universitaires au niveau de la licence ou du master. Si ces derniers demeurent des intermédiaires écartelés entre les logiques de la création et les besoins de la diffusion, ils donnent de leur métier des définitions variables selon leur discipline d'origine et leur institution d'appartenance. Une enquête menée au cours de l'année 2008 dévoile l'hétérogénéité d'une profession en forme d'« archipel », dont les agents se répartissent entre

une multitude d'institutions et de compagnies, de postes et de contrats, mais se dispersent aussi sur une palette de charges qui vont de l'élaboration de programmes à l'animation d'ateliers<sup>5</sup>. À peine avaient-ils pris position dans le paysage culturel qu'ils durent adapter leurs méthodes à des mutations qui en ébranlaient les fondements.

Le dernier de ces chambardements n'est autre que l'austérité dont sont frappées les politiques culturelles à travers l'Europe, de l'Irlande à la Grèce, du fait de la crise financière et des déficits budgétaires. En France, la pénurie de crédits altère sans doute moins qu'ailleurs les actions de « transmission des savoirs et de démocratisation de la culture », mais elle n'en a pas moins été mise en évidence par les rapports parlementaires<sup>6</sup>.

D'autres évolutions se produisent heureusement dans un sens positif. Il en va ainsi de l'implication croissante des jeunes artistes dans un travail relationnel auprès de la population, dans le cadre de leur propre démarche: les résidences de création ou de diffusion qui se multiplient dans les lycées ou les quartiers, les universités ou les hôpitaux, leur fournissent autant d'occasions de nouer des liens avec les élèves, les habitants, les patients, d'encadrer des ateliers avec des amateurs, de récolter des témoignages ou des récits de vie pour nourrir un théâtre documentaire, voire d'associer étroitement des volontaires à l'élaboration du spectacle. Des pratiques inaugurées par les premiers thuriféraires du théâtre populaire — tel Maurice Pottecher dès 1895 à Bussang, localité des Vosges dont le plateau voit toujours les amateurs côtoyer les professionnels — trouvent une nouvelle jeunesse dans les friches et autres lieux dits eux-mêmes « intermédiaires », comme si le lieu *sui generis* opérait une médiation<sup>7</sup>. Les agents spécialisés sont alors placés devant une délicate alternative: leur faut-il s'intégrer à un dispositif construit dans le but d'abolir la distance entre création et réception, au risque de disparaître, ou bien traiter le résultat de cette

5 Cf. Nicolas Aubouin, Frédéric Kletz, Olivier Lenay, « Médiation culturelle: l'enjeu de la gestion des ressources humaines », in *Culture études*, n° 1, Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS), Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2010.

6 Cf. « Avis présenté par Marie-Odile Bouillé au nom de la Commission des affaires culturelles et de l'éducation sur le projet de loi de finances pour 2011 », n° 2859, enregistré à la Présidence de l'Assemblée nationale le 14 octobre 2010.

7 Cf. Fabrice Lextrait (avec le concours de Marie Van Hamme et de Gwenaëlle Groussard), *Friches, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires...: une nouvelle époque de l'action culturelle*, Rapport à Michel Duffour, Secrétaire d'État au Patrimoine et à la Décentralisation Culturelle, Ministère de la Culture et de la Communication, La Documentation française, Paris, 2001.

fabrication comme une œuvre accomplie, dont l'appropriation par d'autres publics mobilisera leurs compétences?

Des questions analogues se posent à eux face aux *works in progress*, ces travaux dont les significations se dégagent peu à peu dans le cours de leur accomplissement, aux performances supposées non reproductibles, aux installations réputées contextuelles et autres événements d'un art dit « relationnel », et d'une manière beaucoup plus générale face aux œuvres composites ou pluridisciplinaires dont les saisons et les festivals couvrent les générations innombrables.

En inscrivant l'éducation artistique au sommet de leurs priorités — même quand quelque hypocrisie se mêle aux déclarations d'intention —, les pouvoirs publics finissent par tracer une limite à l'empire de la médiation. Le couple de l'artiste et de l'enseignant, partenaires d'une intervention au cœur de l'institution scolaire, n'éclipse pourtant pas les intermédiaires. Les pédagogues du théâtre, du cinéma, de la musique, des arts plastiques et du patrimoine sont les premiers à les rassurer en avançant qu'ils ont besoin non pas d'auxiliaires, mais de relais parmi les collectivités territoriales et leurs équipements culturels ainsi que de passeurs auprès de la population. Les progrès de la numérisation amènent en revanche certains prédicateurs à annoncer l'ère de la médiation automatique. Loin de confirmer leurs prophéties, les analyses et statistiques relatives à la consultation d'Internet et à l'usage des services en ligne montrent que les inégalités de savoir et de maîtrise se reproduisent aussi rapidement devant les claviers d'aujourd'hui que sur les pupitres d'hier<sup>8</sup>. Même en pariant qu'à la relative pauvreté des sites actuels des théâtres — encore loin d'offrir des prestations équivalentes à celles des meilleurs sites de musées — succèdera une avalanche d'informations, de documents et de captations de spectacles, on peut postuler qu'un encadrement spécialisé s'avèrera vite indispensable pour former les futurs internautes et, pourquoi pas, pour aider les navigateurs de fortune à s'orienter à travers des milliards de pages, afin de marier l'approche virtuelle des œuvres avec la rencontre des artistes en chair et en soufflé.

L'absolue inconnue de la médiation reste l'évaluation. L'appréciation des effets des actions se heurtera toujours au conflit entre le

Est-ce que je vais  
au théâtre?  
Mais non Monsieur!  
C'est trop cher  
tout ça. C'est  
long surtout.  
C'est très  
silencieux...  
ça me rappelle  
un peu la messe  
en fait,  
pour le sérieux.

8 Cf. Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique. Enquête 2008*, La Découverte/Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2009.

qualitatif et le quantitatif<sup>9</sup>. Les pouvoirs nationaux et locaux ont beau inscrire des clauses strictes dans les contrats qui les lient aux compagnies et mettre en place des batteries d'indicateurs dans les cahiers des charges des établissements, la réduction d'une intervention artistique et d'une action pédagogique à un tableau chiffré relèvera toujours du contresens. Il importe pourtant de dépasser les exercices d'autosatisfaction auxquels se livrent volontiers les uns et les autres, après leurs échanges avec des publics inaccoutumés au théâtre, pour observer de plus près les rouages mis en branle dans ces opérations.

Pour réconcilier le pragmatisme avec la sensibilité, il n'est sans doute pas inutile de se rappeler que l'expérience artistique comporte, en l'occurrence, trois aspects distincts dont les registres d'appréciation ne sauraient être assimilés entre eux : la participation à un acte de la vie sociale, occasion de satisfactions où l'esthétique n'intervient qu'à la marge ; l'initiation à des langages et des techniques permettant de pénétrer le monde des symboles, et le cas échéant de s'y exprimer soi-même ; la réception d'œuvres dont les significations n'attendent que de se déployer avec le concours de leur bénéficiaire. Une médiation qui prétendrait résumer ces trois dimensions dans une seule formule ne serait pas la servante de l'art, mais de la communication.

9 Cf. Collectif, Évaluer les effets de l'éducation artistique et culturelle, Symposium européen et international de recherche, 10, 11 et 12 janvier 2007, La Documentation française/Centre Pompidou, Paris, 2008.

## LA MÉDIATION CULTURELLE, SYMPTÔME OU REMÈDE ?

Pistes de réflexions pour les arts de la scène

Emmanuel Wallon

À l'heure où de nombreux observateurs dénoncent, notamment en France, les limites du système culturel mis en place depuis le début des années 1960 et évoquent la « crise de la culture » en même temps que l'« échec de la démocratisation culturelle », on assiste à un double phénomène contradictoire : d'une part, l'expression croissante du désenchantement dans les productions discursives institutionnelles ; d'autre part, une véritable effervescence d'initiatives artistiques, culturelles et sociales, assez mal connues et dont peu de travaux universitaires rendent compte en dehors d'une littérature de pure description, le plus souvent monographique. Sur le plan historique, la généralisation de la notion de médiation s'observe au moment où le désenchantement commence à s'exprimer dans les discours d'accompagnement des politiques culturelles, c'est-à-dire dans le courant des années 1990. Nous sommes donc fondés à nous demander si cette généralisation est l'un des symptômes de la crise dénoncée par de nombreux commentateurs (la médiation serait une réponse possible à l'insuffisance des moyens mis précédemment en œuvre au service de la démocratisation culturelle ; son apparition serait donc le signe d'un échec), ou s'il s'agit d'un remède (la médiation se définirait par une ingénierie de projet différente et par des démarches mieux ajustées aux nouveaux enjeux de société dans la culture)<sup>1</sup>.

1 Ce texte s'appuie sur des contributions personnelles antérieures : « Communication et médiation culturelle dans la danse contemporaine : perspectives de recherche ouvertes par les arts de la scène » (colloque « Les organisations culturelles, une communication spécifique ? », organisé par la Société Française des Sciences de l'Information et de la Communication (SFSIC), Avignon, 18 mars 2004 – actes non publiés) ; « La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques » (colloque International « La Rencontre » sur la médiation culturelle organisé par Culture pour tous et le Groupe de recherche sur la médiation culturelle, Université du Québec à Montréal, décembre 2008).

### Trois questions sur la notion de médiation

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 alors que sa progression dans les domaines culturels est très inégale. Assez familier aujourd'hui dans les musées, le patrimoine et les centres d'art contemporain, le terme est peu revendiqué dans les arts de la scène, particulièrement dans le théâtre, qui est globalement hostile à l'idée d'intermédiaire que suggèrent non seulement l'étymologie du terme, mais également les pratiques professionnelles qui y sont associées lorsque les médiateurs ne sont pas des artistes. Il serait donc prudent de parler dans un premier temps de « médiations » au pluriel, car rien ne permet d'affirmer *a priori* que nous avons affaire aux mêmes acteurs ou aux mêmes pratiques. Cette précaution permettrait d'éviter de présupposer que la médiation aurait une définition générique, valable pour l'ensemble des domaines culturels, et qu'elle se déclinerait ensuite en pratiques et en pensées de l'action plus localisées. 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.

Une autre question est de nature géopolitique. Il a longtemps été admis que la médiation culturelle était une notion typiquement française et, en quelque sorte, le produit d'une politique culturelle qui avait séparé de manière radicale secteur culturel et secteur socioculturel. J'ai souligné dans ma thèse<sup>2</sup> à quel point cette vision de la médiation comme retour du refoulé dans les politiques culturelles était à la fois légitime (on retrouve en effet dans les pratiques de médiation une forme d'héritage, parfois tout à fait assumé<sup>3</sup>, de l'éducation populaire) et discutable (l'Éducation populaire, ayant connu au cours des années 1980 une profonde crise d'identité, est confrontée à des changements culturels rapides et profonds résultant aussi bien de facteurs macro-économiques que de comportements individuels).

Pour la majorité  
des gens,  
le théâtre,  
ça n'existe pas.

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 —, des acteurs, plus ou moins relayés par les institutions, revendiquent ce terme. C'est le cas au Québec<sup>4</sup>, et c'est aussi le cas à Lausanne au cours de ces journées d'études où la Manufacture s'est emparée de cette notion pour nommer des préoccupations relatives aux publics et plus largement au théâtre dans la cité.

Une troisième question à traiter est celle de la nouveauté supposée de la médiation, en tant que pratique professionnelle et en tant que notion structurante. En effet, 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. Le terme « médiation » n'a jamais fait jusqu'à présent l'objet d'une appropriation politique, y compris à l'occasion du programme « Nouveaux métiers, nouveaux emplois » développé en France au cours des années 1990, où une majorité de médiateurs culturels recrutés étaient en fait des administrateurs culturels, attestant souvent d'un haut niveau d'études, mais fort mal rémunérés par rapport à leurs compétences et à leurs missions réelles. Certes, la notion de médiation a permis de renouveler un cadre vite épuisé : celui du management culturel des années 1980<sup>5</sup>. Mais cette notion était déjà pensée au début des années 1970, notamment par Francis Jeanson, dont on cite souvent la contribution sur la notion de « non-public », en oubliant le plus souvent celle qu'il propose sur la notion de médiation<sup>6</sup>. 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.

2 *La Médiation culturelle dans les arts de la scène*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, sous la direction de Jean Davallon, Université d'Avignon/Laboratoire Culture et communication, 2003.

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

4 Le colloque international « La Rencontre » organisé en décembre 2008 à l'Université de Montréal, (déjà cité) témoigne de cette progression de la notion de médiation dans l'espace nord-américain.

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

6 Francis Jeanson, *L'Action culturelle dans la cité*, Seuil, Paris, 1973.

## La médiation, une notion évolutive

La nouveauté dont il est question n'est donc pas de l'ordre du surgissement. La médiation culturelle se situe en tension entre une tradition, celle de l'éducation active, et des demandes nouvelles liées à l'évolution de la société (notamment l'évolution qui a servi de base au discours sur la fracture sociale et, plus largement, sur la paupérisation et l'exclusion dans les sociétés développées). De plus, même dans cette première dimension où je souligne la filiation avec l'Éducation populaire, il convient de rappeler que les médiateurs culturels sont majoritairement jeunes du fait de leurs conditions d'embauche, de l'influence déterminante du dispositif « Nouveaux métiers, nouveaux emplois », et du bassin de recrutement qui s'est élargi grâce aux nombreuses formations mises en place à l'université et dans des réseaux privés. Ils sont très peu liés aux mouvements d'Éducation populaire, et assez rarement formés dans les réseaux de l'animation socioculturelle. Il convient donc de préciser que, si la médiation se situe objectivement dans la tradition de l'Éducation populaire, il ne s'agit pas d'un lien direct, et que les médiateurs sont souvent assez ignorants de cette tradition.

En revanche, ils sont confrontés aux mêmes questions, relatives au partage de la culture – sauf bien entendu si on nomme « médiateur culturel » toute personne qui travaille de près ou de loin dans les relations publiques, mais il s'agirait là d'une extension abusive – et ils sont souvent porteurs, comme je l'ai dit précédemment, d'une critique en actes au sein même des institutions. Ils partagent avec l'Éducation populaire l'expérience de la domination culturelle. Ce sont en effet des acteurs dominés au sein du système culturel : les médiateurs sont la plupart du temps des médiatrices, assez jeunes, fortement diplômées, employées sur des postes précaires, faiblement rémunérés<sup>7</sup> et situés en bas de l'échelle hiérarchique des organisations culturelles. Cette configuration des emplois de médiateurs est assez cohérente avec la vision ancillaire qui domine l'ensemble des productions discursives sur la médiation, qu'il s'agisse de textes à caractère professionnel ou

7 On trouvera quelques éléments statistiques dans Nicolas Aubouin, Frédéric Kletz, Olivier Lenay, *Entre continent et archipel. Les configurations professionnelles de la médiation*, DEPS, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, 2009, ainsi que dans l'étude *État des lieux des professionnels de la médiation culturelle en Rhône-Alpes*, réalisée en 2004-2006 par Karine Tauzin sous la direction de Jean Davallon, Lyon/Avignon, Association des Médiateurs Rhône-Alpes/ Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2006.

de productions universitaires. La médiation est conçue comme étant au service de la diffusion des œuvres ou de la socialisation des équipements culturels, elle n'a pas de « lieu propre », pour parler comme Michel de Certeau. Comme je l'ai développé dans ma thèse, les institutions pensent la médiation comme un processus transparent, où le médiateur est appelé à transmettre de la manière la plus fidèle possible au discours-source (discours d'artiste, discours de programmateur, discours de concepteur d'exposition) des messages conformes aux intentions d'origine. C'est pourquoi la présence d'artistes vivants, qui devrait être un formidable atout pour le médiateur, est plus souvent qu'on ne pourrait le penser vécue comme une difficulté, comme si l'importance accordée au discours d'artiste mettait le médiateur en situation de contraindre son propre discours.

Or, l'observation des médiations effectives dans les équipements culturels montre que l'intérêt des médiations réside dans leur opacité, c'est-à-dire dans tout ce que celles-ci apportent comme sens possibles, dans le vécu de la relation humaine avec le médiateur, dans le talent de celui-ci pour raconter des histoires, s'adapter aux auditoires, etc. On trouve un bel exemple de ces opacités dans l'ouvrage que Michèle Gellereau a consacré à la théâtralisation de la visite guidée et à l'importance du récit dans l'expérience des visiteurs<sup>8</sup>. La médiation n'est donc pas seulement un ensemble de techniques de mise en contact entre les œuvres et les publics, c'est un art dans la mesure où ce contact passe par des procédures formelles, par un recours à l'imaginaire, par de multiples transpositions, par une combinaison délicate entre communication expressive (notamment par l'emploi de métaphores, par la mise en situation des publics) et communication informative (je désigne par ce terme les ressources culturelles objectivées par la recherche, la tradition ou le discours d'artiste). La centration du discours sur la transparence de la médiation appartient donc au registre de la domination culturelle par les experts, et elle peut être analysée à trois niveaux. Le premier est relatif au « paradoxe » du médiateur : un bon médiateur serait appelé à disparaître discrètement, une fois le public mis en contact avec les œuvres ; l'observation des comportements culturels montre que le public ne ressent pas cette

8 Michèle Gellereau, *Les Mises en scène de la visite guidée : communication et médiation*, L'Harmattan, (Communication et civilisation), Paris, 2005.



hiérarchie de type idéologique<sup>9</sup> entre créateurs et médiateurs, et que, de même que la fréquentation de l'art engendre un besoin accru de fréquentation d'art, le goût pour les situations de médiation est lui aussi exponentiel. Le second niveau est relatif à la faible prise en charge politique de la médiation : les pouvoirs publics rappellent de plus en plus, au besoin en les faisant inscrire dans les conventions d'objectifs qui accompagnent leur financement, les responsabilités sociales des structures culturelles ; pourtant, ce souci entraîne rarement la définition de postes et l'estimation chiffrée des équipes nécessaires pour mettre en œuvre ces responsabilités. Le troisième niveau concerne la littérature de recherche : la médiation, même dans les ouvrages qui traitent explicitement de ce sujet, est assez peu étudiée. Le déséquilibre entre les ouvrages consacrés aux politiques de soutien à la création ou aux industries culturelles et ceux consacrés à l'action culturelle de terrain est important. Il arrive même qu'un ouvrage, au demeurant passionnant, tel que celui d'Antoine Hennion *La passion musicale ; une sociologie de la médiation*<sup>10</sup>, ne mentionne aucun acteur de la médiation dans le domaine de la musique, tel que les musiciens intervenants en milieu scolaire. L'investissement de la recherche sur la notion de médiation sur le plan théorique s'est jusqu'à présent accompagné d'un assez faible intérêt pour les médiations en tant que pratiques professionnelles distinctes des autres pratiques des acteurs culturels, à l'exception de la recherche en muséologie, qui se concentre dans les sciences de la communication.

### Spécificités de la médiation dans les arts vivants

Après avoir déconstruit quelques évidences couramment admises à propos de la médiation, je souhaite aborder cette notion dans sa pluralité, car, comme je l'ai indiqué plus haut, l'emploi du terme au singulier engendre une confusion possible sur le fait qu'il y aurait un modèle générique qui se déclinerait ensuite selon les différents domaines culturels, mais sans remettre en cause une matrice originelle de propriétés. Il me semble, au contraire, qu'il est fécond de se

<sup>9</sup> À ce sujet, Cf. les analyses de Jean-Claude Passeron, *Le Raisonnement sociologique*, Nathan, Paris, 1991.

