

políticas occidentales, que fundaron el marco administrativo y jurídico y que evoca las dinámicas de patrimonialización llevadas por actores diversificados, movilizaciones colectivas y reivindicaciones culturales. La patrimonialización de lo natural condujo a interrogar los modos de producción de patrimonios a partir de procesos económicos de desarrollo de territorios y de procesos sociales de reflexividad, poniendo a distancia un patrimonio vivo y vivido.

Título : Patrimonios cultural y natural : Análisis de las patrimonializaciones

Claves : Políticas patrimoniales, territorios, movilizaciones, vivo.

MARIE-CHRISTINE BORDEAUX
& ÉLISABETH CAILLET

LA MÉDIATION CULTURELLE : PRATIQUES ET ENJEUX THÉORIQUES

La loi n° 2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France énonce dans son article 7 : « Chaque musée de France dispose d'un service ayant en charge les actions d'accueil des publics, de diffusion, d'animation et de médiation culturelles. Ces actions sont assurées par des personnels qualifiés. Le cas échéant, ce service peut être commun à plusieurs musées. »

Cette reconnaissance institutionnelle de la médiation, qui semble désigner des pratiques bien intégrées, résulte d'une activité militante pourtant loin d'être épuisée dans les musées. Dans les autres domaines culturels relevant de l'action des collectivités publiques, la médiation culturelle ou artistique est peu institutionnalisée et se heurte, en particulier dans le domaine du spectacle vivant, à des pratiques instituées qui en excluent la possibilité (Bordeaux, 2011). Par ailleurs, dans une étude récente commanditée par le département des Études, de la Prospective et des Statistiques du ministère de la Culture, (Auboin, Kletz & Lenay, 2010 : 3), le médiateur culturel est présenté comme « une fiction qui renvoie davantage à l'importance prise au plan théorique par le concept de médiation dans le champ culturel, ainsi qu'à l'usage qu'en ont fait certaines politiques publiques de soutien à l'emploi, plutôt qu'à une réalité ». D'après les auteurs de cette étude, on assiste à une généralisation de la médiation en tant que fonction dans le champ culturel, voire à une véritable « banalisation » (Auboin, Kletz & Lenay, 2010 : 2), et en même temps, à une fragmentation si importante de ces métiers qu'aucune description homogène n'en serait possible. Pourquoi la médiation culturelle est-elle devenue une pratique à la fois aussi banale et aussi inégalement répandue et

reconnue? Pourquoi donne-t-elle encore lieu à des prises de position antagonistes parmi ceux-là mêmes qui souhaitaient que la culture soit accessible à tous? Quelle est son histoire et comment pouvons-nous aujourd'hui en préciser les concepts et en redessiner les enjeux?

Nous retracerons dans un premier temps l'institutionnalisation de la médiation et l'instauration du médiateur culturel comme professionnel de la transmission culturelle. Nous évoquerons ensuite la construction de la médiation comme concept et les enjeux épistémologiques de cette construction, entre accompagnement réflexif de pratiques professionnelles liées aux mutations du champ culturel et élaboration théorique spécifique. En conclusion, nous aborderons les perspectives actuelles, liées à l'apparition de nouvelles pratiques et de nouveaux enjeux – en tout cas considérés comme tels – dans le champ culturel.

L'INSTITUTIONNALISATION DE LA MÉDIATION

Nous ne remonterons pas en deçà des années soixante, sauf pour rappeler que le musée se constitue dans le geste d'ouverture de collections privées à des *regardeurs* qui ne les possèdent pas. La naissance du musée s'appuie également sur une stratégie d'éducation puisqu'il a dès l'origine une vocation de transmission qui va de pair avec sa vocation patrimoniale, liant le fait de conserver et de poursuivre la création, la recherche et la formation. La question de la médiation ne devient un problème, une question, que lorsque ce lien est rompu. On voit ainsi comment cette question s'inscrit dans le débat entre tenants du patrimoine et tenants de la création. Elle n'a pu émerger qu'à partir du moment où les auteurs ont été écartés de la charge de répondre de leurs productions. Répondre du sens de ces expôts n'était pas un problème tant que la transmission de leur signification était restreinte aux possesseurs du capital culturel. La réponse a pendant un temps été assurée par l'entourage proche des visiteurs, en particulier les familles, qui plaçaient dans les expôts non plus une signification éducative mais une valeur en soi que pouvaient s'approprier ceux qui les fréquentaient.

À la fin de la Seconde Guerre mondiale, les mouvements d'éducation populaire réinterprètent leur vaste projet d'éducation pour tous. Ce qui se pratique pour la transmission éducative doit également se faire pour les œuvres d'art et de culture. Mais cette relation entre projet éducatif et culture se perd dès lors que la gestion des affaires culturelles quitte le ministère de l'Éducation

en 1959, date de création du ministère de la Culture, et dès lors que le contenu de l'enseignement scolaire s'articule de plus en plus à des besoins liés à l'insertion professionnelle et aux exigences de la production industrielle, et délaisse les « humanités », marqueurs sociaux de l'élite. Le mouvement de décentralisation culturelle, qui avait été important depuis la grande époque de Jean Vilar, revendique une relation se voulant la plus directe possible avec un public et refusant les intermédiaires¹. Cette revendication traverse l'histoire plus récente de la mise en place de médiateurs dans les institutions culturelles, comme l'illustre par exemple la position d'un Francis Jeanson : « Médiation entre quoi et quoi? Entre qui et qui? [...] À quoi ça sert de partager des valeurs qui n'ont plus de valeur, des codes qui sont périmés? Il ne faut pas oublier que les valeurs n'ont jamais existé en tant que telles, elles avaient besoin d'être valorisées. [...] Chacun n'existe qu'en tant que producteur de sens, en tant qu'il est capable de partager du sens avec d'autres. » (Jeanson, Forest & Champagne, 2004 : 20.) Cette incompréhension pèse encore sur les théoriciens de l'action culturelle, même si elle compte peu pour les acteurs qui, dans l'action, dépassent souvent cette opposition entre choc esthétique, éducation et animation.

Au cours des années soixante-dix émerge une nouvelle conception de la médiation culturelle, lié au développement sans précédent du temps libre². La société des loisirs, décrite par Joffre Dumazedier dès 1962, concerne progressivement toutes les institutions culturelles. Les professionnels de l'éducation et de la culture, ainsi que les politiques, s'interrogent à la fois sur les transformations que doivent effectuer les institutions culturelles et sur ce que l'accroissement du temps de loisir ouvre comme perspectives afin qu'il ne soit pas gâché dans une consommation passive, mais devienne un temps pour prolonger et compléter, par l'éducation permanente, l'éducation scolaire. Les années soixante-dix, qui ont vu l'émergence du droit à la formation et de l'éducation permanente, les conduisent à inclure dans leurs travaux la question de l'usage de ce temps libéré du travail productif, dont une part doit pouvoir être consacrée – puisqu'il appartient au travailleur – à exercer ce qui va apparaître de plus en plus clairement comme un droit à la culture. Les théoriciens de l'éducation explorent alors l'articulation entre formation formelle et informelle et mettent en place une conception de l'accompagnement de l'apprenant qui s'inspire à la fois de la psychanalyse et de la socio-analyse, développées dans les structures de soin. L'accompagnateur est la personne qui met en place la situation de formation (définition du projet de formation, objectifs, contenus, progression, interventions, évaluation) et s'assure de l'appropriation des contenus par l'apprenant. Le métier de formateur se développe ainsi face à celui d'enseignant. Il reprend

à son compte certaines des caractéristiques de l'instructeur et de l'animateur dans les mouvements d'éducation populaire. En tant que personne ressource, le formateur devient la figure nécessaire de la pédagogie par objectifs et des unités capitalisables³ qui permettent la mise en route de démarches de formation récurrentes *tout au long de la vie*. Un *continuum* est alors établi entre les différentes institutions éducatives, et celles-ci comprennent les musées.

