



HAL
open science

Publics migrants et médiation culturelle

Kathy Agazzini

► **To cite this version:**

| Kathy Agazzini. Publics migrants et médiation culturelle. Publiectionnaire, 2022. hal-03612349

HAL Id: hal-03612349

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03612349>

Submitted on 30 Mar 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Publics migrants et médiation culturelle

La médiation culturelle à l'endroit des publics du champ social fait partie intégrante du paysage muséal depuis deux décennies. En effet, la diversification des publics demeure le fer de lance des musées depuis que les politiques culturelles se sont efforcées de répondre à l'article 2 de la loi musée du 4 janvier 2002 (Loi n°2002-5 du 4 janvier 2002 : 305) qui précise que les musées de France ont quatre missions permanentes, l'une d'elle concernant « la conception et la mise en œuvre des actions d'éducation et de diffusion visant à assurer l'égal accès de tous à la culture ». Cette loi a donc assigné une place signifiante aux projets à visée sociale dans les agendas culturels et fait écho à l'article 27 de la Déclaration des droits de l'homme qui rappelle que « toute personne a le droit de prendre part librement à la vie culturelle de la communauté, de jouir des arts et de participer au progrès scientifique et aux bienfaits qui en résultent ». Il s'est donc agi de prendre conscience que le musée, extraordinaire réservoir de visiteurs, doit s'employer à une forme de répartition, abandonnant son caractère élitiste, tout en s'attachant à favoriser la démocratisation culturelle et l'élargissement des publics qui se traduisent l'un et l'autre, de manière concrète, par une élaboration de visites guidées spécifiques à l'encontre de publics dits « éloignés » ou « empêchés », pour qui communiquer et tisser des liens sociaux peut sembler abscons. Enfin, l'enjeu est de faire un lien avec la question de la reproduction des identités et la notion d'interprétation interculturelle du patrimoine. Néanmoins, le principe de « public éloigné », relevant du champ social, est à la fois vague, sujet à interprétation et politiquement connoté. En effet, il tend à une catégorisation des publics, « les publics de l'inclusion sociale », regroupant de front « les chômeurs, les jeunes, les immigrés », ceux-ci demeurant éloignés « de l'emploi, de la formation, de la culture ». Souvent en proie à une vie quotidienne totalement contrainte, leur emploi du temps résulte chronophage et il n'est pas toujours aisé pour le médiateur de proposer des actions culturelles. Par ailleurs, ce public demeure éloigné des pratiques culturelles officielles aussi par manque de moyen et par conviction que le musée, en tant qu'entité, n'est pas fait pour lui (Saada, 2018 : 55). En outre, on peut s'interroger sur l'expression « publics éloignés » qui semble pour le moins insidieuse : d'une part car le concept peut s'avérer tronqué, il serait plus juste de préciser « publics éloignés de l'offre culturelle » par exemple (De Varine, 2015 : 181). C'est dans ce cadre que se construit une vision bien particulière, pour ne pas dire péjorative, des publics éloignés, primo-arrivants ou apprenants, car ils sont désignés au travers de leurs lacunes ou de leurs manques, et aucunement par leurs attributs positifs. Le « public migrant » qui qualifie les personnes en situation de déplacement, de mobilité, ou en d'autres termes, celui qui arrive, qui vit ici fait donc aussi l'objet d'une distinction pour le moins tranchée et sous couvert d'intégration, il rejoint « ceux qui ne savent pas ». À cet égard, cette catégorisation pourrait entraîner une autre, à savoir celle du « non-public » (Saez Guy, 2015), exclu de la culture sans refuser de s'y intégrer. Et d'en déduire qu'à l'endroit de cette typologie de visiteurs, la médiation ne passe ni par l'abaissement du prix du billet d'entrée, ni par la publicité et que par conséquent, l'accessibilité dépend d'autres dispositifs.