<sup>10</sup> Antoine Hennion, *La Passion musicale. Une sociologie de la médiation*, Métailié, (Leçons de choses), Paris, 1993.

poser la question suivante : que se passe-t-il si, au lieu des pratiques liées au patrimoine et aux expositions, on s'intéresse aux pratiques qui sont en cours dans le spectacle vivant ? Les modélisations qui ont été construites pour la médiation muséale sont-elles pertinentes pour d'autres domaines ? Pour répondre à cette question, il convient tout d'abord de distinguer les pratiques au sein des arts de la scène. Faute de pouvoir embrasser plus largement ces arts, et pour rester cohérente par rapport au sujet de ces journées d'études, je le ferai dans le théâtre et dans la danse à partir des observations que j'ai collectées pour ma thèse, ainsi que des différentes études de terrain que j'ai réalisées depuis.

### LE THÉÂTRE

Dans le domaine du théâtre, j'ai pu mettre en évidence trois caractéristiques de la médiation<sup>11</sup>. La première est la tendance très 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 à des professionnels spécifiques (chargés de communication, chargés de relations publiques, chargés de relations aux publics, etc.), le temps de la rencontre avec des publics potentiels ou des publics déjà présents dans les salles est un temps étroitement contrôlé par les artistes. Parmi ceux-ci, les metteurs en scène occupent une place prééminente, tandis que les comédiens sont soit absents, soit largement muets. Cette configuration se vérifie dans toutes sortes de situations, du débat au Festival d'Avignon à la rencontre dans un établissement scolaire. La deuxième caractéristique tient à la nature discursive de la médiation : il s'agit essentiellement d'échanges verbaux, dominés par le régime de la parole autorisée, celle du metteur en scène. Les rencontres commencent généralement par « Avez-vous des questions ? », et fort peu par un appel à l'expression sensible du vécu du public, comme si la base de l'échange était la recherche d'éléments de compréhension ou d'information, et comme si le but de cette médiation était de compléter par des savoirs validés l'expérience du public. Il est très rare que ces rencontres soient ponctuées de séquences théâtrales, même sous

<sup>11</sup> Il n'est pas question ici, faute de place disponible, des textes d'accompagnement des spectacles, qu'ils soient disponibles en salle lors des représentations, ou diffusés sur des supports variés avant et après celles-ci. La distinction entre communication, information et médiation y est de toute façon assez délicate à délimiter.

forme de fragments<sup>12</sup>. 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 discursives : l'emploi du jeu dramatique, qui est une technique théâtrale particulière, ni purement artistique, ni strictement pédagogique, ni conçue dans un but d'accompagnement de groupes d'amateurs, qui consiste à faire éprouver la force de l'art théâtral dans des situations d'appropriation par des groupes très divers<sup>13</sup>.

### LA DANSE

L'examen des médiations pratiquées dans la danse (essentiellement contemporaine, mais ces observations recourent des observations dans le domaine de la danse 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, et cette interrogation est plus souvent collective que dans les médiations théâtrales. L'histoire de la danse est un savoir moins stabilisé que l'histoire du théâtre, et pourtant celle-ci est très présente, notamment par la question de la mémoire. Alors que les metteurs en scène font rarement référence aux artistes qui les ont inspirés, même s'agissant de mises en scène précédentes du même texte théâtral<sup>14</sup>, et se centrent dans leur propos sur la pièce qui vient d'être créée ou représentée, les chorégraphes se situent fréquemment par rapport à d'autres artistes chorégraphiques, citent les chorégraphes auprès desquels ils se sont formés, et placent leur propos plutôt dans le champ chorégraphique que dans celui de leur œuvre particulière. L'état encore en chantier de l'histoire de la danse contemporaine laisse une place importante à ces mémoires subjectives,

12 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 afin d'intéresser des populations non pratiquantes à fréquenter ultérieurement le théâtre.

13 À ce sujet, on peut consulter utilement *Le Théâtre et l'école. Histoire et perspectives d'une relation passionnée*, (Cahiers de l'ANRAT n° 11, Actes Sud, Arles, 2002 (et notamment le texte de Pierre-Étienne Heymann « Théâtre et école : les fruits de la passion » p. 49-81) ainsi que l'ouvrage de Jean-Gabriel Carasso, *Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture?*, Éditions de l'Attribut, Toulouse, 2006.

14 Ainsi, dans les débats du Festival d'Avignon, la mémoire des mises en scène précédentes d'autres artistes est plus souvent évoquée par le public présent que par les artistes invités.

malgré les efforts des institutions culturelles pour former les artistes à la culture chorégraphique à partir des années 1990<sup>15</sup>. 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 différentes formules pour désigner ces pratiques (conférences dansées, lectures démonstrations, lectures dansées, etc.)<sup>16</sup>. Le recours aux citations, fragments, remplois est généralisé. Ces médiations se présentent souvent comme des déplacements de la danse dans divers contextes sociaux et dans divers contextes de communication. La troisième caractéristique est 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, dans ces tableaux assez contrastés de la médiation dans le théâtre et dans la danse, nous avons presque 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 assez populaire à cause des situations esthétiques particulières que créent les langages du corps, la danse se déploie assez facilement dans des situations peu cadrées, inventives, souvent expérimentales. Ces médiations correspondant à son *ethos*, mais aussi à l'état actuel de son déploiement dans le système culturel, ce qui explique non seulement l'investissement des danseurs, mais également les risques artistiques qu'ils prennent en utilisant leurs langages dans toutes sortes de 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

15 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.

16 Je détaille un certain nombre de ces pratiques dans l'action culturelle d'Odile Duboc dans la publication de Contre Jour Centre chorégraphique national de Franche-Comté à Belfort, intitulée *10 années de développement de la culture chorégraphique en région* : [en ligne] <http://archive.ccnfc-belfort.org/upload/lettre/345-11-20-10.pdf>, (dernière consultation en février 2011).

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. Certes, une grande partie de ces publics sont captifs (scolaires, groupes de personnes en difficulté et encadrées par des travailleurs sociaux, etc.), ce qui explique que le fait d'assister à une médiation ne conduit pas nécessairement à fréquenter le lieu ou l'artiste qui en est à l'origine, mais le cas est le même pour les médiations théâtrales. Il semble que la dimension essentiellement verbale des médiations théâtrales accentue cette attente vis-à-vis d'une médiation qui n'aurait de sens que si l'œuvre a été ou va être rencontrée dans ses conditions normales de production. Pour autant, assister à une médiation sans aller au spectacle est-il dénué de sens ? Pour les artistes et les responsables d'institutions, la réponse est positive, et la médiation n'a de sens que si elle conduit au contact avec l'œuvre – de préférence celle qui est présentée par les artistes qui se sont ainsi mobilisés.

La dernière pièce  
que j'ai vu ?  
Je ne me souviens  
pas tout à fait...  
Sans doute  
un truc normal...  
je crois...  
un truc classique.  
Je crois que  
ça parlait de...  
les costumes  
étaient vieux !

### LES PUBLICS

En revanche, pour les publics, les réponses sont plus nombreuses et surtout plus complexes. Il s'agit des multiples ruses par lesquelles les publics (qu'ils soient ou non pratiquants<sup>17</sup>) 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, ces « erreurs » sont assez nombreuses pour qu'on les prenne en considération. C'est pourquoi j'ai proposé la notion de « médiation intransitive », non seulement pour prendre en compte la fréquence de ces pratiques, mais aussi pour redéfinir la médiation non pas comme un produit dérivé de la création d'œuvres, destiné à renforcer sa consommation, mais comme la manière dont un art se déploie dans le social, éventuellement sans passer par la phase de consommation d'œuvres légitimes. Les médiations sont, plus fréquemment qu'on ne veut le dire dans la culture, 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. Si le contact direct n'est pas possible pour des raisons d'éloignement, les musées mettent en œuvre différentes formes de relations médiatisées pour l'établir malgré tout. 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. Cette question est d'autant plus importante qu'elle affecte non seulement les publics, mais les médiateurs eux-mêmes (sauf si ceux-ci sont des artistes engagés dans le spectacle

<sup>17</sup> Je préfère utiliser l'expression « non-pratiquant » plutôt que l'expression « non-public », notion mal posée et source d'erreurs, dont Francis Jeanson a lui-même fait une critique assez radicale dans son ouvrage précité.

dont il est question): nombre de médiations se mettent en place sans que les médiateurs 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 glanées 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 multiplie 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, et celle pour une population de rencontrer une œuvre également. On ne peut donc imaginer 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 l'urgence des programmations théâtrales soient de même nature. Je conclurai que la médiation ne peut être définie comme une matrice de propriétés unique pour l'ensemble des domaines culturels. 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 des lieux où travaillent les médiateurs et de mettre en œuvre des ressources culturelles pour la compréhension et l'appropriation par les publics), la médiation en tant que fonction dans la culture et en tant que forme communicationnelle est de nature différente selon les domaines.

### **Pour des actions de médiation différenciées**

Pour clore cette réflexion sur la médiation dans les arts de la scène, je souhaite faire référence aux formes historiques de la médiation afin d'ouvrir quelques perspectives. Comme l'a mis en évidence Jean Caune<sup>18</sup>, on peut distinguer plusieurs formes de médiation au fil des décennies de politique culturelle en France. Au cours des années 1960, Caune parle de médiation «im-médiate» à propos de la politique de Malraux, fondée sur la doctrine du choc esthétique. Les années 1970 voient se développer la médiation par l'expression, c'est-à-dire par la

18 Jean Caune, *Le Sens des pratiques culturelles. Pour une éthique de la médiation*, Presses universitaires de Grenoble, (Communication, Médias et Sociétés), Grenoble, 1999.

diffusion non plus seulement des œuvres, mais également des langages de l'art. Au cours des années 1980, la politique de Jack Lang privilégie une médiation par la médiatisation, où il est difficile de distinguer action des médias, pouvoir politique, et extension du champ culturel. Pour comprendre ce qui se passe au cours de cette décennie, on peut se référer à la notion de «relations publiques généralisées» développée par Bernard Miège<sup>19</sup>, qui permet de comprendre comment les grandes organisations publiques construisent leur visibilité dans l'espace public et tentent d'orienter les comportements des citoyens, en se servant des techniques de communication comme moyen de gestion du social.

Pour poursuivre ces réflexions initiées par Jean Caune, nous pourrions dire que les années 1990 sont marquées par un discours fondé sur l'éducation. Ainsi, l'éducation artistique et culturelle devient un élément incontournable des politiques culturelles, non seulement au niveau de l'État, mais également au niveau des collectivités; mais ce souci d'éducation déborde largement le cadre de l'Éducation nationale: publics, élus, artistes ne cessent de revendiquer l'éducation du regard. Actuellement, il me semble que le projet de médiation s'oriente vers la notion de participation. Certes, celles-ci est surtout mise en œuvre par des artistes qui multiplient les démarches participatives dans le sillage de l'esthétique relationnelle théorisée par Nicolas Bourriaud dans le champ de l'art contemporain<sup>20</sup>. La participation à la vie culturelle elle-même n'est pas encore mise en œuvre, et d'une certaine façon on se contente aujourd'hui d'œuvres participatives, faute d'une réflexion en actes sur la manière dont la population peut être associée aux choix de politique culturelle. Aujourd'hui, la Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle promulguée en 2001, complétée par l'adoption, par 148 États, de la Convention internationale sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles, ratifiée en 2006 par la Communauté Européenne, crée un cadre qui permet l'émergence de nouveaux modèles de politique culturelle. En particulier, le mouvement Agenda 21 de la culture est en passe de devenir une méthode incontournable, car il permet de repenser la répartition des responsabilités publiques, de réviser des choix dont les conséquences sont le blocage progressif des institutions culturelles, de

19 Bernard Miège, *La Société conquise par la communication. 1. Logiques sociales*, Presses universitaires de Grenoble, (Communication, médias et sociétés), Grenoble 1996.

20 Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Presses du réel, (Documents sur l'art), Dijon, 1998.

repenser ceux-ci à partir du local, de faire monter de nouveaux acteurs dans le champ des politiques culturelles, et de poser la question de la concertation, non pas seulement avec les professionnels de la culture, mais avec la population. Il n'existe pas encore, en France, de concertation large sur la politique culturelle, sauf à Toulouse où cette démarche a été poussée assez loin. Mais il est probable que la généralisation de procédures de concertation dans différents domaines de la vie locale, tels que l'urbanisme, va affecter le secteur culturel.

En résumé, nous pouvons considérer que la médiation (ou, plus précisément, l'inflexion du projet de démocratisation culturelle) s'est d'abord centrée sur l'œuvre et sa diffusion, ensuite sur l'acteur dans la cité, puis sur l'impératif d'égalité d'accès et sur la garantie que pourrait apporter un projet éducatif systématique, pour intégrer aujourd'hui les nouvelles normes de la démocratie par le biais de la participation (en art) et de la concertation (pour ce qui concerne la vie culturelle). Comme je viens de le préciser, il s'agit de variations significatives du projet de démocratisation dans la culture plus que d'étapes dans l'évolution de la médiation. Il me semble important, en effet, de situer historiquement la médiation en prenant appui sur la période d'apparition du terme et de la notion qui lui est associée, c'est-à-dire à partir des années 1990. Mais l'intérêt de cette perspective historique est de poser les enjeux auxquels les médiateurs sont confrontés aujourd'hui, en prenant en compte simultanément la très grande variabilité des formes de médiation selon les domaines culturels et la manière dont se redéfinit le projet de démocratisation – auquel la médiation est étroitement liée – au fur et à mesure des changements sociaux.

## LES MÉDIATIONS À L'ŒUVRE DANS LES «CARRIÈRES» DE SPECTATEURS

Aurélien Djakouane

En France comme en Suisse<sup>1</sup>, les données sur la fréquentation des équipements culturels soulignent la continuité des inégalités sociales qui affectent l'accès à la culture, et tout particulièrement les pratiques comme le théâtre, la musique classique, l'opéra, etc. En France, cette observation des inégalités est motivée par l'objectif de démocratisation indirectement assigné à la politique culturelle<sup>2</sup>. Sans prétendre mesurer le degré de démocratisation des pratiques culturelles, l'étude sur les *pratiques culturelles des Français*<sup>3</sup> observe, tous les dix ans, l'évolution de ces inégalités. À la suite de nombreuses recherches<sup>4</sup>, cette étude fournit, en dépit d'elle-même, des arguments à une critique radicale des politiques publiques qui défend l'idée que l'offre culturelle profite toujours aux mêmes. Cette critique est aujourd'hui relayée par la redécouverte du slogan de la «Culture pour chacun»<sup>5</sup> qui accrédite indirectement la thèse de l'échec de la démocratisation<sup>6</sup>.

Pourtant, cette critique ne résiste pas aux études qui analysent plus en détail la fréquentation des institutions culturelles, et qui ne manquent pas de rappeler l'importance du renouvellement des publics de la culture.

1 Cf. *infra*, le texte d'Olivier Moeschler.

2 Emmanuel Wallon, « La Démocratisation culturelle, un horizon d'action », in Philippe Tronquoy (dir), *Les Politiques culturelles, Cahiers français*, n°348, La Documentation Française, Paris, 2009.

3 Olivier Donnat, *Les Pratiques culturelles des Français à l'ère numérique*. Enquête 2008, La Documentation Française, Paris, 2009.

4 Cf. notamment, Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'Amour de l'art*, Minuit, Paris, 1969; Pierre Bourdieu, *La Distinction, Critique sociale du jugement*, Minuit, Paris, 1979.

5 Discours de Frédéric Mitterrand, Ministre de la Culture et de la Communication, prononcé à l'occasion de ces vœux à la presse, le mardi 19 janvier 2010, [en ligne]: <http://www.culture.gouv.fr/mcc/Espace-Presses/Discours/Discours-de-Frederic-Mitterrand-ministre-de-la-Culture-et-de-la-Communication-prononce-a-l-occasion-de-la-presenta-tion-de-ses-voeux-a-la-presse>, (dernière consultation en février 2011).

6 Lettre de mission du Président Nicolas Sarkozy à Christine Albanel, Ministre de la Culture et de la Communication datant du 01 août 2007, [en ligne]: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/index-lettre2mission07.htm>, (dernière consultation en février 2011).

Avec d'autres, mes travaux ont participé à mettre en évidence ce phénomène. Citons par exemple, les 23% de nouveaux venus parmi les publics de la Scène nationale<sup>7</sup> de Cavaillon en 2004<sup>8</sup>, ou les 39% de nouveaux venus parmi les publics de 49 festivals étudiés en 2008<sup>9</sup>. Ces simples chiffres suffisent à montrer que, d'une saison à l'autre, les publics de la culture sont loin d'être toujours les mêmes. Ils soulignent également la nécessité de porter un regard plus nuancé sur les pratiques culturelles pour comprendre véritablement comment celles-ci se forment et s'insèrent dans le quotidien des individus.

Pour apporter des éléments de réponse à ces questions, je vais présenter plus en détail les résultats de l'enquête sur les publics de la Scène nationale de Cavaillon. Grâce à un croisement entre données statistiques (850 questionnaires) et données biographiques (70 entretiens), cette étude éclaire à nouveaux frais la manière dont les pratiques culturelles se font et se défont tout au long de la vie. En étudiant les différentes médiations qui agissent sur les « carrières » de spectateur<sup>10</sup>, ce travail pointe deux types de résultats :

1. l'importance du renouvellement des publics d'une saison à l'autre, ainsi que l'élargissement social qui en découle.
2. l'impact des sociabilités et des étapes du cycle de vie sur les pratiques culturelles des spectateurs.

Ces deux constats forment les deux grandes parties de cet article.

7 En France, 70 établissements de diffusion pluridisciplinaire (théâtre, musique, danse) portent le label de « Scène nationale ». Par ce label, l'Etat leur assigne trois principales missions : soutenir la production artistique de référence nationale dans les domaines de la culture contemporaine ; organiser la diffusion et la confrontation des formes artistiques en privilégiant la création contemporaine ; participer sur l'aire d'implantation à une action de développement culturel en favorisant de nouveaux comportements à l'égard de la création artistique et une meilleure intégration sociale de celle-ci.

8 Aurélien Djakouane, *Les Publics du Théâtre de Cavaillon*, Rapport SHADYC/CNRS, Marseille, 2005. Synthèse [en ligne] : <http://www.theatredecavaillon.com/IMG/pdf/enquete.pdf>, (dernière consultation en février 2011).

9 Aurélien Djakouane, Marie Jourda, Emmanuel Négrier, *Les Publics des festivals*, Michel de Maule/France festivals, Paris, 2010.

10 Aurélien Djakouane, *Les Carrières de spectateurs. Vers une sociologie des formes de prescriptions théâtrales*, thèse de doctorat en sociologie, sous la direction d'Emmanuel Pedler, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2007.

## Le renouvellement des publics

### LES NOUVEAUX VENUS: UN PROFIL ATYPIQUE

Les spectateurs de la Scène nationale de Cavaillon ont un profil sociologique conforme à ce que l'on sait déjà sur les publics de théâtre : une dominante féminine (69% de femmes), des diplômés de l'enseignement supérieur surtout (74%) et de nombreuses classes supérieures (38%). Ce public habite essentiellement dans l'agglomération (28%) ou dans un rayon de 30 kilomètres (50%). Il a, en moyenne, 45 ans. Sans être représentative des publics de théâtre à l'échelle nationale, cette étude témoigne de la situation que connaissent de nombreux théâtres publics situés en dehors des grandes métropoles. En effet, Cavaillon est une petite agglomération d'environ 24 000 habitants, située à moins de 30 kilomètres d'Avignon. Précisons en outre, qu'en dehors de la période festivalière, la Scène nationale de Cavaillon constitue le lieu de diffusion le plus important du département en matière de spectacle vivant.

