
Patrimoine, musée et médiation

Nada Guzin Lukic, étudiante au doctorat
Département d'histoire (muséologie/ethnologie)
Université Laval

Les rapports entre patrimoine et médiation culturelle se rapportent de façon vague et générale au processus qui s'opère entre le patrimoine en tant que représentation d'une culture et le public. Autrement dit, la problématique de la médiation culturelle se situe dans la dynamique des représentations culturelles et leur appropriation par la collectivité et, dans le cas des musées, entre une construction patrimoniale et sa réception.

Dominique Poulot dit que « Le fait patrimonial touche à trois questions : celle de la destinée générale des œuvres et des objets matériels, celle de la représentation d'une collectivité, celle enfin de l'herméneutique ou de l'interprétation du passé » (Poulot, 1993 :160). Le patrimoine met en évidence les traits particuliers, singuliers, uniques d'une culture. En temps de guerre, le patrimoine culturel, perçu comme symbole spécifique d'une identité, devient une cible privilégiée. Ses valeurs esthétiques, techniques ou historiques sont anéanties et seule sa représentation identitaire persiste.

Dans *La notion du patrimoine*, Jean Pierre Babelon et André Chastel évoquent la réapparition périodique de l'iconoclasme d'où résulte une destruction du patrimoine et des œuvres d'art. Citons l'exemple des guerres de religions : « L'ampleur et la fureur des démolitions nous étonnent encore : des cathédrales entières (Orléans) sont soudain effacées du paysage, toute la statuaire mutilée ou jetée par terre, les tombeaux anéantis, les reliques brûlées, noyées ou jetées à la voirie » (Babelon et Chastel, 1994 : 19). Cette description pourrait s'appliquer facilement à la destruction récente

du patrimoine dans les Balkans ou en Afghanistan ou, encore, au Proche-Orient. En effet, la destruction d'une identité culturelle ou religieuse ne peut jamais être complète et totale sans la destruction du patrimoine, ce témoin gênant qu'on veut réduire au silence. Dans un tel cas, une médiation culturelle serait-elle une réponse à cette lecture partielle et réductionniste du patrimoine culturel de l'autre? Outre les enjeux identitaires qu'on a évoqués dans les exemples précédents, cette question s'inscrit dans la problématique plus large de l'interprétation et de la communication du patrimoine dans un contexte interculturel. En somme, elle s'inscrit dans l'espace très vaste d'une rencontre du patrimoine et du public.

MÉDIATION, PATRIMOINE ET MUSÉE

Dans cette perspective plus générale il faut se poser la question suivante : comment communiquer le patrimoine de l'autre aux personnes qui n'ont pas les mêmes références culturelles ou, même, qui les considèrent antagonistes? Nous vous proposons donc une réflexion sur la médiation en relation avec le patrimoine culturel et le musée en tentant de cerner si la médiation culturelle est une transformation, une transmission, une communication ou encore une appropriation du savoir.

La transformation de l'objet

En entrant au musée, des objets qui autrefois faisaient partie du quotidien subissent une transformation d'usage : l'objet devient un document d'une réalité qui était extérieure au musée, il devient le témoin d'une pratique, d'une maîtrise technique, d'une époque, d'un style, etc. Ces objets deviennent en fait des médiateurs entre deux réalités, entre un passé et un présent, entre une réalité culturelle et une autre. De cette manière, l'objet médiateur s'ajoute à l'objet signe, à l'objet témoin ou à l'objet patrimoine.

Une telle interprétation de l'objet muséal en tant que médiateur manque pourtant de nuances. En effet, sauf pour les œuvres d'art célèbres, les objets ne sont pas tous automatiquement médiateurs, il

leur faut un discours pour le devenir, une histoire, un récit, enfin une interprétation qui permet de le saisir et de le placer dans un contexte plus large qui lui donne sens. L'objet devient alors porteur des significations et des interprétations qu'on veut bien lui donner, d'où le danger de manipulations, comme c'est le cas de l'interprétation des objets du patrimoine culturel de l'ennemi dans un contexte de guerre. Dans cette situation, l'interprétation du patrimoine en tant que la représentation de l'identité nationale, ethnique et religieuse de l'ennemi est utilisée pour provoquer et justifier sa destruction.

La transmission du patrimoine

Pour qu'il y ait « sens du patrimoine et de la politique du patrimoine, il s'agit, pour les peuples et les sociétés, de laisser derrière eux une trace qui donne un sens à leur histoire, pour eux-mêmes d'abord, mais aussi pour ceux qu'ils s'imaginent comme leurs successeurs » (Lamizet, 2000 : 432).

