# Sortir des postures morales

## Pour une approche matérialiste non-eurocentrée de la médiation culturelle

Joana MONBARON

Doctorante au Centre d'Études Sociales, Université de Coimbra, Portugal.
Doctorat financé par la FCT (Fundação para a Ciência e a Tecnologia).



**DOI :** https ://doi.org/10.17184/eac.8918

**Résumé :** Alors que la métaphore du « trait d'union » est souvent utilisée pour décrire la fonction de la médiation culturelle, cet article propose d'interroger la manière dont elle perpétue une vision moralisatrice des inégalités et des conflits politiques, notamment dans le domaine de l'art moderne et contemporain. La première partie est dédiée à une analyse du travail des professionnelles critiques du champ qui considèrent la médiation culturelle comme praxis, ancrée dans l'épistémologie féministe matérialiste. Cette approche est augmentée dans une seconde partie par les réflexions de penseur.eus.s antiracistes, qui démontrent le caractère inséparable du régime d'expérience de l'art occidental des processus d'expropriation liés à l'esclavagisme et au (néo)colonialisme. En combinant ces deux perspectives, l'article explore les dynamiques complexes de race, de classe et de genre entre les médiateur.rice.s et les publics dits « éloignés » de la culture légitime. Ce cadre d'analyse permet également de mettre en lumière la logique intégrationniste qui sous-tend de nombreux projets de médiation et de commissariat d'exposition se réclamant du « trait d'union », comme en témoigne la biennale d'art contemporain Manifesta 13 à Marseille (2020), servant ici de cas d'étude empirique.

**Mots-clés :** médiation culturelle ; art contemporain ; politique des publics ; politique d'intégration ; féminisme matérialiste ; matérialisme décolonial

**Abstract:** While the metaphor of the "hyphen" is often used to describe the role of cultural mediation, this article proposes questioning how it perpetuates a moralizing view of inequalities and political conflicts, particularly in the realm of modern and contemporary art. The first part is dedicated to an analysis of the work of critical professionals in the field who view cultural mediation as praxis, rooted in materialist feminist epistemology. This approach is expanded in the second part by the reflections of antiracist thinkers, who demonstrate the inseparable nature of the experience regime of Western art from the processes of expropriation linked to slavery and (neo)colonialism. By combining these two perspectives, the article explores the complex dynamics of race, class, and gender between mediators and audiences considered "distant" from legitimate culture. This analytical framework also sheds light on the integrationist logic underlying many mediation and exhibition curating projects that claim the "hyphen," as evidenced by the Manifesta 13 contemporary art biennale in Marseille (2020), which serves here as an empirical case study.

**Keywords:** Cultural mediation, contemporary art, audience politics, integration politics, materialist feminism, decolonial materialism.

Il y a des questions gênantes qu'on ne sait si on peut (se) poser. Mais quand les langues se délient, informellement, entre amie.e.s ou collègues, il devient perceptible que le malaise est partagé. Quand on sort des présentations lisses de la médiation culturelle rassembleuse, beaucoup d'entre nous, médiateur.rice.s culturel.le.s exerçant dans les pays de l'Europe occidentale, c'est-à dire en majorité des femmes très diplômées (Peyrin, 2012 ; Frugier, 2016), blanches et valides,[1] avons déjà été mal à l'aise en observant les dynamiques socio-économiques qui sous-tendent l'organisation d'un projet artistique et de sa médiation dans un quartier populaire dans la périphérie d'une ville. Certain.e.s d'entre nous ont comparé les coûts de production dudit projet et ceux de la possible réparation de l'ascenseur de l'immeuble au pied duquel l'intervention artistique avait lieu. D'autres ou les mêmes se sont peut-être demandé pourquoi un des critères d'un travail de médiation réussie était de faire venir des groupes de femmes « issues de l'immigration » visiter une exposition d'art contemporain. Le texte qui suit s'attelle à fournir des pistes de réponses aux questions posées à partir d'une posture d'énonciation partielle. Ancrées dans le savoir critique produit collectivement

[1] Selon mon constat empirique après près de dix ans de travail dans le champ de la médiation de l'art moderne et contemporain.

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

par les médiateur.rice.s ces quinze dernières années, il s'agit de considérer les perspectives qui résistent aux mythes réunificateurs de l'art que la médiation culturelle reproduit souvent en prenant au sérieux les approches non-eurocentrées et antiracistes qui viennent chambouler l'édifice idéologique du champ professionnel de la culture en Europe de l'ouest.

## 1 La médiation culturelle comme « trait d'union » ?

Dans son ouvrage *Rester barbare* (2022, p. 23-24), Louisa Yousfi utilise la métaphore du « trait d'union » pour parler de la domestication des barbares, c'est-à-dire des membres différenciés du corps légitime de la nation française : « Foutu trait d'union ! Qui a envie d'être un trait d'union ? […] Ce trait d'union n'est pas une plus-value, c'est un cache-misère. Franco-quelque chose, ce n'est pas être doublement nanti, c'est être en voie de disparition ».[2] Alors que le trait d'union est souvent présenté comme un symbole de richesse et de diversité, la critique qu'en fait Yousfi démasque son rôle dans la neutralisation des inégalités et conflits politiques. Tandis que l'histoire de la civilisation européenne est souvent racontée comme si elle n'avait pas d'extérieur (Hall, 1991), le trait d'union évoque cet extérieur mais pour opérer une équivalence tronquée, gommant l'histoire coloniale par laquelle la diversité du monde fût réorganisée en un dispositif de classement hiérarchique des êtres humains sur lequel l'eurocentrisme et le racisme reposent (Colin, Quiroz, 2023, p. 40). Le trait d'union est ainsi le signe conjoncturel d'une organisation morale et binaire du monde divisé entre les civilisés et les barbares, entre « l'humanité et sa périphérie monstrueuse » (Yousfi, 2022, p. 19). Il sert à diluer la « monstruosité » et à la rattacher à la civilisation eurocentrée. Ce rattachement est l'essence même de l'intégration, que Yousfi comprend comme une disparition. Rester barbare, c'est résister à cette disparition et donc au projet intégrationniste des états-nations occidentaux visant à absorber les différences au nom d'ambitions universelles sous-tendues par un projet civilisateur.