(Re)Définir les paramètres de médiation

La médiation passe par la mise en relation entre les sphères culturelles et sociales et l'on peut remarquer que parfois, elle parvient à créer des passerelles entre la culture et le public. Lors

d'une exposition qui lui est consacrée en 1973 à la fondation Maeght, André Malraux s'interroge sur la conception mentale du terme « musée ». Il assigne : « [...] Méfions-nous du mot musée, il a pris un côté luxe, collection, nécropole...ça fait un peu "bourgeoisie", pourquoi pas réactionnaire. » (Malraux, 2006). À l'aune de cette constatation, on comprend aisément une réticence manifeste de certains publics issus du champs social, à franchir la porte d'un musée. Même s'il s'agit dans la plupart des cas d'un public cultivé, il se trouve souvent éloigné des pratiques culturelles pour des raisons pécuniaires mais est-il besoin de rappeler que pauvreté économique ne signifie pas pauvreté culturelle ?. L'un des premiers points de redéfinition des paramètres de médiation est donc la démystification du lieu. Donc, même s'il s'agit d'une libre adhésion de leur part, il se peut qu'en pénétrant dans le musée, les primo-arrivants puissent légitimement se sentir déroutés par la prestance du lieu institutionnel. C'est pour cette raison, en premier lieu, que la mise en place d'une médiation spécifique basée sur des dispositifs de transmission et de communication prend pleinement son sens car il apparaît indispensable de résoudre les problématiques liées au processus discriminatoire qui subsistent parfois dans la sphère culturelle. En d'autres termes, il s'agit ici d'avoir pleinement conscience que les migrants n'ont en aucun cas annihilé leur passé en quittant leur pays, qu'ils ont emportés avec eux leur langue maternelle et leur culture et que leur vie actuelle est faite d'invisibilité et d'intemporalité face à un avenir confus. Le musée apparaît comme un tiers-lieu, c'est-à-dire un terrain neutre qui se doit d'être accessible et ouvert à tous et les auditeurs doivent être en mesure de s'approprier le lieu qui peut sembler parfois imposant, prétentieux et leur donner l'impression de pas être « à la hauteur des lieux ». Rassurer le public qui entre dans ce cadre officiel qui peut en rappeler d'autres qu'ils sont amenés à fréquenter pour des raisons parfois traumatiques, n'est pas toujours chose aisée. Il est indispensable de les aider à constituer des repères afin qu'ils se familiarisent avec l'endroit en les invitant par exemple, à prendre le temps de s'habituer à l'architecture du lieu ou encore aux différentes sources de lumière en leur donnant des clefs de compréhension. En progressant dans le musée, cette sensibilisation qui vise à une mise en confiance ne cessera d'être au cœur des préoccupations de l'intervenant. Le second écueil à l'endroit du public migrant est sans conteste la langue. Les visiteurs allophones qui, en général, participent à des ateliers linguistiques au sein d'associations et se trouvent donc en mesure de comprendre la langue du pays d'accueil, peuvent éprouver des difficultés à déchiffrer les textes affichés sur les cimaises ou à lire les cartels. Il est primordial de proposer une adéquation du langage en explicitant, entre autres, les notions et d'adapter le discours de médiation afin de recouvrir le cadre d'apprentissage de la langue car la maîtrise linguistique participe pleinement au concept d'acculturation. Ainsi, les deux groupes, médiateur et visiteurs, doivent parvenir à communiquer au contact direct de deux cultures différentes afin de remplir la fonction d'une autre branche de la médiation qui consiste à créer un champ de rencontre et à combler la rupture culturelle induite par la religion, par le groupe social d'appartenance ou par le genre (Plivard, 2010). Dans les musées, il est important de replacer l'écoute afin de rétablir les liens de sociabilité et de solliciter le dialogue chez des personnes issues de cultures différentes. Par conséquent, le musée, en tant que lieu, peut recouvrir deux fonctions : permettre au visiteur de déambuler sans contrainte et pallier les difficultés liées à la langue puisque les espaces peuvent être lus et vécus comme des textes significatifs (Ravelli, 2006), qui complètent l'expérience des visiteurs. En outre, les œuvres présentées participent aussi au langage car « circuler dans le musée, c'est comme lire un livre » (Bal, 1996). Le musée dans son ensemble enrichit le vécu du visiteur par un mode d'appréhension proche de l'affectif. Et enfin, le rôle de la médiation est de fédérer des protagonistes d'appartenances diverses et pour ce faire, les commentaires se doivent, d'une part, d'être neutres et impartiaux (Bernard, 2007) et d'autre part, d'être en mesure de maîtriser les stéréotypes et de gérer l'ethnocentrisme. Dès lors que les techniques de médiation ont été définies, il est indispensable de les appliquer afin d'approfondir les spécificités, collectives et