En 2004, 23% du public franchissait le seuil de ce théâtre pour la première fois. Il ne s'agit pas d'un phénomène ponctuel puisqu'au cours des cinq dernières années, le public de ce théâtre s'est renouvelé à 60%. En outre, l'année de l'enquête, 10% des spectateurs n'étaient pas sortis au théâtre depuis au moins un an. Ces « débutants » représentent la moitié des nouveaux venus. Bien entendu, ce renouvellement n'est pas un argument suffisant pour parler d'un élargissement social du public. Pourtant, lorsqu'on observe la sociologie des nouveaux venus, on constate qu'ils ont un profil bien différent du reste du public. Ils comptent, en effet, plus d'hommes (40%), plus de classes moyennes et populaires (35%), et un peu moins de diplômés de l'enseignement supérieur (68%), pour un âge moyen de 39 ans (Tableau 1). De plus, ces spectateurs se distinguent aussi par leurs préférences. Tandis que les habitués plébiscitent les pièces de théâtre, les nouveaux venus privilégient davantage les formes plus atypiques (marionnette, jonglage, mime, clown, spectacle hybride, etc.), la danse et la musique.

Tableau 1. Sociologie du renouvellement

| Caractéristiques sociologiques | Nouveaux  |               | Déjà venus | Ensemble |
|--------------------------------|-----------|---------------|------------|----------|
|                                | Débutants | Non débutants |            |          |
| Hommes                         | 45%       | 36%           | 29%        | 31%      |
| Classes moyennes et populaires | 37%       | 36%           | 34%        | 34%      |
| Non diplômés du supérieur      | 42%       | 28%           | 25%        | 26%      |
| Foyers < 1 500 € nets/mois     | 45%       | 37%           | 25%        | 28%      |
| Moins de 35 ans                | 35%       | 38%           | 22%        | 25%      |
| 55 ans et plus                 | 30%       | 23%           | 32%        | 30%      |

Source: A. Djakouane, Les publics du théâtre de Cavaillon 2004.  
Lecture: 45% d'hommes parmi les débutants, 36% parmi les non débutants, 29% parmi ceux qui sont déjà venus, et 31% sur l'ensemble du public.

### TROIS FACTEURS DE RENOUVELLEMENT ET D'ÉLARGISSEMENT

Trois éléments permettent d'expliquer l'impact du renouvellement sur l'élargissement des publics: la diversification de l'offre; les spectacles «hors les murs»; les sociabilités ordinaires.

#### a. L'offre et sa diversification: une médiation artistique

Dans l'enquête, le renouvellement varie en fonction des catégories de spectacles programmés: théâtre, danse, musique, «atypique» (cirque, théâtre de rue, marionnette, mime, spectacle hybride...). Si les nouveaux venus sont partout présents, ils sont plus nombreux lors des concerts ou des spectacles atypiques (Tableau 2). Pour autant, ces nouveaux venus ne sont pas nécessairement des spécialistes d'un genre particulier, qui seraient là en raison d'un spectacle ou d'une tête d'affiche qui les aurait ponctuellement motivés. Bien que cette situation explique, sans doute, une partie du fort renouvellement occasionné par les concerts (65%), elle ne concerne pas les spectacles atypiques dont les artistes étaient peu connus et les esthétiques difficilement catégorisables. D'ailleurs, c'est sans doute parce qu'ils sont moins «étiquetables» que les atypiques attirent un public plus large. Toutefois, pour la musique comme pour les atypiques, le renouvellement s'accompagne d'une ouverture sociale plus marquée. On y trouve davantage de jeunes, davantage de foyers ayant de faibles revenus, davantage d'hommes peu diplômés et issus des catégories moyennes et populaires.

Le théâtre, en tant que discipline la plus programmée, provoque aussi quelques glissements sociologiques mais plus modérément, et toujours parmi les spectateurs les plus âgés. À l'opposé, la danse s'impose comme un genre «transgénérationnel» qui attire aussi bien les plus jeunes que les plus âgés dans un renouvellement qui, sans se trouver dans des proportions équivalentes à celui de la musique ou des atypiques, reste bien supérieur à la moyenne. Toutefois, et à la différence du théâtre, l'élargissement générationnel induit par la danse touche surtout les femmes diplômées issues des classes supérieures.

Dans tous les cas, ces résultats soulignent la capacité de l'offre à dépasser les clivages sociaux ordinairement admis sur les publics de la culture. Ils montrent aussi que la médiation artistique et la diversification de la programmation constituent un facteur favorable au métissage des publics qui interdit de penser «le» public de la culture au singulier.

Tableau 2. Les publics suivant le genre de spectacle

| Caractéristiques des publics   | Théâtre | Danse | Musique | Atypique | Ensemble |
|--------------------------------|---------|-------|---------|----------|----------|
| Nouveaux                       | 29%     | 35%   | 65%     | 55%      | 23%      |
| Hommes                         | 35%     | 27%   | 44%     | 42%      | 31%      |
| Classes moyennes et populaires | 35%     | 23%   | 41%     | 36%      | 34%      |
| Non diplômés du supérieur      | 25%     | 24%   | 26%     | 32%      | 26%      |
| Foyers < 1 500 € nets/mois     | 31%     | 28%   | 33%     | 46%      | 28%      |
| Moins de 35 ans                | 21%     | 30%   | 35%     | 44%      | 25%      |
| 55 ans et plus                 | 36%     | 40%   | 21%     | 11%      | 30%      |

Source: A. Djakouane, Les publics du théâtre de Cavaillon 2004.

#### b. Les spectacles «hors les murs»: une médiation territoriale

Le second facteur de renouvellement et d'élargissement concerne les spectacles délocalisés. À l'image de nombreux théâtres publics, la scène nationale de Cavaillon programme, depuis 2002, des spectacles en dehors de sa salle principale. Ces spectacles «Hors les murs» se déroulent dans une dizaine de villes et villages situés dans un rayon de 30 kilomètres autour de Cavaillon, et comptent pour un tiers de la

programmation (8 spectacles sur 24). Destinés à proposer des spectacles dans des villages où l'offre est absente, les « Hors les murs » contribuent non seulement à attirer un public nouveau mais aussi à le fidéliser autour d'une offre singulière. En effet, ces spectacles ne sont pas les mêmes que ceux programmés dans la salle principale. Les jauges étant plus petites et les salles pas forcément adaptées (salles des fêtes, foyers, etc.), une place plus grande est ainsi accordée aux spectacles intimistes, aux spectacles pouvant être joués en extérieur, aux déambulateurs ou au théâtre de rue. Plus largement, ces soirées laissent davantage de place aux formes atypiques et métissées qui témoignent de l'hybridation que connaît aujourd'hui une partie de la création contemporaine en matière de spectacle vivant.

Sur le plan formel, on peut ainsi distinguer les spectacles « Hors les murs », de ceux, plus conventionnels, de la salle principale. Confirmant l'impact des médiations artistiques, le profil sociologique des spectateurs « Hors les murs » est d'autant plus singulier que le renouvellement est important pour ces spectacles (40%). En effet, les nouveaux venus sont ici surtout des hommes, plus âgés, moins diplômés et issus de foyers ayant de faibles revenus (Tableau 3). Une nouvelle fois, le renouvellement occasionné par ces spectacles délocalisés s'accompagne d'une forme d'élargissement social du public, visible ici à travers les variables des revenus et du diplôme. Rappelons à ce sujet, qu'au-delà de la classe sociale, le diplôme reste l'indicateur le plus fiable dans l'analyse des inégalités d'accès à la culture.

Tableau 3. Les publics suivant le lieu du spectacle

| Caractéristiques des publics   | Hors les murs | Salle centrale | Ensemble |
|--------------------------------|---------------|----------------|----------|
| Nouveaux                       | 40%           | 31%            | 23%      |
| Hommes                         | 37%           | 29%            | 31%      |
| Classes moyennes et populaires | 35%           | 34%            | 34%      |
| Non diplômés du supérieur      | 31%           | 23%            | 26%      |
| Foyers < 1 500 € nets/mois     | 38%           | 24%            | 28%      |
| Moins de 35 ans                | 26%           | 25%            | 25%      |
| 55 ans et plus                 | 32%           | 30%            | 30%      |

Source : A. Djakouane, Les publics du théâtre de Cavaillon 2004.

L'impact de cette médiation territoriale sur le renouvellement des publics souligne combien ces dispositifs « Hors-les-murs » offrent une nouvelle porte d'accès à la culture au moment où la décentralisation culturelle croit avoir atteint ses limites. On voit bien ici que le public touché va au-delà des habitués des établissements culturels. Pour autant, si cette offre favorise une certaine mobilité des spectateurs du centre vers les « Hors les murs », la réciproque n'est pas vraie. Sans entrer dans les raisons qui expliquent cela, ce constat rappelle l'importance de la proximité dans la fréquentation des équipements culturels. Pour donner un exemple différent, les festivals que nous avons étudiés en 2008 recrutent 49% de leurs publics dans la ville même où ils se déroulent. Ce chiffre atteint 79% si l'on ajoute le département<sup>11</sup>. Le recrutement local est une des caractéristiques centrales des publics de la culture, y compris pour des manifestations ponctuelles plus propices aux comportements occasionnels et aux fluctuations touristiques. Ces résultats rappellent ainsi que l'effort de décentralisation doit être poursuivi car il participe activement au renouvellement des publics de la culture en luttant contre les inégalités territoriales dans un contexte où le poids des contraintes sociales, professionnelles et domestiques reste le principal frein aux sorties culturelles.

### c. Les sociabilités : une médiation sociale

Dans une interview récente, Claude Régy rappelait que *« le théâtre, c'est encore le dernier endroit où des gens vivants vont voir sur scène des gens vivants »*<sup>12</sup>. Effectivement, la composante sociale est une dimension fondamentale de l'expérience théâtrale du spectateur. De fait, la sortie au théâtre s'effectue rarement en solitaire parce qu'elle repose sur le partage d'une expérience collective. Les sociabilités jouent donc un rôle central dans les modalités de sortie au théâtre tout comme dans le renouvellement des publics. En outre, cette médiation sociale ne se résume pas à l'accompagnement, elle distingue aussi les pratiques des habitués de celles des nouveaux venus, qu'il s'agisse de la connaissance de la Scène nationale, des motivations à venir ou du choix des œuvres.

11 Aurélien Djakouane, Marie Jourda, Emmanuel Négrier, *op. cit.*

12 Libération du 15 décembre 2010.



Tableau 4. L'impact des sociabilités

|                          | Nouveaux                         | Déjà venus                            |
|--------------------------|----------------------------------|---------------------------------------|
| Connaissance de la salle | Amis, conjoint, famille (52%)    | Notoriété du lieu (47%)               |
| Motivations à venir      | Amis, conjoint, famille (57%)    | Confiance dans la programmation (40%) |
| Choix des œuvres         | Proches, Proximité, Médias (49%) | Œuvres, artistes (57%)                |
| Accompagnement           | Amis (41%)                       | Conjoint, famille (54%)               |

Source : A. Djakouane, Les publics du théâtre de Cavaillon 2004.

Dans chacun de ces registres, le comportement des nouveaux venus apparaît largement orienté par leur entourage (amis, conjoint, famille). À l'opposé, celui des habitués est plus sensible aux prescriptions institutionnelles (les recommandations de la Scène nationale, la confiance dans la programmation...). Leur plus grande expertise les rend également davantage autonomes, et leur permet d'avoir une relation plus directe avec l'institution théâtrale et son offre (Tableau 4). Cette autonomie s'illustre aussi à travers les modes d'accompagnement dont le cercle de sociabilité se réduit au conjoint ou à la famille.

Tous ces éléments soulignent avec force l'impact des sociabilités dans la compréhension du rapport plus occasionnel à la culture, et tracent les pistes à suivre pour envisager de nouveaux dispositifs de médiation culturelle.

## Des pratiques en mouvement

### LES PRATIQUES CULTURELLES À L'ÉPREUVE

Si la sociologie des années 1960-1970 a démontré la structuration sociale des inégalités d'accès à la culture, elle a également favorisé l'idée que le « milieu social » des individus (la classe sociale, la famille, etc.) joue un rôle central dans les pratiques culturelles. Sans nier l'existence d'une « hérédité culturelle », cette explication élude le contexte social dans lequel ces pratiques se déroulent. Ce contexte agit pourtant, tout à la fois, sur l'apparition, l'interruption ou l'arrêt des pratiques culturelles,

souvent tributaires d'événements liés au cycle de vie (enfance, adolescence, vie professionnelle, vie familiale, etc.)<sup>13</sup>. En outre, l'évolution et l'expansion de l'offre culturelle interdit de croire que les modes d'accès à la culture n'ont pas évolué au fil des générations.

### La première fois...

#### ...une étape qui s'est transformée au fil des générations

L'enquête menée à Cavaillon comportait une série de questions sur la première sortie au spectacle : à quel âge, quel spectacle, avec qui... Les résultats illustrent l'impact des politiques d'éducation artistique dont témoigne l'avancement de l'âge de la première sortie. Pour les jeunes générations, cette première sortie se déroule plus tôt (13 ans en moyenne) et majoritairement dans le cadre de l'école, tandis qu'à l'opposé, les générations les plus âgées sortaient plus tardivement (15 ans en moyenne), et essentiellement dans le cadre familial. Si les inégalités d'accès demeurent, les jeunes générations ont un contact plus précoce avec la culture qui favorise leur émancipation à l'égard de leur environnement familial.

#### ...une étape qui n'est pas la même suivant le sexe

La distinction qui s'opère entre filles et garçons rappelle combien les formes de socialisation diffèrent entre les sexes, notamment à l'adolescence. Les filles apparaissent plus précoces (14 ans en moyenne) et plus sensibles aux injonctions de l'école et de la famille, tandis que les garçons découvrent le spectacle vivant plus tardivement (18 ans en moyenne), et davantage par l'intermédiaire de leurs groupes de pairs (les copains, les amis). La famille reste ainsi très présente dans le temps libre des filles davantage soumises à l'autorité parentale en matière de loisirs et de sorties. Du coup, leurs activités sont faiblement diversifiées et peu soutenues. À l'inverse, les garçons ont des activités nombreuses et variées qui se réalisent sur un territoire plus large en lien avec leur sociabilité plus importante<sup>14</sup>.

#### ...une étape importante ?

Si ces deux exemples montrent qu'en matière de pratiques culturelles, les individus restent soumis à un faisceau d'influences qui dépassent

<sup>13</sup> Aurélien Djakouane, « De l'espace incertain des pratiques culturelles à l'espace négocié des carrières de spectateurs : une épreuve pour la notion de milieu social », in *Carnets de bord*, n°8, Genève, 2005, p. 35-45.

<sup>14</sup> Dominique Pasquier, *Cultures lycéennes. La tyrannie de la majorité*, Autrement, Paris, 2005.

leur appartenance sociale, ils rappellent aussi qu'en matière de culture rien n'est immuable. On peut donc s'interroger sur l'importance des premières expériences dans la mesure où elles n'entretiennent pas toujours un lien évident avec les pratiques ultérieures des individus, y compris chez ceux issus des milieux favorisés. Bien sûr, tous les spectateurs racontent avec force détails leur première fois, et rares sont ceux qui l'ont oublié. Mais si ce moment reste un souvenir fort, cela n'en fait pas pour autant une étape susceptible d'expliquer les pratiques ultérieures des individus. Pour s'en convaincre, il suffit de prendre la mesure de l'impact du cycle de vie sur l'organisation de la vie quotidienne. Toutes les carrières de spectateurs s'avèrent ainsi largement discontinues, constamment mises à l'épreuve des événements qui surgissent à chaque étape de la vie: les parents, l'école, l'adolescence, les études, la vie professionnelle, le couple, les enfants, etc.

#### Les étapes du cycle de vie

Pour illustrer ces différentes étapes, prenons quelques exemples.

##### Exemple 1 : La Famille – le Couple – les Amis

*« La première fois, c'était des marionnettes, j'avais 8 ou 9 ans. Mes parents m'avaient emmené dans un chapiteau... Je me rappelle être complètement happée par le spectacle, c'était vraiment féérique. [...] Mes parents fréquentaient plusieurs théâtres, ils sortaient très souvent et m'emmenaient quelquefois. Pourtant lorsque je suis devenue adolescente, puis adulte, je n'ai pas fréquenté tout de suite un théâtre, c'est venu bien plus tard lorsque j'ai rencontré mon mari. Au début, on allait voir des concerts [...] Et puis nous sommes partis vivre dans le sud de la France, et c'est là que nous avons commencé à sortir régulièrement au théâtre. [...] Plus tard, après notre séparation, j'ai cessé d'aller au théâtre. Puis, il y a deux ans, j'ai rencontré Missette, l'amie avec qui je viens tout le temps, elle m'a parlé de ce théâtre, qu'elle y allait souvent, elle m'a emmenée et depuis je recommence à aller au théâtre. »*

*Marie-Josée, 61 ans, infirmière*

Cet exemple illustre bien les limites et la portée des premières fois. Si cette expérience a été particulièrement marquante pour Marie-Josée, on constate que ce souvenir n'est que faiblement lié à sa pratique actuelle. En effet, chez Marie-Josée, l'installation dans une pratique durable concorde avec la rencontre de son mari dont les préférences

vont davantage vers la musique que le théâtre. Le théâtre arrive à la suite d'un déménagement qui favorise la découverte de nouveaux équipements culturels. Pour autant, la pratique de Marie-Josée n'est pas définitive, elle sera interrompue après son divorce, puis redémarra par l'intermédiaire d'une amie. Au final, dans ce parcours mouvementé, l'environnement social et les étapes du cycle de vie pèsent plus lourdement que les premières expériences.

##### Exemple 2: Le Conjoint – les Enfants – les Amis

*« Pour tout dire, avant de rencontrer ma femme, je n'étais jamais allé au théâtre ! On était étudiant, elle, elle connaissait bien, alors, elle m'a un peu initié quoi ! Et puis, ça m'a plu, on a continué à sortir souvent tous les deux, ou avec des amis pendant des années... Mais quand mon fils est né, ma femme et moi, nous n'avions plus le temps d'aller au théâtre, et puis de toutes façons ça n'avait plus d'importance, on maternait ! Ça remplissait nos vies et puis ça nous allait bien comme ça. Ça a été pareil pour ma fille. Bref pendant six ou sept ans, plus de théâtre ! Après, on a commencé à reprendre mais on s'est vite séparés... Alors bon, moi j'avais plus la tête à ça ! Cette année, je n'étais pas allé au théâtre depuis 5 ans ! Et je crois que sans ma collègue Françoise, je ne serais jamais retourné au théâtre... C'est elle qui me traine ! Elle vient tout le temps ! »*

*Hughes, 39 ans, contractuel de la fonction publique.*

Emblématique de l'impact du couple et de la vie familiale sur les sorties culturelles, ce parcours illustre bien les contraintes qui pèsent sur les jeunes couples. Chez Hughes toute sa pratique de spectateur dépend de son cercle relationnel, qu'il s'agisse de son épouse au démarrage, puis de ces amis par la suite. À l'opposé, sa femme, chez qui les habitudes culturelles ont été prises durant l'enfance, ne parvient pas non plus à maintenir ses pratiques face aux contraintes familiales. L'exemple des enfants est pertinent mais d'autres parcours suivent les mêmes variations à propos de la vie professionnelle qui devient plus prenante après la période des études.