Courroie de transmission des politiques culturelles de ces états-nations, la médiation est souvent caractérisée comme une profession du « trait d'union ». Cette métaphore trouve une de ses origines dans ce que les sociologues Luc Boltanski et Ève Chiapello (2011, p. 175-176) ont nommé « l'ordre connexionniste », témoin de la montée en force de la figure du.de la médiateur.rice dans le dernier tiers du XX$^{e}$ siècle et emblématique d'un « nouvel esprit du capitalisme » centré sur la mise en relation devenue valeur en soi. Dans cette perspective abstraite du rapport social, l'art de « faire des liens » et « tisser des réseaux » se trouve décontextualisé et valorisé pour

[2] La citation entière est « Regardez-les ceux-là comme ils s'empressent de désamorcer le récit de leur bizarrerie, en se raccrochant à ce pauvre motif : l'entre-deux rives. Dieu sait comme nous avons cru pouvoir nous en enorgueillir. Nous sommes riches de deux cultures. Nous sommes les traits d'union entre les deux rives de la Méditerranée, entre l'Occident et l'Orient. Et blablabla et blablabla. Foutu trait d'union ! Qui a envie d'être un trait d'union ? Abdelkebir Khatibi nous plaignait déjà : « Pauvre Arabe, où étais-tu, réduit à une série de traits d'union ! » Ce trait d'union n'est pas une plus-value, c'est un cache-misère. Franco-quelque chose, ce n'est pas être doublement nanti, c'est être en voie de disparition. Car il n'unit rien ce trait d'union, il compose les termes d'une guerre inégale entre des bombardiers et des couffins. Qui va gagner à votre avis ? Le franco- ou le -quelque chose ? Un indice : la réponse est dans la question. L'intégration progressive dans l'Empire, c'est cela que dessine cette ligne à laquelle se raccroche – pour combien de temps ? – l'autre partie. Et en même temps, si on semble tellement y tenir à ce trait d'union, ce n'est pas parce que nous croyons à sa fable, c'est parce que nous savons laquelle des deux parties sera sacrifiée si nos conditions d'existence nous l'imposaient ».

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

lui-même. En phase avec cet « ordre connexionniste » issu de la culture managériale, la littérature portant sur la médiation culturelle offre des références abondantes à la mise en relation (Casemajor, Dubé, Lamoureux, 2017). Elle y est présentée comme un trait d'union indispensable à la construction du « vivre-ensemble » dans les sociétés contemporaines, une profession capable de « retisser les liens qui se sont relâchés » (Caune, 2017, p. 22). En privilégiant une approche réparatrice du lien social brisé, la vision « trait d'union » de la médiation culturelle s'incarne par exemple dans la notion d'« inclusion » visant à combattre l'« exclusion », que Boltanski et Chiapello (2011, p. 467-472) ont identifiée comme la catégorie d'une forme renouvelée de critique sociale typique de l'« ordre connexionniste » ayant remplacé celle d'« exploitation ». Selon les auteur.rice.s, tandis que l'exploitation repose sur la désignation d'une classe (la bourgeoisie, les détenteurs des moyens de production) dans la perspective d'une politisation des rapports sociaux, la catégorie d'exclusion permet de désigner une négativité naturalisée. Les exclu.e.s le sont car c'est malheureusement l'ordre naturel des choses. Ainsi, la lecture politique des rapports sociaux cède progressivement sa place à une autre, moralisatrice, centrée sur l'exclusion, fortement investie par le mouvement humanitaire. Cette moralisation des conflits coïncide avec l'usage indifférencié du terme « médiation » dans de nombreux secteurs de l'activité sociale et politique, symptomatique du détricotage de l'état providence et du discrédit des propositions politiques alternatives qui avaient cours dans les années 1960 et 1970, étiolées avec la chute du bloc soviétique et l'imposition accélérée du capitalisme et son « nouvel esprit » à l'échelle mondiale. Cette « fin de l'histoire »[3] et ses séquelles se caractérisent par l'absence de projet politique collectif après le désaveu des grandes utopies modernes. Le projet politique est alors remplacé par une logique de projets, au pluriel, qui impacte significativement la façon dont les artistes et les travailleur.euse.s du secteur « créatif » se repositionnent dans l'évolution « culturpreneuriale » du champ de l'art (Loacker, 2013), et qui transforme notamment les pratiques artistiques en un processus continu, le statut fondamental des œuvres passant d'« objets » à « projets ». Renforcé par la fragilité du statut social des travailleur.euse.s de l'art et leur forte interdépendance avec les forces capitalistes, le remplacement d'un projet politique collectif par la multiplication de projets artistiques est au cœur de la culturalisation des conflits politiques (Bishop, 2012, p. 424-425), par laquelle (presque) toute idéologie adverse, en tant qu'expression culturelle, est admise dans le bassin de la diversité culturelle libérale pour participer au « libre marché des idées ». Les institutions culturelles contemporaines deviennent ainsi des espaces qui « séparent la production de contenu social de toutes conséquences sociales » (Graham, 2010, p. 127).

Dans le champ de la médiation culturelle, ce glissement se manifeste notamment dans la manière dont les publics censés ne pas avoir accès à la culture sont nouvellement définis comme « vulnérables », reproduisant à leur encontre une forme « d'humanitarisme dépolitisé » (Lynch, 2020, p. 6). Dans ce contexte, bien que les catégories d'« exclusion » et son remède l'« inclusion » puissent faire référence aux relations de pouvoir à l'œuvre dans les institutions culturelles pensées comme des dispositifs excluants, on constate qu'elles sont souvent « un réflexe moral plutôt qu'une action politique »

[3] Terme de Francis Fukuyama (1992) qui a interprété la fin de la Guerre Froide comme l'établissement de la démocratie libérale et du capitalisme en tant que formes définitives et universelles de gouvernement.

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

(Nwonka, 2015, p. 15). Les critiques de l'inclusion soulignent que cette action est surtout un outil de régulation sociale, dans le sens où elle vise à arrimer les subalternes à la communauté des citoyen.ne.s légitimes des états-nations occidentaux. Comme le souligne en effet Sara Ahmed (2012, p. 42-43), l'inclusion au cœur des politiques de promotion de la diversité est une forme « d'hospitalité conditionnelle » puisqu'elle exige l'intégration en retour de la possibilité et des bénéfices d'être inclus.e. Dans le contexte français, les velléités inclusionnistes de la médiation culturelle, dont le double est la médiation sociale dans les quartiers populaires, sont considérées comme le mode d'intervention privilégié de l'état-providence culturel (Schnapper, 1994). Mais, paradoxalement, la médiation occupe une fonction palliative puisqu'elle accompagne le processus de démantèlement de l'état providence résultant du « nouvel esprit du capitalisme ». Fort de ce constat, Nika Dubrovsky et David Graeber (2020) proposent, dans un article provocateur, une analyse comparative des rôles régulateurs de la police et du monde de l'art au moment où les devoirs sociaux des états occidentaux contemporains sont progressivement remplacés par la police, faisant glisser les états providences vers des états policiers. Iels constatent que les modes opératoires des dispositifs policier et artistique ont des similitudes en ce que leur fonction principale est de travailler au maintien du *statu quo* dans la répartition symbolique et concrète des pouvoirs. Cette lecture permet d'appréhender de manière critique les interventions artistiques et leur médiation « hors les murs » privilégiant les quartiers dits prioritaires de la politique de la ville visant à « rapprocher la culture des habitant.e.s » (DRAC Île-de-France, 2022), à l'heure du durcissement des politiques sécuritaires dans les banlieues populaires. Effectivement, à la question « comment les idéaux du progressisme libéral sont-ils vécus dans les banlieues ? », Louisa Yousfi (2022, p. 66) répond « comme une grande entreprise d'hypocrisie du pouvoir qui se pare de ses plus beaux habits pour étendre son influence « civilisatrice ». […] Le progressisme dans les cités, c'est *via* les flics qu'il se déploie en pratique. Dans les pays du Sud, ce sont carrément les bombes ». Il paraît cohérent de considérer ce contexte dans son ensemble pour appréhender les conditions de réception de la production artistique légitime et les stratégies de médiation qui l'accompagnent. Par exemple, par la construction de publics catégorisés par les euphémismes de « publics empêchés », « publics éloignés » ou « non-publics »,[4] le vocable de la médiation culturelle pacifie les tentatives de politisation de l'exclusion en la requalifiant comme éloignement. Cette « symbolique de la séparation » est au cœur des dispositifs de médiation dont la mission est de combler l'écart entre le « public éloigné » et la culture telle que définie par les institutions (Cervulle, 2017). Or, le public pensé comme « éloigné », notamment les communautés anciennement esclavagisées et colonisées et aujourd'hui considérées comme « issues de l'immigration », « migrantes » ou « sans-papiers », se constitue souvent en tant que public « oppositionnel » faisant irruption dans le monde pacifié des dispositifs de la culture dite légitime de la France néocoloniale (Vergès, 2023, p. 58). Les médiateur.rice.s se trouvent alors confronté.e.s à une réalité qui ne correspond pas aux catégories théorisées de manière unidirectionnelle, dans le sens où elles reflètent une vision du champ social établie à partir des logiques institutionnelles de la culture dominante. Dans cette logique, les revendications à la dignité, à la réparation et à la transformation sociale radicale

