



## Actes illustrés

# Journée de reflexion Culture et Politique : vers une cohabitation heureuse ?

24 novembre 2017 - La tour du Pin

*Les invité.e.s présent-e-s :*

- Marie-Christine Bordeaux, vice-présidente culture et culture scientifique Université Grenoble Alpes
- Heiko Buchholz, acteur, faiseur de spectacle, *Un euro ne fait pas le printemps?*
- Stracho Temelkovski, Musicien, directeur artistique Musika Songes
- Gilles Caillat, adjoint au service à la population de Champ sur Drac
- Célia Cot, directrice action culturelle le Diapason
- Tristan Dubois, directeur artistique de la Cie Les mangeurs d'étoiles
- Nelly Forel, politique de la ville Saint-Marcellin
- Anne Favier, chargée de mission "écoles et territoires" Centre de gestion FPT 38 et élue Voiron
- Marc Lagadec, chargé de programmation St Rémy de Provence
- Magali Paret-Solet, directrice Education culture Jeunesse et sport de Champ sur Drac
- Brahim Rajab, directeur du Prunier sauvage Grenoble
- Amandine Vassieux, Saint-marcellin Vercors Isère, Vice-présidente : Economie numérique et politiques contractuelles

Journée parsemée d'interventions artistiques:

- Bertille Puissat - Chant
- André Recoura - Sculpture
- Isabelle Raquin - Dessin
- Eric Demelis - illustration
- Pierre Langda - Ecrivain

Elle s'est déroulée en présence de:

- Claire Durand, adjointe à la culture de la Tour du Pin
- Monique Limon, députée

# Programme

// 9h30 : Accueil / Inscriptions - aux Halles - Ateliers au choix

**Atelier 1- Politique culturelle: Le duo élu.e/technicien.ne //**

Politique culturelle : élus politiques et techniciens : quelle répartition des rôles ? En quoi ce duo contribue-t-il au processus de démocratisation culturelle (diversité, participation, inclusion, médiation) ?

**Atelier 2- Les résidences artistes et irrigation des territoires//**

La place de l'artiste dans un projet de commande politique ou associatif à l'échelle d'un territoire ? Duo artiste-technicien.ne.s / quelles réponses apporter à la commande ?

**Atelier 3- Liberté de programmation //**

Quelle place donner aux sujets d'actualité dans les programmations (religion, identité, moeurs) ?

La question de la censure et de l'autocensure, la liberté de programmation en question, l'ingérence...

**Atelier 4- Les projets participatifs //**

Quelle est la place des habitant.e.s dans un projet culturel ? Le citoyen est-il seulement un usager ? Accès, appropriation, droits culturels : le glissement.

La question des publics : faire avec et non pour les publics

// 14h **Table ronde Culture et Politique: cohabitation heureuse?**

//15h30 **CONCLUSION** par Marie-Christine Bordeaux

## Notes prises lors de l'intervention de MC Bordeaux :

Dans son ouvrage sur l'éducation artistique, Jean-Gabriel Carasso s'est essayé à distinguer art et culture. L'art, dit-il, c'est la chose, et la culture, c'est la relation que nous entretenons avec cette chose. Bien sûr, la culture dépasse la question de l'art, en tout cas elle ne s'y limite pas. La culture est une production symbolique qui permet de faire société et structurer les relations entre les individus. Quant à l'art, il n'a pas l'exclusivité de la question esthétique car, même si l'expérience esthétique est, de manière privilégiée, provoquée par l'art, elle repose avant tout sur la convergence entre une intention esthétique en production (le projet de l'artiste) et une intentionnalité esthétique en réception (les dispositions et attentes des publics). Cela suppose des compétences, on pourrait dire du talent, de part et d'autre. Cela ne signifie pas qu'il y aurait d'un côté des spécialistes qui auraient l'exclusivité de la sphère de production, et les autres, qui ne seraient que des spectateurs, c'est-à-dire des récepteurs. Comme j'ai eu l'occasion de l'étudier dans une recherche sur le théâtre des amateurs menée avec Marie-Madeleine Mervant-Roux, la fonction artistique est disséminée dans la société, bien qu'elle soit, notamment dans le système français, en tension entre le pôle professionnel et légitimé par l'institution, et le pôle amateur. Mais cette distinction est historique et n'a pas de pertinence, par exemple, pour distinguer ce qui serait art et ce qui serait non-art. précisément parce que l'art résulte de l'intentionnalité, convergente ou non, de plusieurs éléments du corps social.

Le thème de la journée étant « culture et politique », je me suis interrogée sur le recours fréquent qu'il y a, dans la culture, aux références politiques. Tout d'abord, rappelons que la politique n'est pas seulement l'action de l'État et des collectivités, mais également celle de toutes les organisations sociales qui parviennent à peser sur les décisions publiques et plus généralement sur les affaires de la cité.

les problématiques de la politique ne sont pas sans rapport avec celles de la culture, notamment si on évoque la question de *la liberté d'expression et celle de la complexité de l'humain et du social*. Étant par nature doté de significations inépuisables, l'art permet d'exposer, de faire ressentir et de partager cette complexité. Il me semble qu'il y a également quelque chose de commun, entre la politique et la culture, qui est le *processus de délégation*: la politique par définition est l'affaire de tous, mais une différenciation s'opère dans le cadre du modèle de délégation démocratique, avec une tension entre la démocratie représentative (normes imposées) et les formes participatives (la co-construction, le renouvellement et l'expansion des normes démocratiques) qui n'annulent pas le processus de délégation ; on peut établir un parallèle avec le processus de délégation dans la culture : tout individu depuis l'aube de l'humanité probablement chante, danse, collectionne, interroge, produit de l'imaginaire, pense son destin, mais certains individus vont se spécialiser dans cette fonction, l'incarner, la porter plus haut, en laissant plus de prise à la complexité et à l'obscurité de tout ce qui relève de l'activité symbolique. Parfois, cette délégation est presque totale, comme le montre l'hyper professionnalisation de la fonction dramatique en France, encouragée par des politiques culturelles centrées à la fois sur la professionnalisation et sur l'excellence. Cette coupure entre amateurs et professionnels spécialisés, parfois présentée comme quasi ontologique, est parfois incompréhensible pour des collègues d'autres pays qui n'ont pas comme modèle un processus de délégation aussi poussé, pour ne pas dire de mise à l'écart d'une partie de ceux qui accomplissent des fonctions artistiques.

Pourtant, bien que les parallèles soient assez faciles à faire, et bien que les discours d'acteurs ne cessent de mettre en avant la fonction politique de la culture, culture et politique doivent être distingués. Rappelez-vous l'impuissance du secteur culturel face à la progression des idées du Front National, malgré la puissance de la culture, son efficacité pour produire un imaginaire partagé, pour développer des démarches d'ouverture à des systèmes de pensée et de représentation différents. L'activité culturelle – définie comme une politique de l'art - n'a pas d'impact politique direct, car trop souvent on attribue à l'art le pouvoir de changer le monde ou, à tout le moins, quelque chose de concret dans la vie des citoyens. En revanche, l'action culturelle,

## Notes prises lors de l'intervention de MC Bordeaux :

c'est-à-dire la pensée et l'organisation du partage du capital culturel et de la fonction expressive et poétique, a une dimension politique, non pas parce qu'elle produit du politique, mais parce qu'elle est pensée de manière politique dès le départ.

Un des modes d'inclusion de la culture dans la politique, c'est probablement la notion de *service public culturel*: quelle définition en donner ? le parallèle est impossible avec un service public, par exemple celui de l'eau ; que serait, en effet, le fait de distribuer à tous « *la même culture* » comme la même eau distribuée à chacun au robinet ? La culture, telle que vous l'entendez ici, n'est pas un produit de qualité homogène et destiné à un public moyen conçu et diffusé par les industries culturelles, même si celles-ci investissent des « niches » de produits spécialisés pour des publics spécifiques. Le service public culturel, outre l'impératif de qualité, répond généralement à des impératifs de diversité, d'hétérogénéité, de dissémination, d'appropriation..