individuelles, du public pour l'approcher au mieux, combler ses attentes et annihiler à son endroit, la systématisation et la schématisation (Harzoune, 2017).

Raconter la guerre

Parmi les différents lieux culturels, les musées des Beaux-arts présentent souvent dans leurs collections permanentes des peintures d'histoire, figurant tant des scènes mythologiques, religieuses ou de guerre. Expliciter une œuvre relatant une bataille aux primo-arrivants se révèle parfois ardu car dans la plupart des cas, leur émigration n'est pas un fait spontané et engendre de fait un exil involontaire, une échappatoire à la violence. Cette fuite dans l'urgence est synonyme d'épreuves et d'expériences décisives. Pour déclencher l'intérêt vis-à-vis d'un élément muséal, il faut nécessairement en tenir compte et augmenter la variable liée à la compréhension de la scène peinte. Dans la peinture française, au cours de la première moitié du XIX^e siècle, les artistes se muent en explorateurs, profitant des diverses expéditions pour voyager et étudier ainsi les mœurs et coutumes d'une région désignée sous le terme d'Orient dont les multiples formes sont regroupées sous le vocable d'orientalisme. Subsiste une nébuleuse sémantique aux contours indéfinis car dans la peinture académique, l'iconographie apparaît souvent liée à la violence et à la sensualité d'un Orient communément fantasmé. D'autres artistes se passionnent pour les épisodes historiques de la conquête d'Algérie et ces représentations peuvent être un choix pertinent dès lors qu'ils offrent la possibilité de délivrer plusieurs clés de compréhension. *La Mort du Sergent Blandan* (Deville, 1882) évoque l'héroïsme d'un personnage historique qui, face à sa troupe attaquée par un groupe de trois cent cavaliers arabes le 11 avril 1842, refuse de déposer les armes devant les troupes d'Abdel Kader et mourra de ses blessures à l'âge de vingt-trois ans. Le spectateur y voit le théâtre du carnage qui entoure la colonisation même si, dans ce cas précis, l'artiste a choisi de ne pas peindre de sang mais de donner une carnation verdâtre au soldat expirant. Le médiateur doit adopter un discours neutre dans l'exercice de la description et la chose s'avère difficile car comment évoquer, en éliminant toute méprise, une peinture partisane d'une conquête militaire, à visée civilisatrice ? Les horreurs de la guerre semblent ici très édulcorées. Il faut donc rendre compte du choix du peintre, lequel apparaît souvent fasciné par l'exotisme et le mystère de ces terres lointaines et dont la méconnaissance engendre un regard péjoratif. Pour ne pas dénaturer l'œuvre, il est nécessaire d'évoquer son contexte de production, à savoir la colonisation, et de clarifier ainsi les liens qu'entretient l'œuvre avec les événements historiques. Le peintre, étant nécessairement un témoin extérieur à la guerre, fait preuve de subjectivité et dont il faut donc tenir compte de la vision du combat induite par cette distance. Dans ce cas, le tableau endosse le rôle « d'histoire officielle » liée à la nation et il est opportun d'expliquer dans ce cas que l'Histoire marche à côté de l'armée française. Mais une chose est sûre, puisque la terre algérienne n'est pas figurée ici pour l'inouïe diversité de ses couleurs ou encore pour ses architectures raffinées, le tableau infère l'existence d'un événement historique et il faut inéluctablement convoquer le spectre d'une guerre dont la France fut protagoniste. Tout aussi inmanquablement, l'attention émotionnelle se déploie chez le spectateur et il apparaît indispensable de la gérer au mieux en gommant toute volonté de discrimination relative au choix de l'œuvre. Pour résoudre cet écueil, il est utile de raconter l'épisode d'un point de vue historique et non seulement au prisme des représentations et l'intervenant, face à une œuvre décrivant la stigmatisation d'un épisode historique par sa propre société, doit apprendre à se décentrer par rapport à son propre cadre de référence (Plivard, 26). Ainsi, l'application des techniques de médiation fait suite à l'approche théorique et il est indispensable de ne pas donner une place excessive aux empreintes culturelles pour éviter le piège du culturalisme qui focalise sur une vision mythique des