[4] Pour une généalogie du terme « non-public » et de sa progressive dépolitisation voir Dehail, 2021, p. 48-53.

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

formulées par le public oppositionnel se trouvent dépolitisées car réduites à un enjeu de « diversité culturelle » (Cervulle, Quemener, Vörös, 2016), dont l'autre face est la violence policière.

## 2 Une généalogie repolitisée

Il existe cependant une tradition critique de la médiation culturelle en Europe développée ces quinze dernières années qui prend au sérieux les remises en question du dispositif culturel, notamment celles formulées par le public oppositionnel et sa résistance aux classifications « humanitaires ». Plutôt que de désamorcer les résistances, la médiation culturelle entendue comme praxis telle que théorisée par Carmen Mörsch (2013) et d'autres consœurs part du postulat que les pratiques constituant le régime esthétique de l'art occidental sont inscrites dans des dispositifs culturels contribuant à la production et à la légitimation des hiérarchies sociales. Elles font ainsi volontiers référence à la sociologie critique du champ de l'art pour sortir ce-dernier de l'exceptionnalité présentant la production artistique et son infrastructure comme des îlots neutres et autonomes des conflits qui traversent la société. Proposant une approche matérialiste, la théorie critique de la médiation culturelle permet de dénaturaliser les automatismes professionnels en analysant notamment l'organisation du travail dans le champ de l'art mais aussi ses politiques de réception. Constatant empiriquement que les médiateur.rice.s culturel.le.s sont en grande majorité des femmes, les théoriciennes critiques de la médiation ont d'abord historicisé ce champ en y introduisant une perspective venue des épistémologies féministes. Par exemple, Felicity Allen (2008 ; 2017) retrace la généalogie de la médiation de l'art en Angleterre à partir des pratiques artistiques radicales liées aux valeurs diffusées et explorées dans les mouvements de libération, et en particulier le mouvement de libération des femmes. Elle analyse la manière dont des praticiennes aux valeurs féministes et collectivistes ont infiltré les institutions culturelles tout au long des années 1980 et 1990, où elles ont développé une pratique hybride à l'intersection de l'art, de la curation et de la pédagogie critique, désignée plus tard comme médiation [*gallery education*] qui, entre autres, ciblait les institutions artistiques avec des demandes relatives à la démocratisation de la gouvernance, à l'accessibilité, aux inégalités de race, de classe et de genre, et à la redistribution des ressources du monde de l'art. L'historicisation de la médiation culturelle à partir d'une perspective féministe a ainsi permis une redéfinition des pratiques et de leur analyse, dont l'une des implications est un retour d'agentivité des médiateur.rice.s. Avec les quatre fonctions de la médiation culturelle théorisées par Carmen Mörsch, de nombreux.se médiateur.rice.s, dont je suis, ont trouvé une échappatoire à la médiation « trait d'union » neutralisante. Mörsch (2013, p. 115-140) suggère en effet que la médiation culturelle peut remplir diverses fonctions institutionnelles : une fonction affirmative, qui prend pour acquis l'existence du régime esthétique de l'art et de son infrastructure tel qu'ils sont ; une fonction reproductive, destinée à instiller l'amour de l'art à un jeune public ; et deux fonctions exigeant une attitude autocritique et tournée vers l'action, les fonctions déconstructiviste et transformatrice. Alors que la fonction déconstructiviste décrit des initiatives pour lesquelles les médiateur.rice.s s'associent aux publics afin de soumettre à un examen critique collectif les relations de pouvoir inscrites dans les dispositifs du régime esthétique de l'art, la fonction transformatrice

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

fait référence à des projets de médiation s'appuyant sur des rapports de force stratégiques ayant pour but de modifier les modes opératoires des institutions culturelles dans lesquelles ils prennent place, à la faveur des intérêts des publics impliqués. En engageant une conflictualité à l'échelle institutionnelle, ces fonctions de la médiation culturelle constituent une alternative radicale à une approche de la médiation comme service gestionnaire du public ou comme geste compensatoire « trait d'union » visant à reproduire et diversifier les publics d'institutions excluantes.

En plus de proposer des formes d'autonomisation du travail de médiation culturelle, les théoriciennes de la médiation comme praxis analysent les institutions de l'art en tant que lieu de travail, où la division du travail reflète des inégalités structurelles à la société capitaliste. Identifiée grâce à l'historicisation de la profession de médiateur.rice, la féminisation et la naturalisation des compétences nécessaires à ce métier, qui entraîne leur invisibilité dans le rapport de force salarial, permet d'expliquer sa subordination et sa précarisation (Allen, 2017 ; Peyrin, 2010). Comme le montre par exemple Nora Sternfeld (2010), dans la hiérarchie institutionnelle de l'art contemporain, le travail périphérique de médiation, souvent considéré comme un effet secondaire des expositions, est marginalisé. Selon elle, cette organisation du travail reproduit une hiérarchie structurée de manière patriarcale, qui place la production (le commissariat d'expositions et la production d'œuvres) au-dessus de la reproduction (accueil des publics et interprétation des expositions avec elleux), ce qui correspond à la séparation symbolique et pratique entre l'espace immaculé du *white cube* dédié à la création et des tâches invisibilisées « peu glamours » parce qu'ayant trait au travail social. Le fait que le travail social dans les institutions culturelles soit féminisé ne relève pas du hasard mais est le fruit de l'histoire de la fabrication de la catégorie « femmes » dans le processus d'élaboration de la citoyenneté des états-nations occidentaux. Affinée et garantie par des associations philanthropiques, la proximité entre « femmes » et « social » dès la seconde moitié du XIX$^{e}$ siècle évoque en effet un type de travail très spécifique qui fait des « femmes » à la fois des agentes et des objets de réforme. Le travail social, disloqué du politique, offrait en effet à certaines femmes, bourgeoises et blanches, la possibilité d'entreprendre un travail de « réparation » d'autres femmes perçues comme défavorisées, par exemple les ouvrières. Ainsi, comme Denise Riley le résume (1988, p. 48-55), le travail social, tel que défini en relation à l'élaboration de la catégorie de « femmes » dans le contexte de formation de la citoyenneté moderne, est fait de femmes éduquées agissant sur d'autres femmes d'une classe inférieure et/ou non-blanches, avec pour conséquence la moralisation de toutes. Cette perspective historique résonne fortement avec les dynamiques à l'œuvre dans des projets de médiation culturelle actuels, pour peu que l'on s'autorise une analyse sans fard de la sociologie des médiateur.rice.s et des publics auxquels on propose un accès à l'art dans un souci d'inclusivité.

