

## L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence

In: Publics et Musées. N°6, 1994. pp. 53-73.

---

Citer ce document / Cite this document :

Caillet Elisabeth. L'ambiguïté de la médiation culturelle : entre savoir et présence. In: Publics et Musées. N°6, 1994. pp. 53-73.

doi : 10.3406/pumus.1994.1046

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus\\_1164-5385\\_1994\\_num\\_6\\_1\\_1046](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_1994_num_6_1_1046)

---

## Résumé

Accueillir les publics et encadrer les visites et activités proposées aux publics des musées et des monuments, des centres d'art et des sites archéologiques; concevoir les modalités de cet accueil, l'organiser, le négocier avec les utilisateurs et le faire prendre en compte par les chefs d'établissements et leur tutelles, telles sont les fonctions des médiateurs.

Ces métiers nouveaux deviennent des professions à part entière mais sont en même temps l'objet d'une mode qui risque d'en pervertir la nature. Il est donc aujourd'hui essentiel d'en définir les contours professionnels, mais aussi d'en expliciter les déterminations théoriques dans une conception précise de la culture et de sa diffusion.

## Abstract

The mediators principal functions are to receive visitors of museums, monuments, art centers and archaeological sites for proposed visits and activities. This function also includes the conception and management of programs as well as negotiations with users and the directors of institutions or their authorities.

These new jobs are becoming real professions but at the same time they are affected by a current fashion and their true function can be transformed. It is thus essential today, to define the profile of this profession and to clarify theoretical determinations in relation to a precise conception of culture and its diffusion.

## Resumen

Acoger a los públicos y enmarcar las visitas y las actividades propuestas a los públicos de los museos y monumentos, de los centros de arte y sitios arqueológicos; concebir las modalidades de esta acogida, organizarla, negociarla con los usuarios y hacerla tomar en cuenta por los directores de establecimientos y sus organismos tutelares tales son las funciones de los mediadores. Esas nuevas actividades se convierten en verdaderas profesiones aunque son al mismo tiempo el objeto de una moda que corre el riesgo de alterar su naturaleza. Es pues esencial hoy definir el perfil profesional de estas actividades y también explicitar sus determinaciones teóricas bajo una concepción precisa de la cultura y de su difusión.

## L'AMBIGUÏTÉ DE LA MÉDIATION CULTURELLE : ENTRE SAVOIR ET PRÉSENCE

**L**a multiplication des musées mais aussi la diversification des types de collections ont conduit à une réflexion à la fois théorique et pratique sur ces « intermédiaires » entre les collections et les publics qui se sont formés eux-mêmes pendant plusieurs années et dont on cherche à formaliser la formation sous le nom de « médiation ». C'est la nature de cette médiation que nous tenterons de préciser ici en nous appuyant sur ceux qui ont travaillé cette notion tant dans le champ des musées que dans d'autres : en particulier celui de l'histoire de l'invention scientifique ou technique.

Cette réflexion a eu lieu avec la participation de ceux qui, enseignants chercheurs en particulier, réalisent actuellement des actions de formation à l'université concernant ce champ spécifique de la médiation. Elle s'est appuyée sur les travaux conduits à la Cité des Sciences et de l'Industrie de la Villette et à la Direction des musées de France concernant la nécessité d'accompagner les présentations et les manipulations par des spécialistes de diffusion.

Si l'on regarde les acteurs d'un musée, on s'aperçoit très rapidement qu'ils sont en réalité beaucoup plus nombreux et diversifiés que ne le laisse croire la première approche, celle qui regarde le face-à-face entre les gardiens et le conservateur. A côté d'eux en effet se trouve une multiplicité d'acteurs : les caissiers, l'institution propriétaire (privée, publique), le gestionnaire, le responsable du service culturel, le chargé de communication, les animateurs, les chercheurs, le registraire (qui travaille sur l'inventaire, les prêts, la conservation préventive et surveille le mouvement des œuvres), le documentaliste, le photographe, le responsable

audiovisuel, les hôtessees d'accueil, les personnels de nettoyage, les techniciens de maintenance, les ouvriers; et puis, très près des partenaires et financeurs réguliers des opérations qui se montent: la ville, le département, la région, l'État (national et décentralisé); l'association des amis et les mécènes; mais aussi les usagers et prescripteurs: enseignants, touristiques, sociaux; les associations donc, qui représentent des publics particuliers: handicapés, comités d'entreprises, foyers de travailleurs, vacanciers, etc.; et puis ceux qui ont fait ou font du musée l'espace qu'il s'agit de faire vivre: l'architecte, le muséographe, les commissaires d'exposition; ceux qui lui font sa réputation et qu'il s'agit à chaque fois de convaincre du bien-fondé de ce que l'on fait: les confrères, les critiques, les journalistes. Et sûrement d'autres que l'on oublie dans cette énumération qui varie selon les musées.

On voit alors que la médiation n'est pas forcément l'affaire de médiateurs mais est davantage une fonction qui peut (doit) concerner plusieurs des acteurs du musée. Il ne s'agit pas alors d'en dresser le profil type, mais plutôt de distinguer avec suffisamment de précision ce en quoi se caractérise cette fonction que doivent ainsi prendre en charge, parce qu'ils en auraient pleinement conscience, plusieurs des professionnels qui travaillent dans le musée, et plus particulièrement ceux qui ont, depuis peu de temps, le statut d'attaché ou d'assistant qualifié de conservation «option médiation».

Le médiateur n'est pas un diffuseur, c'est-à-dire quelqu'un qui veut à tout prix que l'on achète ce qu'il a à vendre sous le seul prétexte qu'il est chargé de le vendre, sans regarder ce qui est à vendre. Il ne s'agit pas de faire venir au musée des gens qui n'en ont pas envie. Or c'est trop souvent cette situation contrainte qui prévaut: écoliers traînés par leurs professeurs aussi contents qu'eux d'échapper à la grisaille de l'école, du collège, du lycée. Touristes pressés et/ou fatigués dont le seul but est d'y avoir été et de prévoir ce qu'on va pouvoir se raconter et raconter à d'autres en regardant les dizaines de photographies qu'on a prises en s'interdisant de regarder...

Le médiateur est quelqu'un qui «s'intéresse» (au sens plein du terme d'être avec, au milieu de, en plein dans) à ce qu'il veut transmettre. Le sens qu'il a trouvé dans l'objet, la collection, le bâtiment dont il fait la médiation, il le retravaille avec son sens à lui. Il invente un sens comme l'archéologue qui trouve un objet qui a été enfoui, le déterre et l'invente à nouveau en l'inscrivant dans un monde, une série d'autres mondes qui n'ont pas seulement à voir avec le monde dans lequel l'objet a eu originellement son sens; en particulier, il le place dans le monde de la culture, dans le monde plus spécifique des musées. Plus encore, il le considère dans un musée qui a un certain rôle à jouer dans une ville, dans un «pays», dans un environnement culturel, à côté de la bibliothèque, du conservatoire et de la salle de spectacles, dans un environnement culturel précis. Il le lit selon une certaine détermination politique dont les axes sont donnés par les élus qui représentent la volonté dominante signifiante du moment; ce qui fait qu'un même objet peut avoir différents sens selon les médiations dont il est l'objet.