Or, le musée est avant tout un lieu de préservation et de conservation, mais il ne suffit pas de préserver et conserver le patrimoine, encore faut-il le transmettre. Lors du colloque de l'Association internationale des musées d'histoire, on s'est demandé si les musées devaient aussi assumer un rôle de médiateur dans la transmission du patrimoine (Association internationale des musées d'histoire, 1999 : 204). Dans son sens premier, le mot patrimoine signifie l'héritage que transmet une génération à une autre, donc les mots transmission et patrimoine sont indissociables et, quand il s'agit d'un patrimoine national, international ou mondial, il y a incontestablement un devoir de transmission. Dans ce cas, la transmission ne se fait plus seulement aux membres de sa propre famille ou de sa propre nation ou culture, mais elle se fait de plus en plus, du moins dans les sociétés démocratiques, à tous les citoyens du monde. Mais comment communiquer le patrimoine à une collectivité de plus en plus diversifiée ?

Dans les sociétés comme le Canada et le Québec où le patrimoine est celui de la diversité culturelle et sociale, cette question est incontournable. La transmission du patrimoine et son appropriation

par tous devient un objectif des politiques culturelles au Québec et au Canada. Malgré des approches différentes, les deux discours accentuent le concept de la société civile – qu'on appelle nation civile au Québec –, donnent une place plus grande au citoyen et démocratisent la culture. « Comprendre le musée en tant qu'institution exige de voir son fonctionnement comme un médiateur par lequel les cultures peuvent devenir le patrimoine collectif de tous » (Montpetit, 1997 : 147). En fait, il s'agit ici de l'appropriation du patrimoine, une notion qui devient de plus en plus un élément indissociable de la médiation, comprise ici comme un processus et non comme un résultat ou une finalité. En effet, la médiation culturelle s'inscrit dans un projet social qui vise l'accessibilité du patrimoine pour tous. Elle se manifeste dans l'animation, la communication et la vulgarisation des connaissances relatives à un patrimoine précis.

La médiation culturelle

La médiation culturelle dans le contexte muséal est généralement définie comme un processus de facilitation de la communication entre les objets et le public. La plupart des travaux actuels en muséologie abordent la médiation en tant que communication (Davallon, 2000 ; Schiele et Koster, 1998). Elle prend la forme d'une médiation pédagogique à travers l'animation et la vulgarisation du savoir et utilise divers moyens afin de rendre le patrimoine accessible à tous. Selon Elisabeth Caillet, la notion de médiateur culturel accompagne l'évolution de l'institution muséale là où le terme de conservateur ne suffit plus. Autrefois l'objet était au centre du musée, aujourd'hui c'est le public qui est devenu le cœur du projet muséal. Pour appuyer cette nouvelle profession de médiateur culturel, une formation universitaire se donne maintenant en France. Ces professionnels visent « à mieux informer, orienter et former leur public » (Caillet, 1995 : 4^e de couverture). Ils servent en fait d'intermédiaires entre l'objet muséal et le visiteur¹.

1. Au Canada, par contre, si nous consultons le site du Réseau canadien d'information sur le patrimoine (RCIP), le médiateur culturel se définit comme celui qui crée le lien

Or, la notion de médiation culturelle définie comme un processus et non comme un résultat nous semble être la plus appropriée lorsqu'elle est en lien avec le patrimoine, le musée et l'exposition. Dans ce sens, elle pourrait être envisagée sous divers aspects : comme une transmission, comme une transformation, comme une action ou, encore, comme un projet social qui vise la création des liens sociaux. Il n'est plus suffisant de seulement conserver et protéger le patrimoine, il faut le transmettre non seulement d'une génération à l'autre, mais aussi d'une culture à l'autre. La transformation d'un objet de la vie quotidienne en objet muséal faisant partie du patrimoine public devient un médiateur entre deux temps, deux espaces et deux réalités distinctes.

Le musée est non seulement un lieu de rencontre entre les objets exposés et le public, il est aussi un lieu de rencontre entre diverses cultures. En effet, le musée se situe dans ces espaces de rencontres pluriels permettant diverses médiations dont la médiation interculturelle.

La médiation interculturelle

Dans un contexte d'immigration, lorsque l'on est devant des objets qui nous sont inconnus, un patrimoine ethnologique ou historique appartenant à une autre culture, à part leurs qualités physiques, ces objets ne font pas sens. Par contre, une médiation efficace permet une appropriation du sens. En suivant le même ordre d'idées, un groupe de visiteurs appartenant à une même culture reconnaîtra plus facilement les objets ou les œuvres qui leur sont accessibles par les expériences précédentes : vécu, études, médias, lectures, etc. Lorsqu'il y a immigration massive, il est important d'étudier ces diverses perceptions et rapports au patrimoine du pays d'accueil, puisque le processus d'adaptation dans un nouveau pays inclut une adaptation culturelle qui souvent nécessite une

entre des partenaires et qui harmonise les exigences techniques, thématiques et scientifiques générales avec les volontés des auteurs/écrivains. Il doit créer un sentiment de confiance mutuelle qui favorise le travail et la reconnaissance des compétences des différentes parties (CHIN : <http://www.chin.gc.ca>).

médiation, une interprétation du patrimoine du pays d'accueil adaptée aux nouveaux arrivants.