La hiérarchisation du travail de l'art mentionnée plus haut a aussi un impact sur ses conditions d'exercice. Bien qu'il existe une diversité de contrats de travail selon les institutions, les médiateur.rice.s sont rarement engagé.e.s à plein temps et avec des contrats de longues durées, souvent réservés aux chargé.e.s de médiation (Peyrin, 2007). En outre, les restrictions en matière d'engagement de fonctionnaires contrai-

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

gnant les institutions culturelles d'état[5] incitent ces-dernières à recourir à des marchés de services, notamment en matière d'accueil, de surveillance et de médiation, engendrant la multiplication des entreprises sous-traitantes spécialisées dans le secteur de la culture (Aboudrar, Mairesse, 2018, p. 51). Dans ces conditions, puisqu'iels ont différents employeurs, les médiateur.rice.s et chargé.e.s de médiation sont atomisé.e.s, ce qui rend difficile toute forme de coopération et de projet collectif déconstructiviste ou transformateur. Cependant, la situation subordonnée et précaire des médiateur.rice.s culturel.le.s n'est pas réservée à la médiation. En effet, les politiques de sous-traitance symptomatiques du « nouvel esprit du capitalisme » décrit plus haut se sont en premier lieu abattues sur les emplois du personnel de nettoyage et de sécurité des institutions culturelles, avant de toucher les médiateur.rice.s. Cette chronologie de l'évolution de la division du travail, toujours recalibrée, reflète les inégalités structurelles de race, de classe et de genre qui existent et perdurent au sein des institutions culturelles, elles-mêmes prises dans un système global. L'analyse de la hiérarchisation du travail dans ces institutions proposées par les médiateur.rice.s critiques, augmentée par celle des militant.e.s antiracistes (Décoloniser les arts, 2020), défait le mythe de l'art comme séparé de la dureté socio-économique. Au contraire, elle démontre que le dispositif artistique repose sur l'extériorisation et la conséquente invisibilisation des rapports sociaux inégalitaires qui constituent ses conditions matérielles de possibilité.

## 3 Question de stratégie

L'approche féministe critique de la médiation culturelle invite ainsi à se détacher de sa dimension « trait d'union » neutralisée. Mais la tentation réconciliatrice du « trait d'union » n'est pas que l'apanage de la médiation. *Traits d'union.s* fut en effet le titre, tiré du concept curatorial, de la biennale Manifesta 13 à Marseille pour laquelle j'ai été chargée de médiation de 2018 à 2021. L'équipe de curateur.ice.s – Katerina Chuchalina, Stefan Kalmár et Alya Sebti – s'est inspirée du travail du curateur Simon Sheikh[6] pour qui le « trait d'union » est un espace hybride résultant de la féconde fusion des cultures. Que pouvait bien signifier un travail de médiation un tant soit peu pertinent pour une telle biennale, qui plus est à Marseille, une ville où la corruption, le clientélisme et le mépris de la population par ses élites s'est notamment traduite par l'abandon stratégique des quartiers populaires et une ségrégation prononcée (Carle, Olmedo, 2020) ? Comment ne pas contribuer à l'accompagnement de ces politiques discriminatoires au travers de projets de médiation visant à « rapprocher » l'art contemporain des habitant.e.s ? Capitalisant sur les leçons tirées des théories critiques de la médiation, notamment sur le potentiel libérateur de la semi-visibilité permise par la position institutionnelle périphérique que la médiation occupe, il a s'agit d'appliquer une stratégie multiple qui reconnaissait des espaces et des temps disjoints entre les enjeux de la biennale matérialisée par son exposition tenue à l'automne 2020 et la

[5] Je fais ici la distinction entre « état » et « public » qui sont souvent employés comme synonymes mais correspondent en fait à deux dynamiques contradictoires : tandis que l'état (même social) renvoie à la domination étatique, le public est porté par les intéressé.e.s elleux-mêmes, souvent contre l'état. Voir Friot, 2022.

[6] Empruntant à Gayatri Spivak le concept d'« ignorance sanctionnée », qui consiste à faire taire volontairement un domaine de connaissance particulier en le rejetant comme non pertinent, Carmen Mörsch (2011) a âprement critiqué Sheikh pour son ignorance affichée des savoir-faire et des connaissances développées dans le champ de la médiation entendue comme praxis.

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

réalité des luttes de longue date des habitant.e.s des quartiers populaires de Marseille. Cette stratégie a notamment permis de dissocier l'exposition, comme énonciation des curateur.ice.s, du travail de « rapprochement » des publics pour privilégier d'autres formes de collaboration quasi autonomes. Par exemple, après une période de recherche faite de riches rencontres qui ont permis l'identification du grand niveau d'autogestion d'initiatives citoyennes dans de nombreux quartiers de Marseille défiant la préférence de l'état français pour les interventions contrôlées (Messaoudène, Pinson, Berra, 2014, p. 99), il a été décidé de mettre sur pied un programme en collaboration avec huit structures marseillaises, les *Archives Invisibles*.[7] Avec pour but de repenser les catégories culturelles et politiques à partir de la multiplicité des savoir-faire déjà là, le cycle de huit activations qui constituaient les *Archives Invisibles* fut une tentative de reconsidérer le degré auquel l'histoire de la ville implique et a toujours impliqué des pratiques subalternisées. Les circonstances aidant, un lieu séparé a été aménagé pour héberger les *Archives Invisibles* et devenir le QG de l'équipe de médiation de Manifesta 13 dans la périphérie du centre-ville, à Belsunce, signifiant une prise de distance spatiale et temporelle des axes décisionnels de la biennale (Sellen, 2022, p. 125-139).[8]

Étant donné que le dispositif privilégié de réception de l'art contemporain, qui plus est d'une biennale, est l'exposition, l'une des activités principales restait la mise en place des visites et de l'interprétation des œuvres sélectionnées dans le cadre conceptuel élaboré par les curateur.ice.s. Avant d'engager une équipe de médiateur.ice.s à ces fins, un atelier-étude a été organisé en juillet 2019 réunissant des jeunes professionnel.le.s de la médiation membres du réseau MED (Réseau de professionnel.le.s de la médiation culturelle PACA) et des représentant.e.s de structures culturelles employant des médiateur.ice.s à Marseille. Modéré par le pôle accompagnement de l'association Les Têtes de l'Art, l'atelier avait pour objectif de construire un diagnostic partagé des conditions de travail des médiateur.ice.s à Marseille. Ce diagnostic, qui confirme la grande volatilité de leurs contrats variant drastiquement d'un employeur à l'autre, a permis non-seulement de servir d'invitation à une réflexion autour des pistes d'amélioration des conditions de travail des médiateur.ice.s culturel.le.s à Marseille et au-delà, mais aussi, de manière plus concrète, de définir quel type de contrat siérait le mieux aux futures médiatrices de Manifesta 13 dans les conditions imparties de la biennale.[9] De manière plus générale, le rapport rendu par l'association Les Têtes de l'Art (2019) suite à cet atelier-étude a non seulement rafraîchit les données souvent datées relatives aux particularités des conditions de travail des médiateur.ice.s, mais constitue aussi une ressource utile pour quiconque s'intéressant à la question.