Parallèlement, sous l'impulsion de la nouvelle muséologie dont *Publics & Musées* puis *Culture & Musées* ont accompagné et commenté l'émergence⁴, les musées changent profondément : ils abandonnent le seul champ des œuvres d'art sur lequel ils s'étaient majoritairement concentrés pour se reconnaître une parenté non seulement avec les musées de sciences mais aussi avec de nouvelles formes de musées consacrés aux territoires, aux paysages, aux groupes sociaux. Plus encore, dans cette nouvelle conception, le musée doit devenir un lieu de débats sur les changements sociaux, un lieu d'éducation permanente et de diffusion des connaissances. Cette définition rassemble les écomusées, les centres de culture scientifique et technique, les musées dits « de société » et certains lieux de création artistique. À côté du conservateur et des gardiens apparaissent alors de nouveaux professionnels, dont la mission est de créer les situations dans lesquelles des populations (et non pas des visiteurs) peuvent participer à ces débats qui ne se limitent pas aux seuls experts mais dans lesquels la voix des citoyens est requise. Le caractère révolutionnaire des premières formulations de cette muséologie s'effacera ensuite, mais il entre en résonance avec les espoirs portés par les concepteurs de l'éducation renouvelée issue des nombreux débats des années soixante.

L'« INVENTION » DU MÉDIATEUR CULTUREL

La question de la médiation se pose de façon forte à partir des Grands Travaux présidentiels : c'est par exemple le cas au Centre Georges Pompidou, avec le rôle des artistes plasticiens comme médiateurs. Le musée d'Orsay invente une réelle profession de médiation avec l'arrivée de Madeleine Rebérioux, qui importe les idées de l'éducation populaire. La Cité des sciences et de l'industrie pose de façon renouvelée la question du rôle de l'animation scientifique comme partenaire à part entière dans la diffusion des sciences. Le Grand Louvre crée un service culturel, comme le rappelle Jean Galard : « Tout le monde a besoin d'éclaircissements sur l'œuvre, pas seulement les débutants. C'est pourquoi nous déclinons ces propositions sur divers modes, du plus

simple au plus spécialisé. Le service culturel comprend trois secteurs de « diffusion culturelle » (les publications, les productions audiovisuelles, les conférences et les colloques) ; un secteur regroupant les activités proposées au public (les ateliers pédagogiques, les visites-conférences, la médiathèque, l'action auprès des enseignants) ; un secteur consacré à l'étude et au développement des publics. » (Galard, 1994.)

La direction des Musées de France se saisit alors de cette question afin de développer ces nouveaux métiers en relation avec l'extraordinaire essor des musées à partir des années quatre-vingt. Mais d'emblée, les conceptions diffèrent selon les établissements : la médiation muséale se situe entre deux conceptions extrêmes, l'une faisant surtout face aux exigences d'accueillir en masse de nouveaux publics, l'autre cherchant à privilégier une véritable implication des nouveaux publics, sans souci d'objectifs quantitatifs. Entre consommation apparemment passive, voire consumériste, et participation, les médiateurs sont pris en tension. Les conflits surgissent et les responsables de ces nouveaux services culturels se heurtent à la difficulté d'inventer des formes qui répondent à la fois aux exigences de leurs financeurs et à leurs souhaits de définir une véritable fonction culturelle des musées. La place est difficile à identifier entre l'action pédagogique, l'action culturelle issue de l'éducation populaire et le marketing qui gagne progressivement l'ensemble des institutions culturelles. À ces conflits s'ajoute une vieille opposition entre les institutions qui travaillent avec des créateurs et des interprètes – médiateurs en quelque sorte entre leurs œuvres et leurs publics (théâtre, musique) – et celles qui mettent les publics face aux œuvres, sans véritables clés pour l'interprétation (beaux-arts, arts plastiques). Ces tensions et ces conflits rendent particulièrement difficile la mise en place d'une reconnaissance d'une fonction pourtant nécessaire, mais dont la négation constitue le fond discursif courant de prises de positions antagonistes au sein des politiques culturelles. Aussi la reconnaissance ne fut-elle pas liée à ces politiques, mais plutôt à une lente maturation dans le milieu professionnel.

Les réflexions initiées avec les grandes institutions culturelles mettent en évidence la nécessité de mettre en place, en leur sein, un personnel spécialisé dans la relation entre les *expôts* et les publics dont les politiques demandent qu'ils soient mieux accueillis : scolaires, familles, jeunes individuels, familiers et néophytes. Il n'est pas anodin de constater que c'est à la Cité des sciences et de l'industrie que le terme de « médiateur » est inventé, dès 1982, grâce au travail de chercheurs qui sont aussi souvent des praticiens issus de l'éducation populaire. La difficulté de faire accéder aux savoirs scientifiques et techniques qui doivent être présentés

dans cette Cité conduit à réfléchir en même temps à différentes formes de médiation : celles des institutions culturelles, mais aussi celles des journalistes et des rédacteurs de notices.

Dans ce contexte, la question de la médiation dépasse celle de l'accès à des lieux culturels pour poser le problème de ce que l'on n'ose plus appeler « la vulgarisation ». Il s'agit aussi de construire un ensemble de dispositifs distincts de ceux qu'utilise le monde de l'éducation. Une difficulté supplémentaire vient du rejet, par le monde de la culture, des solutions utilisées depuis longtemps par l'animation socioculturelle. C'est pourquoi, tout en restant conscient du caractère schématique de cette caractérisation, il est nécessaire de distinguer ces différents modes d'action : la médiation culturelle se situe dans une temporalité courte, à la différence de la temporalité longue de l'éducation ; elle se distingue également de l'animation socioculturelle en posant que ce qu'elle doit donner à comprendre, ce dont elle doit faciliter l'appropriation, est déjà là, puisqu'il s'agit des travaux des scientifiques ou des œuvres d'art. La dimension d'expression de soi qui caractérise l'animation socioculturelle est donc considérée comme un moyen pour mieux comprendre le processus créatif ou innovant, sans donner à croire à ceux qui approchent ces travaux et ces œuvres dans les lieux culturels qu'ils puissent en être les auteurs. La distinction entre éducation et médiation a permis de développer des complémentarités entre ces deux modes de transmission des savoirs, ainsi que des dispositifs de partenariat, particulièrement nombreux dans les multiples plans et conventions qui lièrent étroitement l'Éducation et la Culture à partir de 1983. En revanche, l'articulation entre animation et médiation fit toujours problème : on peut, à cet égard, citer l'échec de la « base technique des clubs » à la Cité des sciences par exemple⁵, dont on n'a sans doute pas encore tiré toutes les leçons.

Malgré ces difficultés, la médiation s'organise en un ensemble de métiers s'instituant progressivement en s'inspirant des partitions qui existent dans tous les métiers : conception de politiques, de stratégies et d'actions (Caillet & Coppey, 2004). Ces trois niveaux de travail dessinent des types de compétences auxquelles devront correspondre des niveaux de formation et donc d'emploi. On distinguera ainsi progressivement la médiation *face aux publics*, ou présenteielle, de la médiation différée qui concerne la fabrication de dispositifs et d'outils (textes, images fixes et animées, supports interactifs). On différenciera également les professionnels qui ont à concevoir des situations de médiation pour différents publics et pour différents usages, avec ou sans partenariats déterminés.

Ces distinctions se pensent en même temps que les formations et les travaux de recherche⁶ qui en permettent la maîtrise.