Or comprendre ce qu'il en est de cette fonction des œuvres qui sont dans le musée, comprendre les raisons de cette mise à l'écart de ces œuvres-là dans ce lieu particulier et spécifique qu'est le musée, va, chez le médiateur, avec l'envie de partager cette compréhension avec ceux qui le lui demandent. C'est bien pour cela qu'il est un médiateur.

Deux concepts sont à cet égard utilisables pour mieux appréhender ce que peut être la médiation culturelle : la « médiation » comme s'opposant à l'intermédiaire, de Bruno Latour, et le « partage » de Jacques Rancière.

Bruno Latour, dans *La Clé de Berlin*, montre comment le mot de médiation, bien utile, peut devenir aussi « l'asile de l'ignorance » selon le sens qu'on lui donne. L'un prendra la médiation comme « intermédiaire », l'autre comme « médiateur ». Soit une clef de porte cochère . « Si la clef est un intermédiaire, elle ne fait rien en elle-même sinon porter, transporter, déplacer, incarner, exprimer, réifier, objectiver, refléter, le sens de la phrase : *Fermez la porte derrière vous pendant la nuit, et jamais pendant le jour* [...] » Tel est le plus souvent le rôle de ces intermédiaires qui guident des touristes dans un musée ou sur un site archéologique. Les mots qu'ils prononcent n'ont qu'une fonction de repère pour pouvoir suivre, se déplacer, bouger la tête avec les autres et regarder ce dont on pourra seulement dire qu'on l'a vu. Le discours entendu n'est pas là pour être compris. On voit ainsi des opérateurs touristiques demander au transporteur du car de faire le guide, ou des enseignants se contenter d'amener leurs élèves au musée et leur donner rendez-vous deux heures plus tard...

« Tout change si le mot médiation s'étoffe un peu pour désigner l'action des médiateurs. Alors le sens n'est plus simplement transporté par le médium mais constitué en partie, déplacé, recréé, modifié, bref traduit et trahi. [...] Le sens ne préexiste pas aux dispositifs techniques. *L'intermédiaire n'était qu'un moyen pour une fin, alors que le médiateur devient à la fois moyen et fin.* De simple outil, la clef d'acier prend toute la dignité d'un médiateur, d'un acteur social, d'un agent, d'un actif. » (Latour, 1993, p. 43-46)

De la même façon, le médiateur est dans le musée celui qui aide le visiteur à construire son regard sur les collections, à les faire parler pour lui ou pour les gens auxquels il va s'adresser. Le sens des collections n'existe pas en soi. Il a d'abord existé pour un collectionneur qui a le premier rassemblé des œuvres pour en faire une collection, un ensemble dont la signification provenait du collectionneur. C'est d'ailleurs l'une des raisons qui conduisent certains musées à présenter leurs collections en fonction du collectionneur qui les a données (au Metropolitan Museum par exemple). Le visiteur prend la place du collectionneur et c'est ce travail de prise de position auquel contribue le médiateur. La collection du collectionneur avait un sens dans la démarche propre du collectionneur, qui trouvait souvent auprès de quelque intermédiaire (le galeriste, un autre collectionneur, un directeur de musée, un critique...) un conseil, un point de vue, un discours. C'est pourquoi le sens des expôts change de sens selon les récepteurs, les publics (Latour, 1993, p. 50) : « Le sort d'un énoncé est dans la main des autres et toute méthode de suivi d'une inno-

vation n'a pas d'autre but que de reconstituer à la fois l'énoncé et la succession des mains qui transportent l'énoncé et la succession des transformations successives. Conformément à l'étymologie, j'entends par énoncé tout ce qui lancé, envoyé, délégué, par l'énonciateur, par le *nonce*.»

Le médiateur est celui qui annonce, au sens où il constitue un sens pour un récepteur précis qu'il se donne en même temps qu'il lui est donné. «Nous n'avons jamais à suivre un énoncé donné "à travers" un contexte. Nous suivons la production simultanée d'un "texte" et d'un "contexte".» Comme pour les énoncés scientifiques, les énoncés esthétiques auxquels donne lieu le musée (qu'il soit d'art, de science, de technique, d'histoire, d'identité, etc.) produisent en même temps leurs énonciateurs, les médiateurs, le sens de ce qui est à recevoir et les destinataires, les récepteurs. Le contexte d'un expôt ne préexiste pas : il est donc impossible de le reconstituer, de resituer l'œuvre "dans son contexte". Le contexte d'une époque est toujours reconstruit par une lecture *a posteriori* qui l'interprète, en donne sa version. La tentative elle-même de supprimer tout contexte, de donner à voir des œuvres absolument «suspendues», coupées de leur contexte d'origine est une fatalité qui fait des œuvres de la culture inévitablement des fragments. C'est pourquoi le travail implicite du visiteur consiste à remettre l'expôt dans son texte à lui, à lui donner un contexte.

Le travail du médiateur est d'aider le visiteur à faire le lien entre le texte d'origine de l'objet exposé et le texte du visiteur. Ce qui n'a rien à voir avec le travail de l'historien d'art (ou de sciences) qui cherche à retrouver le sens de l'œuvre dans une histoire dans laquelle les œuvres viennent prendre place, exactement au sens hégélien du terme, dans l'esprit d'un temps. Pour eux, l'histoire de l'art (de la science, de la technique) existe hors même des œuvres qui n'en sont que l'illustration, ou plutôt la matérialisation, l'extériorisation matérielle, la manifestation, l'expression. Pour le médiateur, le contexte de l'œuvre c'est celui-là même dans lequel vivent les visiteurs, qui est aussi, en partie, le sien propre. C'est en ce sens que pour Bruno Latour la médiation se fait «traduction»; une traduction qui ne cherche pas la fidélité mais l'équivalence du sentiment, de la relation entre l'œuvre et son récepteur.

Dans un autre article de cet ouvrage qui est un recueil d'articles, Latour («Les anges ne font pas de bons instruments scientifiques», p.229) propose l'image de l'ange pour distinguer deux régimes de traduction : la traduction par la présence et la traduction par la science. Dans le tableau des *Ambassadeurs* de Holbein, le peintre «a rendu exactement le type de l'Ambassadeur, c'est-à-dire de ces médiateurs fidèles et habiles, assez contents d'eux-mêmes, auxquels on demande de rendre exactement compte de leur mission.» Le tableau, nous explique Latour, met en scène l'opposition entre deux types de médiation : l'une, représentée par le Christ en croix qui se trouve en haut du tableau, décalé vers la gauche, l'autre par les personnages centraux que sont les Ambassadeurs. «L'ancienne peinture sacrée, l'ancienne re-présentation, l'ancienne médiation, devient incompréhensible aux nouveaux ambassadeurs — et redevient compréhensible, peut-être, aux yeux de l'amateur de sciences. Les

hommes occupent la place des saintes figures mais au lieu de contempler, pieusement agenouillées, quelque céleste apparition, ils sont debout devant nous et nous regardent droit dans les yeux comme s'ils occupaient la place de l'ancien Pantocrator. Ils offrent au regard les instruments qui permettent d'offrir enfin le monde au regard. Les centres de calcul sont devenus en effet tout-puissants». La nouvelle médiation est celle offerte par la science, celle que représentent les ambassadeurs.