[7] Pour en savoir plus sur les *Archives Invisibles* voir le site dédié : <https://archivesinvisiblesmarseill e.org/\textgreater{} et Girel, Monbaron, 2020 (le mot « révéler » dans le titre « Les Archives Invisibles : révéler les récits habitants au cœur d'une Biennale », fut une suggestion de la rédactrice à laquelle j'ai donné mon accord mais qui me semble, rétrospectivement, ne pas convenir).

[8] Tandis que le QG est aujourd'hui Twali Belsunce, un espace culinaire et culturel géré par Karim et Ahmed Boussalem, alliés de l'équipe de médiation de Manifesta 13, le maire socialiste de Marseille, Benoît Payan, a annoncé en janvier 2024 que l'ancien Espace Culture au centre-ville, mis à disposition de la biennale entre 2019 et 2020 qui en a fait ses bureaux et sa vitrine baptisée Espace Manifesta 13, va devenir un poste central de police municipale. Cette réattribution résonne fortement avec la thèse de Dubrovsky et Graeber (2020) mentionnée plus haut.

[9] Nous avons opté par compromis pour des contrats de travail à durée déterminée avec modulation du temps de travail. Je reconnais que cette option n'était pas adéquate car certaines médiatrices de Manifesta 13 n'ont pas eu le droit aux allocations chômage après la fermeture de la biennale.

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

## 4 Se désolidariser des vitrines

Comme décrit plus tôt, l'ouverture d'un espace dans un quartier périphérique du centre-ville consacré à des collaborations avec des structures locales permit de contourner l'écueil du travail de médiation « hors les murs » consistant à créer des liens entre une proposition artistique sélectionnée par les curateur.ice.s et un groupe soi-disant « éloigné » de la culture, une partie de la démarche ayant souvent pour but de faire visiter l'exposition à ce groupe. Ainsi, la médiation de l'exposition *Traits d'union.s* s'adressait principalement au public majoritaire de l'art contemporain, essentiellement composé de ce que Gregory Sholette (2017, p. 192-193) nomme la « matière noire » [*dark matter*] du monde de l'art : la communauté des travailleur.euse.s de l'art produite massivement par la compétition artistique, une communauté majoritairement blanche, des classes moyennes et supérieures, valide, urbaine et diplômée, dont font aussi partie les médiateur.ice.s dans leur majorité. Pour cette médiation presqu'entre-soi, l'idée était de fournir des outils aux médiatrices de Manifesta 13 qui permettaient de développer un travail critique d'interprétation des œuvres, voire déconstructiviste selon la grille de lecture de Carmen Mörsch. En somme, une médiation en prise avec les contradictions qu'impliquaient les postures moralisatrices émises par les curateur.ice.s, ayant par exemple qualifié leur approche pour le chapitre de l'exposition *L'Hospice : l'étrange, le poétique et le possible*, déployé au Centre de la Vieille Charité, de « commentaire » sur le processus de décolonisation des musées qui ne faisait, selon l'analyse de Katerina Chuchalina (2020), que commencer en France. Contribuant à faire passer la décolonisation pour une option intellectuelle et esthétique ayant sa place parmi d'autres sur le « libre marché des idées », la notion de « commentaire » est symptomatique de la métaphorisation des conflits politiques, fournissant un cadre radical aux idées familières d'inclusion et de diversité qui fonctionnent bien dans la zone de confort des institutions renommées (Tuck, Yang, 2012). Afin de contrecarrer autant que possible cette tendance, il a s'agit d'analyser conjointement les œuvres présentées et leur dispositif de présentation. Nous nous sommes attardées par exemple sur les objets produits par Judith Scott, une artiste autodidacte institutionalisée dès l'enfance, et un masque baoulé emprunté au Musée d'Arts Africains, Océaniens et Amérindiens de la ville de Marseille, qui avaient en commun d'être présentés sous vitrine, dispositif par excellence de la mise en quarantaine sensible dans le hors temps du musée. La lecture collective d'un texte d'Eve Kosofsky Sedgwick (2003, p. 22-24) dédié au travail de Judith Scott a notamment permis d'identifier la manière dont le langage de l'histoire de l'art l'a maintes fois diagnostiquée en termes de manque, alors que la considération attentive de sa relation charnelle avec le fruit de son travail déstabilise les catégories de l'art en ce qu'elle questionne la distance sujet-objet et privilégie le sens du toucher sur celui de la vue. Une photographie de Judith Scott enlaçant un de ses objets venait ainsi contraster la dé-signification opérée par leur présentation sous vitrine et par là même questionner le dispositif du régime esthétique de l'art occidental dont la vue est le sens quasi exclusif. Ce questionnement a constitué les prémices d'un bouleversement profond. Prenant au sérieux l'ambition des curateur.ice.s d'aborder la décolonisation des musées, et inspirées par les visites ponctuelles de Françoise Vergès visant à identifier la naturalisation de l'esclavage dans les tableaux du musée du Louvre, nous avons convié cette dernière à mener un atelier avec les médiatrices de

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

Manifesta 13. Au cours de celui-ci, elle nous a invitées à être attentives à la manière dont les cartels d'exposition participent à un effacement. À travers l'analyse collective du texte du cartel dédié au masque baoulé exposé dans le cadre de *Traits d'union.s*,[10] il est apparu évident que sa biographie ne prenait en compte que son impact sur la scène artistique européenne et que sa présence en Europe était naturalisée. Seule une discrète mention du colonialisme était faite, mais uniquement en guise de description des intentions du film de Chris Marker et Alain Resnais, *Les statues meurent aussi,* alors que le film lui-même n'était pas projeté dans l'exposition. Il s'agissait ainsi d'une description eurocentrée ne mentionnant que la perspective d'hommes blancs, européens et étasuniens, tandis que la présentation du masque sous vitrine reproduisait le dispositif de dé-signification problématisé par Marker et Resnais. La présence du masque était justifiée par le fait qu'il avait servi de source d'inspiration, comme les artistes qualifiés de « naïfs » telle Judith Scott, pour les avant-gardes artistiques européennes. Le cartel opérait aussi une négation de la co-temporalité de ces dernières et du masque, le présentant hors du temps linéaire du progrès occidental, et omettant les demandes de restitution et de réparation que les états africains ont formulées de longue date, contribuant ainsi à la fabrication des asymétries et inégalités (Vergès, 2023, p. 25-27).