L'art est le terrain de la *liberté d'expression*, une fonction éminemment politique. La culture est ambivalente : c'est ce qui divise mais aussi ce qui relie. Elle peut être un puissant facteur d'inégalités, comme l'a démontré Bourdieu avec la notion de capital culturel et à son rôle dans la distinction sociale. Mais Bourdieu réduisait la culture à la la bourgeoisie de son époque, qui n'a pas disparu mais n'exerce plus la même domination aujourd'hui notamment sur les jeunes é. Et en même temps, la culture est un puissant facteur de réduction des inégalités car elle peut être mise à disposition de tous, les références culturelles peuvent être partagées, les individus peuvent s'approprier des schémas et des goûts culturels éloignés, voire contradictoires avec leur héritage, et c'est cela la vraie dimension politique de la culture : comment elle est au cœur de la production de références partageables.

*Conseil de lecture ; Jean Gabriel Carasso Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture?*

**Marie-Christine Bordeaux**

**« La médiation culturelle face aux nouveaux paradigmes du développement culturel »**

**in Nathalie Casemajor, Marcelle Dubé, Jean-Marie Lafortune, Eve Lamoureux (dir.),  
*Expériences critiques de la médiation culturelle*, Presses de l'Université Laval, 2017, p.  
109-129.**

Il est impossible de dissiper complètement les ambiguïtés inhérentes à l'usage du syntagme « médiation culturelle », mais il n'est pas inutile de les préciser. La recherche française hésite en effet entre deux postures : théoriser le travail des médiateurs culturels ; ou bien élaborer le concept de médiation sans référence particulière à ce travail, en s'intéressant principalement aux phénomènes de circulation, de transmission, de communication ou plus largement de fonctionnement de la culture. La deuxième posture est la plus fréquente, car l'intérêt pour les principes et le fonctionnement prime assez souvent sur l'intérêt pour l'agir. Ce fait s'explique aussi par l'importance prise par l'élaboration conceptuelle de la médiation en information-communication (Bordeaux, Caillet, 2013 : 147-148), bien qu'elle soit également investie, voire réinvestie avec une certaine vitalité par la sociologie de l'art et de la culture<sup>1</sup>.

Dans ces recherches, on peut distinguer trois conceptions de la médiation culturelle. Tout d'abord, la médiation comme métier et comme ensemble de compétences professionnelles. La reconnaissance d'une profession émergente, liée à la place de plus en plus centrale de la question des publics, est ainsi à l'origine de l'intérêt pour la médiation en France, avec l'ouvrage fondateur d'Elisabeth Caillet (1995). Ensuite, la médiation comme fonction dans la culture : instaurer ou restaurer du lien social, toucher des individus ou des groupes sociaux éloignés, intensifier les liens culturels, moderniser l'héritage de l'animation socioculturelle et de l'éducation permanente. Enfin, la médiation comme idéal, c'est-à-dire comme projet politique de transformation du système culturel.

Le dialogue mené depuis quelques années entre chercheurs français et québécois ainsi que l'évolution récente des politiques culturelles au Québec ont joué un rôle unificateur entre les conceptions développées de part et d'autre. Cependant, le Québec a développé une vision que nous qualifierons d'inclusive : la dimension socioculturelle de la médiation est affirmée, et la figure du médiateur n'est pas opposée à celle de l'artiste dans la mesure où l'artiste est considéré et se considère lui-même comme un médiateur. Pour le dire autrement, les rôles importent plus que les statuts. Action socioculturelle, développement culturel, art communautaire, participation sont inclus dans la définition de la médiation. Celle-ci est analysée comme une technologie sociale (Fontan, 2007 : 4) mise au service du développement culturel. Il s'agit de penser ensemble démocratisation et démocratie culturelles, accès à la culture et expression culturelle (Lafortune, 2013 : s.p.).

En France, la réflexion est marquée par la coupure historique inaugurée en 1959 entre champ socioculturel et champ culturel, ce qui fait de la médiation, aux yeux de certains, un vecteur du retour du refoulé dans le champ culturel et non un enjeu de réel changement. Elle est marquée par une autre coupure historique entre champ culturel et champ éducatif, datant de la même époque, que les politiques d'éducation artistique et culturelle menées depuis 1983 ne parviennent pas à résoudre totalement. Ces coupures affectent le statut et le rôle du médiateur, comme on le voit dans le développement récent de formes artistiques participatives, qui reposent essentiellement, voire exclusivement sur les artistes. La participation apparaît donc

---

<sup>1</sup> On peut notamment citer, à cet égard, le colloque « Les mondes de la médiation » organisé par le GDRI OPuS à Paris en octobre 2013.

comme une forme d'intervention sociale qui pourrait, en remettant l'artiste au centre du dispositif, supplanter le médiateur.

C'est pourquoi nous faisons l'hypothèse que la médiation, fonction tournée vers l'accueil, l'éducation non formelle et l'élargissement des publics, est, dans le cas français, confrontée aux nouveaux paradigmes du développement culturel plus qu'elle ne les maîtrise. Quels sont ces nouveaux paradigmes, dans quelle mesure se distinguent-ils de celui de la médiation<sup>2</sup> et dans quelles sphères sont-ils élaborés ? Pour répondre à ces questions, nous analyserons les notions qui ont successivement cristallisé les attentes d'une époque en matière de culture, et permis de signifier les orientations majeures de politique culturelle prises par rapport à ces attentes. Cette analyse nous conduira à constater que la médiation ne parvient pas, malgré ses promoteurs et l'idéal politique qui lui est souvent assigné, à devenir elle-même un paradigme des politiques publiques. Nous examinerons ensuite l'émergence récente de nouveaux paradigmes et les défis qu'ils posent à la médiation.

## **1. La doctrine de l'action culturelle : de l'ambition initiale à la perte de sens**

Le terme *action culturelle* apparaît dans les années 1930, dans les écrits de recherche sur le loisir et l'éducation populaire (Urfalino, 1996 ; Waresquiel, 2001). Il s'agit d'une formule opératoire permettant d'associer deux termes reliés à des mondes différents : la culture et l'action (au sens d'engagement militant). Elle est ensuite réemployée par Malraux pour désigner les missions des Maisons de la culture : création, diffusion et animation<sup>3</sup>. Comme on l'oublie parfois, ces institutions employaient, à l'origine, des animateurs culturels, dont la fonction était proche de celle des médiateurs d'aujourd'hui : élargissement des publics, liens avec les réseaux de différents champs sociaux (comités d'entreprises, syndicats, établissements scolaires), actions destinées à rapprocher l'institution et la population. Cette fonction diffère cependant dans la mesure où les animateurs culturels, bien qu'employés par des institutions culturelles, étaient proches de l'esprit de l'animation socioculturelle et de l'éducation populaire, et accomplissaient une fonction critique par rapport aux productions culturelles. Certains d'entre eux développaient aussi la culture scientifique, comme ce fut le cas dans les premières années de la Maison de la culture de Grenoble, en amont de la création du CCSTI<sup>4</sup> en 1979.

L'action culturelle devient donc le paradigme de l'ère Malraux. Elle est confiée à la Direction du théâtre du ministère de la Culture dès 1961, puis à la MDC<sup>5</sup> en 1979, à la DDC<sup>6</sup> en 1982, mais disparaît en 1986 de l'organigramme du ministère. Les avatars successifs de la DDC<sup>7</sup> ne

---

<sup>2</sup> Nous suivons en cela Jean-Marie Lafortune (2013 : s.p.), qui considère la médiation comme un paradigme du développement culturel : un « modèle d'action privilégié par les milieux institutionnels de la culture désireux d'étendre leur audience, mais également par les milieux socio-artistiques œuvrant au renforcement de la citoyenneté », des « perspectives professionnelles critiques qui favorisent la valorisation, l'inclusion et la transformation culturelles ».

<sup>3</sup> Selon Urfalino, « Culture, action culturelle, mots étendards de cette politique, ne suscitaient pas d'interrogation sur leur contenu car ils ne délimitaient pas un domaine, mais une mission : un projet social et politique fondé sur la puissance des œuvres d'art et l'exclusion de tout souci pédagogique ou d'une problématique du temps libre. La force de cette formulation fut de faire d'une pierre trois coups : fonder la spécificité et l'identité d'une administration composite ; inscrire la politique culturelle dans le dessein gaulliste de refondation de la nation française par l'État ; reprendre à son compte les idéaux culturels de la gauche » (Urfalino, 1996 : 328).