Mais Latour montre, dans l'analyse de ce tableau et d'un autre tableau, *Saint Jérôme dans son cabinet* d'Antonello da Messina, qu'il est nécessaire de dépasser cette opposition entre les deux régimes de la présence, les deux types de médiation qui effectuent la mise en présence.

«Les deux types de présence (ont) pour conséquence deux modes de transmission des messages :

— La présence sacrée met en présence à chaque fois comme si c'était pour la première fois, quitte à retraduire le message, à le modifier s'il le faut, pour que la présence passe.

— La présence du lointain scientifique suppose que l'on transporte l'information d'un contexte à l'autre afin de pouvoir progressivement agir sur le message, le dominer, le connaître».

Représentation	Représentation
présence sacrée	présence profane scientifique
retraduction du message qui change	transformations d'un message constant
ne capitalise pas	capitalise
révélation	découvertes
processions	alignements de références, réseaux
inventions	inscriptions superposables
fidèle	savant
le signifié change	le signifié reste
le signifiant reste	le signifiant change
message = messenger	message = information

Dans la présence sacrée, le message c'est le messenger: «Comprendre, c'est envoyer un *autre* messenger.» (Latour, 1993, p. 246) Dans la présence scientifique, on cherche à rapporter des informations qui vont s'accumuler et avec elles le plus grand nombre d'intermédiaires possible. «On ne demande plus aux anges de transporter d'enthousiasme un messenger et un fidèle, mais de transporter fidèlement un message.» (*id.*, p. 249)

Or, en cette époque de crise de la raison, comme on se plaît à dire, même si cette crise n'est que la sortie d'une longue illusion, nous ne comprenons plus ni l'un ni l'autre: «Nous ne comprenons plus ni les transports religieux ni les transports scientifiques.» (p. 239) On parle d'inventions pour la présence sacrée et d'accès aux choses mêmes pour la présence scientifique.

Or ce que nous devons maintenir, c'est la possibilité de ces deux régimes de la présence, la non-confusion de l'un avec l'autre, savoir

quand un discours relève de l'un ou de l'autre, ne pas prendre l'un pour l'autre. On devra savoir donc si ce que l'on dit relève d'une représentation de type scientifique ou d'une représentation de type religieux.

Mais on s'aperçoit que lorsqu'il s'agit d'art, d'objet culturel symbolique, les deux régimes s'interpénètrent. C'est pourquoi il s'agit d'inventer une procédure mixte. Ce qui est d'autant plus facile aujourd'hui que notre mode de représentation actuel relève de cette mixité. «Toute cette affaire de correspondance entre les mots et le monde vient d'une simple confusion entre l'histoire de l'art et l'épistémologie. On a pris la science pour un tableau réaliste en s'imaginant qu'elle copiait exactement le monde. Les sciences font tout autre chose — et les tableaux aussi. Elles nous relient, par étapes successives, au monde lui-même aligné, transformé, construit. Nous y perdons la ressemblance, c'est vrai, mais nous y gagnons quelque chose de plus : en pointant de l'index sur les traits d'une inscription imprimée dans un atlas, nous pouvons, par une série de transformations toutes également discontinues, nous relier» à d'autres qui travaillent à la construction de la même *réalité* (p. 224).

C'est pourquoi le terme de médiation est tellement utilisé et qu'on le retrouve dans nombre de situations fort diverses, les litiges juridiques comme la vie culturelle. Elle correspond à un mode d'être de l'être tel que nous l'appréhendons à notre époque. Notre époque est celle de la médiation, d'une sorte de mélange entre la science et la religion.

Les caractéristiques du médiateur relèvent alors de cette double appartenance et le médiateur est quelqu'un qui agit de deux façons : il agit d'abord en tant que messenger suscitant de nouveaux messagers, c'est-à-dire comme étendant les réseaux de fidèles d'un message dont on ne sait jamais exactement ce qu'il est ; et à la fois comme transformateur du monde, des contextes, dans lesquels le message prend sens, afin que le message puisse avoir un sens. Mais du coup il transforme le message suffisamment pour qu'il puisse se loger dans notre monde de signification qui ne peut pas accepter et donner sens à n'importe quoi.

Afin de mieux comprendre comment les deux médiations, la médiation sacrée et la médiation profane, jouent l'une avec l'autre (et non en substitution), il nous paraît nécessaire de faire intervenir un second concept, celui que Rancière (1994) appelle le «partage esthétique» :

«Il me semble que le problème est dans le mot culture — il faudra peut-être essayer de se débarrasser de ce mot, se demander si ce mot lui-même n'est pas une entrave, un obstacle. Car les phénomènes dits de culture jouent en quelque sorte dans la mesure où ils sont toujours des phénomènes de l'entre-deux, pas les manifestations d'identité d'une culture légitime ou d'une autre culture, mais d'un trajet, d'un entre-deux, et toujours une sorte de construction singulière d'êtres qui sont situés à chaque fois sur des lignes de partage. [...] Il ne s'agit pas de répartir les cultures, il ne s'agit pas de revaloriser la culture de l'autre. Il s'agit de concevoir au fond l'altérité intérieure, et au fond c'est ce que j'essaie de traduire quand je parle de partage esthétique, plutôt que de culture grande ou petite, dominante ou dominée, légitime ou populaire.

Le problème du concept de culture, c'est qu'ou bien il va désigner un universel planant entre les groupes sociaux, et il se trouvera toujours des malins pour dire que ce n'est pas vraiment universel, qu'il ne plane pas vraiment en l'air; ou bien il va désigner des manières de faire qui vont convenir aux uns ou aux autres, mais à nouveau il va assigner des pratiques. Or l'expérience esthétique est toujours expérience de l'autre, expérience multiple et intériorisée de l'autre. L'autre, c'est le gardien de la langue, c'est le destinataire quelconque de l'œuvre, c'est donc ce que chacun est par rapport à son assignation sociale, c'est l'autre qui parle aussi en toute langue, mais aussi c'est l'autre par rapport à toute place.»

On observe depuis quelques années une réévaluation des travaux sur le «lien social», d'une réflexion reprenant autrement les notions de Mauss concernant l'échange, le don, le potlatch. Les modèles communicationnels sont tout-puissants dans la culture qui s'est mise comme une forcenée au goût des entreprises d'il y a dix ans.

Ce retard du monde culturel est en train de basculer avec l'apparition très forte des notions qui critiquent les processus de transmission et les procédures d'identification qui présupposent une société donnée établie selon une hiérarchisation dont on ne peut sortir. Bien au contraire, les professionnels de la culture font appel, par une pratique d'une certaine façon toujours militante ou en tout cas chargée d'une profonde affectivité, voire d'une certaine pathologie, à une sociologie qui puisse rendre compte d'un étrange mélange entre société réelle et société utopique. Telle est la notion de «partage» chez Rancière, qui n'y voit assurément pas, contrairement à ce que décrit Latour, un état déjà atteint de l'action culturelle, mais une sorte d'idéal-type dominant qui permet de comprendre ce qui détermine les pratiques des professionnels de la culture, les activités culturelles en acte. Une sorte d'esthétique sociale ou plutôt de sociologie esthétique (de la sensibilité) qui laisserait nettement à d'autres le souci de la connaissance objective.