La perspective apportée par Françoise Vergès étoffe les outils essentiels proposés par les théoriciennes féministes de la médiation culturelle, qui se montrent cependant incomplets pour appréhender les dynamiques en jeu entre les médiateur.rice.s et les publics dits « éloignés » car ils restent limités à « une critique eurocentrée de l'eurocentrisme » (Grosfoguel, 2011). Comme mentionné au début de ce texte, l'histoire de la civilisation européenne est souvent appréhendée comme si elle n'avait pas d'extérieur. Il en va de même pour un élément constitutif de cette civilisation qu'est l'art comme « régime d'expérience », qui est lui-même une configuration historique située, bien que les manuels d'histoire de l'art persistent à présenter une unicité de sens allant des peintures rupestres à l'art contemporain. Selon Jacques Rancière (2018, p. 49-50), le régime esthétique de l'art occidental n'existe en fait que depuis la fin du XVIII[e] siècle. Or, une littérature de plus en plus abondante démontre que ce régime d'expérience de l'art et ses infrastructures sont indissociables de l'expropriation matérielle et immatérielle systématique au cœur du système esclavagiste et du colonialisme (Gikandi, 2011 ; Sarr, Savoy, 2018 ; Azoulay, 2019 ; Hicks, 2020). Considérant que « la modernité n'est que le visage aimable d'un projet qui reste indéchiffrable si on n'intègre pas à l'analyse sa doublure extérieure : la colonialité » (Colin, Quiroz, 2023, p. 12), une lecture eurocentrée de l'histoire de l'art, qui extériorise la violence de l'esclavagisme et de la colonisation, non seulement méconnait l'existence d'autres

[10] « Les surréalistes étaient fascinés par la redéfinition des distinctions entre 'civilisé' et 'primitif', sacré et profane, précieux et sans valeur. Ils ont souvent cherché et trouvé l'inspiration dans l'art non européen, tentant par-là d'ébranler, de perturber ou de transgresser le monde quotidien de l'Europe. Ce masque baoulé provient de la collection de Pierre Guerre – avocat et écrivain marseillais qui faisait partie du comité de rédaction des *Cahiers du Sud* et connaissait également André Breton et Varian Fry. La majeure partie de sa collection se trouve aujourd'hui au Musée d'Arts africains, océaniens et amérindiens de La Vielle Charité. Dans les années 1950, le masque a été filmé pour *Les statues meurent aussi* – un court-métrage d'Alain Resnais et de Chris Marker qui remet en question la perception de l'art africain et réfléchit aux conséquences du colonialisme. Le film pose notamment la question de la façon dont les masques africains sont dépouillés de leur signification originale et transformés en simples objets destinés à être exposés dans des musées ».

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

régimes d'expérience du sensible mais nie aussi la consubstantialité de la modernité occidentale et de la colonialité. Par exemple, les théories européennes selon lesquelles la délibération esthétique est la clé d'un régime politique équilibré, à l'origine de l'état moderne, du libéralisme économique et des droits civils et politiques – et, l'on pourrait ajouter, de la médiation culturelle – ont été analysées par Simon Gikandi (2011) comme ne constituant qu'une face d'une dialectique de l'identité et de la différence, comprenant, sur son autre face extériorisée, la violence impériale et la laideur de l'asservissement des Africains. Gikandi démontre en effet que l'institution de l'esclavage et la culture du bon goût et de l'appréciation de l'art ont toutes deux été fondamentales dans la formation de l'identité moderne occidentale, et qu'elles ne le sont pas séparément mais dans le cadre d'une « unité d'expérience », même si elles sont interprétées comme étant radicalement opposées. Cette opposition permet de naturaliser, jusqu'à aujourd'hui, la séparation entre l'esclavage et le champ culturel auquel les citoyen.ne.s des démocraties occidentales participent en tant que signe de leur identité progressiste et moderne. Une logique similaire traverse les musées, qui font partie de l'arsenal institutionnel des états-nations occidentaux naissants, dont la construction généralisée dans les métropoles européennes connut un essor à la suite de la conférence de Berlin (1884-1885) qui fixa les règles du partage de l'Afrique entre les empires européens, moment qui correspond au déferlement en Europe et aux États-Unis d'une abondance d'œuvres pillées par les agent.e.s des puissances coloniales. Dans cette optique, les musées ont été examinés comme une conséquence directe des projets coloniaux des gouvernements européens, eux-mêmes corrélés à la concurrence entre empires, qui se sont construits sur l'extraction des ressources naturelles et des œuvres culturelles et leur transfert vers les métropoles européennes (Sarr, Savoy, 2018, p. 29-30). Ce constat permet à Ariella Aïsha Azoulay (2019, p. 100-102) d'établir que l'institution des musées a facilité la matérialisation dans et à travers les objets muséalisés d'une distinction entre deux classes de personnes : celleux qui sont légitimes à s'y intéresser et celleux dont la légitimité à le faire est niée. Fondamentalement, cette distinction fait partie de l'institution plus large d'une gouvernementalité différentielle, par laquelle les membres du corps politique sont produits comme différents. Dans cette gouvernementalité différentielle, les citoyen.ne.s de « première classe » ont accès aux institutions impériales comme les musées et peuvent en bénéficier, ainsi qu'à la variété des professions impliquées dans la gestion des objets qui y ont été déplacés, ou font partie du public générique servi par ces institutions. En revanche, la « seconde classe » comprend les personnes impactées de manière désastreuse par l'expropriation coloniale de leur héritage symbolique et matériel et leur vie rendue précaire dans un système où elles sont gouvernées différemment des citoyen.ne.s de « première classe ». Cette perspective éclaire crument la violence qui sous-tend les rapports entre médiateur.rice.s, faisant partie en majorité de la « première classe », et les publics dits « éloignés », notamment constitués de communautés issues de l'immigration postcoloniale, qui le sont entre autres parce qu'iels sont devenus citoyen.ne.s de « seconde classe » suite au pillage et à la muséification de leur héritage. Même s'ils sont abordés de bonne foi comme une stratégie du « vivre-ensemble », ces rapports se construisent sur l'impératif d'intégration des citoyen.ne.s de « seconde classe » au régime culturel de la « première classe ». Dans ce sens, on ne peut comprendre les mobilisations des publics oppositionnels et leur résistance à la culture légitime telle

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

qu'elle est structurée sans considérer la naturalisation de la violence coloniale, qui a resignifié les pillages à l'origine de l'accumulation primitive des musées pour en faire un patrimoine universel de l'humanité dont la « première classe » est la garante légitime autoproclamée (Vergès, 2023, p. 77).