<sup>4</sup> Centre de culture scientifique, technique et industrielle.

<sup>5</sup> Mission du développement culturel.

<sup>6</sup> Direction du développement culturel.

<sup>7</sup> SDEC (Sous-direction de l'environnement culturel) en 1986 ; DDF (Délégation au développement et aux formations) en 1990 ; DDAT (Délégation au développement et à l'action territoriale) en 1999 ; DDAI (Délégation au développement et aux affaires internationales) en 2004 ; Secrétariat général en 2010.

parviendront pas, par la suite, à remédier à l'affaiblissement de la notion et à la parcellisation des actions qui en relèvent (éducation artistique, politique de la ville, publics atypiques et empêchés).

Le rôle ambigu confié à l'animateur culturel place celui-ci dans une tension constitutive entre des missions relevant de la démocratisation culturelle (facilitation de l'accès aux œuvres) et de la démocratie culturelle (reconnaissance de l'égale légitimité des expressions artistiques et culturelles, et facilitation de l'accès pour tous aux outils nécessaires à cette expression), entre le culturel et le socioculturel. Cette tension sera la cause de la disparition de la plupart des animateurs culturels engagés lors de la création des Maisons de la culture. Ils sont remplacés par des services de relations publiques qui ne prennent plus en charge la fonction d'éducation permanente et de formation à l'esprit critique. Par ailleurs, l'action culturelle se banalise et devient synonyme de politique culturelle, notamment dans les municipalités. Aujourd'hui, si les DRAC<sup>8</sup> ont presque toutes encore un conseiller chargé de l'action culturelle, celui-ci est essentiellement chargé de suivre la politique de la ville et les actions territoriales. Le terme a presque disparu du référentiel du ministère, comme on peut le lire dans la formulation des cinq actions opérationnelles du programme 224 « Transmission des savoirs et démocratisation de la culture »<sup>9</sup>.

## 2. La doctrine du développement culturel

Contrairement à l'action culturelle, dont la définition peut être qualifiée d'hésitante, voire bricolée, on peut véritablement parler de doctrine à propos du développement culturel, qui se présente comme une alternative forte à la politique de Malraux. Lors du colloque de Bourges de 1964<sup>10</sup>, Joffre Dumazedier inscrit le développement culturel dans le développement social et le définit en ces termes : « une mise en valeur des ressources physiques et mentales de l'homme en fonction des besoins de sa personnalité et de la société » (Moulinier, 2012 : 4.). Augustin Girard, chef du service des études et recherches du ministère des Affaires culturelles, en fournit en 1972 une définition plus large :

« Le développement culturel n'est donc plus désormais pour les sociétés et pour les individus un luxe dont ils pourraient se passer, l'ornement de l'abondance : il est lié aux conditions même du développement général. Ses finalités ne sont pas décrétées à partir de telle ou telle conception philosophique de l'homme : elles découlent des besoins profonds des sociétés aux prises avec leur transformation » (Girard, 1972 : 1).

Quelques années plus tôt, il précisait : « Ce que nous recherchons, par l'expression 'développement culturel', c'est un concept opérationnel [...]. Il vise, dans le processus de développement de la société – processus spontané ou orienté – la part non économique et non

---

<sup>8</sup> Directions régionales des affaires culturelles (services déconcentrés du ministère de la Culture).

<sup>9</sup> Il s'agit de la nouvelle organisation générale du budget de l'État mise en place par la LOLF (loi organique relative aux lois de finances) en 2006. Ces actions sont les suivantes jusqu'en 2013 : soutien aux établissements d'enseignement supérieur et insertion professionnelle ; soutien à l'éducation artistique et culturelle ; soutien aux établissements d'enseignement spécialisé ; actions en faveur de l'accès à la culture ; action culturelle internationale. Les actions en faveur de l'accès à la culture recouvrent la politique de la ville, les programmes culture-hôpital, culture-prison, culture-handicap, les conventions de développement culturel, les aides aux territoires prioritaires. Dans le projet de Loi de finances 2014, les actions en faveur de l'accès à la culture (action 4) cessent d'être distinguées et sont fusionnées avec l'éducation artistique et culturelle (action 2) dans une nouvelle action unique (Soutien à la démocratisation et à l'éducation artistique et culturelle), conformément à la priorité politique en faveur de l'éducation artistique affirmée par Aurélie Filippetti au début de son mandat de ministre de la Culture en 2012.

<sup>10</sup> Ce colloque était intitulé « La recherche scientifique et le développement culturel ». Les actes ont été publiés dans le n°22 de *L'Expansion de la recherche* (avril-mai 1965).

purement sociale de ce développement » (Girard, 1968 : 11). Le développement culturel se situe aussi dans le sillage du développement personnel, sous l'influence de la psychologie humaniste et de nouvelles méthodes psychothérapeutiques, aux États-Unis dans les années 1950 à 1960 et en Europe dans les années 1960 à 1970, engendrant de nouvelles pratiques de transformation de soi. Il a enfin des liens avec le développement territorial et avec le développement social. Sous l'impulsion de Jacques Duhamel, le ministère de la Culture opère, au début des années 1970, une synthèse entre ces deux dimensions du développement. Le ministère soutient des projets ayant pour objectif l'émancipation et l'épanouissement des personnes, en s'appuyant sur des dynamiques locales.

La notion de développement culturel n'est pas non plus étrangère à celle de développement économique, malgré les convictions d'Augustin Girard, défenseur d'une ligne humaniste. Ce rapprochement a suscité des critiques dès la fin des années 1970. Ainsi, Pierre Pascallon, directeur de la Faculté des sciences économiques de l'université de Clermont-Ferrand, écrit-il dans une contribution de 1982 aux travaux de l'Unesco intitulée « La dimension culturelle du développement »<sup>11</sup> : « [cette notion] laisse à penser que le processus du développement est avant tout un processus économique et que la culture n'est qu'un élément surajouté de ce processus économique central ». Sa critique est renforcée par la dénonciation de la prétention universaliste du modèle de développement occidental et la condamnation d'un développement culturel influencé par des théories évolutionnistes de la culture conduisant à la différenciation entre cultures développées et sous-cultures. Son approche, centrée sur la quête de « modèles de développements culturels spécifiques », relève de la théorie du développement endogène et de la préservation des identités culturelles promues dès les années 1970 par l'Unesco. Elle préfigure des travaux ultérieurs sur la diversité culturelle et des travaux plus contemporains sur les liens entre culture et développement durable, mais n'a, à l'époque, aucune influence sur la politique culturelle française.

Malraux s'était appuyé sur le IV<sup>e</sup> Plan (1962-1965) en privilégiant la construction de grands équipements. Duhamel s'appuie sur le V<sup>e</sup> et le VI<sup>e</sup> Plan (1966-1970, 1971-1975) qui préconisent des équipements modestes et polyvalents. Il privilégie donc le rôle des relais culturels, des animateurs et des médiateurs : « le développement culturel passe par la reconnaissance par les pouvoirs publics du rôle de *relais* indispensable que jouent les collectivités locales, communes et départements, les comités d'entreprise et les associations culturelles, de jeunesse et d'éducation populaire » (Wangermee et Gournay, 1988 in Moulinier, 2012 : 6). Parallèlement, un service des « interventions culturelles » est créé en 1976 (il sera maintenu jusqu'en 1986), afin de repérer, de soutenir et de créer des formes innovantes en matière d'intervention artistique et culturelle. L'innovation, concept-clé en matière de soutien public à la création, est ainsi étendue à l'intervention artistique dans le champ social. Le FIC (Fond d'intervention culturelle, financé par une contribution de chaque ministère concerné), créé en 1971, fait preuve de son efficacité aussi bien dans la gouvernance interministérielle induite par sa structure de financement que dans le rôle de ses chargés de mission, agents de développement culturel agissant aux côtés des acteurs locaux, mais dotés d'une vision à l'échelle nationale.