##### Exemple 3 : Le temps de la retraite

*« À la maison, on n'allait pas au théâtre, pour tout vous dire, on n'y pensait même pas ! Mes parents étaient des ouvriers, et personne dans la famille n'avait jamais mis les pieds dans un théâtre. La première fois que j'ai vu du*

*théâtre, je crois que c'était à l'école ! En fait le théâtre, c'est venu assez tard pour moi. [...] J'ai beaucoup travaillé, toute ma vie, j'étais médecin de campagne et je n'avais pas de temps pour les sorties culturelles. Alors, quand j'ai commencé à moins travailler, la retraite approchant, avec ma femme, nous avons commencé à nous intéresser à la culture, aux musées, aux expos et au théâtre. Cela nous a tout de suite plu, et depuis nous venons quasiment à tous les spectacles ! »*

*Yves, 70 ans, médecin retraité.*

Si les deux exemples précédents soulignent les contraintes liées au cycle de vie, ce dernier exemple incarne les opportunités d'initier de nouvelles pratiques lorsque certaines contraintes s'amenuisent, y compris chez ceux qui sont les moins « socialement » disposés. Le parcours d'Yves montre bien comment le désir de culture peut jaillir à n'importe quel moment de la vie, et qu'il n'est pas nécessairement favorisé par une accoutumance précoce.

Sans prétendre être exhaustifs, ces exemples illustrent la fragilité des pratiques culturelles. L'étude des parcours de spectateurs montre qu'en dépit du déterminisme social, ces pratiques sont soumises à une instabilité permanente et à de fréquentes négociations avec l'entourage social, familial, amical, professionnel... Ces négociations apparaissent profondément marquées par les contraintes de la vie quotidienne, les étapes du cycle de vie et les sociabilités. Dans la durée et à l'échelle individuelle, les pratiques culturelles apparaissent discontinues, marquées d'arrêts, de reprises, de nouvelles premières fois, etc. où les sociabilités apparaissent bien plus déterminantes que l'origine ou le milieu social des individus.

### LE GOÛT DES AUTRES

L'impact de l'entourage se ressent jusque dans l'expression des goûts et les registres de pratiques. Comme le montre l'étude, les sociabilités diffèrent suivant les types de sorties : on vient davantage entre amis pour les concerts (54%) ou la danse (39%), tandis que pour le théâtre c'est le couple qui reste la modalité de sortie dominante (41%). Plus mélangés, parce que plus hétérogènes, les spectacles atypiques favorisent les sorties familiales (20%) ou entre amis (51%). Mais le rôle prescriptif des sociabilités ne se mesure pas uniquement au travers des formes d'accompagnement. Si le partage d'une expérience esthétique peut faire

Pour aller au théâtre, faut avoir l'occasion. Et pour y revenir, faut avoir la démarche.

l'objet d'une négociation, elle est aussi souvent l'occasion d'un échange, d'un débat qui rappelle combien les frontières entre les goûts demeurent poreuses et labiles, parce qu'en dialogue permanent avec autrui. Prenons quelques exemples.

#### **Exemple 4 : Partager l'expérience**

*« Définir mes goûts, c'est un peu difficile. J'ai des goûts éclectiques, j'aime un peu tout [...] Il y a un truc essentiel pour moi, c'est le besoin de partager ça avec mes proches. La plupart du temps, je sors avec ma femme ou avec des amis quand elle ne vient pas. [...] Au boulot, par exemple, c'est moi qui m'occupe des sorties culturelles, je prends les abonnements collectifs [...] Voir des spectacles, c'est une expérience formidable qui, pour moi, n'a de sens que si elle est partagée avec d'autres. Après on en discute, on confronte nos points de vue. C'est aussi pour ça que je sors beaucoup, pour voir plein de choses et en parler, donner envie... »*

*Pierre, Contrôleur des impôts, 45 ans*

À de nombreux égards, Pierre incarne la figure du « prescripteur culturel ». C'est celui qui discute avec ses amis ou ses collègues de travail, les décide à sortir, et les motive pour aller voir tel ou tel spectacle. Son témoignage illustre pleinement cette dimension sociale et communicationnelle de l'expérience du spectateur, ainsi que la manière dont les goûts, en tant qu'axe de perception de la réalité, font l'objet de débats.

#### **Exemple 5 : S'adapter et écouter**

*« Mes parents ne sortaient jamais. [...] J'ai toujours été initiée par des copains qui m'emmenaient et comme ça, ça m'a plu. Quand je me suis mariée, fini le théâtre, mon mari était musicien alors nous sortions surtout pour voir des concerts de musique classique. Au début, je n'y connaissais rien mais durant cette période de ma vie, j'ai acquis une solide culture musicale [...] Aujourd'hui c'est différent, je vais voir beaucoup de choses, des choses plus variées pas seulement du classique, et pas seulement de la musique... Si c'est avec ma fille, elle a 12 ans, je choisis plutôt du théâtre ou de la musique, ça dépend [...], alors que quand je viens avec ma sœur, on s'oriente plutôt sur la danse [...]. Parfois, je viens seule aussi, et là je retrouve souvent des amis comme Marie-Jo, que tu connais, elle me conseille souvent pour le théâtre, on parle beaucoup... »*

*Marie, 42 ans, responsable de formation*

Le parcours de Marie illustre la manière dont les goûts et les expériences se cumulent et s'enrichissent en permanence. Cette acculturation étant doublement favorisée par la multiplication des sorties, et par le dialogue et le partage. On comprend ainsi que les répertoires de goût n'ont rien de figé et qu'ils varient au contact des autres.

#### **Exemple 6 : La culture à la carte**

*« Moi, je peux pas voir n'importe quoi avec n'importe qui ! Y a des copains avec qui je peux aller au ciné par exemple et d'autres pas... On n'a pas les mêmes goûts c'est tout ! Pareil pour le théâtre ou les concerts... Si je vais au théâtre et que mes potes ou ma copine s'ennuient, y a problème ! Alors, je fais en fonction de... »*

*Elie, 21 ans, étudiant*

*« Mes parents lisent beaucoup alors ils me conseillent pas mal... En revanche, pour le théâtre, comme ça fait partie des cours, les profs nous disent ce qu'il faut voir... Tandis que pour le ciné, là c'est mon domaine, je suis l'actu, je lis pas mal de trucs, c'est même les autres qui me demandent conseil ! »*

*Lise, 19 ans, étudiante*

Ces deux exemples retracent, chacun à leur manière, l'instrumentalisation et la multiplication des sociabilités culturelles en fonction des objets. Si la vie étudiante est une période plus propice à une démultiplication des expériences et des scènes sociales, elle illustre le caractère équivoque et complexe des univers d'appartenances dans lesquels chacun de nous évolue, et qui impactent nos pratiques et nos goûts.

### **Changer de regard sur les publics pour ouvrir de nouveaux dispositifs de médiation**

Pour conclure, je voudrais revenir sur les éléments centraux de mon intervention et ouvrir le débat. Premièrement, le renouvellement des publics et l'élargissement social qui l'accompagne récuse l'idée d'une offre culturelle qui profiterait toujours aux mêmes. Les trois formes de médiation qui participent à ce phénomène (celle de l'offre, des œuvres et des artistes; celle du territoire; et celle des sociabilités) incitent, à la fois, à poursuivre l'effort de décentralisation, à intégrer plus fortement les sociabilités et les contraintes de la vie quotidienne

dans les dispositifs de médiation culturelle, et à favoriser le métissage de l'offre par la confrontation des esthétiques et des formes culturelles. Deuxièmement, les parcours de spectateurs montrent que la socialisation culturelle s'opère tout au long de la vie, et que les pratiques culturelles sont en permanence négociées dans le temps et avec les autres. Ces constats renforcent l'idée que les pratiques culturelles, tout comme les goûts, sont fortement liées aux étapes du cycle de vie et aux sociabilités multiples des individus, et que, une fois de plus, les dispositifs de sensibilisation et de conquête des publics ont tout intérêt à intégrer ces dimensions.

Pour prolonger la réflexion, je voudrais rappeler combien l'observation territoriale favorise une connaissance plus fine et plus précise des publics de la culture. Tendre vers cette précision est un enjeu à la hauteur des aspirations que la culture suscite à l'échelle politique et sociale. La question du renouvellement illustre cet enjeu. En effet, même si les nouveaux venus ne reviendront peut-être pas l'année suivante, ils auront participé, l'espace d'une saison ou d'un spectacle, à la vie culturelle. La force des expériences vécues ne se réduit pas à leur fréquence. Il me revient l'exemple d'une personne interrogée un soir de festival d'Avignon qui se présentait comme un grand passionné de théâtre, et qui me racontait son souvenir de Jean Vilar, de Gérard Philippe et du *Prince de Hombourg* dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes. Puis, lorsque je lui demandais s'il allait souvent au théâtre, il me répondait qu'il n'y était pas retourné depuis, mais que ça ne l'empêchait pas d'aimer le théâtre ! Voilà pourquoi, derrière les chiffres il ne faut pas oublier l'expérience que procure la sortie théâtrale. Pour advenir, cette expérience peut reposer sur un certain nombre de médiations qui rappellent que le désir de culture est orienté par l'entourage social, l'offre et sa proximité. Ces médiations incitent à ne pas oublier qu'à la mesure de sa force, l'expérience théâtrale comporte un risque car ni son succès, ni son contenu ne sont garantis. L'étude des parcours de spectateurs rappelle que la communicabilité de cette expérience reste soumise à de nombreux aléas, et que les pratiques et les goûts restent largement dépendants des sociabilités de chacun. De fait, le passage des appétences aux pratiques occasionne une négociation permanente qui affecte et démultiplie les espaces et les temps de socialisation et de sensibilisation. Ce processus est aujourd'hui accentué par une offre culturelle plus riche et plus diversifiée. Les frontières symboliques

apparaissent, de ce point de vue, moins fortes qu'auparavant, et si les chemins pour les franchir demeurent incertains, ils matérialisent tout l'enjeu d'une possible médiation culturelle.

## LA « DÉMOCRATISATION CULTURELLE » : MYTHE OU RÉALITÉ ?

Les publics et leur évaluation, un nouvel enjeu des politiques de la culture en Suisse

Olivier Moeschler

La démocratisation culturelle est, en Suisse aujourd'hui, au centre des politiques de la culture des villes et des cantons mais aussi, depuis peu, de la Confédération. Quelles en sont les différentes matérialisations ? Quelle est la place spécifique donnée aux publics dans les politiques publiques locales ? Quel rôle jouent dans ce contexte les enquêtes sociologiques et statistiques menées ces dernières années à des échelles variées du pays ?

Des deux exemples helvétiques étudiés dans cette contribution, il ressort que la réponse donnée par les acteurs à la question de savoir si la « démocratisation culturelle » est, encore, un mythe ou, déjà, une réalité effective varie considérablement d'un cas à l'autre. Cette situation disparate témoigne de l'importance prise ces deux dernières décennies par la question des publics dans les politiques de la culture en Suisse, tout en signalant une réappropriation complexe et spécifique de ce qui, en France, est un idéal fondateur de l'action des pouvoirs publics dans le domaine culturel<sup>1</sup>.

### Des chiffres et des lettres : les référentiels politiques et leurs enquêtes

On propose de s'intéresser aux politiques de la culture de plusieurs collectivités locales en Suisse romande, afin de cerner la place des publics dans les référentiels actuels de politique culturelle. Par « référentiel »,

<sup>1</sup> Cet article s'inscrit dans une réflexion plus générale sur les échelles des politiques de démocratisation et sur la mesure des pratiques culturelles : Olivier Moeschler et Olivier Thévenin (éd.), *Les Territoires de la démocratisation culturelle*, L'Harmattan, Paris, 2009 ; André Ducret et Olivier Moeschler (éd.), *Nouveaux regards sur les pratiques culturelles*, L'Harmattan, Paris, 2011 (à paraître). Nos remerciements vont à Anne-Catherine Sutermeister qui, par ses remarques judicieuses, a contribué à améliorer ce texte.

le politologue Pierre Muller désigne une «représentation «vraie «du monde», construite par les différents acteurs engagés dans la définition d'une politique et englobant des «valeurs», des «normes», voire des «images» qui sont des «idées en action»<sup>2</sup>. Les lois, règlements, préavis, messages, lignes directrices, listes de mesures et autres brochures de présentation sont les différents supports qui rendent visible un référentiel.

Ce faisant, nous évoquerons également les enquêtes sur les pratiques culturelles menées ces dernières années en Suisse, en les réinsérant dans leurs conditions de production et de diffusion. Ces études ont été foisonnantes dans les pays voisins<sup>3</sup>. En Suisse, elles ont été longtemps absentes de l'agenda scientifique, notamment au niveau national où la première enquête d'envergure en vingt ans vient d'être menée. À l'échelon local, en Suisse romande, les pratiques culturelles ont fait l'objet de plusieurs études chiffrées. À l'instar de la France, où le lien entre statistiques culturelles et politique de la culture est ancien<sup>4</sup>, référentiels de démocratisation culturelle et étude des pratiques culturelles sont, en Suisse aussi, de plus en plus intimement liés, les secondes devenant un «instrument» des premiers<sup>5</sup>. Cette imbrication croissante entre politique culturelle et expertise scientifique soulève des questions de fond, qui seront traitées dans la conclusion de cet article.

## Deux référentiels contrastés en Suisse romande

Procédons donc à une exploration comparative des référentiels des deux grands centres urbains romands et de leurs cantons: Genève, qui est pour ainsi dire un canton-ville, et Lausanne, avec le canton de Vaud, qui représente un territoire bien plus vaste. Cette mise en perspective montre que, si le souci des publics devient un nouveau mode d'action – voire une mode – dans les politiques culturelles, elle se matérialise dans des formes très contrastées.

2 Pierre Muller, «Les politiques publiques comme construction d'un rapport au monde», in Alain Faure, Gilles Pollet et Philippe Warin (éd.), *La Construction du sens dans les politiques publiques. Débats autour de la notion de référentiel*, L'Harmattan, Paris, p. 153-179.

3 Citons seulement, pour la France, les cinq enquêtes sur les pratiques culturelles des Français menées par le DEPS depuis le début des années 1970. En Allemagne, des études nationales analogues ont régulièrement été réalisées, même si souvent dans une perspective plus marketing.

4 Laurent Fleury, *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Armand Colin, Paris, 2006.

5 Le terme est d'André Ducret dans son article: «La connaissance des publics de la culture comme instrument d'une politique culturelle», in Olivier Moeschler et Olivier Thévenin (éd.), *Les Territoires de la démocratisation culturelle*, L'Harmattan, Paris, 2009, p. 181-185.

## LE PARADIGME DE L'OFFRE ABONDANTE :

### LAUSANNE EN PAYS DE COCAGNE CULTUREL

Lausanne fait partie des cinq grandes villes suisses du pays – elle est la quatrième devant Berne, la capitale – et ses dépenses culturelles se montent à environ 45 millions de francs par an; pour le canton de Vaud, ces dépenses s'élèvent à 72 millions<sup>6</sup>. Alors que le canton de Vaud, traditionnellement plutôt actif sur le versant patrimonial de la culture, peine quelque peu à visibiliser son engagement auprès de la population large, Lausanne jouit d'une réputation culturelle perçue loin à la ronde.

En suivant le principe de subsidiarité en vigueur en Suisse, c'est à l'échelon le plus local – ici les communes – de formuler des politiques et des mesures concrètes. Le référentiel du canton de Vaud énonce dès lors d'une manière très générale l'importance de la question des publics et de l'accès à la culture. Outre qu'elle rappelle la liberté de l'art (art. 18), la Constitution vaudoise affirme que le canton conduit une politique culturelle favorisant l'accès et la participation à la culture (art. 53)<sup>7</sup>. En consultation en 2010, la nouvelle Loi cantonale sur la promotion de la culture (LPC) est un peu plus éloquente: ses cinq domaines d'intervention incluent l'augmentation de l'accessibilité de l'offre culturelle (les personnes handicapées sont mentionnées comme, ailleurs, les malvoyants, aveugles, malentendants et sourds – il s'agit donc au départ de critères moins sociaux que physiques, même s'ils peuvent mener à l'exclusion sociale), mais aussi la sensibilisation à la culture auprès des jeunes, dans un cadre scolaire. Et parmi les sept lignes de force de la politique culturelle cantonale présentées lors de la conférence de presse inaugurant cette consultation, la cinquième se réfère à la «médiation culturelle» et réaffirme la nécessité de «favoriser l'accès du plus grand nombre à toutes les formes de culture»<sup>8</sup>. L'exposé des motifs de cette loi est, lui, un peu plus disert: en posant qu'une œuvre «achève de trouver son sens face au public qu'elle rencontre», il crée un lien

6 Office fédéral de la statistique, *Les Dépenses publiques en faveur de la culture en Suisse, 1990-2007*, OFS, Neuchâtel, 2009, p. 19 et 21 (chiffres 2007).

7 [en ligne]: [www.badac.ch/docs/constitutions%20cantonales/VDFr.pdf](http://www.badac.ch/docs/constitutions%20cantonales/VDFr.pdf), dernière consultation en novembre 2010.

8 [en ligne]: [www.publidoc.vd.ch/guestDownload/direct?path=/Company%20Home/VD/CHANC/SIEL/antilope/objet/CE/Communiqué%20de%20presse/2010/01/335123\\_Dossier%20de%20presse-Loi%20sur%20la%20promotion%20de%20la%20culture\\_20100112\\_766033.pdf](http://www.publidoc.vd.ch/guestDownload/direct?path=/Company%20Home/VD/CHANC/SIEL/antilope/objet/CE/Communiqué%20de%20presse/2010/01/335123_Dossier%20de%20presse-Loi%20sur%20la%20promotion%20de%20la%20culture_20100112_766033.pdf), dernière consultation en novembre 2010. Ce document note aussi un accroissement et une diversification des publics.

inhabituellement étroit entre création et réception, dans une perspective de rayonnement et de rentabilisation des coûts d'une production<sup>9</sup>.

Le discours est plus concret au niveau de la Ville de Lausanne. En 2008, son service de la culture a publié un volumineux *Rapport-préavis*<sup>10</sup> qui procède, à la faveur d'un changement de direction du service, à un état des lieux détaillé du paysage culturel lausannois. Ce document se plaît à relever l'offre culturelle lausannoise « riche et diversifiée », en n'hésitant pas à comparer le chef-lieu vaudois à Paris, Londres ou Berlin. Le site Internet de la Ville<sup>11</sup> qualifie d'ailleurs Lausanne de « ville culturelle » multiple et vivante : on y jouit d'une « accessibilité » généralisée à la culture par une offre « omniprésente » située « au cœur de la ville ». À en croire ce site, à Lausanne, la culture est partout : « Grâce aux nombreux festivals ainsi qu'aux innombrables petites scènes et théâtres d'essai qui animent les quartiers, la culture est ici en permanence à la portée de tous ».

Au travers de cette offre permanente et omniprésente, la demande doit suivre d'elle-même. Les mesures envisagées en témoignent. Parmi les trois lignes directrices de la politique culturelle de la Ville, il y a, outre la volonté de soutenir une vie culturelle attractive et dynamique, en deuxième lieu, l'idée de « favoriser l'accès de l'ensemble du public » à la culture<sup>12</sup>. Des trois mesures listées à cette occasion, l'une a trait directement à l'offre (le renforcement du soutien aux manifestations destinées à un large public) et une autre s'attaque à la seule dimension pécuniaire : on vise une offre abordable au plus grand nombre au niveau des prix, en ciblant les catégories défavorisées classiques (enfants, jeunes, familles, retraités, chômeurs). Et une visée citée dans ce contexte est d'améliorer l'information sur la culture – car l'abondance même de l'offre lausannoise la rend difficilement perceptible : avec plus de 130 lieux ou événements à Lausanne, « comment s'y retrouver dans une offre si vaste »<sup>13</sup> ?

9 [en ligne] : [www.ucv.ch/net/com/100032/Images/file/Consultations/2010/LPC\\_expose\\_motifs.pdf](http://www.ucv.ch/net/com/100032/Images/file/Consultations/2010/LPC_expose_motifs.pdf), dernière consultation en février 2011, p. 8. Il est notamment dit que les pouvoirs publics doivent « exhorter les artistes, les éditeurs et les promoteurs culturels » à penser à la diffusion des œuvres en Suisse et à l'étranger « dès la conception de leur projet » ; *ibid.*, p. 9.