On pourrait penser que cette analyse ne concerne pas l'art moderne et contemporain, dont les institutions, contrairement aux musées d'ethnographie ou d'histoire naturelle, collectionnent et exposent de manière consentie des créations d'artistes qui se considèrent en tant que tel.le.s. Cette analyse omet cependant l'une des principales sources d'inspiration des avant-gardes artistiques européennes, raison de la présence du masque baoulé dans l'exposition de Manifesta 13, qu'est l'« art primitif » (Foster, 1985). Pour prendre un exemple éculé de l'histoire de l'art moderne, c'est bien parce qu'il faisait partie de la « première classe » des états-nations impérialistes que Pablo Picasso a pu faire le récit de sa rencontre épiphanique avec la sculpture africaine au Musée d'Ethnographie du Trocadéro à Paris. Les expérimentations formelles qui s'ensuivent, cubisme en tête, ont ensuite été intégrées au récit fondateur du modernisme et de son modèle muséographique toujours hégémonique qu'est le *white cube* au Musée d'Art Moderne de New York (MoMA) rendu célèbre par l'exposition *Cubism and Abstract Art* de 1936. C'est à cette occasion que le directeur fondateur du MoMA, Alfred H. Barr, introduit son diagramme, devenu classique, présentant l'évolution linéaire des différents mouvements artistiques européens comme une série de « -ismes », dont le paroxysme est l'universalisme étasunien représenté par les œuvres des expressionnistes abstraits. En 2019, l'artiste afro-américain Hank Willis Thomas a proposé une version altérée du diagramme prenant en compte les conditions matérielles extériorisées du dispositif de l'art moderne dépeint par Barr.[11] Intitulée *Colonialism and Abstract Art*, la version de Thomas augmente le schéma initial en y ajoutant en toile de fond la colonisation du Congo entre 1870 et 1970, ses répercussions socio-économiques, culturelles et politiques, et la manière dont elles sont imbriquées à la production artistique occidentale. Par ces ajouts, il soutient que le pillage colonial du Sud global est aussi un moment constitutif de la construction du régime esthétique de l'art moderne et ne peut être considéré comme un acte extérieur à la pratique contemporaine de l'art ni dissociable de celle-ci. Ainsi, le matérialisme non-eurocentré, ou décolonial,[12] des penseur.euse.s du colonialisme comme rapport politique, social et culturel se concentre sur ce qui a historiquement été extériorisé par le régime esthétique de l'art occidental, et par là même, contribue non-seulement à relativiser ce régime mais aussi à identifier sa substance coloniale, impériale, et raciste. L'art tel que défini par la tradition européenne moderne n'est en fait qu'un régime d'expérience du sensible parmi d'autres, mais avec la particularité de reposer sur l'écrasement systématique des autres et ce à une échelle réellement mondiale.

[11] Une version téléchargeable est accessible sur le site Internet du MoMA : https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/magazine/Hank-Willis-Thomas-Colonialism-and-Abstract-Art.pdf

[12] Dans une conversation avec le militant pour les droits économiques des artistes Aurélien Catin, Olivier Marboeuf (2022, p. 201-212) appelle « matérialisme décolonial » une pensée politique qui articule l'analyse du progrès social en Europe à l'assujettissement et à l'exploitation des (post-) esclavagisé.e.s et colonisé.e.s.

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

## 5 Conclusion

La lecture que permet le matérialisme non-eurocentré du régime esthétique de l'art occidental et des conditions de possibilité de l'existence de son infrastructure souligne à quel point les acteur.ice.s de ce régime, artistes, curateur.ice.s, médiateur.ice.s, héritons d'une positionnalité coloniale par laquelle nous contribuons à entretenir l'extériorisation de la violence et de l'extractivisme et sa séparation – spatiale, temporelle, conceptuelle – des régimes démocratiques occidentaux et de leurs institutions. Cette extériorisation, ou effacement, est au cœur des intentions « trait d'union » de la médiation et du commissariat d'exposition, qui peuvent être vues comme ce qu'Eve Tuck et K. Wayne Yang (2012) nomment des « tentatives prématurées de réconciliation » dans un monde où les demandes des états et communautés du Sud global et les publics oppositionnels au Nord poussent à interroger les institutions culturelles dans leurs fondements mêmes, en considérant en premier lieu la reproduction du racisme structurel, la réparation et l'irréparable. La médiation culturelle, faisant elle-même partie du dispositif du régime d'expérience des arts en occident, se voit ainsi confrontée à un immense défi, formulé dans un pamphlet distribué par le collectif Decolonize This Museum (2018) au musée de Brooklyn : « que cela signifierait-il de libérer cette institution des structures d'oppression qui y sont inscrites dès le départ ? ». Y répondre signifie, entre autres, de se mettre au diapason des revendications formulées par les publics oppositionnels et de contester, en théorie et en pratique, la logique intégrationniste du « trait d'union ».

## Bibliographie

Aboudrar, Bruno-Nassim ; Mairesse, François, *La médiation culturelle*, Presses universitaires de France, Coll. « Que sais-je ? », Paris, 2018.

Ahmed, Sara, *On Being Included. Racism and Diversity in Institutional Life*, Duke University Press, Durham, Londres, 2012.

Allen, Felicity (2008), « Situating Gallery Education », *Tate Encounters*, vol. 2, [E]dition, Royaume-Uni, p. 1-12.

Allen, Felicity (2017), « Re-visiting, Re-situating Gallery Education : Reflections on Education as a Strategy for Expanding the Concept of 'Public' in Art Museums and Galleries in an Era of Increasing Privatisation », *in* Ashton, Jenna C (dir.), *Feminism and Museums : Intervention, Disruption and Change*, Museums Etc, Édimbourg, p. 271-308.

Azoulay, Ariella Aïsha, *Potential History. Unlearning Imperialism*, Verso, Londres, 2019.

Bishop, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londres, 2012.

Boltanski, Luc ; Chiapello, Ève, *Le nouvel esprit du capitalisme*, seconde édition, Gallimard, Coll. « Tel », 2011.

Carle, Zoé ; Olmedo, Élise (2020), « Marseillle est trop grande pour Marseille », *Vacarme*, vol. 89 : https://vacarme.org/article3288.html (consulté le 19/04/23).

Casemajor, Nathalie ; Dubé, Marcelle ; Lamoureux, Eve (2017), « Critique(s) et médiation culturelle », *in* Casemajor, Nathalie ; Dubé, Marcelle ; Lafortune, Jean-Marie ; Lamoureux, Eve (dir.), *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Presses de l'Université de Laval, Coll. « Monde Culturel », Sainte-Foy, p. 3-31.

Catin, Aurélien ; Marboeuf, Olivier (2022), « Un matérialisme décolonial : conversation avec Aurélien Catin », *in* Marboeuf, Olivier, *Suites décoloniales. S'enfuir de la plantation*, Éditions du commun, Paris, p. 201-212.

Caune, Jean, *La médiation culturelle. Expérience esthétique et construction du vivre-ensemble*, Presses universitaires de Grenoble, Coll. « Communication, médias et sociétés », Grenoble, 2017.

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

Cervulle, Maxime ; Quemener, Nelly ; Vörös, Florian (2016), « Présentation. Polyphonie critique », *in* Cervulle, Maxime ; Quemener, Nelly ; Vörös, Florian (dir.), *Matérialismes, culture et communication. Tome 2, Cultural Studies, théories féministes et décoloniales*, Presses des Mines, Coll. « Matérialismes », Paris, p. 9-34.

Cervulle, Maxime (2017), « Exposer le racisme. Exhibit B et le public oppositionnel », *Études de communication*, vol. 48, Université de Lille, France, p. 37-54. Doi : 10.4000/edc.6775

Colin, Philippe ; Quiroz, Lissel, *Pensées décoloniales. Une introduction aux théories critiques d'Amérique latine*, La Découverte, Coll. « Zones », Paris, 2023.

Décoloniser les arts (2020), *Racisme et Exclusions. Des travailleur.se.s racisé.e.s du monde des arts et de la culture (artistes et employé.e.s) s'expriment sur la politique du confinement et ses conséquences*, Rapport envoyé *via* email (consulté le 11/04/23).

Decolonize This Museum (2018), Decolonization Commission : https://static1.squarespace.com/static/5c5e0c57d86cc9226827c754/t/5ef183af84087c02101f0143/1592886235209/BKMuseum_DTM_Brochure.pdf (consulté le 03/04/23).