Du même coup s'opère une revalorisation du sujet, de la subjectivation, loin des dérives psychanalytiques comme des engagements existentialistes ou personalistes: Rancière parle dans sa communication de l'ouvrier-poète du XIXe siècle. «L'ouvrier-poète c'est aussi en quelque sorte l'anonyme [...]. La figure du prolétaire [...] c'est la figure d'une expérience qui est comme menée au nom de tous, qui est menée au nom des anonymes. C'est une figure de subjectivation, en opposant subjectivation à identification.» Le médiateur, tel l'ouvrier-poète, est celui qui permet de trouver son jugement, de se trouver dans son territoire, d'être chez soi tout en étant proche de l'autre dont on a accepté la différence et qui a, en retour, accepté notre propre différence. Même s'il faut un peu claudiquer pour cela, boiter. «Toute action culturelle est toujours nécessairement en porte à faux. [...] Il y a le rapport d'une action programmée à ce que j'appellerais l'aléa de la rencontre. L'expérience esthétique se fait toujours dans un espace de rencontre singulière et aléatoire, où les places ne sont jamais les mêmes.» L'expérience de ce partage esthétique est pour Rancière l'essence même de la démocratie qui fonctionne parce qu'il y a représentation des anonymes et subjectivation. Cette représenta-

tion des anonymes se substitue à la finalité sans fin du concept esthétique de Kant dans la mesure où l'on change le sens de la problématique de l'acte esthétique : il ne s'agit plus de partir de celui qui éprouve pathologiquement le sentiment esthétique mais de celui qui est visé par le sentiment esthétique comme mode de rapport à l'autre, d'un destinataire qui co-produit avec l'œuvre et son auteur le sens de l'œuvre. Une intentionnalité précise mais indéterminée, non explicitable au début, est mise en route par l'acte de la médiation. La médiation est ainsi une démarche vers (de) l'autre. Elle se détermine au fur et à mesure qu'elle s'effectue sans pour autant jamais parvenir à autre chose qu'à une fin provisoire, toujours prête à se remettre en route vers une autre altérité, toujours déstabilisée et déstabilisante. Les anonymes y sont re-présentés à la fois comme ceux qui ont conditionné l'émergence de l'œuvre et comme ceux qui en sont les destinataires. Le public de l'œuvre n'existe que comme anonyme mais il faut bien qu'il soit là, quelque part, indéterminé mais possible, potentiel, pour que l'œuvre soit re-présentée. Il est aussi ce qui est mis en scène dans l'œuvre elle-même si l'œuvre cherche à l'atteindre en un intéressement qui ne naît que si cela lui parle. Le public est là comme le sujet réel de l'œuvre non en une identification pathologique mais en une subjectivation qui lui permet de se reconnaître comme auteur s'il en avait eu la compétence. En une compétence de substitution. À travers l'œuvre le public s'éprouve comme auteur possible si...

Le danger de cette définition de la médiation culturelle est que dans l'événementialité de la rencontre toute professionnalisation paraît être exclue, interdire même qu'il y ait des professionnels; 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? Il nous faut donc aller au-delà de la définition de la médiation comme profession et tenter de comprendre l'articulation entre la professionnalisation aujourd'hui à l'œuvre et la fonction idéologique et sémantique du médiateur.

## É T U D E S   D E   C A S

**P**our ce faire, nous partirons de deux études de cas : l'un concerne une opération de médiation qui a été faite sans médiateurs, il y a une vingtaine d'années; la seconde concerne une opération de médiation qui n'a pu être faite que parce qu'il y avait des médiateurs et qui date de 1994.

### UNE SITUATION DANS LE MONDE SCOLAIRE : LA PERSPECTIVE À VERSAILLES

Dans un lycée de la banlieue parisienne, proche de Versailles, nombre d'élèves de classes de Terminales n'ont jamais vu le château royal. Entre 1972 et 1974 un enseignant de philosophie cherche à faire comprendre ce que signifie la « représentation » comme dispositif théorique de connaissance et le « mécanisme » comme système explicatif de la

science. Il décide alors d'utiliser le domaine de Versailles, château et parc, pour rendre sensibles ce qui, expliqué à travers les textes de Descartes, reste obscur au plus grand nombre. L'enseignant de philosophie se tourne rapidement vers un de ses collègues de philosophie qui accepte de partager son projet. Tous les deux considèrent comme important d'associer le professeur d'arts plastiques, le professeur d'histoire et celui de littérature. Quelques autres enseignants se joignent à l'équipe pour l'intérêt de l'expérience; et ce sont bientôt une douzaine d'enseignants qui construisent une série de sorties à Versailles, pour plusieurs classes de Terminale, qui seront préparées par plusieurs séances de travail sur diapositives. Après un travail de conception de l'usage de l'équipement culturel (la galerie des Glaces comme dispositif de représentation, les fêtes royales avec les orchestres cachés dans les arbres qui se mettent à jouer au fur et à mesure que le roi descend le parc, les bassins et les jets d'eau qui se mettent en marche lorsque le visiteur surgit, l'aménagement du domaine de Versailles qui de marécageux devient une vaste promenade organisée autour du Grand Canal et d'une multitude de bassins, moyennant l'installation d'une énorme machine à pomper l'eau à Marly et la plantation de milliers d'arbres qui firent dire aux contemporains que l'on voyait «des forêts qui marchent»...) le projet est défini: il consiste à faire prendre aux élèves conscience de toutes ces significations du château et du parc. Des dispositifs de questionnement, de circulation, d'analyse topographique et d'interprétation sont mis au point avec l'aide croisée de toutes les disciplines représentées par l'ensemble des enseignants.

Reste à faire accepter le projet par l'administration du lycée. Il est présenté au Conseil d'établissement qui lui affecte une certaine somme insuffisante pour payer le car qui transportera les élèves. Il faut trouver un complément et l'on se tourne vers le Rectorat qui rattachera la démarche aux «expériences spontanées» que l'Institut national de Recherche pédagogique héberge en son sein. On demandera enfin aux parents de contribuer au transport et à l'achat de la documentation qui permettra de travailler lors des séances de préparation. La visite a lieu. Les enseignants accompagnent les élèves. Ils ont fabriqué des plans de différents circuits de visites qui permettront à chaque groupe d'élèves de voir l'un des aspects de la problématique d'ensemble: architectural (plan du château), décoratif (aménagement de la galerie des Glaces), paysager (plan du parc), physique et mécanique (le système d'irrigation), philosophique (le dispositif du pouvoir, le régime de la connaissance)... De retour au lycée, les enseignants travaillent avec les élèves pour expliciter ce qui a été remarqué par chaque groupe. Les textes de Descartes deviennent limpides...

À remarquer l'absence totale de participation des professionnels du musée dans cette expérience entièrement construite de l'extérieur du musée et qui donc ne relevait que de la logique scolaire utilisant l'équipement culturel comme illustration pure et simple des concepts et phénomènes que souhaitaient étudier les enseignants.