Les premières formations sont conçues avec des universités qui ont déjà une compétence dans la formation à l'animation ou à la vulgarisation scientifique, par exemple l'université de Paris VII avec la formation de journalistes scientifiques ou l'université de Tours avec la formation à l'animation socioculturelle et scientifique. La Cité des sciences met elle aussi en place dès 1984 des formations, en particulier dans trois secteurs : vers le monde de l'entreprise, vers les architectes qui souhaitaient inventer un métier émergent – celui de scénographe d'exposition – et vers les jeunes en difficulté d'insertion professionnelle. Les formations universitaires sont conçues comme des spécialisations *post* licence et s'adressent à des étudiants qui possèdent déjà une solide formation scientifique. En revanche, les formations pour les jeunes supposent que l'on fasse travailler les futurs médiateurs à la fois sur des contenus scientifiques ou techniques et sur les outils et dispositifs de médiation.

Cette réflexion sur les contenus de formation se développe ensuite lors de la reprise de la question par la direction des Musées de France, qui, de plus, prend acte de la très grande diversité des collections, qui ne sont pas seulement des œuvres d'art, mais également des objets du quotidien, passé ou actuel, et plus largement des témoins de la société. La construction de la médiation muséale s'opère sur trois plans concomitants : la réflexion théorique sur la place des médiateurs, les fonctions ou métiers à exercer, les formations. La réflexion théorique est alimentée par la création en 1986 d'un séminaire du Collège international de philosophie, sous la direction de Jean-Louis Déotte.

Du côté des professions, le Centre national de la fonction publique territoriale (CNFPT) prend part à une concertation en vue de définir des répertoires de compétences et de créer la nouvelle filière culturelle de la fonction publique territoriale. Le CNFPT et la direction des Collectivités territoriales du ministère de l'Intérieur mettent ainsi en place à partir de 1984 des concours de recrutement pour des professionnels qu'il fallut bien nommer et qui ne devaient pas se confondre avec les enseignants des disciplines artistiques, tels que les professeurs de dessin ou de musique des conservatoires ou des cours municipaux par exemple. C'est alors que le terme de « médiateur » est préféré à celui de « passeur » et à l'appellation québécoise de « communicateur ». Les archives et les bibliothèques sont concernées par ces nouveaux métiers correspondant à trois échelons d'exercice : assistant, assistant qualifié et attaché de conservation du patrimoine avec option médiation culturelle. Les métiers de la médiation se sont donc constitués d'abord dans la fonction publique territoriale, suivis ensuite par l'harmonisation du statut des emplois de la fonction publique d'État par la direction des Musées de France. Afin de former des

candidats qualifiés pour se présenter à ces concours, un chantier de formation s'ouvre à partir de 1986, en particulier dans les universités d'Aix-Marseille, où Jean-Charles Berardi conçoit une dominante artistique, et de Paris VIII, où Denis Guedj crée une dominante scientifique. Ces formations se caractérisent par une exigence de double compétence, à la fois sur les contenus culturels et sur les techniques de médiation – une durée importante (mille cinq cents heures en deux années) –, et une insertion professionnelle assurée par des stages dans des structures culturelles.

Les années quatre-vingt ont vu croître exponentiellement les formations à la communication. Les nombreuses licences de communication créées à cette époque se transforment, sous l'impulsion du ministère de l'Enseignement supérieur, en cursus de médiation culturelle, ce qui met sur le marché de l'emploi culturel des étudiants formés à bac + 3 et moins spécialisés que les étudiants formés à bac + 4 dans des filières professionnalisantes. En 1997, le programme « nouveaux services-nouveaux emplois » permet d'embaucher des jeunes dans des métiers dits « nouveaux », auxquels aucune formation ne correspond véritablement. C'est notamment le cas des métiers de la médiation culturelle, décision prise par le ministère de la Culture après beaucoup d'hésitations, considérant que cela conduirait les associations et les collectivités territoriales à recruter de jeunes diplômés. Ce programme fonctionne comme une aubaine pour recruter des jeunes venus de toutes sortes de formations initiales. Pire, il remplit les offres d'emploi des structures culturelles et bloque pour longtemps le recrutement d'étudiants plus qualifiés, formés dans des filières spécialisées, entraînant ainsi une certaine forme de déqualification des métiers de la médiation par rapport à ceux des autres cadres culturels.

La situation française est comparable à celle d'autres pays. Le Conseil international des musées (ICOM) organise des séminaires, des groupes de travail et des colloques dans lesquels la question des métiers et de l'organisation des musées est analysée. L'un de ces groupes de travail, issu de l'ICTOP (Comité international pour la formation du personnel), met au point en 2008 un référentiel des métiers des musées. Sont ainsi décrits, accompagnés de leur niveau de formation conseillé, les deux niveaux de médiateurs reconnus : le responsable du service et les opérateurs. « Le responsable de la médiation et du service éducatif est chargé de l'ensemble des programmes, des actions, des études et des recherches relatives à la mise en relation des objets/œuvres proposés par le musée avec les publics existants et potentiels. [...] Le médiateur est chargé de mettre en œuvre les différentes actions pour tous les publics actuels et potentiels. » (ICTOP, 2008.) Si l'on en juge par les débats qui eurent lieu dans le groupe de travail lors de l'élaboration de ce document, les différents pays ne voient

pas de la même façon la relation entre pédagogues et médiateurs ou encore entre le champ de la conservation et celui de l'action vers les publics, les professionnels chargés des collections étant jugés prédominants par rapport à ceux chargés des publics. Cependant, ces débats montrent aussi que l'idée de mettre au même niveau le responsable des collections et celui des publics avance, bien que la dissymétrie reste importante dans les musées.

L'ÉLABORATION CONCEPTUELLE DE LA MÉDIATION CULTURELLE

Dans l'étude sur les configurations professionnelles de la médiation culturelle citée en introduction (Auboin, Kletz & Lenay, 2010 : 3), outre l'éclatement qui caractérise les métiers de la médiation, les auteurs relèvent également qu'aucune théorisation unifiée n'a été accomplie à propos de ces fonctions particulières dans la culture, évoquant un clivage important entre « vision extensive », centrée sur la médiation comme fonction, mise en œuvre par des acteurs très divers, et « vision spécifique », axée sur la description des activités et du métier de médiateur (*ibid.* : 17-18). En d'autres termes, cette étude renvoie d'une part les acteurs de terrain à la fragmentation de leur monde professionnel et à l'impossibilité actuelle de résoudre les tensions qui leur sont propres, entre généralisation d'une fonction jugée indispensable dans la culture et non-reconnaissance de fait par les milieux culturels, et d'autre part la recherche à la dispersion d'un appareil conceptuel présenté comme éclaté et assez peu cohérent.

Sans préjuger de la réponse, Bernadette Dufrene et Michèle Gellereau (2001) avaient pourtant posé les bases d'un questionnement mettant en garde contre l'ambiguïté fondamentale du recours au même terme pour désigner deux dimensions différentes. En tant que « métaphore », la médiation désigne des répertoires d'actions susceptibles d'étayer à la fois des pratiques d'accueil et de transmission dans les institutions culturelles ; elle désigne aussi la professionnalisation de ces pratiques ainsi que le discours politique qui sous-tend leur construction institutionnelle. En tant que « concept », la médiation renvoie à une ambition théorique visant à dépasser d'une part les deux grands modèles historiques de la communication (modèle cybernétique, modèle interactionniste), et d'autre part l'opposition entre information et communication. Il faut souligner ici un calendrier dissymétrique qui a à la fois servi et desservi la conceptualisation de la médiation : alors que les recherches théoriques (et non pas seulement empiriques) sur la

médiation étaient dans leurs premières formulations (le groupe d'études Culture et Médiation de la SFSIC a été créé en 1996), les formations universitaires en culture et médiation, puis en médiation culturelle et communication à partir de 1996, se généralisaient en information-communication. Et cela, sans que l'on sache précisément si l'enjeu était de délivrer une formation de culture générale en début de cursus universitaire, de proposer une propédeutique aux sciences de l'information et de la communication (SIC), de fonder un discours descriptif et critique sur le fonctionnement du champ culturel, ou encore d'initier une manière d'aborder la culture en SIC qui ne soit pas subordonnée à une dimension essentiellement technique ou industrielle. Les années quatre-vingt-dix se caractérisent ainsi par un certain engouement pour les recherches sur la médiation, provoquées par un besoin de contenus partagés dans les formations, mais aussi par la conviction qu'une approche spécifique dans l'analyse des phénomènes culturels est constitutive du champ des SIC. Mais le temps de la recherche est plus long que celui des besoins des formations, si bien que la fécondité de ces recherches peut être parfois sous-estimée, la multiplicité – et parfois l'incohérence – des approches dans l'enseignement faisant en quelque sorte écran aux ambitions des démarches théoriques.