### **3. L'éducation populaire et l'animation socioculturelle**

Puisant ses racines dans les mouvements sociaux du XIX<sup>e</sup> siècle, voire dans la Révolution française, l'éducation populaire ne peut être résumée par une définition univoque car elle

---

<sup>11</sup> Disponible sur le site de l'Unesco : <http://unesdoc.unesco.org/> (consulté le 27 octobre 2014).



rassemble des acteurs divers et parfois opposés<sup>12</sup>, mais elle s'appuie historiquement sur un projet éducatif et sur l'idée que « des acteurs en position médiane, entre la classe possédante et la classe ouvrière, vont en quelque sorte tenter de jouer les médiateurs. » (Poujol, 2005 : 127). Elle connaît plusieurs phases historiques de réactualisation, c'est-à-dire de redéfinition de son objet. Ainsi, dans les années 1950 et 1960, l'urgence est à la recreation du lien social dans les grands ensembles urbanistiques répondant aux besoins de logement de la population. C'est la période d'émergence de l'animation socioculturelle, dont la définition semble se superposer à celle de l'éducation populaire : « toute action dans ou sur un groupe – ou une collectivité, ou un milieu – visant à développer les communications et à structurer la vie sociale, en recourant à des méthodes semi-directives »<sup>13</sup>. Franck Lepage note cependant qu'à l'époque « l'animation socioculturelle [prend] le contrepied de l'éducation populaire [...] sans que l'on s'en rende nécessairement compte » (Lepage, 1997 : 17). En effet, l'éducation populaire repose en grande partie sur un modèle d'action inspiré par l'école<sup>14</sup>, tandis que l'animation socioculturelle repose sur un modèle antiscolaire (Moulinier, 2012 : 2). De plus, la notion de « jeunesse » n'a pas la même définition à la Libération, dans les années 1960 et de nos jours : elle désigne les forces vives de la nation, y compris les jeunes adultes, puis les jeunes en difficulté et les jeunes de banlieue (Lepage, 1997 : 26). Les militants historiques de l'éducation populaire considèrent que le projet politique d'éducation de tous, tout au long de la vie, s'est dissout à partir de cette époque dans la production de services auprès de certaines catégories de la population conformément aux injonctions des collectivités locales, principaux financeurs des activités socioculturelles. Dans ce sens, l'animation serait ce qui reste quand l'éducation populaire, en tant que projet politique, a disparu.

Au cours de la même période, mise à l'écart des politiques culturelles et concurrencée en son sein par l'animation socioculturelle, l'éducation populaire s'affaiblit progressivement car son projet est profondément culturel : plusieurs auteurs la considèrent en effet comme la dimension culturelle du changement social après avoir été celle du mouvement ouvrier (Lepage, 1997 : 15 ; Maurel, 2012 : s.p.). Alors que les travaux de Bourdieu montrent, dès les années 1960, le rôle déterminant de la culture dans les mécanismes de domination sociale, les militants de l'éducation populaire définissent au contraire la culture comme « l'ensemble des stratégies mobilisées par un individu pour survivre à la domination » (Lepage, 2012 : 159)

Quant à la profonde division entre champ culturel et champ socioculturel, elle est bien résumée par Geneviève Poujol et Michel Simonnot :

« L'animation socioculturelle résout la question des inégalités sociales face à la culture par un changement de définition de cette dernière : l'animation construit la conception d'une culture spontanée partagée parce que déjà possédée par tous. Il ne s'agit plus que de la révéler à chacun. Il n'est pas question d'apprentissage, d'acquisition, de techniques, de codes. Ainsi, la répartition de la culture dans la société, ainsi que ses conditions de production et d'appropriation, ne dépendraient pas de déterminants structurels institutionnels ou sociaux (l'école, les musées, la richesse, les classes sociales), mais de la libération de capacités individuelles enfouies dans la personne » (Poujol, Simonnot, 2001 : 94).

<sup>12</sup> Bien qu'il soit d'usage courant d'évoquer l' « éducation populaire » au singulier, Geneviève Poujol rappelle que cette notion sert d'étendard à des mouvements sociaux d'obédiences politiques diverses et opposées, mais qui « partagent cette utopie que l'Éducation peut établir un autre rapport entre les masses et les élites » (Poujol, 2005 : 127)

<sup>13</sup> Haut comité de la Jeunesse, Commission « Équipement-Animation », groupe de travail sur la formation des animateurs, CINAM, 1966 : 15 (cité par Moulinier, 2012 : 2).

<sup>14</sup> Geneviève Poujol et Michel Simonnot rappellent que l'éducation populaire se caractérise par une « idéologie éducative : « L'accès aux connaissances est perçu comme une condition incontournable de l'épanouissement des hommes et des femmes, voire un moyen de libération de l'oppression et de l'exploitation. » (Poujol, Simonnot, 2001 : 92)

#### **4. La « diffusion sociale de la culture » et l'action culturelle confiée aux artistes**

L'arrivée de Jack Lang ne renouvelle pas profondément les paradigmes précédents. Son action se caractérise par une habile synthèse entre État esthétique (Malraux) et État partenaire (Duhamel), que l'on peut résumer par l'idée d'État animateur d'un « tout culturel » : l'expression désigne à la fois l'ouverture continue du champ culturel aux genres mineurs et le fait que le ministère de la Culture anime de plus en plus une politique publique (autres ministères, collectivités territoriales) qu'il ne finance pas directement ou ne finance qu'en partie. Cependant, le doublement du budget de l'État et l'effet d'entraînement sur les collectivités territoriales donnent l'impression d'une rupture avec ses prédécesseurs. Cet État animateur durcit cependant l'opposition entre animateurs, médiateurs et artistes, en faisant des artistes les premiers et souvent les seuls acteurs de l'action culturelle auprès de publics divers, au point que leurs médiations s'apparentent parfois à de l'auto-médiation (Bordeaux, 2011 : 29).

Pierre Moulinier (2012 : 13) propose l'expression « diffusion sociale de la culture » pour caractériser la nouvelle ère de politique culturelle ouverte par Lang, où les artistes deviennent les nouveaux médiateurs, laissant aux chargés de projets culturels le soin concret d'organiser opérationnellement la rencontre avec les publics. Il s'agit bien, en effet de diffusion et de politique de l'offre, mais portées par une dynamique nouvelle et des moyens démultipliés qui suscitent des formes inédites de popularisation de la culture et de légitimation des cultures marginales ou alternatives.

Certes, le métier de médiateur accède un peu plus tard, dans les années 1990, à une véritable reconnaissance, mais ce fait est en grande partie dû à l'engagement volontariste d'Elisabeth Caillet au sein de la DDF, à partir de son expérience dans la culture scientifique et dans les musées (Bordeaux, Caillet, 2013 : 140-150). La dénomination de « médiateur » s'invente en 1982 à la Cité des sciences, et la spécialité « médiation » entre dans les métiers du patrimoine de la fonction publique territoriale à partir de 1984, puis dans les métiers de la fonction publique d'État. Le dispositif « Emplois jeunes », en 1997, permet d'embaucher plus de 15 000 personnes (Bureau, Gomel *et al.* : 18) sur des emplois de médiateurs, mais le plus souvent ceux-ci n'ont de médiateur que le nom (Bordeaux, 4-5 décembre 2008 : s.p.). La majorité d'entre eux exercent des fonctions généralistes d'administrateur, ce qui engendre jusqu'à aujourd'hui un effet de brouillage de l'identité professionnelle des médiateurs culturels.

#### **5. L'échec relatif de la médiation comme vecteur de dialogue avec les fédérations d'éducation populaire au cours des années 1990**

Les critiques contre la médiation ont été et sont encore nombreuses en France. Les acteurs culturels la considèrent tantôt comme trop consensuelle et apolitique en raison de son positionnement dans les institutions culturelles, tantôt comme susceptible de raviver de vieilles querelles en opérant un retour vers l'animation socioculturelle. Les acteurs socioculturels se méfient d'une notion qui, tout en permettant un rapprochement stratégique entre champs culturel et socioculturel au cours des années 1990, pourrait bien servir de prétexte à une appropriation, par la culture institutionnelle, des missions traditionnellement confiées aux animateurs. Ils considèrent la médiation comme un artefact produit par le ministère de la Culture pour servir ses intérêts et continuer à creuser l'écart avec le monde associatif, rejeté du côté de la médiation sociale.