Nous sommes là dans une situation qui travaille l'œuvre d'art (un château, un jardin) dans une démarche d'appropriation qui utilise à la

fois la présence représentation, la présence sacrée et la présence scientifique. La présence sacrée est celle du château, qui n'est pas n'importe lequel puisque c'est à la fois le château qui symbolise toute la puissance du roi et le château qui est proche et donne une certaine fierté à vivre dans cette proximité. La présence scientifique, c'est celle des textes scientifiques qui rendent compte de ce qui est visible dans le château, dans le jardin. L'un (le château, le jardin) donne à voir l'autre (le texte de Descartes); l'autre (le texte de Descartes qui est texte scientifique de l'époque à laquelle le château est construit et dont la teneur scientifique suffit à comprendre les raisons d'être du château) rend compte de l'un (le château, le jardin).

À l'époque de cette visite de Versailles, la notion de médiation n'est pas clarifiée. On peut regarder cette expérience comme une sorte de préfiguration de la médiation, en ce qu'elle superpose les deux régimes de la présence, la sacrée et la scientifique, imaginant que chacune éclairera l'autre. Plus encore, le fait de transporter les élèves dans le lieu de la présence sacrée, faisant du château et du jardin les «messagers», au sens latourien, du roi et de son pouvoir, devait, aux yeux des enseignants, aider à la compréhension du texte scientifique (le texte de Descartes).

Un troisième élément entre pourtant en jeu: les propos des enseignants préparant, accompagnant (questionnaires) et exploitant ensuite la visite. Le statut de ce dernier élément est clairement celui de la médiation qui à la fois cherche à mettre en présence selon le régime de la présence sacrée, mais en même temps cherche à donner les outils par lesquels cette présence ne serait pas vécue immédiatement mais dans la différence, dans l'écart, dans la critique, dans la conscience. Le texte de Descartes est alors vécu comme sacré à son tour et non plus dans sa seule dimension scientifique référée à une situation historiquement datée. Où l'on peut espérer que les élèves (le public de l'œuvre) ne se laissent plus satisfaire par une première approche, mais sachent qu'il faut toujours y revenir, repasser par le même endroit avant de parvenir à comprendre, et que cette tortuosité est l'envers même du discours rationnel qu'ils lisent chez Descartes et qu'ils marchent dans le jardin du château (lui-même partagé entre des apparences et des «surprises» laissant voir une réalité autre, non perceptible au premier regard).

La médiation dans ce premier cas est toutefois encore inconsciente d'elle-même et incomplète, dans la mesure où les spécialistes des œuvres d'art (château, jardin...), les conservateurs, les conférenciers du musée de Versailles, ne participent pas à l'expérience. Ce sont en effet les enseignants d'arts plastiques qui jouent ce rôle, ce qui n'est pas du tout le même genre de jeu, puisqu'ils sont du même bord que les autres enseignants (philosophie, français, etc.). Cette nuance est importante dans la mesure où c'est sans doute encore le cas le plus fréquent dans les visites dont les animateurs ne sont pas des professionnels issus des lieux culturels, des médiateurs, mais les enseignants qui ont le «droit de parole», comme on dit. Il faut souligner ici les stratégies défensives mises en place par les enseignants sous couvert d'outils facilitateurs de la compréhension, c'est-à-dire de la «réduction à l'identique»: questionnaires qui seront

évalués lors du retour en classe, consignes diverses qui feront ensuite l'objet d'interrogations... On peut comparer ces outils à ceux préparés par de véritables médiateurs, qui consistent seulement à aider à re-marquer ce qui retient l'attention (carnets vierges donnés aux élèves à côté de fiches explicatives simples telles celles faites à Strasbourg par Margaret Pfenninger et son équipe d'enseignants mis à disposition des musées, par exemple), à désigner le différent, l'inattendu.

#### UNE SITUATION DE MÉDIATION DANS LE MONDE TOURISTIQUE : UN CIRCUIT IMPRESSIONNISME EN HAUTE-NORMANDIE

Le second cas est nettement plus proche de ce que peut être la situation de médiation. L'été 1994 devait être pour la Normandie le moment de multiples événements : ouverture du tunnel sous la Manche, célébration du Débarquement des alliés en 1944, exposition des *Cathédrales* de Monet au musée des Beaux-arts rénové de Rouen. Afin de faire bénéficier l'arrière pays et en particulier les petits musées de Haute-Normandie de cet afflux de population touristique, il est décidé, au plus haut niveau, entre les administrations régionales de la culture et du tourisme, de mettre au point un circuit de tourisme culturel sur l'impressionnisme. La difficulté est grande : les musées ne possèdent quasiment pas de tableaux impressionnistes (la majeure partie des collections est soit dans le musée de Rouen, soit au musée d'Orsay à Paris, soit dans des musées étrangers soit enfin dans des collections privées). Plus encore, les paysages impressionnistes, ceux que les peintres ont tant aimés et décrits, ont quasiment disparu sous l'effet conjugué de la régulation du cours de la Seine et de la pollution. Les reflets dans l'eau, la qualité de la lumière n'ont plus rien d'impressionniste.

Et pourtant...

Un long travail entre les conservateurs (tous les conservateurs, c'est-à-dire aussi bien ceux des musées d'art que ceux des musées techniques, tel l'écomusée de la Basse-Seine) et les professionnels du tourisme permet de mettre au point seize circuits thématiques permettant de voir à la fois des œuvres impressionnistes dans les musées et des paysages encore quasiment en l'état ou permettant, aidés par un discours *ad hoc*, d'en comprendre l'état antérieur. Les circuits sont commercialisés de façon expérimentale durant l'été 94 ; ils seront évalués et modifiés pour la saison prochaine.

Ce travail a été possible par l'engagement net d'un médiateur qui, situé entre la culture et le tourisme, en connaissait assez les deux langages pour faire des propositions qui soient acceptables par les deux partenaires. Le médiateur, d'abord concepteur des circuits, est actuellement l'un des exploitants des circuits par le truchement d'une agence de voyage avec laquelle il a un accord de commercialisation et de promotion permanents.

En quoi a consisté le travail du médiateur ?

Tout d'abord à faire prendre en compte par les spécialistes des œuvres culturelles (conservateurs, conférenciers) le mode d'approche

particulier qu'est l'approche du touriste : dans sa durée, dans sa scansion (moments d'attention et de relâchement dus à la fatigue ou à la trop grande quantité d'œuvres proposées à son regard, à la trop grande quantité d'informations que les spécialistes veulent lui donner), dans ses prérequis (pour entendre tel discours, comprendre telle remarque, il faut d'abord savoir telle et telle chose ; par exemple, connaître comment se fait la peinture à l'époque des impressionnistes et en quoi la pratique qui consiste à travailler dehors modifie, est en rupture avec les pratiques d'ateliers).