Bien que l'enjeu ne soit pas de théoriser le fonctionnement du champ culturel en passant, sans autre transition que la montée en généralité, des médiations en tant que pratiques – professionnelles ou non – et en tant que prénotion à la médiation comme concept, son devenir hasardeux dans les politiques culturelles ne facilite pas les choses : faisant l'objet d'un fort consensus social, mais méprisée et maintenue dans une certaine marginalité par les institutions publiques, la médiation n'offre pas à la vue du chercheur l'apparente facilité d'un champ déjà délimité par le politique et par une pensée de l'action élaborée par les professionnels⁷. L'observation de la réception inégale de la notion de médiation dans différents champs sociaux (médiation juridique, familiale, médicale, environnementale, etc.) fait en effet apparaître que, si celle-ci a connu un développement rapide, quasi inflationniste, dans la plupart de ces champs à partir du début des années soixante-dix (Guillaume-Hoffnung, 1995 ; Six & Mussaud, 2002), le champ culturel se caractérise en revanche par une appropriation remarquablement tardive (Bordeaux, 2003, 2008) et une confusion durable sur ses conditions d'exercice et sur les finalités des fonctions qui lui sont liées. L'explication de cette singularité est complexe, mais peut se résumer par deux remarques. La première porte sur le discours qui a longtemps prédominé dans les politiques culturelles, valorisant la création et la production au détriment de la transmission et de la réception, et considérant par

ailleurs les institutions de la culture, voire certains arts, comme intrinsèquement médiateurs (Bordeaux, 2003). Outre cette réticence à reconnaître la spécificité de ces activités, la croyance dans le pouvoir communicationnel des œuvres reste fortement ancrée dans l'esprit de ceux qui sont à l'origine des *éléments de langage* des politiques culturelles : la réception, au sens d'activité culturelle créative, d'« opération culturelle », comme l'entendait Michel de Certeau (1974 : 220), est passée sous silence au bénéfice du thème de l'accès à la culture et de la quête de nouveaux publics. La deuxième remarque porte sur l'ambiguïté qui a présidé à la création du dispositif emploi-jeune dans la culture à partir de 1997 : le métier de médiateur culturel, présenté comme nouveau, et donc susceptible à ce titre de déclencher l'aide publique et l'embauche de jeunes faiblement diplômés, a permis, en réalité, de faire entrer assez massivement dans le champ culturel des jeunes diplômés sur des postes de chargés de projet, de communication ou, plus largement, d'ingénierie culturelle (Bordeaux, 2008). Le curieux usage du terme « médiateur » chez Claude Molard (1994 : 20, 109) reflète assez bien l'état d'esprit de l'époque : l'ingénieur culturel, dans un système culturel profondément renouvelé par le ministère Lang, succède aux médiateurs traditionnels (médiat, critiques, universitaires), dont il constituerait cependant une nouvelle figure.

Il est important de préciser ici que, malgré la motivation de quelques responsables convaincus de l'importance de ces fonctions et de l'urgence de les professionnaliser – efforts qui ont été décrits dans la première partie de cet article –, la médiation ne trouve pas d'ancrage politique susceptible de favoriser son institutionnalisation. Alors que d'autres notions telles que l'action culturelle, le développement culturel ou le service public culturel, à la fois issues de l'action et théorisées dans les domaines de la sociologie et du droit, ont fait l'objet d'une institutionnalisation politique et ont ainsi permis de désigner certaines des inflexions majeures du projet de démocratisation culturelle (Bordeaux, 2003 : 58-64), la médiation n'est institutionnalisée qu'à de rares moments dans les politiques culturelles : le programme « nouveaux métiers, nouveaux emplois » ; l'expérience de formation en alternance de « médiateurs du livre » en lien avec ATD Quart Monde ; la création de la filière culturelle territoriale ; la loi sur les musées de 2002, qui définit la médiation comme une des fonctions fondamentales du musée. Ainsi, au principal moment de son institutionnalisation dans les politiques culturelles, celui du recrutement des emplois-jeunes, la médiation fonde son ancrage sur un profond malentendu. Attachés en réalité à des fonctions de marketing de production, d'administration de structure ou de projet, bien peu de ces « médiateurs » exerceront des fonctions liées au face-à-face

avec les publics ou à l'élaboration de discours et de dispositifs destinés à améliorer la réception des œuvres et à faire entendre la voix des usagers, ce qui entraîne une certaine forme de déqualification des métiers de la médiation par rapport à d'autres métiers de cadres culturels.

Toutefois, ce flou permet à la notion de se déployer selon deux métaphores dominantes. La première métaphore est celle du « passage » (Caillet, 1995 : 15-23 ; Dufrene & Gellereau, 2001, 2004) : elle ancre la médiation dans une problématique d'apprentissage où l'accompagnement est privilégié par rapport aux méthodes traditionnelles ; le champ culturel continue ainsi à se différencier du champ éducatif et des pratiques d'animation socioculturelles, tout en se réclamant de méthodes relevant de l'éducation non formelle (Jacobi, Schiele & Cyr, 1990). La seconde est celle du « lien social » (Dufrene & Gellereau, 2001 et 2004 ; Caune, 1999a) qui trouve différentes formes d'expression avec l'évolution des discours politiques sur la fracture sociale et la crise de la démocratisation culturelle. Autour de ces deux métaphores se déploient dispositifs, discours et pratiques, sans que la construction de la médiation comme concept en soit véritablement avancée, au point que la médiation, pourtant constitutive du champ des SIC, se présente aujourd'hui encore comme une notion difficile à manier en tant que telle dans le champ théorique de la communication (Bonaccorsi, 2004 : 110). En effet, « le terme de médiation est employé pour désigner à la fois une pratique et une théorie de cette pratique » (Boutin, 2010 : 38). Le risque n'est donc pas mince de faire un usage essentiellement métaphorique de la notion de médiation pour, en réalité, étudier la diffusion de l'art dans la société ou analyser le système culturel, usage qui contribue au flou fréquemment reproché à cette notion. Il est donc nécessaire de distinguer d'une part, ce qui relève de la théorisation de pratiques professionnelles ou d'une critique des politiques culturelles et d'autre part, les avancées de la recherche sur le champ culturel dans diverses disciplines, en particulier en SIC, dans une perspective de pragmatique de la communication.

LES ENJEUX ÉPISTÉMOLOGIQUES DES RECHERCHES SUR LE CONCEPT DE MÉDIATION

Pour aborder la construction de la médiation comme concept, deux options sont possibles : soit lister dans une logique historique ou cumulative les apports successifs des

recherches en esthétique, en sociologie et plus particulièrement en SIC, qui se réclament plus ou moins explicitement de la médiation, en faisant ressortir les convergences et les divergences entre les disciplines et les auteurs, soit exposer les enjeux épistémologiques de cette construction.