Citons le cas d'une rencontre avec un patrimoine culturel de soi et de l'autre. Il s'agit, d'une part, d'un groupe d'étudiants, natifs du Québec, qui a visité l'exposition « Mémoires » au Musée de la civilisation de Québec². Cette exposition, qui présente diverses facettes du patrimoine et de la mémoire des Québécois (mémoire institutionnelle, familiale, refoulée) leur a permis une reconnaissance des codes et des représentations de la culture québécoise. Les étudiants reconnaissaient les objets, les faits climatiques et l'adaptation à l'hiver qui font partie de leur vécu, ils échangeaient familièrement avec les guides-animateurs puisqu'ils appartenaient à la même génération et à la même culture. Certains objets « médiateurs », comme un personnage d'une série télévisée pour enfants, déclenchaient des souvenirs partagés. Par contre, on a observé une difficulté de lecture ou un manque d'intérêt dans la partie qui aborde la religion, là leurs références semblaient être absentes, il y avait rupture et, par le fait même, manque de sens.

D'autre part, la même exposition visitée avec un groupe d'immigrants se traduit par une toute autre perception. Même si le discours du guide-animateur, traduit par un interprète, est toujours le même, pour ces visiteurs, il devient plus complexe. Les objets qui attiraient leur attention n'étaient pas perçus comme des objets familiers mais, au contraire, comme des objets étrangers et éloignés de leur culture : le traîneau, les mocassins, les costumes, les courtépoin-tes étaient devenues des objets exotiques. On a aussi observé un effort pour trouver des ressemblances avec la culture d'origine dans les broderies, la robe de mariée et les bancs d'école par exemple. Mais il est vite devenu évident que ce second groupe ne pouvait pas vraiment s'approprier le patrimoine exposé. Et pourtant, les deux groupes étaient composés de citoyens de la ville de Québec et non de touristes. Tous deux représentaient ce public cible à qui le musée a mission de transmettre un patrimoine culturel. Or, chaque groupe

2. Il s'agissait d'une visite effectuée dans le cadre du cours « Étudier sa culture » donné au Département d'histoire de l'Université Laval à l'automne 2000.

avait regardé les objets à travers leur propre filtre culturel et leur a donc attribué des significations différentes.

Pourrait-on adapter la visite – et l'exposition elle-même – afin de permettre plusieurs lectures et interprétations qui feraient sens pour un plus grand nombre de visiteurs ? Faudrait-il introduire alors une médiation non seulement culturelle, mais aussi interculturelle ? Pour Jean Caune, une telle médiation se situe dans le paradigme de relations interpersonnelles. Il définit la médiation comme une relation du sujet à autrui dans un milieu de références partagées. Il traite donc la construction du sens par le processus de médiation des échanges culturels. Il essaie d'élaborer un concept de médiation qui se construit dans une mise en rapport des relations interpersonnelles qu'il situe sur un axe horizontal et un monde de références – la société, les institutions (musées) – qu'il situe sur un axe vertical (Caune, 1995). Le modèle de médiation de Caune pourrait s'appliquer à la médiation muséale si on choisissait d'avoir un objectif de rapprochement interculturel, c'est-à-dire si on comprenait la médiation comme un processus d'échanges culturels. L'espace expositionnel deviendrait alors un dispositif qui permettrait de s'interroger sur nos propres filtres culturels et sur ceux des autres. Une telle approche ouverte permettrait des lectures plurielles.

Par contre, Jean-François Six soutient que « la médiation ne s'exprime pas seulement dans les relations interpersonnelles, mais dans les rapports que chacun peut avoir avec les institutions et entre autres avec les administrations de ces dernières » (Six, 1995 : 34). En France, ces médiations institutionnelles, qui se situent dans les relations entre l'institution et les citoyens, se traduisent par la création de services de médiation.

Enfin, Caune et Six voient la médiation comme un projet social et, selon Caune, elle devrait participer à la production de sens qui engage la société. La médiation comme projet social pourrait se traduire dans les politiques culturelles d'un pays ou d'une société qui s'appliqueraient à toutes les institutions culturelles, incluant le musée. La proposition récente de la Politique du patrimoine culturel du Québec (Arpin, 2000), par exemple, est partie prenante du projet social du Québec ; elle vise la médiation entre les institutions culturelles, sociales et politiques et le citoyen. En fait, cette proposition

reprend celle de Six puisqu'elle voit la médiation non plus comme des relations interpersonnelles, mais comme des relations entre les institutions, notamment le musée, et le citoyen.

MÉDIATION, POUVOIR, PATRIMOINE

La médiation se présente comme un moyen destiné à court-circuiter les survivances héritées d'une organisation figée dans son passé. Elle vaut alors comme représentation qui utilise des outils d'expression et de supports de communication permettant [...] de faire circuler leur vision du monde. [...] De ce fait, la médiation joue une fonction idéologique [car] elle apparaît comme un moyen que se donne l'institution (juridique, politique ou culturelle) pour maintenir le contact avec ses administrés et imposer des représentations et des relations sociales. Le plus souvent, la médiation du discours des dirigeants se développe par le biais des médias : la médiatisation est alors le dispositif social et technique par lequel les citoyens sont visés dans l'espace public (Caune, 1999 : 20).