10 Rapport-préavis no 2008/26, [en ligne] : [www.lausanne.ch/view.asp?DocId=29363](http://www.lausanne.ch/view.asp?DocId=29363), novembre 2010.

11 [en ligne] : [www.lausanne.ch/UploadedAsp/27794/4/F/ContentExterne.asp?domId=63310&language=F&Version=4](http://www.lausanne.ch/UploadedAsp/27794/4/F/ContentExterne.asp?domId=63310&language=F&Version=4), dernière consultation en novembre 2010.

12 [en ligne] : [www.lausanne.ch/view.asp?DocId=29366](http://www.lausanne.ch/view.asp?DocId=29366), (dernière consultation en novembre 2010).

13 [en ligne] : [www.lausanne.ch/view.asp?docId=32543&domId=64300&language=F](http://www.lausanne.ch/view.asp?docId=32543&domId=64300&language=F), (dernière consultation en novembre 2010). Une troisième mesure signale une réflexion davantage axée sur le long terme : l'initiation du public jeune à la culture, à laquelle est dédié le projet d'un nouveau pôle culturel à créer au centre de Lausanne autour d'un grand théâtre pour enfants.

Peut-être que  
ça sert à divertir  
les gens.  
C'est une sortie  
quoi - comme  
d'autres - genre  
le restaurant,  
ou le cinéma.

Dans ce Pays de Cocagne culturel qu'est la ville de Lausanne, l'offre abondante satisfait donc d'elle-même une demande qui n'a d'obstacles que le porte-monnaie ou le manque d'information. Pour les édiles culturels lausannois – qui s'étaient lancés, dans les années 1980, dans une politique volontariste du rayonnement : Matthias Langhoff, Maurice Béjart<sup>14</sup> –, cette abondance et survisibilité de l'offre est la garantie d'une démocratisation culturelle aujourd'hui déjà atteinte.

Ces dernières années, les résultats d'enquêtes commanditées par la Ville sont allés dans ce sens. Il y a une dizaine d'années, le Service de la culture avait commandité une étude sociologique sur les pratiques de la population<sup>15</sup>. À la publication des résultats, la principale feuille locale, mobilisée par les commanditaires, titrait en une : « Culture mon amour »<sup>16</sup>... Les résultats de cette étude étaient pourtant contrastés. Certes, ils montraient que plus de la moitié de la population de Lausanne et de son agglomération (59%) avait fréquenté dans l'année au moins l'un des 38 lieux ou événements culturels, dans l'acception restreinte du terme (théâtre, musique classique, danse, musées). Mais ils révélaient également qu'une fréquentation plus assidue de cette offre était plus rare et fortement dépendante du profil sociodémographique des personnes, notamment du niveau de formation : seul un quart de la population pouvait se targuer de 7 fréquentations ou plus dans l'année, et 17%, d'une pratique au moins mensuelle – des personnes plus âgées, aisées et formées que la moyenne. Dans le domaine des arts de la scène, environ un tiers des personnes (32%) avait fréquenté un théâtre dans l'année, à savoir un public plutôt féminisé (composé de 62% de femmes) et âgé, avec une nette surreprésentation des 45-59 ans. Pour la danse, le public était – sans surprise, vu l'offre bien moins importante – encore plus restreint (20% de la population), mais aussi plus féminisé (67%) et âgé, avec une surreprésentation des 60 ans et plus cette fois<sup>17</sup>.

14 Jean-Yves Pidoux, *Langhoff à Lausanne. L'ouragan lent*, Editions Theaterkultur et Editions d'en bas, Bâle et Lausanne, 1994.

15 Olivier Moeschler, *Publics de la culture à Lausanne. Enquête sur la fréquentation des institutions culturelles*, Bureau lausannois de statistique, Lausanne, 2000.

16 Cette référence involontaire à la première enquête de Pierre Bourdieu en la matière, *L'amour de l'art* (Éditions de Minuit, Paris, 1966), émane du quotidien 24heures (10-11 février 2001).

17 À noter toutefois que l'étude montrait aussi des profils contrastés entre le « in » et le « off », ce dernier attirant un public moins féminisé, moins aisé et plus jeune, quoique toujours bien formé ; *op. cit.*, p. 34-35. Pour une analyse plus détaillée des conditions de production et de diffusion de l'enquête lausannoise, cf. Olivier Moeschler, « Enquête sur les publics de la culture à Lausanne. Chronique d'un malentendu productif », in Olivier Donnat et Paul Tolila (éd.), *Le(s) public(s) de la culture*, Presses Sciences Po, Paris, tome II, p. 51-63.

Tant les résultats très optimistes que la diffusion plutôt confidentielle d'une récente étude – portant sur l'« offre culturelle », selon son titre, et surtout, sur la satisfaction de la population vis-à-vis de ladite offre<sup>18</sup> – confirment une utilisation unilatérale, à Lausanne, d'études mesurant la participation culturelle dans le sens d'une validation d'un accès à la culture largement généralisé grâce à une offre plus qu'abondante. Tout se passe comme si, dans cette ville, la question de la démocratisation de la culture était moins une utopie vers laquelle tendre qu'un objectif déjà atteint – ainsi qu'un argument bienvenu pour légitimer les dépenses culturelles municipales.

#### LE MODÈLE DE LA DEMANDE MULTIPLE :

##### GENÈVE EN TERRE D'ACCUEIL DE TOUS LES PUBLICS

Si, à Genève également, les publics sont au centre du référentiel de la politique culturelle, la place qui leur est attribuée est différente. Le Canton (54 millions) et, surtout, la Ville de Genève (218 millions) ont des dépenses publiques pour la culture notoirement généreuses<sup>19</sup>. En même temps, la quasi superposition entre ville et canton pose des questions récurrentes sur la répartition des tâches entre les deux niveaux<sup>20</sup>, sans oublier que la Cité de Calvin – qui se présente, elle aussi, comme une « ville de culture », notamment patrimoniale<sup>21</sup> – traîne derrière elle une réputation de ville où l'on s'ennuie que la presse n'hésite pas à réactualiser périodiquement<sup>22</sup>.

C'est peut-être pour ces raisons détournées que la réflexion sur les publics apparaît comme particulièrement développée à Genève, rappelant en cela son voisin direct, la France. Datant de 1996, la Loi sur l'accès et l'encouragement à la culture (LAEC, 1996) contient déjà, dans son intitulé même, la référence au thème qui nous intéresse<sup>23</sup>. Dans cette loi, il est question de rayonnement et de développement des grandes institutions (art. 1), mais aussi de l'encouragement d'un accès le plus

18 Joaquin Fernandez Marketing Intelligence & Études de marché, *Étude 'offre culturelle'*, Genève, 2008.

La méthodologie peu explicite de cette étude rend sa discussion approfondie difficile.

19 Office fédéral de la statistique, *op. cit.*, p. 19 et 21.

20 La décision prise, puis suspendue, de transférer l'ensemble des charges culturelles du Canton vers la Ville de Genève a ainsi donné naissance, en 2007, au RAAC (Rassemblement des artistes et acteurs culturels), qui s'est fortement engagé dans les débats virulents de ces dernières années. [en ligne] : [www.raac.ch/](http://www.raac.ch/), dernière consultation en novembre 2010.

21 [en ligne] : [www.ville-geneve.ch/geneve-ville-culture/](http://www.ville-geneve.ch/geneve-ville-culture/), dernière consultation en novembre 2010.

22 Comme le quotidien romand édité à Genève *Le Temps*, qui s'est récemment intéressé à « Comment les expatriés trompent leur ennui dans la Cité de Calvin » (4 décembre 2010).

23 [en ligne] : [www.ge.ch/legislation/rsg/f/s/rsg\\_C3\\_05.html](http://www.ge.ch/legislation/rsg/f/s/rsg_C3_05.html), dernière consultation en novembre 2010.

large possible à la culture (premier principe énoncé à l'art. 2). Parmi les « orientations » (art. 4), on cite l'action permanente auprès des jeunes favorisant l'éveil, l'éducation et la pratique culturels. Cette loi est actuellement en révision<sup>24</sup>. Datés de 2009, la présentation et l'exposé des motifs de l'avant-projet de loi évoquent – comme cinquième des cinq grandes tâches à relever – la « médiation et sensibilisation des jeunes à l'art et la culture ». Les arts et la culture, est-il par ailleurs expliqué, « sont nécessaires à notre qualité de vie » ; ils « s'adressent à tous » et « nul ne devrait être empêché d'y avoir accès » notamment pour des raisons économiques ou, également, sociales<sup>25</sup>. Il s'agit, selon le Service cantonal de la culture, d'assurer la « diversité de l'offre », mais aussi de « former le public de demain »<sup>26</sup>.

Dans cette même veine, le site Internet du Département de la culture de la Ville de Genève précise que cette dernière « porte une attention particulière à tous ses publics » avec pour objectif, notamment, de favoriser l'intégration par la culture<sup>27</sup>. On trouve, à Genève, une vision couvrante de l'offre – et aussi du côté des nombreux sous-publics à satisfaire. Sous le mot d'ordre « culture pour tous », la Ville<sup>28</sup> liste un à un les sous-groupes de la population visés, aussi nombreux que variés, dont l'accès à la culture pourrait être difficile et qui deviennent autant de destinataires de la politique de démocratisation culturelle très volontariste de la Ville. Il y a tout d'abord les revenus modestes, pour lesquels il s'agit de « lever le frein financier » ; puis le jeune public, bien sûr. On veut également accueillir des personnes d'origines socioculturelles multiples, en parlant de levée des « obstacles socioculturels » (il est question d'agents d'accueil, ou de médiateurs culturels). Un point concerne la problématique handicap et culture ; enfin, les seniors sont également visés par des mesures spécifiques. Signe de l'attention marquée accordée à la question de l'accès à la culture, la Ville possède une unité spécifiquement vouée à cette tâche. Créé en 1992, le Service de la promotion culturelle (SPC) gère les « mesures facilitant l'accès de tous les publics aux activités culturelles » et s'occupe ainsi de la conception des supports promotionnels (affiches, brochures, vidéo, Internet), de la

24 Un document retrace les résultats de la consultation. [en ligne] : [http://www.geneve.ch/scc/doc/dossiers/celac/celac\\_expose\\_commentaires\\_consultation.pdf](http://www.geneve.ch/scc/doc/dossiers/celac/celac_expose_commentaires_consultation.pdf), dernière consultation en mars 2011.

25 [en ligne] : [www.geneve.ch/scc/doc/dossiers/celac/celac\\_expose\\_commentaires\\_consultation.pdf](http://www.geneve.ch/scc/doc/dossiers/celac/celac_expose_commentaires_consultation.pdf), dernière consultation en novembre 2010.

26 [en ligne] : [www.geneve.ch/scc/scc\\_bref.asp](http://www.geneve.ch/scc/scc_bref.asp), dernière consultation en février 2011.

27 [en ligne] : [www.ville-geneve.ch/geneve-ville-culture/](http://www.ville-geneve.ch/geneve-ville-culture/), dernière consultation en novembre 2010.

28 *Ibid.*



promotion de «grandes manifestations» (Fête de la musique, Fureur de lire, etc.) et de la carte 20 ans/20 francs, du Chéquier culture, ou encore des invitations et autres matinées.

Le dispositif genevois de mesures est donc vaste, englobant, avec, pour un éventail varié de sous-publics, des mesures spécifiques. Le rapport aux données chiffrées issues d'enquêtes est aussi différent. Si, à Lausanne, les chiffres venaient d'une certaine manière récompenser une démocratie culturelle déjà atteinte, à Genève, les résultats quantitatifs doivent plutôt révéler la nécessité d'engager une démocratisation culturelle et justifier les mesures prises pour combler l'écart constaté entre la culture et le plus grand nombre. En 2003, la Ville de Genève à travers son Service culturel, l'Etat de Genève et son Département de l'instruction publique ainsi que l'Association des Communes Genevoises (ACG) ont mandaté conjointement un institut privé pour réaliser une étude<sup>29</sup> dont l'objectif était de saisir les besoins et les attentes de la population genevoise en matière culturelle, et ce en comparant les résultats obtenus avec ceux issus d'une précédente étude menée dix ans auparavant, en 1993. L'enquête portait ainsi tant sur les pratiques déclarées que sur les représentations des individus interrogés par téléphone. Les résultats ont montré que les cinémas (79% des habitantes et habitants du canton s'y sont rendus dans l'année), les «grandes fêtes culturelles» (63%), mais aussi les fêtes de quartier (56 %) étaient largement fréquentées alors que les théâtres ou spectacles de danse l'étaient moins. L'étude avait même identifié une «très légère baisse» pour le théâtre en dix ans (-3 %, alors même que la fréquentation de représentations théâtrales avec l'école avait augmenté, dans le même laps de temps, de 13%) et, «plus importante», pour la danse classique ou contemporaine (-5 %), les musées (-5 %) et les expositions (-7 %) <sup>30</sup>. Les motivations et critères de choix des sorties culturelles, l'envie d'en faire davantage, les obstacles et des incitations possibles faisaient également partie de cette enquête. Alors qu'un souhait de faire plus de sorties était largement exprimé – particulièrement pour le cinéma (64%), les grandes fêtes culturelles (64%), mais

29 MIS Trend, *Enquête sur les pratiques culturelles dans le canton de Genève*, Lausanne, 2004. On relèvera qu'en amont de l'enquête proprement dite, les sociologues André Ducret (Département de sociologie, Université de Genève) et Dominique Gros (SRED Service de la recherche en éducation, État de Genève) furent alors mandatés comme experts externes, respectivement par la Ville et par le Canton, pour ce qui est de la définition du plan de recherche, en particulier: de la conception du questionnaire et de sa compatibilité visée avec celui utilisé en 1993.

30 *Ibid.*, p. 10, et p. 6 du résumé ([en ligne] : <ftp://ftp.geneve.ch/dip/sacdossierpresse.pdf>, dernière consultation en février 2011).

aussi pour le théâtre (61%) –, le temps et, plus loin derrière, les raisons économiques, familiales ou pratiques étaient mentionnées par les interviewés comme des obstacles à une pratique culturelle plus soutenue.

Commanditée pour cerner les pratiques et les attentes de la population, préciser les mesures à prendre et, enfin, pour procéder à une comparaison avec l'enquête précédente en vue de capter les évolutions de l'accès à la culture par la population, cette enquête suit la plus pure tradition des enquêtes sur les «Pratiques culturelles des Français». Elle confirme l'image d'une politique genevoise inscrite dans un projet de démocratisation culturelle de longue haleine, conçue comme un but idéal à atteindre et pensée sur le mode de la facilitation, pour le plus grand nombre, de l'accès à la culture essentiellement «légitime».

### La «démocratisation culturelle» : un idéal et ses usages politiques

Jusque dans les années 1980-1990, la légitimation de la politique et des dépenses culturelles passait volontiers par l'argument économique. En Suisse, on peut citer, pour le seul cas lausannois, deux études commanditées par les collectivités locales démontrant l'apport financier des quatre grandes institutions de la ville, en 1989<sup>31</sup>, puis de l'ensemble des institutions, en 1997<sup>32</sup>. Aujourd'hui, cette argumentation passe de plus en plus par les publics et, plus généralement, le rôle «social» de la culture. Dans les mots d'un spécialiste français, on se trouve face à une «légitimation de l'art par le social»<sup>33</sup>. Les référentiels de politique culturelle des autres grandes villes helvétiques – ou les débats autour de ceux-ci – tendent à confirmer une généralisation du phénomène<sup>34</sup>.

31 Antonio Cunha (avec Alexandre Ghelew), *Culture et économie à Lausanne. Essai d'évaluation de l'impact économique des principales institutions culturelles*, OESES, Lausanne, 1989.

32 Aldona Peytregnet, *L'impact économique des institutions culturelles*, Service des affaires culturelles, Lausanne, 1997.

33 Xavier Greffé parle d'une «légitimation de l'art par le social»: *Artistes et marchés*, La Documentation française, Paris, 2007, p. 219.

34 À Berne, la *Strategie für die städtische Kulturförderung 2008-2011* affirme ainsi (p. 7) que, dans la politique de la culture municipale, «la société n'est pas seulement sous-entendue; la société, le public est en fait le but de tous les efforts» ([en ligne]: [www.bern.ch/stadtverwaltung/prd/kultur/politik/kulturstrategie](http://www.bern.ch/stadtverwaltung/prd/kultur/politik/kulturstrategie), dernière consultation en novembre 2010). À Zurich, le *Leitbild der städtischen Kulturförderung 2008-2011* dit que la création artistique libre est «indispensable pour le développement et la cohésion d'une société libre», le canton parlant de soutenir des efforts visant à «rapprocher les productions culturelles d'un public large» (mais exprimant aussi une certaine méfiance envers les «taux de remplissage importants», dont on rappelle qu'ils ne sont pas forcément un indice de qualité; [en ligne]: [www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/kultur\\_stadt\\_zuerich/leitbild.html](http://www.stadt-zuerich.ch/kultur/de/index/kultur_stadt_zuerich/leitbild.html), dernière consultation en novembre 2010). Enfin, dans le canton de Bâle-Ville, l'esquisse du *Kulturleitbild* →

Autrefois distinctive, en suivant l'analyse sans fard effectuée par Pierre Bourdieu<sup>35</sup>, 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 culture<sup>36</sup>. 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](http://www.kulturmanagement.org/fileadmin/user_upload/redaktion/Basel_Kulturleitbild_Vernehmlassung_DEE.pdf)).

<sup>35</sup> Pierre Bourdieu, *La Distinction*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1979.

<sup>36</sup> 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<sup>e</sup> 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 »<sup>1</sup>.

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 ARTISTIQUE**<sup>2</sup>

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*<sup>3</sup> et *non-public*<sup>4</sup>, 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.

précédents<sup>5</sup>); 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 probablement<sup>6</sup> 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 »<sup>7</sup>. 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 Monthey<sup>8</sup> 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

<sup>8</sup> 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'autre<sup>9</sup>.

## Éléments théoriques

Proposons à présent une approche plus théorique se fondant, pour partie<sup>10</sup>, 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 culturelles<sup>11</sup>.

#### 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 appartient<sup>12</sup>. 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 personnes<sup>13</sup>) et socio-culturellement assez homogènes (au niveau des représentations et des connaissances<sup>14</sup>) 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 Lahire<sup>15</sup> 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*»<sup>16</sup>. 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»<sup>17</sup>. «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»<sup>18</sup>.

Le médiateur évitera pareillement le misérabilisme, son élitisme voire son paternalisme qui – ne diagnostiquant qu'amoindrissement existentiel et inculture<sup>19</sup> 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*<sup>20</sup> 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 sens<sup>21</sup> 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 modeste<sup>22</sup>, 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 cognitive<sup>23</sup>, 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»<sup>24</sup> (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»<sup>25</sup>.

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-même<sup>26</sup>, 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»<sup>27</sup>. 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 [...] »<sup>28</sup>.

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»<sup>29</sup>. 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'épuisera 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 transgressives<sup>30</sup> (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 Caillet<sup>31</sup>.

Le moment<sup>32</sup> 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 Schaeffer<sup>33</sup>.

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»<sup>34</sup>. 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»<sup>35</sup>. 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»<sup>36</sup>.

## 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 dépandre 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 »<sup>37</sup>.

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 émoulinés. 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 répétées<sup>38</sup>.

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 pénétrante 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 sociaux<sup>39</sup> : 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 approprier<sup>40</sup>.

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.