Dans le premier cas, il est possible de discerner quatre approches successives ou parallèles qui se sont développées dans la recherche et qui ont souvent été discutées dans un dialogue approfondi avec les acteurs des musées – dialogue dont on trouve peu d'exemples dans les autres secteurs de la culture. En premier, viennent les recherches accompagnant le développement des pédagogies actives, particulièrement développées au cours des années soixante-dix⁸, ont permis d'explorer, au-delà de l'hypothèse d'une didactique muséale, le rôle du visiteur comme récepteur actif et la réception comme acte d'interprétation dans une démarche de négociation entre expérience de visite, objets, idées et textes. En second, le développement de la théorie sociologique de l'« acteur-réseau », plutôt ancrée dans l'analyse de la production de l'innovation, a donné lieu à une théorisation de la médiation (Hennion, 1993) destinée à renouveler la théorie des « mondes de l'art », fondée sur la coopération des acteurs de ces mondes par la prise en compte de ce qui lie humains et non-humains, sujets et technique. Dans cette perspective, le lieu d'exposition peut être présenté comme une *méaorganisation* qui comporte des humains et des objets agissant comme médiateurs ou intermédiaires les uns avec les autres : l'artiste, le scénographe, l'espace d'exposition, l'accueil à l'entrée, le temps de la visite, le statut de l'institution, le financement de l'exposition, sa durée, son mode de reconnaissance, les nombreux discours dont elle fait l'objet, etc. Une troisième approche privilégie un point de vue politique : la notion de médiation sert à mettre en discussion le projet de démocratisation de la culture et fonctionne comme un artefact permettant une critique idéologique des systèmes culturels (Jeanson, 1973 ; Caune, 1999b et, à un moindre égard, Passeron, 1991). Les pratiques de médiation y sont décrites comme un instrument d'imposition de la culture d'élite, servant les intérêts des institutions, alors que les médiateurs se vivent comme les agents d'un militantisme culturel presque individuel, au risque d'un désaccord avec leurs propres institutions (Bordeaux, 2008). Une quatrième approche, essentiellement proposée par Jean Davallon, décrit la médiation à partir du concept de dispositif et de l'articulation entre pratique sociale, stratégie communicationnelle et dimension référentielle (entre monde du visiteur et monde de l'objet exposé) (1999). La dimension heuristique de cette construction théorique est affirmée par de nombreux auteurs : elle permet non seulement de dépasser les limites de divers champs disciplinaires dans l'étude

de la culture et de fédérer des chercheurs en SIC, esthétique, histoire de l'art et sociologie des publics (Rasse, 2000 : 73), mais également de définir une perspective interdisciplinaire dans laquelle peuvent se développer de nouveaux courants ou de nouvelles propositions théoriques, à la fois au sein de chacune de ces disciplines et dans un dialogue entre celles-ci.

Toutefois, la revue de littérature étant déjà disponible (MEI, 2004 ; Bordeaux, 2003), nous prendrons ici le parti de développer les enjeux épistémologiques en nous appuyant sur cinq références issues des travaux de Bernard Miège, Antoine Hennion, Michèle Gellereau, Jean Davallon et Yves Jeanneret. Reprenant et mettant en discussion les thèses de Paul Beaud, B. Miège rappelle que celui-ci préconisait dès 1985 d'intégrer les pratiques sociales parmi les objets des SIC – et non pas seulement les médias et leurs effets – et définissait les médiations comme une extension de la réflexion sur les médias (2008 : 120). Par ailleurs, B. Miège relève un phénomène caractéristique des sociétés modernes : les « relations publiques généralisées » (2008 : 132), c'est-à-dire, dans le cas qui nous intéresse ici, les stratégies de communication de l'ensemble des organisations, et non pas seulement des organisations commerciales. En s'appuyant sur ces analyses de P. Beaud et leur réactualisation par B. Miège, on peut analyser la médiation, au sens professionnel, comme une composante des stratégies de communication des entreprises culturelles et relever qu'elle contribue à la généralisation de la culture d'élite. On peut également avancer que la médiation, au sens théorique, désigne l'ambition de décrire la prolifération des modalités de production de savoirs et de représentations, ainsi que leur circulation dans la société contemporaine.

À partir d'un point de vue initialement assez proche de celui qui vient d'être décrit, mais sans s'inscrire dans les questionnements sur les transformations des médias, A. Hennion développe l'idée selon laquelle la médiation en tant que concept sert à « dépasser l'opposition entre deux modalités de la recherche en communication » : les études empiriques sur les médias, dominées par une tradition positiviste américaine d'une part, et les théories de la communication s'inscrivant dans la tradition philosophique européenne d'autre part ; plus précisément, la médiation servirait à « nommer les diverses opérations qui font passer d'un modèle à l'autre » (1990 : 688). Il reste cependant une liaison théorique à préciser dans l'opération qui permet à A. Hennion de passer de la médiation (au singulier) comme hypothèse épistémologique ancrée dans l'analyse des phénomènes de communication aux médiations (au pluriel) contribuant à « repeupler » le monde de l'art par l'action de ses divers médiateurs : humains, techniques, idéels (1990 : 692-696). Par ailleurs, dans une autre contribution théorique majeure, le même auteur applique à l'art la théorie de

l'acteur-réseau et les acquis de la sociologie de la traduction (Hennion, 1993). Ce faisant, il ignore les spécificités des médiateurs, en tant qu'acteurs culturels dotés de missions particulières, au profit d'une « théorie » de la médiation (« théorie » étant employé au double sens de « chaîne » et de « conceptualisation »), considérant chaque acteur du monde de l'art – et des mondes qui sont en rapport avec l'art – comme un des maillons d'une large chaîne.

Or, « si chacun à chaque instant d'un partage esthétique est susceptible de devenir un des acteurs de l'échange et du partage, à quoi peut servir le médiateur? », interroge Élisabeth Caillet (1994 : 60). C'est ici que l'intérêt des recherches de M. Gellereau sur la théâtralisation de la visite guidée dans les musées de patrimoine technique et industriel (2005) peut être signalé. Ces recherches remettent au cœur de l'analyse l'activité des médiateurs culturels, et plus particulièrement leur investissement dans un récit performatif mettant en scène le patrimoine et ses visiteurs ; elle rappelle ainsi que le médiateur culturel n'est pas seulement un tiers interprétant, une médiation en actes incarnée par un professionnel dont c'est le cœur de métier, mais qu'il est à la fois l'incarnation de l'institution et de son discours, et celle des attentes des visiteurs, au moment même de l'adaptation de ce discours dans le cadre d'une situation d'expérience sociale.

J. Davallon et Y. Jeanneret avancent, de leur côté, que la médiation permet de renouveler un appareil conceptuel longtemps dominé par les études sociologiques sur les publics de la culture en substituant à l'analyse statistique macroscopique un point de vue sémiopragmatique (montrant comment les publics font concrètement sens avec les objets de culture dans le temps de leur confrontation avec ceux-ci et par les usages qu'ils en font) et sociosémiotique (analysant l'opérativité symbolique et l'opérativité sociale de dispositifs mettant en prise des producteurs et des publics, des institutions, des objets et des mises en discours de ces objets). La médiation est ainsi considérée comme un « support de description du processus d'information-communication » (Jeanneret, 2009) dans un champ particulier, celui de la culture, qui ne peut être abordé uniquement à l'aune de la consommation de produits et services, ni à celle du fonctionnement médiatique (Davallon, 1999 : 227-253).