origines et des us et coutumes du public visiteur étranger (Moigneteau, 1999). Le discours proposé doit être en congruence avec le public afin de ne pas choquer sa sensibilité culturelle et de clarifier le fait que l'œuvre picturale n'est pas une transcription de la réalité mais bel et bien une tradition idéologique d'une image historique déterminée de cette réalité. (Péquignot, 2007 : 6)

Gérer le mécanisme des émotions

Puisque le musée s'affiche comme un lieu d'évasion et de rencontres privilégiées avec d'autres cultures, aborder la peinture mythologique permet au visiteur de porter un regard sur un thème souvent loin de ses propres références culturelles et peut lui consentir l'appropriation d'une culture nouvelle, réduisant ainsi l'écart entre les œuvres et lui. Le tableau dont le récit occupe une place centrale sollicite l'imaginaire, et pour que le langage visuel de l'œuvre devienne audible, il est nécessaire de « raconter une histoire » en veillant à introduire un vocable nouveau et réutilisable dans la vie quotidienne. Même si les sujets mythologiques proposent pléthores de symboles, parfois complexes à élucider et à déchiffrer, ils facilitent l'appréhension d'un patrimoine parfois inconnu jusque-là. Le choix des épisodes mythologique doit être accompagné de clefs de compréhension puisque force est de rappeler que les références ne sont pas universelles et évidentes pour tout un chacun. La mythologie raconte des épopées parfois longues et sibyllines et nonobstant cet aspect auquel s'ajoute une altération des repères du visiteur, le tableau doit parvenir à transporter l'observateur et c'est ici, précisément, que la médiation interculturelle prend tout son sens. Il y a donc dans l'action du médiateur, une part de pédagogie au sens noble du terme qui consiste à fournir au public les connaissances nécessaires à l'accès à d'autres formes de représentation de la réalité concrète (Péquignot, 2007 : 6). Mais surtout, la peinture mythologique déclenche parfois chez les visiteurs une émotion liée à des réminiscences de légendes ou de récits liés au pays d'origine. Cette émotion doit être verbalisée pour faire comprendre au public que le médiateur, d'une part, encourage l'échange d'expériences et d'autre part, qu'il considère sa propre société sans aucun surplomb de connaissances. Néanmoins, les tableaux relatant une bataille ou une guerre déclenchent des émotions à valence souvent négative. La recontextualisation du tableau facilite un mode d'appropriation, permet de créer du sens et du contenu mais fait parfois naître des observations qui évoluent de manière prévisible. Dans le cas de la domination française en Afrique, les tableaux dépeignent un peuple africain, souvent réduit à la violence et charge à l'orateur d'insister sur les préjugés indiscutables dont a fait preuve le peintre pour résorber les éventuels conflits liés à la figuration et laisser place à un espace impératif de discussion, évitant bien évidemment toute intrusion dans la trajectoire migratoire du visiteur. Indubitablement, le tableau donne à voir une image conditionnée qui fausse le rapport à la vérité et rien ne peut justifier cette différence culturelle au nom de l'histoire. La communication tend à ne pas heurter le système de valeurs du visiteur, à ne pas altérer sa culture d'origine et à échanger si l'œuvre traitée génère une émotion importante à ses yeux. En effet, le message ne doit en aucun cas donner l'impression à l'auditoire que s'installe une relation asymétrique qui pourrait laisser penser à une forme de domination. Ainsi, le musée est en mesure de privilégier la transmission au même titre que la communication réciproque mais il faut veiller à ce que l'émotion négative ne perdure car l'immigration est toujours présentée comme une menace (Rea ; Tripier : 3). La peinture d'histoire insiste parfois sur le processus de stigmatisation mais la mission première de la médiation en champ social est de restaurer la confiance, de ne pas contaminer l'ensemble du groupe et d'annihiler l'objet d'un éventuel litige. Le débat parfois engendré par une œuvre doit être dépassionné, constructif et le médiateur doit être à même de faire preuve d'intuition pour opérer les ajustements nécessaires. Quels que soient les genres picturaux, il importe de