Dehail, Judith (2021), « La médiation muséale en France : vers l'émancipation d'une fonction subalterne ? », *in* Klichuk, Yana ; Monbaron, Joana ; Ziou-Ziou, Abdeslam (dir.), *Al Moutawassit : la médiation culturelle comme point de rencontre*, Archive Books, Berlin, p. 48-53.

Dubrovsky, Nika ; Graeber, David (2020), « Another Art World, Part 3 : Policing and Symbolic Order », *e-flux Journal*, vol. 113, États-Unis, p. 3-12.

DRAC Île-de-France (2022), « La culture au cœur des quartiers prioritaires franciliens » : https://www.culture.gouv.fr/Regions/DRAC-Ile-de-France/Actualites/Actualite-a-la-une/La-culture-au-caeur-des-quartiers-prioritaires-franciliens (consulté le 07/06/23).

Foster, Hal (1985), « The 'Primitive' Unconscious of Modern Art », *October*, vol. 34, MIT Press, États-Unis, p. 45-70.

Friot, Bernard (2022), « Préface », *in* Da Silva, Nicolas, *La bataille de la sécu. Une histoire du système de santé*, La fabrique, Paris, p. 9-20

Frugier, Stéphane (2016), « Le profil socio-démographique et les activités des médiateurs de CSTI », *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, vol. 164, Office de coopération et d'information muséographiques, France, p. 12-20. Doi : 10.4000/ocim.1639

Gikandi, Simon, *Slavery and the Culture of Taste*, Princeton University Press, Princeton, 2011.

Girel, Sylvia ; Monbaron, Joana (2020), « Les Archives Invisibles : révéler les récits habitants au cœur d'une Biennale », *L'Observatoire*, vol. 2, No 56, Observatoire des politiques culturelles, France, p. 75-77. Doi : 10.3917/lobs.056.0074

Graham, Janna (2010), « Between a Pedagogical Turn and a Hard Place. Thinking with Conditions », *in* O'Neill, Paul ; Wilson, Fred (dir.), *Curating and the Educational Turn*, Open editions, Londres, p. 124-139.

Grosfoguel, Ramon (2011), « Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy : Transmodernity, Decolonial Thinking, and Global Coloniality », *TRANSMODERNITY : Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 1, No 1, UC Merced, États-Unis. Doi : 10.5070/T411000004.

Guskov, Serguei ; Chuchalina, Katerina (2020), « Interv'yu s Yekaterinoy Chuchalinoy [Entretien avec Katerina Chuchalina] », *Spectate* : https://spectate.ru/chuchalina-manifesta/ (consulté le 04.05.23).

Hall, Stuart (1991), « Europe's Other Self », *Marxism Today*, Royaume-Uni, p. 18-19.

Hicks, Dan, *The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, Pluto, Londres, 2020.

Kosofsky Sedgwick, Eve, *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, Durham, Londres, 2003.

Les Têtes de l'Art (2019), *Les statuts et conditions d'emploi des médiateur.ice.s*, Rapport mandaté par l'équipe de médiation de Manifesta 13 envoyé *via* email (consulté le 29/03/23).

Loacker, Bernadette (2013), « Becoming 'culturpreneur' : How the 'neoliberal regime of truth' affects and redefines artistic subject positions », *Culture and Organization*, vol. 19, No 2, Taylor & Francis, Royaume-Uni, p. 124-145. Doi : 10.1080/14759551.2011.644671

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826

Lynch, Bernadette (2020), « Neither Helpful nor Unhelpful – a Clear Way Forward for the Useful Museum », *in* Chynoweth, Adele ; Lynch, Bernadette ; Petersen, Klaus ; Smed, Sarah (dir.), *Museums and Social Change. Challenging the Unhelpful Museum*, Routledge, Londres, p. 1-31.

Messaoudène, Maha ; Pinson, Daniel ; Berra, Mustapha (2014), « Associative Action in Urban Planning : Case Studies from Marseille, France », *in* Gallent, Nick ; Ciaffi, Daniela (dir), *Community Action and Planning*, Policy Press, Bristol, p. 97-116.

Mörsch, Carmen (2011), « Alliances for Unlearning : On the Possibility of Future Collaborations Between Gallery Education and Institutions of Critique », *Afterall : A Journal of Art, Context, and Enquiry*, vol. 26, Central Saint Martins College of Art and Design, University of the Arts, Royaume-Uni, p. 5-13.

Mörsch, Carmen (dir.), *Le temps de la médiation*, Institute for Art Education, Zürcher Hochschule der Künste, Zurich, 2013 : https://prohelvetia.ch/app/uploads/2017/09/tdlm_0_publication_complette.pdf (consulté le 08.04.23).

Nwonka, Clive (2015), « Diversity Pie : Rethinking Social Exclusion and Diversity Policy in the British Film Industry », *Journal of Media Practice*, vol. 16, No 1, Taylor & Francis, Royaume-Uni, p. 73-90. Doi : 10.1080/14682753.2015.1015802

Peyrin, Aurélie (2007), « Les usages sociaux des emplois précaires dans les institutions culturelles. Le cas des médiateurs de musées », *Sociétés contemporaines*, vol. 3, No 67, Presses de Sciences Po, France, p. 7-26.

Peyrin, Aurélie, *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'œil*, La documentation française, Paris, 2010.

Peyrin, Aurélie (2012), « Focus – Les paradoxes de la médiation culturelle dans les musées », *Informations sociales*, vol. 2, No 170, Caisse nationale d'allocations familiales, France, p. 62-65.

Rancière, Jacques, *Les temps modernes. Art, temps, politique*, La fabrique, Paris, 2018.

Riley, Denise, *Am I that Name ? Feminism and the Category of Women in History*, Macmillan, Londres, 1988.

Sarr, Felwine ; Savoy, Bénédicte, *Restituer le patrimoine africain*, Philippe Rey/Seuil, Paris, 2018.

Schnapper, Dominique (1994), « De l'État-providence à la démocratie culturelle », *Commentaire*, vol. 4, No 68, Commentaire SA, France, p. 889-895.

Sellen, Daniela, *Tout ça pour ça : Manifesta 13 à Marseille. Une analyse de la mise en œuvre d'un projet en transition dans une ville en transition*, Mémoire de master, École des Hautes Etudes des Sciences Sociales, Marseille, 2022.

Sholette, Gregory, *Delirium and Resistance. Activist Art and the Crisis of Capitalism*, Pluto Press, Londres, 2017.

Sternfeld, Nora (2010), « Unglamorous Tasks : What Can Education Learn from its Political Traditions ? », *e-flux Journal*, vol. 14, États-Unis, p. 3-13.

Tuck, Eve ; Yang, K. Wayne (2012), « Decolonization is Not a Metaphor », *Decolonization : Indigeneity, Education & Society*, vol. 1, No 1, États-Unis, p. 1-40.

Vergès, Françoise, *Programme de désordre absolu. Décoloniser le musée*, La fabrique, Paris, 2023.

Yousfi, Louisa, *Rester barbare*, La fabrique, Paris, 2022.

Published in : DEHAIL, Judith (dir.), *Savoirs critiques de la médiation culturelle*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004826, doi : 10.17184/eac.9782813004826