Or, le musée, en tant qu'institution culturelle et publique, opère aussi une médiation entre un pouvoir politique et le visiteur. Nous vérifierons cette hypothèse en utilisant l'exemple des musées issus de la création des nouveaux États et l'homogénéisation des identités nationales après la guerre en ex-Yougoslavie.

La dislocation de la Yougoslavie à partir de 1991 et la création des nouveaux pays ont amené la création ou la recomposition des identités politiques et culturelles. Cette quête identitaire a eu un impact sur les musées et sur le patrimoine qu'on a dus redéfinir. Ce processus de redéfinition s'inscrit, d'une part, dans la rupture avec le passé communiste et, d'autre part, dans des processus de construction d'un patrimoine national. La disparition des musées de la révolution et l'instauration des musées ou des expositions sur l'histoire nationale sont une des premières manifestations de ces changements. En effet, après la chute du mur de Berlin, il y a eu des changements politique et culturel dans tous les pays de l'ancien système communiste. Par conséquent, les monuments, les musées et les collections, qui représentaient cette ancienne identité, ont perdu leur raison d'être. Il y a eu rupture, négation et donc non-médiation avec ce passé et ses représentations culturelles.

Les continuités sont rares dans les changements révolutionnaires (Poulot, 1993). Ainsi, nombreux sont les monuments de cette période qui ont été vandalisés, car ils étaient les symboles d'un régime d'oppression. Cet iconoclasme, ces processus de règlement de compte avec le passé et ses symboles sur la place publique et dans les musées, s'est résolu de diverses manières dans les pays de l'Europe centrale et de l'Est. En Croatie et en Bosnie et Herzégovine par exemple, on est allé de la négation jusqu'à la destruction du patrimoine communiste. En Hongrie par ailleurs, on a utilisé les statues monumentales provenant des places publiques pour aménager un parc-musée à l'extérieur de la ville de Budapest³ (voir Losonczy, 1999 : 451).

La disparition des musées de la révolution est due à leur interprétation idéologique du passé. La plupart avaient pour thème la résistance pendant la Deuxième Guerre mondiale, thème abordé sous l'angle marxiste, de la révolution communiste et des combats de classes sociales. Cependant, cette interprétation du passé avait déjà perdu son sens avant les années 1990 et, en perdant leur raison d'être, ces musées ont été détruits ou ils ont changé de vocation.

À Zagreb, le Musée de la révolution, situé au centre ville dans un bâtiment conçu par le sculpteur Ivan Meštrovi, a été fermé au début de la guerre en Croatie. En 1991, il a été décidé que sa collection serait dorénavant confiée au Musée historique croate (Hrvatski povjesni muzej) qui se définit aujourd'hui comme « musée national spécialisé »⁴. L'emplacement même du bâtiment du Musée de la révolution a provoqué une vive controverse. À l'origine, il abritait la Maison des beaux-arts (1930-1941), ensuite, une mosquée (1941-1945) et, finalement, le musée (1949-1990) (Hruškovec dans Uzelac, 2001). Plusieurs projets d'affectation du bâtiment – entre autres celui d'en faire un musée de l'armée – avaient été étudiés pour finalement choisir d'en faire le foyer de La société croate des artistes en arts visuels (Hrvatsko društvo likovnih umjetnika).

3. Ces statues monumentales de style socialiste-réaliste ornaient les places publiques. En 1991, suite à un long débat, *Le parc-musée des statues* est inauguré en 1993. Il se situe dans la banlieue de la ville, dans une zone d'usines et d'immeubles ruinés.

4. « Hrvatski povijesni muzej », Museum 1846-1996 : <http://www.public.srce.hr/hpm/z0012002.htm>

En Slovénie, le Musée de la révolution à Ljubljana devient, en 1994, le Musée d'histoire contemporaine⁵ tandis que celui de Sarajevo cherche toujours à devenir le Musée historique de Bosnie-Herzégovine.

La disparition des musées de la révolution et leur fusion, pour la plupart, avec des musées d'histoire marquent la fin d'une époque. Rappelons qu'autrefois le choix et l'interprétation des événements et des personnages dans ces musées étaient faits exclusivement à partir de critères d'ordre politique et idéologique. Ces institutions spécialisées illustraient bien le lien direct entre un pouvoir et ses institutions culturelles, notamment le musée. Cependant, ce lien n'est pas exclusif aux systèmes totalitaires, il y était seulement plus facile à observer. Les pratiques des musées de la période communiste d'effacer des témoignages historiques ou des événements qui ne cadraient pas avec le discours officiel et d'utiliser le musée comme médiateur politique se sont perpétuées dans les nouveaux États issus de l'ancienne Yougoslavie. La destruction des monuments en est l'exemple le plus flagrant.