Le médiateur a alors à reprendre les discours énoncés par ces spécialistes et à les adapter à ses publics. Or c'est précisément là que se situe la traduction qui fait le cœur de la notion latourienne de médiation. Ce qui pour le spécialiste historien d'art (conservateur, conférencier) a une signification selon un référentiel de type scientifique est cela même qu'il s'agit de transporter hors de ses références dans l'histoire de l'art pour que cela prenne un sens dans le référentiel du visiteur qui est, dans sa démarche à lui lié, à plaisir, repos, événement que l'on pourra raconter à son retour à ses amis et relations, curiosité intellectuelle, etc. Cette adaptation n'est pas seulement intellectuelle, mais sensible, affective : elle ne marchera que si le médiateur sait passer les alliances nécessaires pour que son discours puisse entrer précisément dans cette nouvelle signification, fasse donc sens dans deux registres en première instance absolument opposés : celui des scientifiques et celui des touristes. Il a donc à mettre en place un « double système d'alliances » : le premier consiste pour lui à se faire reconnaître par les scientifiques, par exemple il « fera l'École du Louvre » et en sortira avec un diplôme. Cette École lui permettra de se faire reconnaître par les conservateurs. Ou bien il publiera des articles dans des revues d'art (ou de sciences) afin d'apparaître comme suffisamment spécialiste et donc validé par le mode de reconnaissance de base des chercheurs universitaires : l'article scientifique.

Le second système d'alliances le conduit à se faire reconnaître par le monde du tourisme : il lui faut alors faire la preuve qu'il est capable de « monter des produits » et de les vendre aux touristes, c'est-à-dire d'abord aux opérateurs du tourisme, qui eux-mêmes pourront les revendre à leur clientèle. Or ce mode d'alliance suppose qu'il sache élaborer autour de son discours de médiation, qui est celui qui sera produit face au public qui effectuera l'itinéraire, une série de discours intermédiaires, beaucoup plus simples et complexes à la fois, qui visent à faire que se fasse l'accord des différents partenaires. Ces discours sont des coups de téléphone pour parvenir à prendre des rendez-vous avec les opérateurs du tourisme, des présentations de quelques minutes au cours de réunions décisionnelles au cours desquelles les préoccupations des participants n'ont pas grand chose à voir avec l'objet dont on parle.

Ce décalage entre l'objet réel de la discussion et ce dont il est question est au centre de la fonction de traduction du médiateur. Très souvent, dans les multiples démarches que doit faire le médiateur, il s'agit en fait, sous couvert de parler d'une opération de tourisme culturel, des relations entre collectivités territoriales et l'État (la Région avec son élu chargé de la

culture, le Département représenté par l'Office départemental du tourisme et l'État par la Direction régionale des Affaires culturelles comme ce fut le cas en Haute-Normandie). Sous le passeport individuel proposé par la Région, sous l'itinéraire de groupes proposé par la Direction régionale des Affaires culturelles, c'est une partie de l'opposition entre l'État et la Région qui se joue. Le discours du médiateur consiste alors à énoncer un discours « objectif », « scientifique », d'expert qui permette de faire l'accord « malgré ». On se rendra aux raisons qu'il proposera parce que cela permet de passer une alliance entre partenaires qui savent ce qu'ils lâchent de pouvoir dans l'alliance qu'ils passent et que ce qu'ils lâchent tient très précisément dans la manière dont ils le lâchent. En-deçà le projet du médiateur est bien là : affirmer que le visiteur de musée, le public de la culture n'a rien à faire des dissensions entre administrations ; plus encore, poser qu'il est nécessaire de travailler concrètement contre les pouvoirs bureaucratiques qui segmentent, découpent, hiérarchisent et se prennent pour une finalité alors qu'ils ne sont que des moyens.

L'action même au cours de laquelle le médiateur est face à son public est bien autre chose que la traduction en discours « vulgarisé » de la quantité de savoir que les spécialistes scientifiques de l'objet lui ont donné à transmettre : il s'agit aussi de conditions matérielles (audibilité de son discours et donc capacité à parler, à placer sa voix, à l'infléchir pour retenir l'attention), disposition des membres de son groupe autour de lui (si on est dehors ce n'est pas la même chose que si l'on est dans une salle de musée). Il s'agit encore du statut conféré au médiateur par le groupe, soit de l'attribution au médiateur d'un certain type de confiance reposant sur son origine statutaire, sur son ancrage institutionnel (conférencier « des musées nationaux », ou « conférencier du tourisme » par exemple, etc.).

Le médiateur permet alors à son public de se mettre en relation avec quelque chose qu'il n'est pas mais que, par son truchement, il devient un peu : spécialiste éphémère de l'impressionnisme, dans l'espace de temps que dure la visite avec un reste, en queue de comète, qui suffira à en reparler plus tard en un discours subjectivé ; non pas donc au sens où les conservateurs, qui passent leur vie à travailler le sujet, sont spécialistes de l'impressionnisme, mais comme initié aux plaisirs de cette connaissance sans avoir eu à en vivre les difficultés d'appropriation intellectuelle mais en vivant d'autres difficultés : trouver l'information sur l'itinéraire, téléphoner pour se renseigner, s'inscrire, acheter l'itinéraire (et donc prélever sur ses activités et ses dépenses habituelles pour payer ce produit), venir à un rendez-vous, passer un certain temps dans un car, suivre le médiateur, écouter son discours, tenter de comprendre, essayer de retenir, rentrer le soir après une journée fatigante.

Le médiateur quant à lui aura permis que se présentent l'un à l'autre la peinture impressionniste et quelques personnes qui, au cours de la journée, auront ressenti que la lumière qu'elles voient dans ce miroitement de la Seine est en effet bien proche de cette autre que Monet donne à voir dans ce petit tableau de nymphéas placé tout au bout du musée de Vernon... Et l'émotion produite par ce rapprochement, où l'œuvre et la nature se rencontrent sous les mots du discours et les situations mises en

scène par le médiateur, a quelque chose de ce sentiment esthétique que le médiateur de musée veut se voir produire.

## L'INSTITUTIONNALISATION DE LA MÉDIATION

Les fonctions de la médiation viennent d'être reconnues institutionnellement : la fonction publique territoriale a créé en 1992 une filière culturelle dans laquelle est positionnée la médiation. Elle recouvre l'accueil des publics et l'encadrement des visites et activités proposées aux publics des musées et des monuments, des centres d'art et sur des sites archéologiques. Ces fonctions sont exercées par des conférenciers, des animateurs d'ateliers pour enfants et pour adultes. Concevoir les modalités de cet accueil, l'organiser, le négocier avec les utilisateurs et le faire prendre en compte par les chefs d'établissements et les administratifs qui ont la tutelle des établissements, telles sont les fonctions des responsables d'actions et de programmes culturels, des responsables de projets culturels.

Certaines de ces fonctions consistent en l'application d'activités qui ont été déterminées ailleurs par d'autres : il s'agit alors de compétences d'exécution, d'interprétation et d'adaptation à des publics spécifiques. Ces fonctions sont alors préparées par des formations, initiales ou continues, de niveau bac + 2 ou + 3. Elles correspondent aux compétences requises pour devenir « assistant qualifié du patrimoine ».

Les autres consistent en la conception et l'organisation de la mise en œuvre de programmes d'activités et de projets pouvant aller jusqu'à la conception et à la gestion d'un service culturel. Ces fonctions sont alors préparées par des formations, initiales ou continues, de niveau bac + 3 ou 4, et correspondent, dans la filière culturelle, aux compétences requises pour être « attaché territorial ».