C'est pourquoi les recherches en muséologie, dans lesquelles *Culture & Musées* a joué et joue encore un rôle majeur, sont fondatrices : sans se donner explicitement la médiation comme objet (un seul titre de numéro et peu de titres d'articles reprennent cette notion comme mot-clé), la revue, au fond, ne fait pas autre chose que d'en déployer toutes les dimensions à partir d'études empiriques sur les musées, les expositions, le patrimoine et plus largement la culture. Ainsi que le faisaient remarquer Jean-François

Barbier-Bouvet et Martine Poulain à propos du Centre Pompidou (1986 : 8), musées et lieux de théâtre ou de danse ne sont pas seulement des « objet[s] de pratique », mais également des « objet[s] de discours » permanents de la part des publics. Or, à moins de configurations particulières – comme par exemple les festivals de cinéma ou de théâtre, ainsi que l'a montré Emmanuel Ethis (2001 ; 2002) –, le spectacle vivant ne permet pas de simultanéité entre discours de producteurs et discours de pratiquants. Si l'expérience esthétique y est bien partagée entre corps de spectateur et corps d'artiste, avec une délégation du premier vers le second (Helbo, cité par Davallon, 1999 : 27), le corps et la parole du spectateur sont contenus à la fois dans un espace physique qui en contraint considérablement l'expression au moment de la réception, et dans un espace médiatique faisant largement circuler les discours de producteurs mais très peu, voire jamais, ceux de spectateurs. Cette observation ramène à de plus justes proportions l'engouement actuel, y compris en recherche, pour les nouveaux *amateurs* du Web 2.0. Le domaine des musées, des expositions et du patrimoine permet en revanche, par l'effacement du producteur, et plus précisément par la délégation opérée de celui-ci vers le discours de l'exposition (Davallon, 1999 : 27), de saisir en même temps le fonctionnement du dispositif culturel, le comportement individuel et collectif du visiteur et l'expression de celui-ci. Il permet également de confronter comportement observé et comportement déclaratif, et de faire ainsi ressortir, d'une part les tensions entre les valeurs attribuées à la fréquentation de la culture instituée, et d'autre part les conditions concrètes de production de sens par les visiteurs (Passeron & Pedler, 1991 ; Gottesdiener, 1992 ; Gottesdiener & Kawashima, 1998). Élément central et constitutif du projet du musée, le public y est analysé non pas comme un récepteur passif mais comme un visiteur, c'est-à-dire en tant qu'acteur essentiel de son fonctionnement sémiotique, symbolique et social. Commentant J. Davallon, Y. Jeanneret fait ainsi remarquer qu'au musée, « un texte, un tableau, une interface de saisie produisent de la représentation, c'est-à-dire qu'ils médiatisent notre expérience » (Jeanneret, 2009). Analysée comme un texte du fait de sa cohérence sémiotique, l'exposition est ainsi « un espace où se produi[t] du langage » (Davallon, 1999 : 16-18).

Ainsi, si l'exposition peut être à certaines conditions considérée comme un média (*ibid.* : 36-38), ce n'est pas seulement parce qu'elle s'appuie sur un processus de production d'information spécifique et qu'elle en assure la diffusion, mais surtout parce qu'elle « produit du social » (Jeanneret, 2009) dans le cadre d'un dispositif : le musée met en œuvre une opération de médiation sociale entre des objets, une institution et des visiteurs (Davallon, 1999 : 233-236). De ce point de vue, il n'est pas nécessaire de surligner

le fait que l'exposition est en soi une médiation, ce qui n'aurait qu'une valeur descriptive, ni de se centrer exclusivement sur le rôle joué par les médiateurs professionnels. Cela permet de ne pas confondre ni superposer le constat pragmatique du médiateur comme opérateur tiers entre les objets exposés et les publics d'une part, et la structure ternaire de la médiation d'autre part, « processus ternaire mettant en rapport un sujet, un support d'énonciation et un espace de référence » (Caune, 1999b : 170) ; « composé d'humain et de choses » réinterprété en permanence par leurs diverses médiations (Hennion, 1990 : 697) ; articulation entre les dimensions sociales, symboliques et techniques (Jeanneret, 2009). Rappelons aussi que le numéro inaugural de *Publics & Musées* (1992) est consacré non aux politiques des musées, mais à la fonction du texte au musée. Dans sa proposition théorique, J. Davallon dissocie clairement le sens commun du terme « médiation » (relatif à son emploi professionnel) et son usage scientifique. Certes, l'exposition en tant que dispositif, les médiateurs humains, les outils techniques peuvent être considérés comme des *tiers* dans la mesure où ils s'interposent entre le monde des visiteurs et le monde de référence représenté par les expôts. Mais le fait d'être identifiables comme des tiers ne suffit pas pour fonder une théorie de la médiation. J. Davallon propose donc un modèle de la médiation fondé non pas sur la circulation ou sur la mise en relation, mais sur la transformation de situations communicationnelles et sur la réarticulation des éléments (objets, savoirs, individus) dans des dispositifs particuliers : « C'est au fond cette articulation qui apparaît comme le tiers. » (Davallon, 2004 : 53.)

Sur le plan théorique, au-delà de sa dimension heuristique fréquemment évoquée, la vitalité du concept de médiation et la fécondité des recherches qui contribuent à la construction du concept méritent donc d'être soulignées. À la fois constitutif des sciences de l'information et de la communication et encore en chantier, le concept permet de penser ensemble l'activité des producteurs, des institutions et des publics, ainsi que l'opérativité symbolique et sociale des dispositifs qui les mettent en prise. À cet égard, il représente une dimension majeure dans la modélisation de la communication.

PERSPECTIVES ACTUELLES

Pour les structures culturelles de manière générale, et plus particulièrement pour les musées auxquels nous consacrons ici l'essentiel de nos réflexions, les enjeux se sont déplacés sous le coup des contraintes données aux institutions

d'amplifier leurs *ressources propres*. Les questions vives concernent maintenant le risque de la « marchandisation » et le choix de ce qui est culturel. Le premier danger est celui de la simple fabrication de produits culturels, que la perspective soit celle d'une diffusion massive de la culture, ou que ces produits ne servent qu'à réactiver un public potentiel, déjà curieux et acquis. Le second risque est plus difficile à formuler et engage surtout de nouveaux débats : selon la dénonciation de Jean-Claude Wallach (2006), c'est celui de la captation de ce qui est considéré comme culturel par des experts qui se confortent entre eux sans s'ouvrir à d'autres œuvres ni à d'autres pratiques que les leurs. J.-C. Wallach recommande ainsi de s'interroger sur ce qui « fait culture » dans un territoire donné.

Deux voies nouvelles se dessinent depuis quelque temps : la première vient du développement des outils numériques⁹ qui permettent à une exposition de ne plus exister dans sa seule durée ni dans son lieu spécifique – par exemple par le jeu instauré entre exposition matérielle et exposition immatérielle, entre temps limité de l'expérience de l'exposition matérielle et temps illimité de l'usage de ses ressources numériques. De plus, ces outils permettent d'articuler les propositions des concepteurs des expositions avec celles des publics : les visiteurs possèdent des points de vue, des expériences, voire des savoirs, qui peuvent offrir à d'autres visiteurs la matière d'autres contenus et d'autres regards. Expérimentation et contribution se déploient par le biais des technologies innovantes, la plupart du temps à l'initiative des musées et des lieux d'exposition, mais aussi, parfois, à celle de réseaux de professionnels ou d'amateurs qui viennent « remixer », voire « hacker » le musée.

La seconde voie concerne le renforcement de la dimension participative des actions de médiation. Les limites rencontrées par les médiateurs culturels des institutions contraignent ceux-ci à trouver les moyens de s'appuyer davantage sur des relais, voire sur les publics eux-mêmes. Des actions comme celles auprès des femmes-relais (Pébay-Clottes, Gilbert & Latour, 2003) ou celles qui ont accompagné l'exposition *Naissances*, dernière exposition du musée de l'Homme en 2005-2006, en sont le témoignage. « Pour s'approprier un contenu "exposé" défini par des spécialistes (commissaires, conservateurs, chercheurs), rien ne vaut les méthodes actives par lesquelles le visiteur est conduit à refaire le parcours de ceux qui ont mis en place les savoirs exposés. Méthode inspirée des méthodes actives en pédagogie et par les travaux concernant l'efficacité de la "fiction vraie" pour vulgariser les savoirs scientifiques et techniques en leur conservant leurs caractéristiques d'innovation. » (Caillet, 2007 : 1.) Une autre dimension de la participation, en tant que norme contemporaine de la démocratie, se

développe dans le champ de la production artistique (œuvres d'art participatives, productions artistiques mêlant spécialistes et non-spécialistes), de la diffusion culturelle (expositions invitant les visiteurs à exprimer leur point de vue) et de la réception (développement de la critique dite « amateur »). Les musées et les expositions n'échappent pas à cette tendance. Bien qu'illusoire, la relation égalitaire revendiquée par les dispositifs artistiques et culturels participatifs prétend instaurer un face-à-face direct et sans médiation, c'est-à-dire sans discours propre, entre publics et producteurs (Bordeaux & Liot, 2012 : 7-12). Elle a surtout pour effet de reconfigurer le rôle des médiateurs en tant que producteurs de ce face-à-face.