En revanche, l'exposition au Musée d'histoire contemporaine⁶ de Ljubljana se distingue par une approche de continuité et d'inclusion. Elle est un exemple à la fois de la réinterprétation du passé dans un contexte post-communiste et de la création d'une mémoire collective qui contribue à la fabrication d'une identité slovène dans un nouveau pays devenu souverain en 1991⁷. Son exposition permanente « Les Slovènes au XX^e siècle », inaugurée en 1996, présente l'histoire politique, économique et culturelle de la nation depuis la Première Guerre mondiale et utilise une trame chronologique et thématique. Cette exposition permanente tente d'expliquer la Slovénie à travers les événements marquants tels que la Première et la Deuxième Guerre mondiale.

5. « Muzej novej_e zgodovine » : <http://www.freetimeslovenija.tv/01/grad/cekin/cekin.html>

6. Stalna razstava Slovenci v 20. stoletju, <http://www2.arnes.si/~ljmuzejnz/stalna.html>

7. La Slovénie est devenue indépendante suite à la guerre serbo-slovène dite « guerre de dix jours » qui a eu lieu du 27 juin au 7 juillet 1991.

Dans la zone intitulée « La Deuxième Guerre mondiale », on expose les divers uniformes côte à côte dans les vitrines. Ils témoignent de l'appartenance des Slovènes aux différentes formations militaires incluant les fascistes et les antifascistes (les partisans de Tito entre autres). Sans textes explicatifs, il est laissé aux visiteurs de les interpréter et de les situer dans leur contexte historique et social. La présentation et la mise en relation des objets sont éloquentes. Ces uniformes, tous traités de la même manière, véhiculent le message que nous sommes tous Slovènes même quand nous ne sommes pas du « bon côté ». L'approche, qui vise la conciliation nationale par l'inclusion des fascistes au même titre que les antifascistes, sans réserve ni commentaire, se défend par la présentation de toutes les formations militaires du XX^e siècle en Slovénie. Elle respecte la prétendue neutralité de l'institution muséale d'une part et, d'autre part, laisse le libre cours aux interprétations diverses. Par la sauvegarde et l'exposition des collections appartenant à cette période et par l'essai d'intégration des diverses identités politiques slovènes, cette simple exposition d'uniformes témoigne d'un changement radical du regard sur le passé dans un contexte postcommuniste. Ensemble, ces uniformes constituent un héritage qui sert à fabriquer une identité nationale slovène particulière et unique. Comme les institutions culturelles publiques, et particulièrement celles de l'État, demeurent, quelles que soient les circonstances, des médiateurs entre un pouvoir politique et un visiteur. Lorsqu'un pouvoir change de manière aussi radicale, comme cela a été le cas en Slovénie, ses représentations culturelles changent d'une manière tout aussi radicale.

Les musées médiatisent le patrimoine et créent une mémoire collective. Les représentations d'une société – employées dans le sens de Caune – dans les musées, et particulièrement dans les musées d'histoire, traduisent des opinions officielles normalisées dans une période donnée. Les musées, en tant qu'institutions publiques, transmettent une norme de la société, un consensus concernant une période historique, un héros ou un événement. Ils transmettent, à travers les objets et leur mise en relation, les messages qui construisent la mémoire collective et fabriquent ainsi l'identité d'une société. En effet, ces expositions patrimoniales ont pour objectif premier la création d'un sentiment d'appartenance

collective. Ainsi, le message de l'exposition citée plus haut a pour objectif une homogénéisation de tous les Slovènes malgré leurs identités politiques plurielles tout au long du XX^e siècle. L'accent est mis sur le concept d'une identité nationale qui est au-delà de toutes les identités politiques, culturelles et sociales des habitants de la Slovénie. Ce processus de médiation nationale, par la représentation des objets appartenant à diverses périodes de l'histoire dont le fil conducteur et le mot clé sont slovènes, qui traverse toutes les Scylla et Charybde de l'histoire, aboutit ultimement à la création d'un État souverain. Cependant, ce récit expositionnel, qui se veut inclusif, tient compte exclusivement des slovènes « de souche » qui semblent être les uniques habitants de la Slovénie du XX^e siècle.

ESTOMPER LA CONTROVERSE PAR LA MÉDIATION ESTHÉTIQUE

Jusqu'à maintenant, nous avons abordé la médiation par le biais de l'institution et du pouvoir. On a aussi vu que les changements de représentation d'une collectivité vont de pair avec les changements politiques. Dans les prochaines pages, nous analyserons la problématique de la présentation, de l'interprétation et de la réception de l'objet dans l'espace de l'exposition. À partir de cet angle d'observation, nous verrons que la médiation esthétique se présente parfois comme une stratégie muséale qui permet de confronter un passé controversé ou non encore résolu. En effet, la manière de présenter les objets sans contextualisation est observée dans des situations où il y a conflit entre diverses interprétations des objets ou des œuvres d'art. Or, dans un contexte d'après-guerre ou postcolonial, le passé est interprété de manières différentes dépendant de qui en fait la lecture.