Ces fonctions n'ont pas été reconnues pendant de nombreuses années : ni par les collectivités territoriales, ni par les conservateurs. Les musées en particulier se contentaient de personnels répartis selon deux catégories : les conservateurs et les personnels de surveillance. Depuis quinze ans on a vu apparaître des acteurs chargés de guider le public et de lui proposer des activités de type « ateliers » :

— Les « conférenciers » d'abord, qui vacataires, se chargent des groupes qui souhaitent visiter les collections d'un musée. Les premiers conférenciers ont été mis en place au Louvre par Colbert : c'étaient des artistes de l'Académie qui devaient remplir cette fonction chaque année lors du Salon où les œuvres des artistes contemporains étaient présentées au public. Ils devaient également effectuer des visites des œuvres acquises par le Roi. Cette fonction n'a ensuite plus été remplie jusqu'à ce que, juste après la guerre de 1939, soit mis en place, pour les musées nationaux, un service de visites-conférences dont étaient chargés des conférenciers qui avaient suivi les cours de l'École du Louvre, ces cours qui formaient les conservateurs. Des conférenciers existent toujours, sous différents statuts, publics et privés. Une majeure partie d'entre eux relè-

vent du tourisme et ce pour tous les musées, nationaux, territoriaux ou privés.

— Les «enseignants» ensuite qui devaient accueillir les élèves de l'école primaire dont on faisait l'hypothèse qu'il fallait les habituer tôt à voir de l'art si l'on voulait en faire des amateurs.

Depuis quelques années on observe un mouvement de professionnalisation : du côté des conservateurs, à travers la mise en place de l'École nationale du Patrimoine, s'est affirmée la volonté de professionnaliser les conservateurs chargés des collections : de les inventorier, de les classer, de les accroître, de les conserver, de les restaurer, de les gérer, de les montrer. De l'autre côté, celui du récepteur, la notion de public se construit, conduisant à distinguer entre public cultivé, collectionneur lui-même, largement au fait des enjeux et du sens des collections, et public amateur voire seulement curieux, simple usager des musées, des monuments, des sites ou des centres d'art. L'usager non érudit entre dans les lieux culturels sans maîtriser les démarches de ceux qui ont élaboré les œuvres qui constituent les expositions, objets tant de l'art que de pratiques que l'on range, sans doute trop vite, sous la dénomination de culturelles. Ce mouvement tend également à professionnaliser des spécialistes qui ne soient pas seulement formés à l'histoire de l'art, de la technique, de la science ou à la pédagogie ; mais qui soient capables de construire ce discours spécifique que nous avons tenté de caractériser plus haut.

C'est ainsi qu'est apparu le besoin de construire une formation spécifique qui soit elle-même un mixte entre les formations requises pour les spécialistes scientifiques (conservateurs) et les spécialistes des usagers (les visiteurs, les publics). Il a donc fallu mettre au point un ensemble d'enseignements qui devaient rendre les médiateurs capables de faire le pont entre ces deux ensembles. L'analyse des conditions, des cadres de la médiation est ainsi devenue une part importante de l'enseignement. Il s'est pourtant tout autant attaché à produire un contenu spécifique concernant les œuvres dont il s'agit lors d'une opération de médiation. Discours et techniques tenant autant à l'histoire de la production de ces œuvres qu'à leurs interprétations successives par les différents acteurs de son existence : artiste, scientifique, auteur des œuvres ; mais aussi commanditaire (privé ou public), marché, système de reconnaissance et de diffusion, etc. Cette formation, encore expérimentale, existe aujourd'hui dans quelques universités qui ont travaillé en étroite relation avec le Centre national de la Fonction publique territoriale et certaines directions sectorielles du ministère de la Culture.

Mais elles existent aussi, et c'est là le signe d'une préoccupation qui dépasse les structures institutionnelles, dans d'autres pays que la France (Pays-Bas, Allemagne, Grande-Bretagne, Canada, Espagne...), sous différentes dénominations. N'était-il pas nécessaire que la mise en marchandise de la culture soit contrée par une reprise du sens même de la culture ?

La reprise du sens sur la mercantilisation des objets de la culture est l'argument majeur développé par ceux qui travaillent dans le champ des formations à la médiation, universités et École du Louvre. Regardons de façon plus précise si et comment les caractéristiques de la médiation telles qu'elles ont été élaborées avec Latour et Rancière rencontrent cette affirmation et sont prises en compte par les formations à la médiation qui en déterminent la professionnalisation. Nous ferons cette analyse en trois remarques : le constat de la *professionnalisation* de la médiation comme travail de *traduction* ; la conception de la médiation comme *partage* élaboré des objets de la culture s'opposant à l'idéologie d'une appréhension spontanée de l'œuvre ; la *sensibilisation* (matérialisation) de l'appropriation intellectuelle par la construction de nouveaux *objets de médiation*, mixtes entre d'une part ceux de l'art, de la création, de l'invention scientifique et technique et d'autre part ceux de la consommation culturelle ou du pédagogique.

1) La création d'un statut et l'accès à ce statut par voie de concours constituent l'affirmation d'une spécificité des fonctions de la médiation. Ce qui signifie que l'on affirme qu'être médiateur est autre chose qu'être conservateur ou qu'être gardien. Derrière cette reconnaissance, cette explicitation d'un implicite (la transmission, la diffusion, fait partie du travail normal du conservateur), se dessine l'existence de compétences spécifiques. Elles étaient d'abord considérées par certains comme parties du travail du conservateur qu'il n'a plus le temps d'exercer lui-même étant donné l'augmentation de la demande du public ; par d'autres comme parties du travail du gardien qui apprend par cœur un texte établi par le conservateur et le récite, toujours identique, à des visiteurs qui lui donnent avec leur pourboire un complément de salaire important pour la paix sociale de l'établissement.

Aujourd'hui, les fonctions de médiation s'autonomisent et se chargent d'une signification nouvelle. Et c'est là que s'opère le passage de l'intermédiaire à la médiation au sens de Latour. Le conservateur opérait à travers un discours de type histoire de l'art (ou vulgarisation de savoirs scientifiques ou techniques), puisque c'était sa seule formation.

Les premiers conférenciers formés faisaient la même chose puisqu'ils avaient une formation similaire (l'École du Louvre, les licences d'enseignement) et les gardiens encore davantage puisqu'ils étaient (en principe en tout cas) liés au texte établi par le conservateur. Cette intermédiation d'avant la médiation n'était en fait que la mise en présence du visiteur avec les objets et les discours de l'historien d'art (ou de sciences ou de techniques), objets et discours tout constitués, établis comme des résultats non discutables.

L'apparition de professionnels non rémunérés (et travaillant à la médiation par exemple à l'aide des sociétés d'amis de musées) et de vacataires sans statut modifie doucement les choses. On reconnaît de fait une spécificité à la médiation sans encore la définir. La professionnalisa-

tion des fonctions de médiation résulte donc d'une définition plus forte des fonctions de médiation, ce qui les distingue des autres fonctions présentes dans les équipements culturels. La définition n'est pas achevée mais en cours d'élaboration. Elle s'effectue en particulier avec les formations qui sont devenues nécessaires du fait de l'existence des concours de recrutement. Les différentes façons de traduire les œuvres de la culture y sont progressivement mises au point, dans leurs significations toujours multiples.