M.-C. B. & É. C.

Université Stendhal Grenoble 3-Gresec / Expert en médiation culturelle

NOTES

1. « [Jean Dasté et Jean Vilar] garderont une hantise des intermédiaires, préférant le rapport direct avec le citoyen indifférencié. L'importance du travail de troupe, de ces hommes rassemblés pour une poursuite commune et très exigeante du travail théâtral. Et toujours le public avec lequel on partage, avec lequel on forme une communauté à élever, sinon à éduquer. Vilar dira : "Plutôt que didactique j'aimerais dire que je fais un théâtre enseignant". » (Bourguignon, 2004).
2. Un éphémère ministère du Temps libre, de la Jeunesse et des Sports et du Tourisme (1981-1983), sous la responsabilité d'André Henry, manifeste l'importance prise, à cette époque, par ce changement profond dans la société.
3. Voir les travaux de Bertrand Schwartz alors qu'il dirigeait le Centre universitaire de coopération économique et sociale (CUCES) de Nancy.
4. Nombreux sont les numéros et les articles traitant ce thème. On peut néanmoins citer plus particulièrement le numéro 2 (1992) et le numéro 17-18 (2000), ainsi que la série d'articles publiés par André Desvallées dans *Publics & Musées* entre 1996 et 2004.
5. La Cité des sciences a offert, de 1986 à 1989, une « base technique » aux clubs de loisirs scientifiques, sous la forme d'un espace de 600 m² de laboratoires équipés en vue d'expérimentations et d'animations, qui s'est rapidement révélée inadaptée aux besoins des clubs et de leurs membres (Las Vergnas, 2011 : 21).
6. Ces travaux sont largement diffusés par *Publics & Musées* ; on peut notamment citer à cet égard les numéros 1 (1992), 4 (1994) et 8 (1995).
7. Seul document de référence, en dehors des référentiels de la fonction publique et du répertoire des compétences des médiateurs de l'art contemporain élaboré à l'initiative de la délégation aux Arts plastiques

- en 2000, la « charte de la médiation culturelle », conçue par l'association professionnelle Médiation Culturelle, a été initiée en 2004 et achevée en 2007.
8. Dont témoignent particulièrement les numéros 7 (1995) et 14 (1998) de *Publics & Musées*.
 9. Décrit notamment dans *Publics & Musées* n° 13 (1998).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Auboin (Nicolas), Kletz (Frédéric) & Lenay (Olivier). 2010. *Médiation culturelle : L'enjeu de la gestion des ressources humaines*. [En ligne] <<http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/cetudes-2010-1.pdf>>

Barbier-Bouvet (Jean-François) & Poulain (Martine). 1986. *Publics à l'œuvre : Pratiques culturelles à la Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou*. Paris : Éd. de La documentation Française.

Bonaccorsi (Julia). 2004. *Le Devoir lire : Métamorphoses du discours culturel sur la lecture. Le cas de la lecture oralisée*. Thèse de doctorat : Sciences de l'information et de la communication : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Bordeaux (Marie-Christine). 2003. *La Médiation culturelle dans les arts de la scène*. Thèse de doctorat : Sciences de l'information et de la communication : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Bordeaux (Marie-Christine). 2008. « La médiation culturelle en France : Conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques ». Actes du colloque international sur la médiation culturelle, Montréal, 4-5 décembre 2008. Montréal : Culture pour tous / UQAM. [En ligne] <<http://www.culturepourtous.ca/forum>>

Bordeaux (Marie-Christine). 2011. « La médiation culturelle, symptôme ou remède? Pistes de réflexions pour les arts de la scène », p. 23-36 in *La Médiation culturelle dans les arts de la scène*. Lausanne : Éd. La Manufacture.

Bordeaux (Marie-Christine) & Liot (Françoise) (dir.). 2012. « Dossier : La participation des habitants à la culture ». *L'Observatoire*, 40.

Bourguignon (Michel). 2004. « Révolutionnaires, Jean Dasté, Jean Vilar? » in *Les Arts de la scène et la Révolution française*, sous la direction de Philippe Bourdin et Gérard Loubinoux. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise Pascal.

Boutin (Perrine). 2010. *Le 7^e art aux regards de l'enfance : les médiations dans les dispositifs d'éducation à l'image cinématographique*. Thèse de doctorat : Sciences de l'information et de la communication : Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Caillet (Élisabeth). 1994. « L'ambiguïté de la médiation culturelle : Entre savoir et présence ». *Publics & Musées*, 6, p. 53-73.

Caillet (Élisabeth). 1995. *À l'approche du musée : la médiation culturelle*. Lyon : Presses universitaires de Lyon. (Muséologies.)

Caillet (Élisabeth) et Coppey (Odile). 2004. *Stratégies pour l'action culturelle*. Paris : Éd. de l'Harmattan. (Patrimoines et sociétés.)

Caillet (Élisabeth). 2007. *Accompagner les publics : L'exemple de l'exposition « Naissances » au musée de l'Homme*. Paris : Éd. de l'Harmattan. (Patrimoines et sociétés.)

Caune (Jean). 1999a. « La médiation culturelle : Une construction du lien social ». *Les Enjeux de l'information et de la communication*. [En ligne] <http://w3.u-grenoble3.fr/les_enjeux/2000/Caune/Caune.pdf>

Caune (Jean). 1999b. *Pour une éthique de la médiation : Le sens des pratiques culturelles*. Grenoble : Presses universitaires de Grenoble. (Communication, Médias et Société.)

Davallon (Jean). 1999. *L'Exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : Éd. de l'Harmattan. (Communication et civilisation.)

Davallon (Jean). 2004. « La médiation : La communication en procès? ». *MEI*, 19, p. 37-59.

De Certeau (Michel). 1974. *La Culture au pluriel*. Paris : Éd. du Seuil. (Points Essais.)

Dufrène (Bernadette) & Gellereau (Michèle). 2001. « La médiation culturelle, métaphore ou concept? Proposition de repères », in *Émergences et continuité dans les recherches en information et communication*. Actes du XII^e congrès national de la SFSIC, Paris.