Ces méfiances et ces hésitations se sont exprimées dans un ouvrage collectif publié en 1995, *Passages Public(s)*, issu des interventions et des discussions entre le ministère de la Culture et

sept fédérations d'éducation populaire<sup>15</sup> au cours d'un séminaire national de formation intitulé « Médiation artistique et culturelle »<sup>16</sup>. La médiation apparaît alors comme une notion nouvelle, différente des formulations précédentes (éducation populaire, animation socioculturelle, action culturelle) et permettant de sortir par le haut des blocages historiques entre champ culturel et champ socioculturel. Élisabeth Caillet, qui organise cette formation, publie à la même période un ouvrage qui fait encore référence, où elle présente la médiation comme une synthèse entre l'action culturelle et l'animation culturelle, entre animation socioculturelle et transmission par les professionnels de la culture, entre culture cultivée et culture populaire, entre individu et masse, entre éducation et accompagnement (Caillet, 1995 : 15-23). Dans son esprit, la médiation est une reformulation actualisée de l'éducation populaire, qui s'exerce désormais dans les services des publics des structures culturelles, et désigne ainsi un nouveau métier culturel.

Pour autant, les fédérations s'interrogent sur l'impact de cette notion nouvelle dans leur propre champ. Elles craignent que la médiation échoue à légitimer l'animation dans le champ culturel, et qu'au contraire elle la supplante. En introduction au séminaire, Dominique Chavigny, chef de département à la DDF<sup>17</sup>, affirme en effet : « Les pratiques de la médiation ne peuvent se confondre avec celles de l'animation. Elles requièrent en effet des didactiques, des connaissances et un investissement spécifiques de la part des professionnels de la culture, du secteur de l'animation ou du champ social » (Collectif, 1995 : 7). Peuple et Culture, tout en soulignant l'intérêt d'un dialogue, répond :

« une formation à la médiation artistique et culturelle ne peut, en ce qui nous concerne, être envisagée comme le moyen de provoquer ou d'accompagner l'émergence d'un nouveau métier qui serait conçu en dehors des stratégies d'animation, d'éducation et de développement. Au contraire, il nous semble que le travail engagé doit à terme permettre l'inscription d'une sensibilisation aux dynamiques culturelles dans tous les cursus de formation, initiale ou permanente, des acteurs de l'éducation populaire » (Collectif, 1995 : 33).

Pour les MJC, Franck Lepage<sup>18</sup> note : « la culture convint de se doter d'une 'ambition sociale' et l'éducation populaire se rappela que la transformation culturelle était bien plus sa mission que la réparation, le rattrapage, ou la redistribution » (Collectif, 1995 : 28). Malgré les apports des chercheurs, qui tentent de définir une approche globalisante de la médiation<sup>19</sup>, les actes de ce séminaire témoignent d'une appropriation assez relative de la médiation par les principaux acteurs de l'éducation populaire et du secteur socioculturel.

Par la suite, ce dialogue entre le ministère de la Culture et les fédérations d'éducation populaire se poursuivra et aboutira en 1999 à la signature d'une charte d'objectifs entre le

---

<sup>15</sup> CEMEA, Foyers ruraux, Léo Lagrange, Ligue de l'enseignement, Maisons des jeunes et de la culture (MJC), Peuple et culture, Francas.

<sup>16</sup> Ce séminaire a fait largement appel aux chercheurs, notamment : Luc Carton (Fondation Travail-Université), Jean Caune (Université Stendhal Grenoble 3), Patrick Champagne (EHESS), Antoine Hennion (École des Mines), Raymonde Moulin (EHESS), Emmanuel Pedler (EHESS), Laurence Rouleau-Berger, Guy Saez (CNRS), Jean-Pierre Sarrazac (Paris 3). La plupart des publications de référence de certains de ces chercheurs sur la médiation culturelle sont postérieures à ce séminaire dont le rôle ne doit pas être sous-estimé dans la stimulation de la production scientifique consacrée au concept de médiation.

<sup>17</sup> Délégation au développement et aux formations du ministère de la Culture.

<sup>18</sup> Alors chargé du développement culturel et de la communication à la Fédération française des MJC.

<sup>19</sup> On peut citer par exemple Luc Carton : « On comprend que l'éducation populaire, dont ce fut le projet historique, puisse se redéfinir aujourd'hui dans la médiation artistique et culturelle » (Collectif, 1995 : 103).

ministère de la Culture et huit fédérations d'éducation populaire<sup>20</sup>, dont le nombre sera ensuite porté à onze<sup>21</sup>. La référence à la médiation y est dans un premier temps présente, mais incluse dans d'autres préoccupations : éducation artistique et culturelle, pratiques en amateur, formation des acteurs socioculturels. Dans un second temps, lors du renouvellement de cette charte sous la forme de conventions pluriannuelles d'objectifs, cette référence disparaît. Les objectifs des conventions 2012-2014 portent sur la formation des animateurs, le maillage du territoire, l'accès à la culture, les amateurs, l'éducation tout au long de la vie. La médiation n'est plus utilisée comme une notion passerelle entre culturel et socioculturel et échoue à porter un projet de renouvellement des politiques culturelles.

C'est pourquoi nous considérons qu'il n'y a pas véritablement eu de paradigme de la médiation au cours des années 1990 et 2000, contrairement au paradigme du développement culturel, qui avait durablement structuré les politiques publiques. En revanche, la conceptualisation de la médiation se développe rapidement dans la recherche<sup>22</sup>, ce qui offre un horizon de légitimité aux médiateurs.

## **6. Les nouveaux paradigmes du développement culturel**

On voit depuis peu apparaître trois nouveaux paradigmes : la participation des habitants, le rôle de la culture dans le développement durable et la revendication des droits culturels.

Si, au Québec, la médiation inclut l'art communautaire, fondé sur une création partagée entre un groupe social et un artiste, la situation est assez différente en France où la dimension communautaire est peu mobilisée. Les œuvres participatives s'inscrivent plutôt dans la mouvance de l'esthétique relationnelle, théorisée par Nicolas Bourriaud (2001). Ce courant est issu des situationnistes et des expérimentations du groupe Fluxus, et pose la relation humaine comme première à l'œuvre. Il s'agit d'inventer des formats de relations sociales qui remettent en question les formes canoniques de l'art. L'esthétique relationnelle dépasse l'opposition traditionnelle entre l'autonomie du monde de l'art et les usages sociaux de l'art. Le public est invité à devenir acteur, souvent éphémère, d'une œuvre qui ne pourrait exister sans sa présence et son activité. Dans cette conception, l'artiste a cependant une place centrale car il est concepteur du dispositif, de la démarche, et revendique son statut d'auteur de l'œuvre.

Les œuvres participatives s'inscrivent aussi dans le sillage des arts de la rue, des activités hors les murs, et dans la revalorisation récente de la figure de l'amateur. Elles témoignent d'une appropriation, dans le champ artistique, des nouvelles normes démocratiques, ou du moins de la volonté de renouvellement de ces normes. La participation est ainsi souvent liée à une volonté de prise de conscience politique et à un projet d'émancipation du spectateur. Cependant, comme dans le cas de l'esthétique relationnelle, même lorsqu'il n'y a pas d'autre

---

<sup>20</sup> Cette démarche a été récemment confortée et élargie par la signature en juillet 2015 d'une Charte d'engagements réciproques entre l'État, le mouvement associatif et les collectivités territoriales (Disponible à l'adresse *web* suivante : [http://lemouvementassociatif.org/wp-content/uploads/2014/02/charte\\_dengagements\\_reciproques.pdf](http://lemouvementassociatif.org/wp-content/uploads/2014/02/charte_dengagements_reciproques.pdf))

<sup>21</sup> Centres d'entraînement aux méthodes d'éducation active (CEMEA), Collectif inter-associatif pour la réalisation d'activités scientifiques et techniques internationales (CIRASTI), Confédération des maisons des jeunes et de la culture de France (CMJCF), Fédération des centres sociaux et socio-culturels de France (FCSF), Fédération française des maisons des jeunes et de la culture (FFMJC), Confédération nationale des foyers ruraux (CNFR), Fédération nationale des FRANCAS, Fédération Léo Lagrange, Ligue de l'enseignement, Peuple et culture, Union française des centres de vacances et de loisirs (UFCV).