Dans ces cas, une égalité du traitement des objets exposés met en évidence une stratégie muséale qui vise à affirmer la neutralité du musée et l'objectivisme scientifique du regard. Par contre, d'autres y verront une attitude d'autruche, de celui qui cache sa tête dans le sable afin de ne rien voir. Peut-on reconnaître dans cette approche une pratique type qui caractérise la mise en espace d'objets qui soulèvent la controverse ? Pour illustrer cette hypothèse, deux expositions serviront d'exemples : la première, en Slovénie, la seconde, à Paris.

Une multitude de bustes de Tito, qui étaient omniprésents dans toutes les institutions de la Yougoslavie pendant la période communiste, ont aujourd'hui disparu. Ils ont été détruits ou entreposés et rapidement remplacés sur la place publique par des représentations de héros nationaux autres. Or, on trouve des bustes de Tito dans l'exposition « Les Slovènes au XX^e siècle » où ils sont exposés par ordre chronologique. Cette série de têtes, œuvres d'artistes divers, fait généralement l'objet aujourd'hui d'une lecture uniquement esthétique au détriment d'une lecture historique et sociale. On semble avoir oublié le personnage et le rôle qu'il a joué dans une histoire relativement récente ; on est attiré que par la présentation muséographique. On pourrait cependant penser que le manque de discours explicatif affirme, dans ce cas-ci, le non-dit, car les objets qui illustrent ce passé appartiennent encore à la mémoire collective. L'absence d'explication, de mise en contexte, laisse libre cours à l'interprétation de chacun des visiteurs et l'ensemble peut, à lui seul, devenir riche en significations et en symbolique. Parfois, lorsqu'on reconstruit l'histoire autour d'un personnage, d'un événement ou d'une œuvre d'art, le silence peut être une solution qui permet une distanciation. Jean-Luc Michel (1999) soutient même que sans distanciation il n'y a pas de médiation ; or, dans les périodes tourmentées, l'influence du contexte politique sur la lecture et la perception de l'objet est très présente.

L'approche esthétique dans l'exposition d'objets ou de sujets qui soulèvent la controverse est certes une pratique qui se perpétue dans les musées, on trouve également cette pratique dans la présentation des collections ethnologiques de cultures autres. Une lecture essentiellement esthétique neutralise une exposition et c'est l'approche qu'a privilégiée le futur Musée du Quai-Branly à Paris, dont l'exposition au Louvre en 2001 servait d'avant-première. En effet, les objets issus de diverses cultures d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques étaient exposés sans que personne n'ait à se poser l'épineuse question de la contextualisation des pièces.

Sélectionnées sur des critères esthétiques par le collectionneur professionnel Jacques Kerchache, les différentes œuvres sont présentées isolément, avec sobriété, dans un immense espace arrangé pour que le visiteur puisse déambuler autour des objets, saisir leur forme, leur couleur sous tous les angles et familiariser son esprit avec leur esthétique déconcertante.

[...] L'objectif est clair : il faut réussir à faire comprendre au public du Louvre que ces objets ont, aux yeux de l'histoire de l'art, la même valeur esthétique que la Vénus de Milo ou qu'un tableau de la Renaissance italienne⁸.

Le choix d'une approche purement esthétique pour les objets ethnohistoriques pourrait être interprété de deux manières : en tant que choix muséologique ou en tant que choix politique. L'exemple de l'exposition ci-haut⁹ témoigne de ces deux choix et les critiques se sont sévèrement objectés à son titre – énoncé d'abord comme « Les arts premiers (pour remplacer le mot « primitifs ») au Louvre », devenu ensuite « Les Arts d'Afrique, d'Asie, d'Océanie et des Amériques » – et à l'absence de mise en contexte. Or, privilégier une approche esthétique dans le cas des collections ethnologiques n'est pas nécessairement réductionniste, tout dépend du contexte social et culturel dans lequel le musée, l'exposition et l'objet lui-même se trouvent, car la mise en valeur de l'objet par la beauté de ses formes, au-delà de sa signification sociale et historique, permet d'établir à la fois une proximité par rapport à l'objet lui-même et une distanciation par rapport à un contexte – controversé ou non – encore actuel. L'exposition, comprise ici comme une étape – réductionniste peut-être, surtout du point de vue des anthropologues, des ethnologues et des historiens – permet en même temps de réhabiliter et de mettre en valeur les objets.