# LA MÉDIATION CULTURELLE POUR ADULTES DANS LES ARTS VIVANTS EN SUISSE ROMANDE : UN TERRITOIRE EN FRICHE ?

Vincent Brayer

Dans le cadre du colloque consacré à la médiation culturelle, l'Unité Recherche et Développement (R&D) de la Manufacture - Haute école de théâtre de Suisse romande a souhaité connaître l'état actuel des pratiques de médiation culturelle en Suisse romande. Nous avons donc recensé toutes les actions proposées par les théâtres et visant les publics adultes dits « non captifs »<sup>1</sup>.

Avant de présenter le corpus de notre étude, la méthodologie que nous avons appliquée et les raisons qui nous ont conduites à opérer ces choix, nous nous intéresserons brièvement à la définition de la médiation culturelle. En effet, le flou conceptuel qui règne actuellement autour de cette notion a suscité beaucoup d'interrogations lors de notre enquête : quelles actions peuvent être considérées comme étant du domaine de la médiation ? Où situer les limites entre médiation, relations publiques et marketing, avec notamment les politiques tarifaires ? Comme nous le confiait Marie-Christine Bordeaux lors d'un entretien, les universitaires n'ont pavé que la moitié du chemin et n'ont pas fini de circonscrire le concept de médiation culturelle. Dès lors, il y a autant de définitions que de personnes articulant l'expression.

## Quelques définitions de la médiation culturelle

### APPROCHE COMMUNICATIONNELLE

Le terme de médiation vient du latin *mediatio*, substantif correspondant au verbe *mediare*, qui veut notamment dire « être au milieu ».

<sup>1</sup> Sont dits « captifs » les publics qui sont amenés à participer aux activités dans un contexte donné, le plus souvent dans le cadre du cursus scolaire. Sont dès lors considérés comme « non captifs » les publics composés de personnes participant volontairement à une action de médiation.

Étymologiquement, la médiation est donc une action qui met en relation deux éléments, deux personnes. C'est dans cette interface qu'elle s'inscrit, et d'elle que découlent ces divers avatars. Particulièrement utilisée dans le domaine de la communication, l'idée de médiation est reprise par différents domaines comme la politique, l'économie, la sociologie, le système judiciaire et la culture. Nous héritons aujourd'hui d'une notion polysémique, qui possède autant de significations que de domaines en faisant usage. Dès lors, poser une définition rigoureuse devient un défi que les divers théoriciens n'ont pas encore pu relever.

Ci-après, intéressons-nous plus précisément à la *médiation culturelle* et à ses divers champs d'application.

En premier lieu, dans le domaine des sciences de l'information et de la communication, la notion de médiation culturelle désigne « *l'espace des relations entre des publics et*

1. *des expressions artistiques,*
2. *des patrimoines,*
3. *des connaissances : arts, sciences, médiation, artisanats...,*
4. *des moments (qu'ils soient quotidiens ou qualifiés d'événements),*
5. *des "objets culturels"...*<sup>2</sup>

Toute action mise en place par une institution culturelle entre dans ce cadre. Par conséquent, tout support promotionnel — annonce publiée dans un quotidien, lettres d'information diffusées par voie électronique ou encore campagne de publicité par voie d'affichage — serait une action de médiation. On voit d'ores et déjà les problèmes que risque de susciter une acception trop large. Assimilée à des applications si diverses, la notion de médiation culturelle risque fortement de se confondre avec les activités courantes des institutions culturelles, et il devient difficile d'en identifier la spécificité.

Les travaux de Bernard Lamizet permettent d'approfondir cette première définition tout en établissant un lien entre médiation culturelle et inscription de l'individu au sein d'une collectivité :

*La médiation culturelle donne à voir les formes de l'appartenance sociale en faisant les objets et les structures d'une représentation devant le public, ainsi constitué par le fait même d'assister à la représentation : en assistant ainsi à la représentation de sa propre appartenance, le public prend conscience de sa propre sociabilité, et, par conséquent, les citoyens, les membres singuliers de la collectivité, prennent, de la même manière, conscience de leur appartenance, de leur statut et des lois que celui-ci leur impose. La médiation culturelle est donc bien plus qu'une structure institutionnelle, elle est bien plus qu'une organisation des formes de la culture et de la communication : de la même manière que la médiation du miroir est l'instance par laquelle nous prenons singulièrement conscience de notre identité par la médiation symbolique de l'image de l'autre, la médiation culturelle constitue l'instance par laquelle nous prenons pleinement conscience de notre appartenance par la médiation esthétique d'une représentation.*<sup>3</sup>

Lamizet décèle dans la médiation une fonction dynamique, transformative, susceptible d'agir sur nos représentations sociales.

#### APPROCHE PHILOSOPHIQUE

Jean Caune —, qui a consacré de nombreuses études à l'évolution de l'action culturelle — propose plusieurs définitions de la médiation culturelle qui varient en fonction des champs spécifiques : approche sociopolitique, théorique ou sociale<sup>4</sup>. Il fait remarquer qu'une définition trop floue de la médiation culturelle pourrait conduire à une appropriation mercantile du terme.

*La notion philosophique de médiation, qui caractérise les rapports entre le sujet et le monde, est en passe de devenir un « concept marketing » capable de fixer « le transitoire, le fugitif, le contingent », mais qui risque d'oublier ce qui fonde la nature du lien social : une transcendance et une mise en forme symbolique. Notion d'actualité, voire à la mode, la médiation pose la question des rapports entre les membres d'une collectivité et le monde qu'ils construisent. Ainsi, une action de médiation culturelle devrait toujours se réfléchir en évaluant le type de rapport mis en place entre les participants et devrait aussi questionner la place de l'art ou de la culture dans la cité. Il devrait s'agir de chercher du sens, condition sine qua non à un vivre ensemble. Ainsi, les actions devraient s'ancrer*

2 [En ligne] : [http://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9diation\\_culturelle](http://fr.wikipedia.org/wiki/M%C3%A9diation_culturelle), dernière consultation en avril 2011.

3 Bernard Lamizet, *La Médiation culturelle*, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 16.

4 Cf. Jean Caune, *La Médiation culturelle : une construction du lien social*, [en ligne] : [http://w3.u-grenoble3.fr/les\\_enjeux/2000/Caune/index.php](http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2000/Caune/index.php), dernière consultation en février 2011.

*dans une temporalité longue, car comme le rappelle Lévinas « les rapports longs nous font marcher ensemble ».*<sup>5</sup>

La durée de l'action de médiation culturelle et sa planification sont donc des composantes essentielles. Pour Jean Caune, la médiation culturelle devrait se penser d'un point de vue qualitatif: une vision quantitative risquant de contrevenir à ses fondements, qui consistent à questionner la place de l'art et de la culture dans la cité.

#### **APPROCHE CRITIQUE**

Comme nous l'avons déjà évoqué, la médiation culturelle est entrée en force dans le vocabulaire des acteurs de la culture. Les politiques publiques semblent la considérer comme le dernier remède avec lequel tenter de pallier la fracture bien réelle qui existe entre art subventionné et public. Or, comme le montrent les statistiques fédérales de 2008<sup>6</sup>, les « consommateurs » de culture sont toujours issus de la même frange de la population, à savoir – en résumé – les groupes sociaux aisés et disposant d'une formation souvent académique. Si l'on se limite aux résultats statistiques, la démocratisation culturelle, idéal politique défendu notamment par Malraux, ne semble pas avoir réussi. Plusieurs auteurs se sont du reste emparés ces dernières années de ces résultats statistiques pour discréditer<sup>7</sup> trop hâtivement une politique culturelle ambitieuse, parfois certes idéaliste, mais qu'il ne faudrait pas renier pour autant. En effet, les mesures de démocratisation développées en France ont permis, entre autres, la création de maisons de la culture dans de nombreuses régions ainsi que le développement de la création artistique. Mais il est vrai que cette vision politique n'a pas intégré les paramètres de la formation à l'art, ni pris en compte les différences sociales et culturelles. Ce programme politique semble donc s'être heurté au manque d'outils théoriques qui permettent de comprendre les enjeux symboliques et cognitifs liés à la transmission de l'art et à son accessibilité.

Les statistiques fédérales de 2008 soulignent le fait que les personnes friandes d'art et de culture consomment aujourd'hui davantage,

5 Jean Caune, *op cit.*, p. 1.

6 [En ligne]: <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/fr/index/news/publikationen.html?publicationID=3635>, (dernière consultation en février 2011).

7 Voir notamment Claude Wallach, *La Culture, pour qui? Essai sur les limites de la démocratisation culturelle*, Editions de l'attribut, Toulouse, 2006.

mais constatent que le « non-public »<sup>8</sup> ou que les individus dits « empêchés » ou « éloignés » ne se sentent pas plus concernés par l'art et la culture qu'hier<sup>9</sup>. En d'autres termes, l'augmentation de l'offre culturelle n'a pas non plus favorisé directement la démocratisation de la culture.

Aujourd'hui, les politiques publiques en matière de culture doivent intégrer ces réalités et réfléchir aux instruments susceptibles d'être mis en place pour tenter de penser ces problématiques. C'est dans ce contexte que les études sur la médiation culturelle sont importantes. Carmen Mörsch — spécialisée dans ce domaine et partant des différentes fonctions possibles de la médiation — note :

*La médiation culturelle - et c'est là à mes yeux sa fonction principale et irremplaçable - rend possible des espaces pour une pratique culturelle résistante, au-delà des enclaves élitaires artistiques et des stratégies populistes de l'élargissement des publics. Des espaces dans lesquels se négocient en permanence ce que sont l'art et la culture, et pour qui, et pour quoi on peut les utiliser. La médiation culturelle, comprise de cette manière, est capable de transformer tous ceux qui sont ses partenaires: les institutions, les médiateurs, le public concerné, et l'art et la culture eux-mêmes.*<sup>10</sup>

La médiation aurait un rôle de catalyseur social à tenir. Elle n'est pas seulement là pour permettre à un public donné d'aller à la rencontre de l'art; elle peut être considérée comme un espace d'expérimentation dans lequel chaque spectateur vient créer sa relation singulière à l'art et à la culture. Ainsi, comme l'évoque Carmen Mörsch, « la médiation culturelle réalise moins la formation du public de demain que la formation d'une culture de demain »<sup>11</sup>. Il s'agit de créer des espaces de liberté et d'expression libre où penser et vivre l'art est possible.

#### **RESO DANSE : UNE DÉFINITION OPÉRATIONNELLE ?**

Reso, association suisse réunissant les groupes actifs dans la promotion de la danse professionnelle en Suisse, tout en tenant compte de

8 Voir Francis Jeanson, « Sur la notion de non-public », in *L'Action culturelle dans la cité*, Seuil, Paris 1973, p.136.

9 [En ligne]: <http://www.bfs.admin.ch/bfs/portal/fr/index/news/publikationen.html?publicationID=3635>, (dernière consultation en février 2011).

10 Carmen Mörsch, « Comment le public arrive-t-il à l'art ? », in *Passages*, le magazine culturel de Pro Helvetia, n° 51, novembre 2009, p. 16.

11 *Ibid*, p. 15.

certaines exigences fixée par la mission fédérale et pluriculturelle qui est la sienne, note : « La médiation artistique et culturelle en danse signifie : faciliter, pour tout un chacun, l'accès à la danse en tant que discipline artistique »<sup>12</sup>. Cette définition fixe une série d'objectifs à la médiation culturelle en danse : « La médiation artistique et culturelle en danse vise à permettre une sensibilisation à l'art de la danse et en faciliter l'expérience, encourager la compréhension de cette discipline, susciter la curiosité et l'intérêt pour l'art de la danse et contribuer à le faire mieux reconnaître »<sup>13</sup>. Elle lui reconnaît une série d'effets directs et indirects : « La médiation a les effets directs et indirects suivants : mise en valeur de l'art et de la culture pour leur potentiel dans les débats sur les questions de société, augmentation de l'impact social de l'art, sensibilisation et formation d'un public averti, possibilité pour chacun de mieux formuler ses propres besoins culturels, développement des capacités d'interprétation, renforcement de la personnalité et amélioration des compétences sociales, renforcement de l'identité et du sentiment d'appartenance à la société, ouverture à de nouveaux publics »<sup>14</sup>.

Pour aller  
au théâtre, faut  
avoir l'occasion.  
Et pour y revenir,  
faut avoir  
la démarche.

Cette définition, extrêmement large, inclut les politiques promotionnelles ou tarifaires conduites par les institutions et n'offre donc pas l'opportunité de différencier efficacement les différents types d'actions de médiation culturelle. Murielle Perritaz, directrice de Reso, nous a confié lors de notre entretien que le choix du verbe « faciliter », qui s'est finalement imposé, a fait l'objet d'un débat entre Suisses romands et Suisses alémaniques. En effet, le terme allemand de *Kulturvermittlung* comprend dans son acceptation les actions liées à la diffusion d'une œuvre. Cependant, les représentations de la médiation culturelle chez les Suisses romands excluaient les enjeux liés à la diffusion de l'œuvre. Il faut cependant remarquer que Reso pointe parmi les « effets directs ou indirects » de la médiation culturelle tout un panel de bénéfices allant de la construction de l'identité de l'individu au sentiment d'appartenance à la société qui nous ont semblé extrêmement pertinents, car allant au-delà des arguments habituels relativement superficiels.

12 [En ligne] : [http://www.reso.ch/fileadmin/dokumente/080801\\_F\\_Mediation\\_DEF.pdf](http://www.reso.ch/fileadmin/dokumente/080801_F_Mediation_DEF.pdf), (dernière consultation en février 2011).

13 [En ligne] : [http://www.reso.ch/fileadmin/dokumente/080801\\_F\\_Mediation\\_ZUS.pdf](http://www.reso.ch/fileadmin/dokumente/080801_F_Mediation_ZUS.pdf), (dernière consultation en février 2011).

14 [en ligne] : [http://www.reso.ch/fileadmin/dokumente/080801\\_F\\_Mediation\\_ZUS.pdf](http://www.reso.ch/fileadmin/dokumente/080801_F_Mediation_ZUS.pdf), (dernière consultation en février 2011).

Pour Reso, la médiation culturelle participe de ce lien social, argument de légitimation politique éminemment actuel.

## Méthodologie

### DÉFINITION OPÉRATOIRE DE LA MÉDIATION CULTURELLE

Nous avons opté pour une définition relativement restrictive de la médiation culturelle en nous concentrant sur des initiatives qui tentent de pallier les limites d'accès symboliques et cognitives à l'art et à la culture. En d'autres termes, nous nous sommes intéressés aux actions qui visent à développer de manière durable une relation qualitative avec les publics. En sont donc exclues toutes les actions ponctuelles et les mesures promotionnelles qui consistent uniquement à développer dans une perspective quantitative le taux de fréquentation. Par ailleurs, les limites d'accessibilité pour le public d'ordre pécuniaire et géographique sont aujourd'hui des problèmes bien connus des institutions culturelles et des organes politiques et de nombreuses mesures ont été mises en place pour tenter d'y remédier.

### LES PUBLICS NON CAPTIFS

Nous nous sommes concentrés sur des actions de médiations culturelles visant les publics adultes non captifs pour diverses raisons. En premier lieu, la médiation culturelle pour les publics captifs (scolaires) est extrêmement bien développée en Suisse romande. Les institutions font dans l'ensemble un travail remarquable en ce sens et leur équipe administrative comprend souvent un responsable jeune public. En outre, la Manufacture mène actuellement un projet de recherche examinant très spécifiquement la place du théâtre dans les systèmes scolaires romands. En second lieu, il nous a semblé intéressant de pointer un domaine où les projets sont encore à inventer et à développer. Pro Helvetia<sup>15</sup> mène d'ailleurs actuellement une réflexion, développée sur trois ans, sur la médiation culturelle et peut donc participer au financement de certains projets émergents particulièrement novateurs. Enfin, le public adulte

15 « La Fondation suisse pour la culture Pro Helvetia se consacre à la présentation culturelle de la Suisse à l'étranger, à l'encouragement au dialogue entre les diverses régions du pays et à la promotion des arts dans un contexte suprarégional. Par son activité, elle soutient une Suisse culturellement multiple, en accord avec son temps et ouverte au monde. », [en ligne] : [http://www3.pro-helvetia.ch/portr/fr/portr1\\_fr.html](http://www3.pro-helvetia.ch/portr/fr/portr1_fr.html), (dernière consultation en février 2011).

a été historiquement au centre de ce qui s'appelait l'action culturelle<sup>16</sup> et qui participe aux réflexions sur la démocratisation de la culture. Aujourd'hui, ces questions refléurent dans les champs politiques, culturels et sociaux et en font un sujet d'actualité.

Notre étude se concentre donc sur les problématiques suivantes: Quelles initiatives sont actuellement prises pour toucher des publics adultes? Comment entrer en contact avec eux? Quelles propositions leur faire? Comment réussir à instituer une nouvelle relation, plus intensive et complexe, entre l'institution, l'œuvre et ces publics?

### LE CORPUS D'ÉTUDE

Nous avons pris en considération un groupe d'institutions aussi large et représentatif que possible<sup>17</sup> en analysant les activités des théâtres de création de Suisse romande, regroupés au sein de l'Union des théâtres romands (UTR)<sup>18</sup>, et des théâtres d'accueil rassemblés au sein du Pool des théâtres romands. Après avoir pris connaissance des informations relatives à ces institutions (en consultant les programmes et les sites Internet), nous avons sélectionné un corpus d'institutions qui proposaient des actions correspondant à notre définition tout en maintenant une représentativité cantonale. Force est de constater cependant que les théâtres les plus actifs dans le domaine de la médiation à l'attention des publics non captifs se situent dans les centres urbains.

### RÉCOLTE ET ANALYSE DES DONNÉES

La récolte de données s'est effectuée sous forme d'entretiens semi-directifs, à l'occasion d'un rencontre ou par téléphone, avec des représentants des différentes institutions. Les personnes interviewées occupent divers postes au sein de l'administration: direction, responsable communication, responsable marketing ou encore responsable jeunes publics.

Les données ont été récoltées selon une grille d'analyse descriptive répertoriant les informations de base comme la description de l'action, sa planification, son inscription dans la saison, sa durée, le lieu de la médiation, le public cible, les acteurs et l'organisateur de la médiation,

<sup>16</sup> Voir les articles de Mathieu Menghini ou de Marie-Christine Bordeaux dans ce même ouvrage.

<sup>17</sup> Vous trouverez le tableau contenant la liste exhaustive des institutions sondées dans nos annexes.

<sup>18</sup> [En ligne]: <http://www.utr.ch/>, (dernière consultation en février 2011).

le statut socio-professionnel de la personne organisant la médiation (existence d'un poste de médiateur), ainsi que le financement de la médiation. À partir du matériau ainsi rassemblé, nous avons analysé la fonction de l'action de médiation culturelle, le type de public touché, les effets escomptés par l'institution et la forme de relation développée avec les publics. En nous inspirant des travaux de Carmen Mörsch<sup>19</sup>, particulièrement pertinents pour une approche différenciée de la médiation, nous avons distingué quatre types de fonctions attribuées à l'action de médiation culturelle.