faire du récit une matrice heuristique dont le but principal est le partage entre l'orateur et les auditeurs. Quant au choix de l'approche, émotionnel, historique, artistique ou même anthropologique, il permet de dénouer les liens. C'est ainsi qu'il est nécessaire de choisir avec soin les œuvres qui seront présentées car la culture s'envisage comme un ensemble de codes lié à une époque et de fait, n'illustre qu'une vision sociétale partielle. En outre, le contact avec les œuvres doit faciliter l'intégration à la société dans laquelle ce public appartient désormais, en se fondant sur le dialogue interculturel et en bannissant toute forme d'assimilation. Dans une certaine mesure, l'art dans son tout, se fait écho de la société, fait coexister des codes culturels et donc, ne faudrait-il pas pour comprendre les exilés, comme le suggère Amin Maalouf, lire leurs littératures afin de lutter contre les préjugés conscients ou non et d'en saisir pleinement leurs dynamiques et leurs résistances ? Enfin, pour citer en substance Marcel Duchamp, le médiateur qui intervient dans le champ social, doit, encore plus qu'il ne le fait d'habitude, permettre « au regardeur de faire le tableau ».

BILIOGRAPHIE

- Bal M., 1996, *Double exposures : the subject of cultural analysis*. Routledge, London.
- Bernard N., 2007, « Formation à la médiation : un contenu spécifique et une analyse des pratiques », *Non-Violence actualité*, 293, pp. 9-10.
- De Varine C., 2015, « Il n'y a pas que des publics », *Culture & Musées*, 26, pp.179-183.
- Loi n°2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France, p.298-375, p.305. Accès : <http://www.legifrance.gouv.fr>. Consulté le 13 septembre 2021.
- Moigneteau C., 1999, « La médiation culturelle dans l'action sociale et sanitaire en direction des migrants », *Hommes et Migrations*, pp. 93-99.
- Péquignot B., 2007, « Sociologie et médiation culturelle », *L'observatoire*, 32, pp. 3-7.
- Plivard I., 2010, « La pratique de la médiation interculturelle au regard des populations migrantes et issues de l'immigration », *Connexions*, 93, pp. 23-38.
- Ravelli L.-J., 2006, *Museum texts. Communication frameworks*, London, Routledge.
- Rea A., Tripier M., dirs, 2008, *Sociologie de l'immigration*, Paris, La Découverte.
- Saada S., 2018, « La médiation culturelle et champ social. Potentiel, agilité et mobilité du spectateur », *L'Observatoire*, 51, p. 55-57.
- Saez G., 2015, « Non-public », *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/non-public/>. Consulté le 7 septembre 2021.

Sander D., Varone C., 2011, « L'émotion a sa place dans toutes les expositions », *La Lettre de l'OCIM*, 134, pp. 22-28. Accès : [http:// journals.openedition.org](http://journals.openedition.org). Consulté le 10 novembre 2021.

Saurier D., dir., 2015, *Entre les murs/Hors les murs. Culture et publics empêchés*, Avignon, Actes Sud.