<sup>22</sup> Au point que, dans une étude récemment commanditée par le Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture, 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 » et comme un professionnel défini par un spectre d'activités particulièrement hétérogène (Auboin, Kletz & Lenay, 2010 : 3).

acteur que le public, ce sont les artistes qui jouent un rôle central, et non les membres de la population ou du public invités à participer. Dans le spectacle vivant, selon une tradition récente qui va de Robert Hossein à Roger Bernat, leurs « œuvres » sont conçues pour fonctionner avec des participations limitées au temps de la représentation et sont diffusées dans les réseaux traditionnels de programmation.

C'est donc dans une troisième catégorie, celle des créations partagées, qu'on trouve en France les expériences les plus proches de l'art communautaire au Québec. Ce sont des créations qui procèdent d'une demande de groupes sociaux, sensibilisés par une proposition d'artiste ou d'institution, mais qui veulent conserver la maîtrise du processus, orienté vers des questionnements qu'ils ont eux-mêmes élaborés. Les Nouveaux commanditaires de l'art, dispositif initié et soutenu par la Fondation de France, l'événement Vedita (Biennale d'art contemporain de Lyon)<sup>23</sup> sont des exemples de ces démarches.

Dans les trois catégories que nous venons d'évoquer, l'art sous-tend une volonté de renouvellement des normes démocratiques. Il s'agit d'investir l'espace public, au sens politique du terme, par le biais d'une pratique expressive. Cependant, comme nous le soulignons avec Françoise Liot, « la prolifération d'œuvres participatives est une alternative qui ne dit pas son nom – et qui ne peut en tenir lieu – à un déficit de démocratie culturelle » (Bordeaux, Liot, 2012 : 12). De plus, il arrive que les participants soient de simples figurants dans des formes artistiques qui les dépassent, et la conscientisation n'est pas plus au rendez-vous que l'autonomisation ou l'émancipation. On assiste souvent à une sorte de déplacement de la question politique vers le champ de l'art, tandis que stagne la question de la participation citoyenne à la vie publique.

L'Agenda 21 de la culture est une forme récente de renouvellement des politiques culturelles. Il est issu de la Réunion mondiale pour la culture de Porto Alegre en 2002 et inspiré de l'Agenda 21 créé en 1992 pour repenser la question du développement durable dans les villes. La culture y est présentée comme le quatrième pilier du développement durable, au même titre que l'environnement, l'inclusion sociale et l'économie. L'Agenda 21 repose sur quatre outils : une stratégie culturelle locale, mise en débat et inscrite dans un document accessible à tous ; une charte des droits et responsabilités culturelles ; un conseil de la culture associant les citoyens et les organisations de la société civile ; une évaluation régulière de l'impact culturel. Cette politique promeut la diversité culturelle, l'interculturalité, l'éducation de tous à la culture, à tous les âges de la vie, l'encouragement à l'expression artistique de chacun, la participation à la vie culturelle et aux débats qui s'y attachent, la juste rémunération du travail artistique. Dans les villes adhérentes à l'Agenda 21 de la culture, le soutien aux pratiques en amateur, l'éducation artistique et culturelle, les dynamiques culturelles locales sont particulièrement développées. Ces villes se heurtent cependant à une difficulté commune : l'instauration d'un réel débat public, qui n'associe pas seulement les spécialistes et les acteurs culturels, et qui puisse peser sur les choix politiques.

Les droits culturels sont revendiqués par l'Agenda 21 et inscrits dans son document de référence<sup>24</sup>. Ils sont cependant traités à part dans notre réflexion, car ils constituent à eux seuls un changement majeur de paradigme par rapport au droit à la culture, tel qu'il est inscrit dans le Préambule de la Constitution française de 1946. Il s'agit de penser le droit à la culture comme un droit humain, et non comme la base d'une politique de démocratisation de la

---

<sup>23</sup> Vedita est issu des méthodes participatives de l'Art sur la place, manifestation co-élaborée avec les structures socioculturelles de l'agglomération lyonnaise et inspirée du défilé de la Biennale de la danse,

<sup>24</sup> Élaboré et approuvé en 2004 par CGLU (Cités et gouvernements locaux Unis).

culture. Les droits culturels, tels que les présente la déclaration de Fribourg<sup>25</sup>, font référence à l'identité et au patrimoine culturels, aux droits des communautés culturelles, à l'accès et à la participation à la vie culturelle, à l'éducation, à la formation, à l'information et à la coopération culturelle. Contrairement aux politiques culturelles traditionnelles, fondées sur le partage de biens considérés comme universels et transcendants, les droits culturels sont fondés sur l'identité, les libertés et les capacités des individus. Bien que l'approche par les droits culturels soit encore très globale, il y a là une possibilité de renversement de perspective qui pourrait contribuer à un renouvellement important des politiques publiques de la culture.

\*\*\*

Comment se situent les médiateurs et la médiation par rapport à ces paradigmes contemporains ? On constate que les réseaux de médiateurs professionnels (association Médiation culturelle en France, Culture pour tous au Québec) sont des relais efficaces pour faire connaître ces nouvelles pratiques et ces nouvelles conceptions, en invitant des chercheurs et des conférenciers à présenter leurs travaux et leurs idées. Cette sensibilité des médiateurs à des modèles qui proposent un renversement des organisations traditionnelles est sans doute à mettre en relation avec le fait qu'ils sont durablement situés en bas de l'échelle hiérarchique de la reconnaissance professionnelle, des responsabilités et des revenus dans la culture, et qu'ils font l'expérience quotidienne, au contact des publics et dans leur vécu professionnel, des mécanismes de domination. Dans des travaux précédents (Bordeaux, Burgos, Guinchard, 2005 ; Bordeaux, 2008), nous avons montré comment l'investissement des médiateurs culturels auprès de populations particulièrement éloignées de l'offre culturelle provient souvent de l'expérience personnelle de l'illégitimité culturelle.

Cependant, les médiateurs, du fait de leur situation subalterne, ne peuvent pas opérer eux-mêmes ni susciter les changements auxquels aspire une partie d'entre eux. Ils agissent plutôt comme des passeurs d'idées, au contact régulier des artistes, des publics, des élus et des chercheurs, et mettent en œuvre, de manière locale, des actions de micro-changement, dans la mesure où ils parviennent à faire financer leurs expérimentations. En France, leur rôle a été historiquement défini comme celui d'auxiliaires de la démocratisation culturelle (amélioration de la diffusion et de la réception), et il est difficile de saisir quel pourrait être leur rôle dans un processus de démocratie culturelle. À moins de les redéfinir comme animateurs culturels de communautés, chargés de renforcer leur pouvoir d'agir dans le domaine culturel. Mais dans ce cas, il faudrait qu'ils puissent être employés par ces communautés, au moins pour une partie d'entre eux, ou bien par des associations relais ou structures ressources, ce qui différencierait ces nouveaux médiateurs aussi bien des médiateurs traditionnels que des animateurs socioculturels. On voit ainsi se développer, à côté des structures classiques de diffusion, différents types de réseaux intermédiaires répondant mieux aux préoccupations sociales de notre époque : Culture du cœur, Caravane des dix mots, chargés de mission culture dans des structures dédiées à l'action auprès des plus défavorisés, réseaux professionnels de médiateurs. Sans compter des relais plus anciens dans divers domaines : éveil culturel du jeune enfant, développement rural, politique de la ville, insertion sociale, lutte contre l'illettrisme, coordination des écoles de musique, de danse et d'art dramatique, éducation artistique et culturelle, etc. C'est un mouvement qui pourrait s'intensifier, compte tenu de la crise actuelle des financements publics. Le rôle et le positionnement des médiateurs culturels pourraient donc évoluer dans le contexte des changements induits par les nouveaux paradigmes du développement culturel, qui sont eux-mêmes fondés sur de nouveaux idéaux

---

<sup>25</sup> Cette déclaration, présentée en 2007, est issue des travaux de l'Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme, animé par Patrice Meyer-Bisch, coordonnateur de la Chaire Unesco pour les droits de l'homme et la démocratie (Université de Fribourg).

politiques. C'est pourquoi, si les médiateurs culturels ne peuvent être les agents d'une mutation du système culturel, l'évolution de leur positionnement et de leur rôle devrait être un marqueur important de ces changements politiques.