1. La fonction *affirmative*, qui veille à communiquer les missions des institutions culturelles. L'art et les institutions artistiques sont considérés comme des domaines spécialisés auxquels s'intéresse en priorité un public spécialisé. S'inscrivent dans ce type de médiation les conférences introductives.
2. La fonction *reproductive*, qui vise à former le public de demain et à sensibiliser de nouveaux publics à l'art en tant que patrimoine culturel. Les actions sont menées par des médiateurs culturels spécialisés dans le domaine artistique proposé et donnent des pistes de compréhension.
3. La fonction *déconstructive*, qui interroge de manière critique l'art et ses institutions, et par conséquent les processus de légitimation ou d'autolégitimation institutionnel et artistique. Ces actions de médiation sont principalement menées avec des publics qui ne fréquentent guère ces institutions, permettant ainsi de relativiser les formes artistiques proposées et d'examiner leur portée d'une manière critique. Parmi ses pratiques figurent les interventions privilégiant le dialogue critique entre des publics qui ne fréquentent a priori pas le théâtre en question et les artistes ou les représentants de l'institution.
4. La fonction *transformative* qui cherche à élargir la mission des institutions culturelles. Les institutions culturelles sont considérées comme des organisations apprenantes et évolutives dont le but serait moins d'amener les publics à elles que de s'intéresser au monde qui les entoure, partant de l'hypothèse que la mise en commun de réflexions diverses leur permettra de conserver de manière durable

<sup>19</sup> Cf. Carmen Mörsch, «At a crossroad of four discourses», in Carmen Mörsch (ed), *Documenta 12 Education. Between cultural praxis and public service. Results of a research project*, IAE publication, Diaphanes, Zürich, 2009, p. 9-10.

une légitimité. Parmi les pratiques correspondant à cette fonction, on trouve des projets menés d'une manière autonome par différents groupes sociaux au sein d'institutions et qui débouchent sur des œuvres artistiques. Sont alors privilégiés des processus sans distinction hiérarchique entre le travail curatorial, la programmation et la médiation.

Toujours dans le sillage des réflexions de Carmen Mörsch<sup>20</sup>, nous avons classé les formes de participation des publics à l'action de médiation culturelle en quatre catégories: réceptive, interactive, participative et collaborative.

Dans une position *réceptive*, le public est principalement passif; il reçoit des messages présélectionnés, choisis par des experts et des médiateurs appartenant à l'institution (par exemple, lors de visites guidées, conférences et lectures). Dans un lien *interactif*, le public peut participer activement au projet de médiation: il a la possibilité de réagir et d'interagir (formes interactives de visite guidées, discussions). Dans une posture *participative*, les publics travaillent avec des institutions sur certaines thématiques et amènent leurs propres idées et concepts (workshops, projets, etc.). Dans une relation *collaborative*, le public est considéré comme un partenaire à part entière et développe avec les institutions des sujets ou des formes de médiation (expositions, pièces de théâtre).

## Les résultats de notre étude

### REMARQUES GÉNÉRALES

L'accueil des institutions a été dans l'ensemble très positif. Est très vite apparu cependant que l'intérêt des institutions pour la médiation culturelle est variable, allant d'une indifférence teintée d'ironie à un investissement passionné.

La notion de médiation culturelle est familière à la majorité des institutions interrogées, mais se manifestent très vite les conséquences dues à une définition imprécise. Si les praticiens s'en font des représentations très variées, tous la considèrent comme un événement devant

<sup>20</sup> Id, *Ibid.*, p. 12-14. Dans cet article, Carmen Mörsch n'explique pas ces catégories. Elle les évoque de manière implicite, en faisant référence à certaines visions de la transmission des savoirs.

accompagner l'une des œuvres programmées ou être devant être associé de manière plus large à l'institution: formulation contemporaine de la diffusion des œuvres d'art (communication), nouvelle facette du marketing, ensemble de pratiques visant à augmenter le taux de fréquentation du lieu, moyen d'éducation artistique, formule permettant le renouvellement du public, possibilité d'accroître les savoirs des publics, espace pour créer de nouveaux liens sociaux, ou encore possibilité de réfléchir à la place de l'art et de la culture dans la cité. Certains dénoncent la pression exercée par les collectivités publiques sur ce concept quand d'autres estiment que c'est une obligation fabriquée *ex nihilo*. Enfin plusieurs personnes interrogent la légitimité des actions de médiation dans le milieu des arts vivants, affirmant que l'œuvre en elle-même *est* médiation.

Dans ce contexte, peu d'actions correspondent à la définition que nous avons retenue. Les pratiques les plus fréquentes sont les rencontres avec les artistes proposées à l'issue des représentations. Viennent ensuite les conférences thématiques, les visites du lieu liées à une découverte des métiers de la scène. De nombreuses actions de type événementiel commencent à faire leur apparition. Le Théâtre de Carouge-Atelier de Genève est particulièrement actif dans ce domaine. Ainsi, par exemple, en partenariat avec le Chat noir, il invite son public à retrouver sur la scène de cet espace dédié aux musiques actuelles, certains comédiens pour les voir et entendre chanter le temps d'une soirée cabaret. Certains samedis soirs encore, le Théâtre de Carouge accueille en ses murs, à l'issue d'une représentation, un DJ pour animer les lieux. Les institutions font aussi leur entrée dans les nouveaux réseaux sociaux. Elles créent des pages Facebook, des applications iPhone, etc... Les supports promotionnels «classiques» ne sont pourtant pas en reste, on retrouve ainsi dans le catalogue des actions: les *newsletters* par courriels, les sites Internet interactifs et les blogs, les journaux papiers, etc. Ces actions de type événementiel n'ont pas été retenues dans notre enquête.

Le plus souvent, les actions de médiation sont de très courtes durées. Elles ont une fonction affirmative et positionnent le public en mode réceptif. Il s'agit pour l'institution d'informer son public, ou de lui donner des clés de compréhension afin «d'entrer» dans les spectacles proposés. Nous présenterons plus loin quelques actions de médiation culturelle élaborées avec des objectifs différents et qui



placent le *médié* dans un mode relationnel autre, qu'il soit participatif ou collaboratif.

En analysant l'ensemble des propositions en médiation sur un territoire donné, nous avons constaté une surabondance de l'offre qui met non seulement en question la lisibilité des actions, mais crée aussi une sorte de concurrence tant au sein d'une même institution entre les différentes offres de médiation proposées qu'entre les différentes institutions présentes sur un même territoire. Le lecteur trouvera en annexe une liste des types d'actions répertoriés<sup>21</sup>.

### FOCUS DANSE

Notre inventaire démontre que la danse est clairement le milieu le plus actif dans le domaine de la médiation culturelle pour adultes avec des actions qui veillent au développement d'une relation qualitative entre l'œuvre et les publics. Même si les lieux dévolus à la danse sont actuellement peu nombreux, ceux-ci proposent de riches programmes en la matière. La relative « jeunesse » de la danse contemporaine peut être à l'origine de cet engouement pour la médiation. L'intérêt, par exemple, que portent de nombreux chorégraphes à la question de la transmission de leur art en est une manifestation. Pour plus d'informations sur la médiation culturelle en danse le lecteur pourra se référer aux travaux de Marie-Christine Bordeaux<sup>22</sup>. L'existence de Reso<sup>23</sup>, de l'AVDC<sup>24</sup> et de Dance Plus<sup>25</sup> explique probablement cet état de fait.

21 Voir notre annexe 1 en fin d'article.

22 Cf. Marie-Christine Bordeaux, « Une Médiation paradoxale: La danse, une histoire à ma façon », in *MEI (Médiation & information)*, n° 19, L'Harmattan, Paris, 2006, p. 97-107.

23 Reso naît en parallèle à l'élaboration de la Loi fédérale sur l'encouragement à la culture (LEC). À une époque où il y a peu de formations de danseurs, peu de reconnaissance, peu de moyens pour la création. La danse constitue donc un terreau privilégié pour faire une expérience réelle avec évaluation des effets à court terme.

24 L'Association Vaudoise de Danse Contemporaine (AVDC) œuvre à ancrer la danse contemporaine dans la société. [En ligne] : [http://www.avdc.ch/wq\\_pages/fr/association/presentation.php](http://www.avdc.ch/wq_pages/fr/association/presentation.php), (dernière consultation en février 2011).

25 Dance plus est une association basée dans le canton de Genève, qui se propose de faciliter l'accès à la danse contemporaine, à sa compréhension et à sa pratique à travers l'élaboration et le soutien de projets culturels adressés à tous. [En ligne] : [http://www.danseplus.ch/Site\\_Danse\\_+/Accueil.html](http://www.danseplus.ch/Site_Danse_+/Accueil.html), (dernière consultation en février 2011).

### LE MÉDIATEUR : L'ÉMERGENCE D'UNE CATÉGORIE SOCIO-PROFESSIONNELLE POUR UNE NOUVELLE MISSION ?

La fonction de médiateur culturel est encore rarement considérée comme une profession reconnue dans sa spécificité<sup>26</sup>. Dans les institutions, la médiation représente la plupart du temps un faible pourcentage d'activité auquel s'ajoutent des tâches de communication ou de relations publiques. La responsabilité en est souvent confiée à des femmes travaillant à temps partiel. Parmi les institutions ayant accordé un rôle important à la médiation, figure le Théâtre Sévelin 36, qui a créé récemment un poste à 60% consacré à la sensibilisation à la danse — à laquelle le lieu est par ailleurs dévolu. À la Comédie de Genève, il existe un poste en développement des publics qui est aussi complété par le travail relevant de la communication. Peu d'institutions ont mis en place un cahier des charges spécifiant de manière plus précise les activités de médiation culturelle.

En observant la diversité des pratiques de médiation culturelle pour adultes proposées dans les institutions subventionnées de Suisse romande, nous avons été amenés à nous questionner sur les stratégies sous-jacentes mises en place. Existence-elles? Les directions respectives de ces établissements culturels ont-elles défini des objectifs avant d'élaborer des actions de médiation? Les actions sont-elles pensées en termes de destinataires ou de publics cible? La durée des médiations et l'impact recherché sont-ils évoqués lors de leur élaboration? En effet, force est de constater qu'elles sont le plus souvent conçues de manière intuitive et réactive, en fonction de la programmation du lieu, et ne s'inscrivent pas encore dans une stratégie concertée. En outre, la communication inter-institutionnelle est souvent très peu développée, ce qui pose les problèmes de lisibilité déjà mentionnés plus haut<sup>27</sup>. Dès lors, comment structurer la médiation culturelle sur un territoire donné? Faut-il développer un pôle de médiation culturelle dans chaque institution? Ou serait-il plus intéressant de penser un pôle de

Le spectacle,  
c'est pas utile.  
C'est pas un  
frigo. Ca ne sert  
à rien mais c'est  
indispensable.

26 Nous avons énormément parlé d'actions de médiation culturelle mais fort peu de médiateurs culturels. Il existe en Suisse romande un manque de savoir-faire dans les institutions programmant des arts vivants. Qui doit créer des actions de médiation? Avec quelles compétences? Le domaine des arts vivants est-il spécifique? Comment former les médiateurs culturels? La formation de médiation musicale peut-elle s'adapter à eux? Qui former? Des artistes? Des experts? (Cf. notamment l'introduction d'Anne-Catherine Sutermeister).

27 À l'exception d'une forte synergie entre l'Arsenic, le Théâtre Sévelin 36 et l'AVDC à Lausanne.

compétences centralisé au service des institutions? Et si tel est le cas, comment serait-il financé? Quelles seraient ses missions? Ce manque de coordination induit un questionnement sur les missionnements des institutions et par corollaire sur le pilotage des politiques culturelles mises en place au niveau cantonal. À notre sens, une réflexion plus globale doit être menée pour chaque territoire concerné.

#### LE FINANCEMENT DE LA MÉDIATION

Lors de notre recherche, nous avons rencontré divers modes de financement de la médiation. Le plus souvent, elle est financée avec le budget d'exploitation du lieu. Certaines institutions établissent autour des actions de médiation des collaborations, en partagent le financement dans l'espoir aussi de voir leurs publics respectifs augmenter et se diversifier. Le Théâtre de Carouge, par exemple, recourt fréquemment à ce type de partenariats: il vise ainsi à une synergie des publics, tout en bénéficiant des compétences spécialisées et des réseaux professionnels des structures partenaires. Enfin, les actions de médiation sont parfois financées par d'autres fonds. Par exemple, l'AVDC reçoit une enveloppe annuelle de Pro Helvetia déployée sur trois ans pour encourager des programmes de médiation culturelle en danse. C'est par ce biais que cette association finance des actions de médiation conjointement mises en place par les théâtres Arsenic et Sévelin 36. En résumé, la tendance semble être au renforcement de collaborations entre institutions et associations proposant des actions communes. Les avantages en termes de visibilité et d'investissements financiers sont évidents.

#### PRATIQUES EXEMPLAIRES

Avant de conclure, nous tenons à donner quelques exemples d'actions de médiation culturelle pour adultes. La liste ci-dessous proposée n'est pas exhaustive et l'ordre de présentation est aléatoire.

##### a) Les attachés culturels / Les ambassadeurs

(respectivement à la Comédie de Genève et au Théâtre de l'Association pour la Danse Contemporaines (ADC – Genève))

Ces deux formules sont relativement similaires dans leur organisation. La Comédie de Genève et l'ADC invitent des personnes à se porter volontaires pour devenir leurs attachés culturels, ou leurs ambassadeurs. Toutes celles dont la candidature a été retenue s'engagent à participer à

plusieurs rencontres organisées par l'institution et réparties sur l'ensemble de la saison. Elles sont aussi prêtes à se documenter sur la programmation. Enfin, chacune d'entre elles doit sélectionner certains spectacles pour lesquels elle reçoit des invitations supplémentaires à celle qui lui est destinée. Elle les offre à des personnes issues de son réseau social ou professionnel, qui ne fréquentent pas l'institution. À l'issue de la représentation, les ambassadeurs ou attachés culturels, leurs invités et un représentant de l'institution se retrouvent pour discuter de façon informelle sur le spectacle. Lorsque c'est possible, ils rencontrent aussi les artistes.

Alors que La Comédie demande à ses attachés culturels des retours critiques sur les pièces par courrier électronique, l'ADC mise plutôt sur la qualité d'accueil de son lieu: elle propose aux ambassadeurs de rester à l'issue des représentations avec leurs invités afin de discuter informellement avec l'équipe et les artistes autour d'un verre.

#### *Commentaires*

Cette action ne vise pas uniquement à développer ou à gagner de nouveaux publics. Elle comporte en effet deux types de médiations bien distincts.

La première médiation est centrée sur les attachés culturels ou ambassadeurs et dure une année. Nous sommes dans une action de médiation de longue durée qui instaure une relation intime et personnalisée entre institution et individu *médié*. En outre, l'institution cherche à développer l'aptitude à la réflexion chez son attaché ou ambassadeur. En effet, les critiques demandées après les spectacles impliquent un retour sur l'œuvre visionnées qui demande au *médié* de dépasser le classique «j'aime / j'aime pas» et de fonder son avis sur des arguments. De nouvelles compétences liées au travail de critique peuvent donc se développer et conduire à une plus grande expertise du *médié*. Enfin, le rôle de prescripteur confié à l'ambassadeur ou à l'attaché culturel auprès de ses amis le place dans la position de l'expert, de «celui qui sait», c'est-à-dire qu'il l'amène à assumer pour ses proches le pôle du savoir, traditionnellement réservé à l'institution. Cette première médiation est déconstructive puisqu'elle permet l'émergence chez le *médié* d'un nouveau discours critique sur un artefact artistique. Enfin, elle place l'attaché ou ambassadeur dans un rapport interactif à la médiation puisqu'il endosse le rôle de prescripteur auprès de son réseau social.

La seconde médiation se déroule avec les invités de l'attaché ou de l'ambassadeur et dure le temps d'une soirée. L'intérêt de cette médiation réside dans la personnalisation des rapports établis à cette occasion par l'institution accueillant en son sein non des étrangers mais des hôtes particuliers. Ce rapport singulier peut atténuer les limites d'accès d'ordre symbolique et cognitif de l'invité puisqu'il est accompagné d'un «ami» bienveillant en la personne de l'attaché ou de l'ambassadeur. Cette relation est renforcée par les retours informels dans un cadre convivial proposé à l'issue de la représentation. Ainsi, cette deuxième médiation, même courte, ambitionne d'influer sur les limites d'accès des invités. Ce deuxième volet peut aussi être considéré comme ayant une fonction déconstructive et instaure une relation participative avec l'invité. Dans les faits, l'effet de cette médiation dépend évidemment beaucoup de la qualité de la «rencontre» qui suit la représentation.

**b) Danser le troisième printemps, projet de community dance (Théâtre Sévelin 36 conduit par Sonia Meyer et Adina Secretan)**

*Danser le troisième printemps* est le troisième projet de *community dance* organisé par le Théâtre Sévelin 36 et s'adresse aux hommes et femmes de plus de 60 ans. Il est né du désir d'encourager et d'accompagner un groupe de personnes à expérimenter la danse comme source d'expression et de créativité. À travers cette proposition, il s'agit aussi d'offrir un cadre et des moyens aidant à faire des choix esthétiques et de donner ainsi une issue concrète à la phase d'expérimentation et de recherche. Le projet final est présenté au public afin que cette expérience ne reste pas confinée, mais qu'il trouve un écho et instaure un dialogue avec la collectivité. La recherche de thèmes, leur mise en forme artistique et leur représentation sont guidées par l'idée de la transmission, préoccupation majeure aussi bien pour les populations âgées que pour la création chorégraphique. Il faut préciser qu'il s'agit bien d'une expérience de danse, et non d'art-thérapie. Si le vécu vient nourrir la danse, à aucun moment la danse n'est utilisée pour «travailler sur le vécu».

Nous sommes ici dans une action de médiation de longue durée. Elle a plusieurs effets notables. D'abord, elle permet à des personnes du troisième âge de renouer des liens sociaux avec d'autres individus et donc en quelque sorte de se «resocialiser» différemment. Ensuite, elle induit un rapport différent à sa propre corporalité, permettant l'acquisition de nouvelles compétences corporelles, sensibles ou

perceptives pour les *médiés*. Enfin, grâce au processus créatif, le *médié* développe une nouvelle perception de lui-même et de son estime. Ce projet amène donc une transformation dans la perception que les participants ont d'eux-mêmes et de l'art pratiqué. Il place les participants dans un rôle collaboratif puisqu'ils sont partie prenante d'un processus créatif qui replace au cœur de la cité les questions de la relation au corps, de la vieillesse, du sort réservé aux personnes âgées, de la fonction de la danse, de la transmission de l'art et des expériences de vie.

**c) Drôle de trames: créations textiles dans l'Art singulier et contemporain (Théâtre Forum-Meyrin)**

Le Théâtre Forum-Meyrin organise une exposition de créations issues d'un travail de médiation culturelle venant de Belgique. Le Centre d'Expression et Créativité de La Hesse, situé dans les Ardennes belges, invite des artistes contemporains en résidence. Ces derniers travaillent avec des personnes en situation de handicap qui fréquentent les ateliers d'art plastique et de musique. Ces collaborations font naître de nombreuses œuvres appartenant à L'Art singulier<sup>28</sup>. Le Forum-Meyrin a présenté ces travaux et souhaite maintenant reconduire cette action de médiation en terre genevoise avec des plasticiens locaux. La récolte de fonds est en cours. L'idée finale est de présenter une exposition mêlant les œuvres suisses et belges.

Cette action permet à certaines populations dites «empêchées» de pratiquer une activité artistique. Il se crée à travers cette pratique des échanges interpersonnels qui influent sur les pratiques et les compétences des protagonistes. Ainsi, les *médiés* peuvent construire une relation individuée à l'art: ils observent la pratique d'un artiste, construisent avec ce dernier des nouvelles œuvres qui n'auraient pu naître sans cette rencontre. L'artiste, quant à lui, peut être déplacé de par l'originalité des propositions artistiques de ce public «empêché». Le fait que ces derniers puissent élaborer et présenter dans l'espace public des œuvres d'art de leur facture permet de remettre en question certaines représentations présentes dans la société sur les personnes en situation de handicap. En outre, les représentations des *médiés* sur

<sup>28</sup> L'Art singulier est un mouvement artistique contemporain qui regroupe un certain nombre de créateurs autodidactes ayant volontairement ou non établi une distance avec l'art officiel. Il est relié à une vaste mouvance post-art brut, que l'on a pu désigner de différentes façons : art en marge, art cru, création franche, art hors-les-normes, etc....

leur propre capacité créative peuvent aussi être améliorées. Ce projet est loin de relever uniquement de l'art thérapie: il intègre en effet une présentation publique par le biais de l'exposition et permet donc de porter le questionnement au centre de la ville. Cette médiation est de type transformatif et le mode de participation est collaboratif. Il est assez clair que ce projet induit un questionnement sociétal sur la relation au handicap, tout en permettant aussi la construction de nouvelles compétences chez les *médiés*.