- Dufrène (Bernadette) & Gellereau (Michèle). 2004. « La médiation culturelle : Enjeux professionnels et politiques ». *Hermès*, 38, p. 199-206.
- Dumazedier (Joffre). 1962. *Vers une civilisation du loisir?* Paris : Éd. du Seuil.
- Ethis (Emmanuel) (dir.). 2001. *Aux marches du palais : Le festival de Cannes sous le regard des sciences sociales*. Paris : Éd. de La documentation Française. (Questions de culture.)
- Galard (Jean). 1994. « Le service culturel du musée du Louvre ». *Bulletin des bibliothèques de France*, 5, p. 44-45.
- Gellereau (Michèle). 2005. *Les Mises en scènes de la visite guidée : Communication et médiation*. Paris : Éd. de l'Harmattan.
- Gottesdiener (Hana). 1992. « La lecture de textes dans les musées d'art ». *Culture & Musées*, 1, p. 75-89.
- Gottesdiener (Hana) & Kawashima (Atsuko). 1998. « Accrochage et perception des œuvres ». *Culture & Musées*, 13, p. 149-173.
- Guillaume-Hoffnung (Michèle). 1995. *La Médiation*. Paris : Presses universitaires de France. (Que sais-je?)
- Helbo (André). 1983. *Les Mots et les Gestes : Essai sur le théâtre*. Lille : Presses universitaires de Lille.
- Hennion (Antoine). 1990. « De l'étude des médias à l'analyse de la médiation : Esquisse d'une problématique », p. 687-697 in *Sciences de l'information et de la communication*, sous la direction de Daniel Bougnoux. 1993. Paris : Larousse. (Textes essentiels.) [Initialement publié dans *Médias Pouvirs*, 20, oct.-nov.-déc. 1990, p. 39-52.]
- Hennion (Antoine). 1993. *La Passion musicale : Une sociologie de la médiation*. Paris : Éd. Métailié. (Leçons de choses.)
- ICTOP. 2003. *Référentiel européen des professions muséales*. [En ligne] <http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/professions/rereferentieldesprofessions.pdf>
- Jacobi (Daniel), Schiele (Bernard) & Cyr (Marie-France). 1990. « La vulgarisation scientifique et l'éducation non formelle ». *Revue française de pédagogie*, 91, p. 81-111.
- Jeanneret (Yves). 2009. « La relation entre médiation et usages dans les recherches en information-communication en France ». *RECHIS*, 3.
- Jeanson (Francis). 1973. *L'Action culturelle dans la cité*. Paris : Éd. du Seuil.
- Jeanson (Francis), Forest (Philippe) & Champagne (Patrick). 2004. *La Culture, pratique du monde*, Nantes : Éd. Cécile Defaut.
- Las Vergnas (Olivier). 2011. *La Culture scientifique et les non-scientifiques : Entre allégeance et transgression de la catégorisation scolaire*. Note de synthèse pour l'habilitation à diriger des recherches : Psychologie et sciences de l'éducation : Université Paris Ouest-Nanterre-La Défense. *MEI Médiation et information*, 19, 2004. Médiation et médiateurs.
- Miège (Bernard). 2008. « Médias, médiations et médiateurs, continuités et mutations ». *Réseaux*, 148-149, p. 117-146.
- Mollard (Claude). 1994. *L'Ingénierie culturelle*. Paris : Presses universitaires de France. (Que sais-je?)
- Passeron (Jean-Claude). 1991. *Le Raisonnement sociologique : L'espace non poppérien du jugement naturel*. Paris : Nathan.
- Passeron (Jean-Claude) & Pedler (Emmanuel). 1991. *Le Temps donné aux tableaux : Compte-rendu d'une enquête au musée Granet*. Documents CERCOM / IMEREC.
- Pébay-Clottes (Isabelle), Gilbert (Claude) & Latour (Cécile). 2003. *Des femmes, des villes, des musées : Culture, altérité, transmission*. Pau : Éd. Maison des femmes du Hédas / Musée national du château de Pau.
- Publics & Musées*, 1, 1992. Textes et public dans les musées, sous la direction de Hana Gottesdiener.
- Publics & Musées*, 2, 1992. Regards sur l'évolution des musées, sous la direction de Jean Davallon.
- Publics & Musées*, 4, 1994. L'accueil dans les musées, sous la direction d'Evelyne Lehalle.
- Publics & Musées*, 7, 1995. Musées et éducation, sous la direction de Daniel Jacobi et Odile Coppey.
- Publics & Musées*, 8, 1995. Études de publics, années 30.
- Publics & Musées*, 13, 1998. Public, nouvelles technologies, musées, sous la direction de Roxane Bernier et Bernadette Goldstein.
- Publics & Musées*, 14, 1998. Éducation artistique à l'école et au musée, sous la direction de Bernard Darras.
- Publics & Musées*, 17-18, 2000. L'écomusée : rêve ou réalité, sous la direction d'André Desvallées.
- Rasse (Paul). 2000. « La médiation, entre idéal théorique et application pratique ». *Recherches en communication*, 13, p. 61-75.
- Six (Jean-François) & Mussaud (Véronique). 2002. *Médiation*. Paris : Éd. du Seuil.
- Wallach (Jean-Claude). 2006. *La Culture, pour qui?* Cahors : Éd. de l'attribut.

RÉSUMÉS

Le formidable renouveau des musées initié depuis une trentaine d'années s'est accompagné d'une profonde mutation des enjeux du musée dans la société. Dans le même mouvement, l'évolution du regard sur les publics incite progressivement à considérer ceux-ci comme des visiteurs, c'est-à-dire comme des sujets acteurs du sens de leur visite et du fonctionnement sémiotique, symbolique et social de l'exposition, et la fonction de médiation, au sens professionnel, devient de plus en plus centrale dans l'activité des musées. Décrivant le rôle des chercheurs et plus particulièrement de la revue *Culture & Musées* dans l'accompagnement scientifique de ces évolutions, l'article montre comment se sont structurés ces changements, quelle en est la genèse, et quels en sont les enjeux aussi bien pratiques que théoriques. En effet, la médiation culturelle se caractérise par une ambiguïté commentée par de nombreux auteurs, dont la fécondité restait cependant à souligner : c'est à la fois un espace de dialogue entre professionnels et chercheurs sur les fonctions du musée et le fonctionnement de l'exposition, et une thématique favorisant le dialogue entre les disciplines tout en engageant à une réflexion sur la pertinence des modèles théoriques de l'information-communication.

Titre : La médiation culturelle : Pratiques et enjeux théoriques

Mots-clés : Médiation, institutions, publics, démocratisation, exposition, musée.

The extraordinary revival of museums in France which began thirty years ago has been accompanied by a profound change in the role played by museums within society. This has incorporated a gradual change in attitude towards museum visitors, who are now considered as active participants in their visit and in the way exhibitions function in semiotic, symbolic and social terms. At the same time, mediation, in the professional sense of the term, has now become increasingly central to museum activity. Describing the part played by researchers, and specifically by *Culture & Musées*, in the understanding of this evolution, the paper proceeds to investigate the origin and structures of these changes, and explores the practical and theoretical implications of such developments. Within cultural mediation there exists an ambiguity already much commented upon, but its fruitfulness has yet to be emphasized: it permits a dialogue between professionals and academics about the functions of a museum and the workings of an exhibition, and an interdisciplinary dialogue

162

LA MÉDIATION CULTURELLE
BORDEAUX M.-C. & CAILLET É. – 139-163 – 2013
CULTURE & MUSÉES HORS-SÉRIE – LA MUSÉOLOGIE : 20 ANS DE RECHERCHES

which reflects upon the relevance of information-communication theoretical models.

Title: *Cultural Mediation: Theories and Practices*

Key words: *Mediation, institutions, visitors, democratization, exhibition, museum.*

La formidable renovación de los museos iniciada hace unos treinta años incorporó una profunda mutación de los desafíos del museo en la sociedad. En el mismo movimiento, la evolución de la mirada sobre los públicos, incita progresivamente a considerar a éstos como visitantes, es decir, como sujetos actores del sentido de su visita y del funcionamiento semiótico, simbólico y social de la exposición. La función de mediación, en el sentido profesional deviene cada vez más central en la actividad de los museos. Describiendo el rol de los investigadores, y más específicamente de la revista *Culture & Musées* en la escolta científica de dichas evoluciones, el artículo muestra cómo se estructuran estos cambios, cuál es la génesis y cuáles son los retos, tanto prácticos como teóricos. En efecto, la mediación cultural se caracteriza por una ambigüedad comentada por diversos autores, y cuya fecundidad faltaba todavía por destacar : es al mismo tiempo un espacio de diálogo entre profesionales e investigadores sobre las funciones del museo y el funcionamiento de la exposición, y una temática que favorece el diálogo entre las disciplinas comprometiendo una reflexión sobre la pertinencia de los modelos teóricos de la información – comunicación.

Título : La mediación cultural : Prácticas y desafíos teóricos

Claves : Mediación, instituciones, públicos, democratización, exposición, museo.

163

LA MÉDIATION CULTURELLE
BORDEAUX M.-C. & CAILLET É. – 139-163 – 2013
CULTURE & MUSÉES HORS-SÉRIE – LA MUSÉOLOGIE : 20 ANS DE RECHERCHES