Faudrait-il reconnaître dans cette approche muséographique et muséologique, et on pourrait citer d'autres exemples, une pratique type caractéristique pour une période donnée et pour les objets qui soulèvent, de diverses manières, la controverse ? Quoiqu'il en soit, cette situation de détachement et de distanciation d'un contexte conflictuel permet, entre autres, l'appropriation du public dans les musées des pays d'après-guerre, comme c'est le cas dans les Balkans par exemple. La médiation esthétique d'une exposition permet

8. Barbara Juliette, « Les arts premiers en France, visite guidée de trois expositions sur fond de débat artistico-ethnographique » : <http://www.fluctuat.net/expos/chroniques/artspremiers1.htm>

9. Site officiel du musée du Louvre : Arts premiers : http://www.louvre.fr/francais/collec/aa0a/aa0a_hp.htm

d'abord de construire un espace favorable aux rencontres et aux autres médiations. C'est ainsi qu'elle devient, dans des situations conflictuelles, une stratégie de la réconciliation. Une citation tirée du projet muséologique du futur Musée du Quai Branly exprime bien cette intention : « Ce musée sera un musée de la réconciliation et du partage »¹⁰.

MÉDIATION CULTURELLE, MÉDIATION CIVIQUE

« La médiation culturelle doit contribuer à tisser un lien entre le passé, le présent et l'avenir » (Lamizet, 2000 : 164) et ce n'est pas par hasard que cette citation est également la devise du Musée de la civilisation de Québec. Tisser un lien c'est donner sens au passé par la représentation muséale et assurer ainsi la continuité. L'appropriation est possible quand l'exposition fait sens pour le visiteur.

La médiation culturelle se définit aussi comme un processus de création ou dans un contexte d'après-guerre, de restauration de liens sociaux. En ex-Yougoslavie, les échanges culturels ont été les premiers pas vers la normalisation des rapports. Les médiations peuvent se faire, par exemple, grâce à la mobilité et l'universalité des artistes et de certains professionnels du secteur culturel ou, encore, par le retour de collections dans les musées. Le récent retour, par les Serbes, de la collection du Musée de la ville de Vukovar¹¹, musée détruit durant la guerre serbo-croate (1991-1995) et aujourd'hui reconstruit, représente les premiers pas vers une normalisation des échanges culturels entre les deux pays.

Peut-on évoquer la médiation civique ou citoyenne au musée dans le sens de restaurer le lien social ? Cette forme de médiation culturelle implique une approche curative. Or, généralement, qui dit musée dit aussi lieu de restauration ou de préservation d'objets, mais, comme le dit si bien Caune, « Hier, on attendait de la culture qu'elle soit cette force spirituelle qui transcende les particularismes

10. Musée du Quai Branly : http://www.quaibrantly.fr/01/statique/fr/12_museo.htm

11. *War damage to museums and galleries in Croatia*, Zagreb, Muzejski dokumentacijski centar, 1997, p.136-139.

et ouvre l'accès à l'universalisme. Aujourd'hui, les discours sur la culture s'expriment en termes orthopédagogiques... » (Caune, 1999 : 44). Dorénavant, on demande aux musées non seulement de restaurer ou de créer les liens sociaux, mais aussi de formuler des raisons de vivre ensemble. Cette demande est, selon plusieurs, la conséquence d'une crise, de la rupture, de l'éclatement d'une société ou, simplement, de guerres. Le musée, en tant qu'institution culturelle, est appelé à jouer ce rôle de créateur de liens sociaux ; rôle qui s'inscrit dans les mouvements de la nouvelle muséologie dont ceux regroupés autour du Mouvement international pour la nouvelle muséologie (MINOM) ou de la muséologie de l'expérimentation sociale.

Les critiques de ces mouvements déplorent que le politique et le social occupent le premier rang au détriment de la muséologie. Cependant, le musée n'est pas un lieu neutre ni une institution qui fonctionne en vase clos, le musée est une institution publique, donc nécessairement politisée. Les exemples tirés du contexte postcommuniste sont, dans ce sens, évocateurs.

En fait, la médiation, la réconciliation, la tolérance, la diversité culturelle, l'interculturalité sont des notions qui trouvent de plus en plus d'écho dans les musées : on a parlé de musées de l'inclusion, on s'est interrogé sur le musée et la diversité culturelle et, dorénavant, il faudra aussi parler de médiation citoyenne dans les musées.

*

* *

À travers diverses approches de médiation nous avons esquissé quelques pistes d'étude sur la médiation culturelle au musée.

Tout d'abord, le musée s'inscrit dans un espace public défini comme un lieu de médiation. De même, un espace culturel, en tant qu'espace public, est un lieu de représentations symboliques à travers un patrimoine culturel. En suivant cette ligne de pensée, la médiation se situe donc dans la dynamique de ces représentations culturelles et de leur appropriation par la collectivité ou les individus.