## Conclusions

L'objectif de cette étude n'est pas de statuer sur l'état de la médiation culturelle pour adultes en Suisse romande, mais bien plutôt de restituer l'état d'une forme d'intervention artistique et culturelle en pleine évolution à une période donnée. En effet, comme nous l'avons exposé, de nombreux projets sont en cours d'élaboration et le paysage devrait énormément changer dans les années à venir.

À travers des études de cas, notre analyse porte en réalité un regard plus général sur la fonction sociale et culturelle des institutions au sein de la cité. Par le biais d'actions visant à intensifier les relations entre les œuvres, les institutions et les publics, se profilent des questions plus complexes sur la relation entre les arts et la société. Quel est le rôle d'une institution culturelle dans la cité? Les missions institutionnelles doivent-elles se diversifier pour que des liens plus denses et durables puissent se tisser entre les publics et les représentants de l'art? La vision de l'art et de la culture défendue par l'institution détermine naturellement ses actions de médiation. C'est ainsi que s'offre à nous un large éventail de déclinaisons possibles qui reflètent aussi les prestations implicites ou explicites définies entre les institutions et les collectivités publiques.

Mais ces aspects ne sont pas les seuls éléments à influencer les actions de médiation culturelle proposées. Des représentations plus complexes, sous-jacentes de la mission de l'art, se profilent aussi. De notre point de vue, il existe deux grandes tendances:

La première, la plus répandue, est de considérer que l'œuvre d'art est préexistante, et que l'objectif de la médiation est d'établir une relation privilégiée avec l'œuvre. Ce sont des actions qui visent à augmenter la «culture générale» du public *lambda*, ou — dit de façon imagée —

Qu'est-ce que  
c'était déjà,  
comme spectacle?  
Je sais  
que c'était  
un dimanche  
en tous cas,  
en février.

de tirer le public à l'art (forme d'exégèse de l'œuvre).

La seconde, moins fréquente dans nos régions, vise à rapprocher le public de la pratique artistique. Ces actions prennent souvent la forme d'ateliers, comme par exemple ceux qui proposent de réunir un public cible et un artiste pour qu'ils travaillent ensemble, leur collaboration débouchant le plus souvent sur une présentation publique. Dans ce cas, l'artiste est dans l'exercice de son art puisqu'il est stimulé par des personnes issues de milieux variés. De façon imagée, ce processus aurait pour but d'utiliser la pratique pour conduire à l'art.

Il est possible de tisser un lien entre ces deux visions de la médiation et deux conceptions de la transmission des savoirs: le behaviorisme et le constructivisme. Le premier mouvement est basé sur l'idée qu'il existe un pôle du savoir en la personne de l'expert (universitaire, artiste, ou encore curateur). Sans les connaissances et les stimuli de ce dernier, le public ne peut se rapprocher du savoir. Dans la médiation, il s'agirait de préparer intellectuellement ou culturellement le public à la réception de l'œuvre. Le second mouvement s'ancre dans la pratique individuelle ou partagée d'une activité sensible ou artistique. Les savoirs se construisent de façon autonome ou en groupe (réunissant des non experts) au travers d'un atelier ou d'une discussion. La phase d'institutionnalisation (c'est-à-dire la phase où les savoirs construits sont confrontés aux savoirs académiques) se situe en fin de pratique et procède davantage d'une discussion interactive que de l'énonciation d'un savoir par un expert. Ainsi, il y a autant de raisonnements construits que de participants à la médiation. En outre, les processus métacognitifs mis en place sont plus élaborés et constituent un gain de compétences propre pour chaque participant. La corrélation entre la médiation et la pédagogie mérite à notre sens d'être développée et analysée pour que la médiation acquière de nouvelles potentialités.

Les représentations sur les buts de l'art et de la culture, ses fonctions, ses objectifs, ses modes de transmission existent et influencent la pratique. Ainsi, les questions sur les objectifs de la médiation culturelle et sur son financement méritent d'être discutées entre les institutions et les collectivités publiques. Dans la foulée, il est essentiel d'intégrer la médiation *en tant que catégorie distincte de la création* dans les missions institutionnelles et d'évaluer son financement sur la base d'objectifs socioculturels clairs. Car ajouter une mission sans identifier le volume financier qu'elle implique reviendrait à faire des coupes dans la création.

En conclusion, nous notons que la médiation culturelle pour le public adulte se développe peu à peu en Suisse romande. Malheureusement, ses potentialités transformatives et émancipatrices sont trop peu connues, voire ignorées. Du coup, les formes proposées actuellement sont plutôt conventionnelles et méritent d'être explorées avec créativité.

## Liste des institutions interrogées pour notre étude

### BERNE

#### **Bienn**

Kulturtäter

Spectacle français

### FRIBOURG

#### **Villars-sur-Glâne**

Théâtre Nuithonie

#### **Givisiez**

Théâtre des Osses

### GENÈVE

#### **Carouge**

Théâtre de Carouge

#### **Genève**

Théâtre Am Stram Gram

Comédie de Genève

Grand Théâtre

Le Poche

Théâtre Saint-Gervais

Théâtre du Loup

Théâtre de l'ADC

Théâtre du Grütli

Théâtre Forum Meyrin

### NEUCHÂTEL

#### **La-Chaux-de-Fonds**

Théâtre populaire romand

#### **Neuchâtel**

Théâtre du Passage

Théâtre du Pommier –

Centre culturel neuchâtelois

### VALAIS

#### **Martigny**

Théâtre de l'Alambic

#### **Monthey**

Théâtre du Crochetan

#### **Sion**

Théâtre de Valère

### VAUD

#### **Lausanne**

Le Petit Théâtre

Opéra de Lausanne

Théâtre Boulimie

Théâtre Vidy-Lausanne

Théâtre de l'Arsenic

Théâtre Sévelin 36

Grange de Dorigny

#### **Pully**

Théâtre de l'Octogone

#### **Renens**

Théâtre Kléber-Méleau

## Panel d'actions présentées par les institutions comme des actions de médiation culturelle pour adultes

### ACTION DE MÉDIATION ORIGINALE

- **Théâtre hors les murs**  
un chapiteau est installé au cœur d'une cité HLM et un spectacle de la saison y est joué (programmation hors les murs au Théâtre de Carouge).
- **Théâtre en appartement**  
production d'une pièce de théâtre qui sera jouée à domicile, dans des institutions ou des fondations. La scénographie et le spectacle sont fabriqués pour ce contexte (Théâtre de Carouge, Théâtre Forum Meyrin, Grange de Dorigny).
- **Attachés culturels ou ambassadeurs**  
cf. corps de l'article pour plus de détails (Comédie de Genève et Théâtre de l'ADC).
- **Temps des coulisses**  
le *médié* suit un parcours sur une après-midi. Il assiste à une répétition d'un spectacle de danse suivi d'une rencontre avec le chorégraphe; les participants voient des répétitions et rencontrent 3 ou 4 artistes à différents stades d'avancement dans leur création. Ils visitent différents lieux liés à cet art vivant. (Théâtre de l'ADC et Danse Plus).
- **Rencontres de mise en condition physique**  
un entraînement physique basé sur la Méthode Grinberg est proposé aux spectateurs avant le spectacle de danse au programme de l'institution. Après l'échauffement physique, une discussion sur l'œuvre est menée. (Théâtre de l'ADC).
- **Conférences dansées**  
le chorégraphe et danseur Foofwa d'immobilité présente une conférence sur une partie de l'histoire de la danse ou sur un chorégraphe. Il mêle séquences de danse et discours (Théâtre de l'Arsec, Théâtre Sévelin 36 et Théâtre de l'ADC).
- **Théâtre documentaire**  
une artiste/médiatrice effectue un travail sur les populations immigrées d'Afrique résidant à la Chaux-de-Fonds. Des entretiens sont réalisés et les thèmes du voyage et de la transmission sont au centre des discussions. Plusieurs rencontres sont prévues. Il ne s'agit pas de faire un spectacle avec les artistes, conteurs ou musiciens africains de la région mais de réaliser un travail documentaire débouchant sur un spectacle ouvert à cette communauté. L'objectif est de transformer l'institution en un lieu de rencontre possible pour cette communauté (ville de la Chaux-de-Fonds et Théâtre Populaire Romand).
- **Community dance**  
créé en Angleterre au début des années 70 par des pédagogues de la danse soucieux de défendre une danse accessible à tous, ce mouvement s'est depuis considérablement développé et structuré. L'objectif de la Community dance est de rendre la danse accessible à tout un chacun, quel que soit son âge, sa culture, son expérience, sa religion, son sexe, ses possibilités matérielles ou physiques. Elle met au centre de sa pratique les aspirations de chacun, ses choix, ses particularités. Elle cherche à développer plaisir et créativité, en travaillant avec chaque individu dans le respect de ce qu'il est. Cf. corps de l'article pour plus de détails (Théâtre Sévelin 36).

- **Cartographies**  
Un chorégraphe vient prendre possession d'un espace urbain et y développe une chorégraphie, parfois avec la participation des habitants du lieu (théâtre Sévelin 36, Compagnie Philippe Saire)
- **Artiste en résidence**  
collaboration entre l'artiste en résidence, l'Université de Lausanne et l'institution sur un thème de société durant trois ans. L'artiste est présent sur les lieux, dans une roulotte, pendant trois semaines chaque année. Il effectue des entretiens avec des enseignants-chercheurs, des personnes travaillant sur le site universitaire. Ces matériaux sont ensuite utilisés pour élaborer des spectacles présentés dans l'institution (Grange de Dorigny).
- **Voyage des publics**  
l'institution organise le déplacement de son public dans une autre institution pour une programmation «hors les murs». Certaines institutions organisent des déplacements à l'étranger (Comédie de Genève, Théâtre de l'ADC, Théâtre de l'Arsec, Théâtre de Valère).
- **Centre de documentation**  
L'institution propose un libre accès à un centre de documentation: 500 ouvrages, périodiques et vidéos (Théâtre de l'ADC)
- L'institution organise un atelier intitulé «école du spectateur» pour son public mais aussi pour le personnel en contact avec les publics (location, relations publiques).  
Il s'agit d'un atelier de critiques théâtrales visant à développer une parole avisée chez les participants (Théâtre Vidy-Lausanne).
- Semaine ou périodes consacrées à une thématique: l'institution présente des œuvres issues de différentes disciplines artistiques (films, œuvres plastiques, livres, etc.) et propose des événements autour du sujet choisi (rencontres, débats, conférences). Voir par exemple les thémas au Forum Meyrin (cf. l'article de Mathieu Menghini dans cet ouvrage) ou la semaine *Mémoires blessées* au Théâtre Saint-Gervais Genève.
- **Projet Oasis**  
L'institution collabore avec une école d'art ou de formation sociale sur des projets appliqués, comme des expositions de photos prises dans les coulisses de l'institution, ou encore la fabrication d'un film ou d'un documentaire, etc. (Théâtre de l'Arsec, Théâtre Sévelin 36, Théâtre Vidy-Lausanne).

### CONFÉRENCES ET RENCONTRES

- Rencontres à l'issue de la représentation avec l'équipe artistique
- Un spécialiste donne une conférence présentant certains aspects de l'œuvre avant la représentation.
- Un débat est organisé en amont de la représentation d'une œuvre. Différentes approches de l'œuvre sont proposées: l'histoire de l'œuvre et de sa réception, des thèmes inhérents à l'œuvre sont développés et discutés, etc. L'objectif est de préparer le public à mieux comprendre et contextualiser l'œuvre.
- Des experts de champs différents sont invités pour débattre d'un thème lié de près ou de loin à une œuvre présentée.
- Connaissance 3 ou l'Université pour le troisième âge: Une fois par an dans le programme de cette «université» une conférence thématique est organisée, en lien avec le spectacle. La soirée se conclut sur une rencontre avec l'équipe artistique.

**CONFÉRENCES ET RENCONTRES** (suite)

- **Les rencontres contemporaines**  
collaboration avec l'Université de Genève et les institutions de Genève. Les étudiants sont accueillis avant la présentation. Une conférence est proposée sur l'artiste et son contexte ou son mouvement artistique.
- **Le Grand débat**  
en fonction de l'actualité, Payot invite une personnalité à donner une conférence sur un thème. Un journaliste de l'Hebdo est l'animateur de la conférence.

**DÉVELOPPEMENT DES PUBLICS**

- La programmation de l'institution est très diversifiée, elle recouvre de la musique, de la danse, du nouveau cirque, du jeune public, des classiques.
- L'institution tend à développer son réseau associatif. Pour cela, des invitations sont offertes à des associations qui pourraient être concernées par le spectacle. L'institution tente de placer l'association dans le rôle de prescripteur de l'œuvre présentée.
- Festival de théâtre universitaire amateur (Grange de Dorigny): toucher le public universitaire et les jeunes professionnels du spectacle.
- Représentation générale ouverte et gratuite pour les étudiants (Grange de Dorigny)

**ÉVÉNEMENT PROMOTIONNEL**

- Après la représentation, l'institution invite un Dj dans ses murs et reste ouverte le temps d'une soirée festive (Théâtre de Carouge).
- Concours de danse: «Deviens une Star à la Fête de la danse!». Présentation de 2.30 min. libre de danse et d'un parcours imposé à tous les participants par un chorégraphe invité pour l'occasion. Tous les types de danse sont acceptés (Théâtre Sévelin 36 et Théâtre de l'Arsenic).
- L'institution met en place une garderie pour enfants dans ses murs. Elle peut proposer des tarifs extrêmement avantageux pour une garderie grâce à une collaboration avec la Croix-Rouge, par exemple (Théâtre de l'Arsenic, Comédie de Genève et Théâtre Vidy-Lausanne).

**FACILITATIONS D'ACCÈS**

- Assister à des répétitions dans l'institution

**DÉCOUVERTE DES MÉTIERS DU THÉÂTRE**

- Visite de l'institution. Rencontrer certains membres du personnel. Un technicien peut présenter des «secrets» liés à la fabrication des spectacles.
- Le premier dimanche, lors d'une série de représentations, deux apprentis comédiens répètent avec un professionnel des extraits de la pièce programmée. La répétition est ouverte et gratuite pour tous (Théâtre de Carouge).
- L'institution édite et imprime un journal. Il peut présenter la saison en cours, proposer des entretiens d'artistes, des articles rédigés par des experts de différents domaines, etc.

**PROMOTION**

- L'institution est active sur le réseau social Facebook.
- L'institution a développé sa propre application pour l'iPhone.
- L'artiste programmé donne un atelier pratique ouvert dans lequel il présente certains processus ayant conduit à la création de l'œuvre présentée.

**SENSIBILISATION DES PUBLICS PAR LA PRATIQUE**

- Danse en famille: un parent et son enfant suivent ensemble un atelier de danse (Théâtre de l'Arsenic et Théâtre Sévelin 36).
- Goûter dansé: les participants suivent un atelier de danse, ils peuvent assister à des extraits de répétition d'un chorégraphe professionnel et se retrouvent par la suite autour d'un café. Puis ils assistent à une représentation et enfin ils rencontrent les artistes qui leur présentent leur profession: danseur, chorégraphe, etc...(Théâtre Sévelin 36).
- Intervention dans les centres de quartier: chaque maison de jeunes se voit proposer un atelier sur un type de danse différent. À la suite de ces ateliers, un travail de création prend place qui tente de mélanger avec les jeunes les différents types de danse abordés (théâtre Sévelin 36).
- L'institution se doit d'accueillir des sociétés locales ou des associations pour certaines de leurs manifestations.

**LIENS AVEC LE TISSU ASSOCIATIF**

- En-dehors de sa programmation, l'institution produit une création théâtrale en lien avec une association ou un groupe amateur.
- Cafés littéraires: une soirée à thèmes est organisée par l'institution, des textes peuvent être présentés en relation avec une œuvre à l'affiche.

**ARTS CONNEXES LIÉS PAR UN THÈME À LA SAISON DE L'INSTITUTION**

- Partenariat thématique avec un musée: le musée met en valeur sa collection permanente en préparant un parcours en lien avec certaines pièces de la saison de l'institution.
- Projections de films en lien les œuvres programmées par l'institution ;
- Vernissages et expositions d'œuvres plastiques en lien avec la programmation de l'institution en arts vivants. Parfois, les œuvres sont issues d'un partenariat avec des écoles d'arts plastiques.
- Dessin en direct: des artistes sont invités à dessiner en direct dans le public pendant le spectacle puis leurs œuvres sont affichés dans l'institution le soir même. Les dessins restent présentés dans l'institution comme une exposition autour du spectacle (Théâtre Sévelin 36).
- Des écrivains sont invités à écrire des textes sur le thème du spectacle, une lecture est ensuite organisée dans le lieu (Théâtre Sévelin 36).

## 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.



## Impressum

Cette publication fait suite au colloque: «La médiation dans les arts de la scène» organisé par l'Unité R&D (recherche et développement) de la Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande.

### Direction

Anne-Catherine Sutermeister

### Organisation

Anne-Catherine Sutermeister, Vincent Brayer, Ingrid Walther

Ces journées se sont déroulées les 19 et 20 novembre 2010 à Lausanne dans les locaux de la Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande.

### Intervenants lors du colloque

Géraldine Bénichou, Marie-Christine Bordeaux, Vincent Brayer, Yvane Chapuis, Aurélien Djakouane, Anne-Catherine Lyon, Mathieu Menghini, Arnaud Meunier, Olivier Moeschler, Jean-Yves Ruf, Anne-Catherine Sutermeister, Emmanuel Wallon.

### Rédaction

Anne-Catherine Sutermeister, Vincent Brayer

Coordination éditoriale

Anne-Catherine Sutermeister

### Citations

Micros troitrois organisés en octobre 2010 dans le quartier de Malley à Lausanne par des étudiants des promotions E et F de la Manufacture sous la direction d'Anne-Catherine Sutermeister et de Vincent Brayer ou tirées de l'ouvrage dirigé par Jean-Pierre Moulères, *Moi j'ai rien d'intéressant à dire, petits propos sur le théâtre par ceux qui n'y vont presque pas*, Bibliothèque de La Chamaille, L'Atalante, Nantes, 2003.

### Lectorat et correction

Vincent Brayer, Rita Freda et Ingrid Walther

### Conception graphique

Atelier Poisson, Lausanne

### Fabrication (lieu de presse)

Imprimerie Graph'style Lausanne

La publication a bénéficié du généreux soutien de



Tous droits réservés. Toute représentation ou reproduction, intégrale ou partielle, faite par quelque moyen que ce soit, sans l'autorisation préalable et écrite de l'éditeur constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L.335-2 et suivants du code de la propriété intellectuelle.

© 2011, les auteurs, le graphiste, HETSR

Fabriqué en Europe

Édité par La Manufacture – Haute école de théâtre de Suisse romande

Grand Pré 5 CP

1000 Lausanne 16

T +41 21 620 08 80

info@hetsr.ch

www.hetsr.ch

Numéro d'adresse: 458177

ISBN: 9788-2-8399-0861-0