## Bibliographie

Aubouin, Nicolas, Kletz, Frédéric, Lenay, Olivier. 2010. *Médiation culturelle : l'enjeu de la gestion des ressources humaines*, ministère de la Culture (DEPS), Culture Études. Disponible à l'adresse web suivante : [www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/cetudes-2010-1.pdf](http://www2.culture.gouv.fr/culture/deps/2008/pdf/cetudes-2010-1.pdf) (consultée le 24 octobre 2014)

Bordeaux, Marie-Christine, Caillet, Elisabeth. 2013. « La médiation culturelle : pratiques et enjeux théoriques », *Culture & Musées*, Hors-série, p. 139-163.

Bordeaux, Marie-Christine et Françoise Liot (dir.). 2012. « La participation des habitants à la vie artistique et culturelle », *L'Observatoire*, 40, p. 7-12.

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

Bordeaux, Marie-Christine. 4-5 décembre 2008. « La médiation culturelle en France, conditions d'émergence, enjeux politiques et théoriques », Colloque international sur la médiation culturelle, Culture pour tous / UQAM, Montréal. Disponible à l'adresse web suivante (Culture pour tous) : <http://www.culturepourtous.ca/forum/> (consultée le 17 décembre 2014).

Bordeaux, Marie-Christine. 2008. « Un agir communicationnel propre à l'action culturelle : la médiation culturelle confrontée au phénomène de l'illettrisme », *Culture & Musées*, 11, Arles, Actes Sud, p. 59-77.

Bordeaux, Marie-Christine, Burgos, Martine et Christian Guinchard. 2005. *Action culturelle et lutte contre l'illettrisme*, La Tour d'Aigues, Ed. de l'Aube.

Bourriaud, Nicolas. 2001. *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel.

Bureau, Marie-Christine. Gomel, Bernard. Iehl, Corinne et al.. 2001. *Les emplois-jeunes dans la culture. Usages et enjeux d'une politique de l'emploi*, Paris, La Documentation française

Caillet, Elisabeth. 1995. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, Coll. Muséologie.

Collectif. 1995. *Passages public(s). Points de vue sur la médiation artistique et culturelle*, Paris, Ministère de la culture et de la francophonie, Délégation au développement et aux formations / ARSEC.

Fontan, Jean-Marc. décembre 2007. « De l'action à la médiation culturelle : une nouvelle avenue d'intervention dans le champ du développement culturel », in *Cahiers de l'action culturelle. Regards croisés sur la médiation culturelle*, UQAM, Volume 6, N° 2, p.4-14.

Girard, Augustin. Automne 1968. « Développement et politique culturelle », *Éducation et Culture*, 8, p.11-12.

Girard, Augustin. 1972. *Développement culturel : expériences et politiques*, Paris, Unesco.

Lafortune, Jean-Marie. 2013. « De la démocratisation à la démocratie culturelle : dynamique contemporaine de la médiation culturelle au Québec », dans Laurent Martin et Philippe Poirrier (dir.), *Démocratiser la culture. Une histoire comparée des politiques culturelles*.

Disponible à l'adresse *web* suivante (Université de Bourgogne) : <http://tristan.u-bourgogne.fr/> (consultée le 24 octobre 2014).

Lepage, Franck. 2012. « Qu'est-ce que la culture ? » dans Collectif, *Éducation populaire : une utopie d'avenir*, Paris, Les Liens qui libèrent, p. 159.

Lepage, Franck (dir.). 1997. *L'éducation populaire ou la culture en actions. Les stages de réalisation, 50 ans d'aventure artistique*, Document INJEP, Hors-série n°5.

Mattelart Tristan. 2009. « Enjeux intellectuels de la diversité culturelle. Éléments de déconstruction théorique », *Culture Prospective*, ministère de la Culture (DEPS), [en ligne] <file:///C:/Users/bordeaum/Downloads/CP-2009-2-site.pdf>

Maurel, Christian. 2012. *Éducation populaire et transformation sociale*, conférence à la Fondation Gabriel Péri, 23 mai 2012. Disponible à l'adresse *web* suivante : <http://www.gabrielperi.fr/assets/files/pdf/cmaurel.pdf> (consultée le 17 décembre 2014)

Moulinier, Pierre. Juillet 2012. *La démocratisation culturelle dans tous ses états*, document de travail du Comité d'histoire du ministère de la Culture. Disponible à l'adresse *web* suivante : <file:///C:/Users/bordeaum/Downloads/Ecrits%20sur%20la%20d%C3%A9mocratisation%20culturelle.pdf>.

Poujol, Geneviève. 2005. « Éducation populaire : une histoire française », *Hermès*, 42, p. 126-130.

Poujol, Geneviève, Simonnot, Michel. 2001. « Militants, animateurs et professionnels : le débat 'socioculturel-culturel' (1960-1980) », dans Pierre Moulinier (dir.), *Les associations dans la vie et les politiques culturelles*, Paris, ministère de la Culture, Les travaux du DEP, p. 89-105.

Urfalino, Philippe. 1996. *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation française.

Wangermee, Robert et Bernard Gournay. 1988. *La politique culturelle de la France. Programme européen d'évaluation*, Conseil de l'Europe / La Documentation française, Paris.

Waresquiel (de), Emmanuel (dir.). 2001. *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, Larousse / CNRS Éditions.



les grands paradigmes des politiques culturelles sont peu nombreux (*un paradigme est une idée qui permet de penser une question dans sa globalité avec ses différents paramètres*).

Dans les années 30, naissance du premier paradigme, l'ACTION CULTURELLE. contexte de l'émergence du temps de loisir, progrès social militant. Développement dans les années 60 avec Malraux, sous la bannière des Maisons de la culture installées pour la création, la diffusion et l'animation. Mais cette fonction d'animation a très vite disparu et a été déléguée à l'éducation populaire. Manque de co-construction que permettait la médiation.

Deuxième paradigme, le DEVELOPPEMENT CULTUREL, l'art et la culture au service du développement de l'art et de la société (Jacques Duhamel 1971-72) : des conventions de développement culturel sont signées avec les territoires, c'est un soutien qui permet la rencontre avec les publics. Parallèlement la politique de la ville se développe : tous les champs de l'action publique sont concernés (éducatif, sociale, justice ...) ; pourtant c'est un modèle qui a été très critiqué comme un modèle de développement calqué sur le capitalisme occidental, notons que la question du développement durable avait été discrètement posé.

Troisième paradigme, l'EDUCATION POPULAIRE. De quelle manière les mouvements sociaux s'organisent pour traiter du problème public du développement : tensions entre deux modèles opposés, celui d'un modèle éducatif visant à lier culture des élites et population (sous-jacent la question de l'ascenseur social) et un modèle a- ou anti-scolaire pour faire émerger la culture enfouie en chacun (c'est le vitalisme culturel) ; c'est une tension encore aujourd'hui vive dans les projets participatifs ...

La politique de Jack Lang : diffusion sociale de la culture, Etat culturel et popularisation de la culture, médiation par la médiatisation et extension de la notion de culture vers les arts mineurs et les industries culturelles

Quatrième paradigme, la MEDIATION ; idée sous-jacente et masquée, non assumée ? Sujet de tensions (quels lieux ? quelles subventions ?) Mise en échec du modèle de la médiation muséale où l'artiste est mort ou éloigné, contrairement au médiateur d'un spectacle vivant par exemple.

Les nouveaux paradigmes PARTICIPATION, DEVELOPPEMENT DURABLE, DROITS CULTURELS.

Participation : critique des œuvres « clés en main », alternative du temps long, celle d'une résidence.

Développement durable : c'est dans le domaine de la musique actuelle que cette question a d'abord surgi (question de l'impact sur le territoire), notion d'AMAP culturelle mais le *local local* n'est-il pas antinomique avec l'idée de culture ...

Droits culturels : aspiration légitime contre une politique surplombante, mais ne pas opposer au droit à la culture.