2) Ce qui conduit à une seconde remarque concernant la relation entre l'œuvre et son public. L'œuvre n'est pas conçue dans la relation qu'elle a avec son contexte historique mais avec *son* ou plutôt *ses* publics. Le mouvement de la médiation ne renvoie pas au discours unique de la vérité mais au discours pluriel du *partage* tel que l'entend Rancière. Le médiateur agit en tension entre l'œuvre qu'il défend et les récepteurs auxquels il s'adresse. Pour ce faire il élabore une œuvre particulière, un acte de discours, une mise en scène, une mise en situation qui décale son récepteur de son horizon d'attente habituel pour le conduire à construire son propre sens de l'œuvre. Plus encore, il est contraint de trouver ce qui sera susceptible d'aider chacun de ses récepteurs. Il ne pourra pas trouver une solution unique, il n'y aura pas d'adhésion mais une réélaboration de son propre discours, de la situation qu'il aura offerte par chacun des récepteurs. C'est cette liberté d'interprétation qui caractérise la médiation et la rend radicalement différente du discours scientifique.

Du coup, ce qui est radicalement remis en question, c'est l'évidence de l'interprétation des œuvres de la culture, la lecture unique, la bonne lecture : celle qui est faite par le spécialiste (historien d'art, de sciences, de techniques, voire l'auteur lui-même, artiste, scientifique, ingénieur). Pour la médiation, la lecture recherchée est celle qui « dit » quelque chose à son récepteur, qui lui « parle », qui emporte son adhésion. La médiation est alors une forme de conquête qui renverse la feinte spontanéité des objets de la culture, leur valeur « naturellement partagée ». L'œuvre d'art ne parle pas d'elle-même et l'artiste capable d'être son propre médiateur est une espèce rare qui est allée de pair avec une certaine conception de l'art, aujourd'hui largement oubliée. Dès lors la multiplicité des lectures, des interprétations, des valeurs de l'œuvre exige du médiateur qu'il soit capable de trouver pour chacun ce qui en fait le sens. Il est donc essentiellement l'homme de la négociation, du partenariat, de la construction de la multiplicité. Ce que l'on voit dans le travail sur les circuits de l'impressionnisme et qui était totalement absent du travail sur Versailles.

3) Troisième remarque : La nature des effets recherchés dans l'action de médiation entraîne un changement radical dans la formation des médiateurs par rapport à ce qu'elle était quand il ne s'agissait que de copier les spécialistes du discours scientifique et d'en vulgariser les termes.

Rompant avec la logique de la transmission, comme avec celle de l'apprentissage mimétique, qui prévalent aussi encore dans l'enseigne-

ment et la formation et que l'on a pu voir à l'œuvre dans le travail sur Versailles, la formation à la médiation travaille (naturellement... ) dans une logique intermédiaire, une logique du mixte. Le médiateur doit à la fois (et c'est cet «à la fois» qui importe) maîtriser les déterminations scientifiques des œuvres dont il a à faire la médiation et les déterminations psycho-sociales et institutionnelles qui caractérisent ses publics. Ce qui exige qu'il ait non seulement une double compétence, mais que les deux sortes de compétence soient revues à la lumière l'une de l'autre. Car qu'est-ce que la Joconde pour une classe du seizième arrondissement de Paris, pour des jeunes de Vaulx-en-Velin et pour un groupe de Japonais? C'est cette relation, sans cesse différente pour chaque récepteur, que le médiateur doit construire, sans pour autant abandonner ce qui a fait la relation entre Léonard de Vinci et sa Joconde... Loin donc de n'avoir à articuler que du théorique et du pratique (ce qui n'est pas facile mais ne caractérise pas la seule médiation culturelle), la formation à la médiation a à construire de nouveaux contenus, de *nouveaux objets* qui sont ceux qui seront proposés aux publics: les expositions en sont les manifestations les plus nettes et autonomisées mais il faut se rendre compte que ces constructions doivent être tout aussi élaborées quand il s'agit d'un discours de type visite-conférence ou d'un circuit touristique et culturel.

Les objets de la médiation sont donc autre chose que ceux de la science des historiens ou des savoirs des conservateurs. Ils sont essentiellement incarnés dans un médiateur qui, même s'il n'en fait pas son seul métier, est, au moment où il le fait, intégralement et seulement médiateur. La matière par laquelle s'opère la médiation est le corps même du médiateur qui effectue dans cet engagement de lui-même, dans sa présence le retour au sensible qui permet de faire de la médiation autre chose qu'un travail de recherche scientifique. Matière qui est aussi celle des outils (mallettes, expositions, films, interactifs, etc.) qu'il construit et des objets auxquels ses publics ont accès. Matière qui conditionne la rencontre qui peut ainsi s'opérer entre des œuvres et des publics puisqu'elle est entièrement mise en signification. La médiation est bien alors cette opération par laquelle le sens devient sensible.

E. C.

Délégation au développement et aux formations  
Ministère de la Culture et de la Francophonie

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Latour (B.). 1993. *La Clé de Berlin: et autres leçons d'un amateur de sciences*, Paris. La Découverte.

Rancière (J.). 1994. *La Culture des gens*, Actes du séminaire d'Aix-en-Provence du 24 octobre 1992, Aix-en-Provence. Espace des Deux-Ormes/ Direction régionale des Affaires culturelles

## RÉSUMÉS

**A**ccueillir les publics et encadrer les visites et activités proposées aux publics des musées et des monuments, des centres d'art et des sites archéologiques; concevoir les modalités de cet accueil, l'organiser, le négocier avec les utilisateurs et le faire prendre en compte par les chefs d'établissements et leur tutelles, telles sont les fonctions des médiateurs.

Ces métiers nouveaux deviennent des professions à part entière mais sont en même temps l'objet d'une mode qui risque d'en pervertir la nature. Il est donc aujourd'hui essentiel d'en définir les contours professionnels, mais aussi d'en expliciter les déterminations théoriques dans une conception précise de la culture et de sa diffusion.

**T**he mediators principal fonctions are to receive visitors of museums, monuments, art centers and archaeological sites for proposed visites and activities. This fonction also includes the conception and management of programs as well as negotiations with users and the directors of institutions or their authorities.

These new jobs are becoming real professions but at the same time they are affected by a current fashion and their true fonction can be transformed. It is thus essential today, to define the profile of this profession and to clarify theoretical determinations in relation to a precise conception of culture and its diffusion.

**A**coger a los públicos y enmarcar las visitas y las actividades propuestas a los públicos de los museos y monumentos, de los centros de arte y sitios arqueológicos; concebir las modelidades de esta acogida, organizarla, negociarla con los usuarios y hacerla tomar en cuenta por los directores de establecimientos y sus organismos tutelares tales son las funciones de los mediadores.

Esas nuevas actividades se convierten en verdaderas profesiones aunque son al mismo tiempo el objeto de una moda que corre el riesgo de alterar su naturaleza. Es pues esencial hoy definir el perfil profesional de estas actividades y también explicitar sus determinaciones teóricas bajo una concepción precisa de la cultura y de su difusión