Divers concepts de la médiation culturelle ont émergé au cours des dernières années. Premièrement, les modèles de médiation de Lamizet s'articulent entre l'individu, la manifestation et la société,

tandis que ceux de Caune se basent aussi sur les relations interpersonnelles et ceux de Six se basent sur la relation entre l'institution et le citoyen. Ainsi, une médiation culturelle peut être à la fois interculturelle et interpersonnelle puisqu'elle s'inscrit entre le singulier et le collectif et ses représentations culturelles. Or, au musée il n'est plus suffisant de seulement conserver et protéger les objets, il faut aussi les diffuser, les rendre accessibles et les transmettre. Le musée doit donc être un médiateur entre les générations, entre les diverses cultures et entre des espaces-temps différents.

Deuxièmement, la médiation au musée est aussi comprise comme une action culturelle qui utilise les divers moyens mis à sa disposition afin de rendre le patrimoine accessible à tous. En ce sens elle s'inscrit dans les pratiques liées à l'interprétation et à la transmission du patrimoine culturel. Ce lieu culturel est aussi un espace symbolique et un lieu de médiation entre le passé, le présent et le futur. Il peut également être un lieu de création de liens sociaux et, dans ce sens, être un lieu de médiation citoyenne tel que nous l'avons vu dans les exemples tirés du contexte postcommuniste. Finalement, le musée est un lieu d'appropriation de manifestations culturelles, c'est-à-dire un espace de construction de l'identité culturelle. Ainsi, la représentation esthétique, dramatique et muséologique ne donne pas la réalité, elle donne sens, d'où l'affirmation que chaque exposition ne crée pas la situation de la médiation.

Ainsi donc, la médiation muséale est une forme de médiation culturelle située dans l'espace de l'exposition entre l'objet, le public, la représentation et le contexte socioculturel. Le musée en tant qu'institution est un lieu de rencontre entre les objets et le public, entre diverses cultures, entre diverses générations ou entre diverses formes d'art. Il est un lieu de médiation culturelle.

Nous avons aussi abordé la médiation à travers la relation de l'institution et le pouvoir où l'on a observé les changements d'une représentation d'une collectivité dus aux changements politiques. En effet, les changements radicaux dans une société provoquent des changements dans les représentations du patrimoine en musée. Une reconstruction de l'identité nationale nécessite une réinterprétation de l'histoire pour en permettre l'appropriation par la mémoire

collective. Au musée, l'interrogation se déplace vers la problématique de la présentation, de l'interprétation et de la réception de l'objet dans l'espace de l'exposition. Quand il s'agit d'objets qui provoquent la controverse, dans un contexte postcolonial ou postcommuniste comme dans les musées des pays d'après-guerre par exemple, la médiation esthétique permet de construire un espace favorable aux rencontres et aux médiations. Ainsi, une médiation esthétique dans des situations conflictuelles devient une stratégie, une approche privilégiée par la muséologie de la réconciliation.

Références

- Arpin, Roland (2000), *Notre patrimoine, un présent du passé*, Québec, Groupe-conseil sur la Politique du patrimoine culturel du Québec.
- Association internationale des musées d'histoire (1999), *Musées et politique : actes du quatrième colloque de l'Association internationale des musées d'histoire*, Paris, Association internationale des musées d'histoire.
- Babelon, Jean-Pierre, et André Chastel (1994), *La notion du patrimoine*, Paris, Liana Levi.
- Briski Uzelac, Sonja (2001), « Artist as a post-totalitarian subject », *Zivot Umjetnosti*, 64-01, p. 66-75.
- Caillet, Elisabeth (1995), *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, Lyon, Presses universitaires de Lyon.
- Caune, Jean (1995), *Culture et communication : convergences théoriques et lieux de médiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble.
- Caune, Jean (1999), *Pour une éthique de la communication : le sens de pratiques culturelles*, Paris, L'Harmattan.
- Davallon, Jean (2000), *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan.
- Lamizet, Bernard (2000), *La médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan.
- Lévis-Strauss, Claude (1974), *La structure des mythes*, Paris, Plon.
- Losonczy, Anne-Marie (1999), « Le patrimoine de l'oubli. Le parc-musée des statues de Budapest », dans « Musée nation après les colonies », *Ethnologie française*, publié avec le concours du CNRS et de la Direction des Musées de France, 3, p. 445-452.
- Michel, Jean-Luc (1999), *La distanciation. Essai sur la société médiatique*, Paris, L'Harmattan.
- Montpetit, Raymond (1997), « Le musée en tant qu'institution », dans André Turmel (dir.), *Culture, institution et savoir*, Sainte-Foy, PUL (coll. Culture française d'Amérique), p. 130-149.
- Poulot, Dominique (1992), « Bilan et perspectives pour une histoire culturelle des musées », *Public et musées*, 2, p. 125-145.
- Poulot, Dominique (1993), « Le sens du patrimoine : hier et aujourd'hui », *Annales ESC*, 6, p. 1601-1613.
- Schiele, Bernard, et Emlyn Koster (1998), *La révolution de la muséologie des sciences. Vers les musées du XXI^e siècle*, Lyon, Presses de l'Université de Lyon et Éditions MultiMondes.
- Six, Jean François (1995), *Dynamique de la médiation*, Paris, Desclée de Brouwer.