La démocratie culturelle et démocratisation supposent l'inclusion, la participation et l'éducation.

*Conseil de lecture ; Jean Gabriel Carasso Nos enfants ont-ils droit à l'art et à la culture?*

## GR 38 JOURNEE DE REFLEXION

Vendredi 24 novembre 2017 / La Tour du Pin

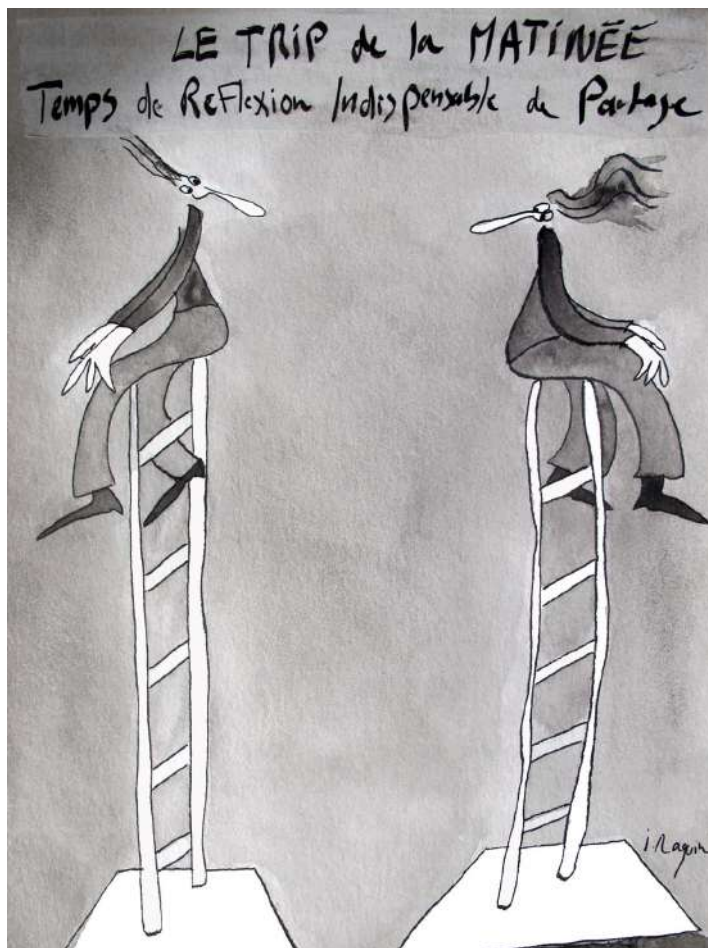
RESTITUTION, MISE EN POESIE DESSINEE : ISABELLE RAQUIN

Isabelle RAQUIN, illustratrice indépendante, danseuse, co-créatrice artistique et interprète de la compagnie Pas de Loup, consacre son temps à la création artistique et chorégraphique et au dessin.

*Les Bonhommes*, personnages dessinés, nés en classe de 1ère et terminale au lycée Pablo Picasso à Fontenay-sous-Bois, étaient présents au cœur d'espaces épistolaires. Les *Bonhommes*

accompagnent le voyage de ma vie et du travail, ils existent depuis longtemps, n'ont droit ni à la gomme, ni à la rature. Compagnons poétiques, alter ego de mon regard sur le monde, ils révèlent l'ombre de ma pensée sur un mode pictural. Experts en vision poétique de l'instant, ils sont un acquiescement joyeux au monde. Ils apparaissent, intuitifs et aléatoires, célèbrent le quotidien et laissent soupçonner les contours d'une pensée qui ne saurait s'exprimer autrement.

Mon intention première est d'inviter chaque spectateur à se faire sa propre interprétation, à décoller vers son propre rêve laissant ainsi la place à l'insertion de ses mots, de ses histoires projetées et perspectives intimes.



GR 38 Mots de bienvenue / Réaliser le TRIP de la matinée

Par ailleurs, en 2017, Heiko Buchholz / Collectif d'artistes Un euro ne fait pas le printemps invite Isabelle Raquin avec son travail *Les Bonhommes* à participer aux *Conférences Spontanées*. Travaillant surtout sur le décalage, l'humour absurde et le lien avec la science, l'acteur-auteur Heiko Buchholz et la dessinatrice Isabelle Raquin se prêtent à ce nouveau jeu : composer, dessiner et jouer une *Conférence Spontanée* réalisée en un jour à partir d'un thème transmis le matin-même.



GR 38 Mots de bienvenue

Tout ceci autour d'une table ronde afin de sortir de nos prés carrés et de définir les périmètres de chacun







Quelle répartition des rôles ? En quoi ce duo contribue-t-il au processus de démocratisation culturelle ?





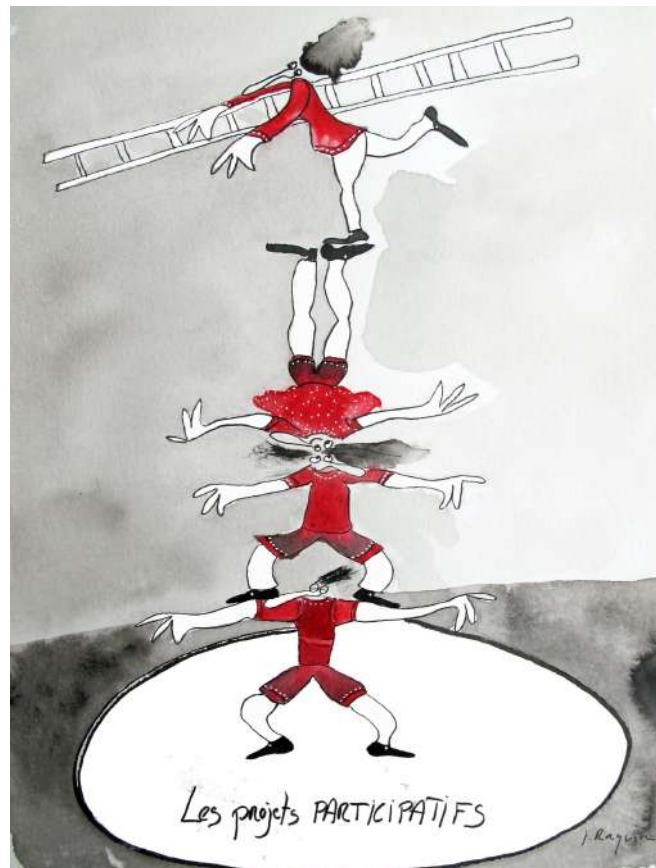
*La question de la censure et de l'autocensure, la liberté de programmation en question, l'ingérence ...*





*Quelle est la place donner aux sujets d'actualité dans les programmations (religion, identité, mœurs) ?*





Quelle est la place des habitants.e.s dans un projet culturel ? Le citoyen est-il seulement un usager ?





La place de l'artiste dans un projet de commande politique ou associatif à l'échelle d'un territoire ?

---

**Charte d'utilisation des illustrations d'Isabelle Raquin**  
**Visuels réalisés pour la journée de réflexion du GR 38 du 24 /11 /2017**

Le GR 38 ainsi que les patenaires et adhérents s'engagent à respecter :

- Le nom de l'illustrateur est mentionné : Isabelle Raquin,
- Le rapport hauteur/largeur est respecté,
- Les couleurs sont correctement restituées,
- Les images transmises sont réservées exclusivement à un usage de communication sur internet ( via réseaux sociaux ou sites internet des partenaires),
- Les utilisateurs devront reproduire fidèlement les caractéristiques graphiques de l'illustration,
- Cette utilisation exclut toute modification de forme, de texte ou de couleur. Ainsi chaque illustration doit toujours apparaître dans son intégralité.
- Aucune de ses parties ne peut être reproduite séparément.
- Aucun ajout ne peut être effectué sur l'illustration : graphique, texte, détourage, recadrage, surlignage, logo.
- Tout usage commercial ou impression ( affiche, plaquette, carte, flyer etc.) est soumis à des conditions financières particulières. En ce cas contacter Isabelle RAQUIN.
- Les originaux des dessins sont en vente. Demande par contact ci dessus.

Dessins: Isabelle RAQUIN pour GR 38 - 24/11/2017

