

Référence publication : van Diest, Camila. « Prison et représentations de la culture : une lecture des formes de la médiation culturelle. Le cas de l'ancienne prison de Valparaiso », dans *Les mondes de la médiation culturelle. Volume 1. Approches de la médiation*. Camart, Cécile ; François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas et Pauline Vessely (dir.), Paris, L'Harmattan, coll. Les cahiers de la médiation culturelle, 2016. pp. 239-252.

PRISON ET REPRÉSENTATIONS DE LA CULTURE :
UNE LECTURE DES FORMES
DE LA MÉDIATION CULTURELLE.

Le cas de l'ancienne prison de Valparaiso

En opposition à une idée élitiste de la culture, Jean Caune estime que « la réflexion sur la médiation de la culture porte en elle une approche critique de la légitimation de l'art, de son usage à travers les politiques publiques et de sa diffusion par les industries culturelles¹ ». D'autres auteurs soulignent la relation entre la médiation et la notion de lien. Selon Lamizet, la médiation culturelle serait au fondement du lien social, entendu dans ses dimensions politique et anthropologique², ainsi que des identités collectives. De cette manière, elle contribuerait à construire « un sentiment d'appartenance dans un contexte de référence³ ».

L'approche critique de la légitimité culturelle et cette notion de lien, tous deux constitutifs de la notion de médiation, sont à la base de ce travail.

Bien que la démocratisation culturelle en France suscite de nombreuses discussions, notamment autour de la médiation culturelle tant d'un point de vue pratique que théorique, c'est un cas plus lointain qui retiendra ici notre attention : la transformation de l'ancienne prison publique de Valparaiso en lieu culturel, depuis sa fermeture en 1999.

Il s'agit ici de saisir le rôle joué par la médiation culturelle dans le processus de transformation de cette infrastructure urbaine en dispositif culturel. Assumant une approche interprétative, notre réflexion vise à livrer quelques clés de lecture qui permettent d'appréhender la façon dont la période carcérale s'articule avec celle qui fait immédiatement suite à l'évacuation du lieu. Pour ce faire, nous proposons d'aborder deux formes de médiation spécifiques. D'une part,

¹ Caune J., *Pour une éthique de la médiation*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1999, p. 22.

² Lamizet B., *La Médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan, coll. Communication et civilisation, 1999, p.10.

³ Caune J., *Culture et communication, convergences théoriques*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2006, p. 8.

les ateliers de théâtre mis en place à la prison avant sa fermeture, et d'autre part, les visites guidées réalisées après sa désaffectation⁴.

Nous centrerons notre réflexion sur ces dispositifs, en partant de l'hypothèse qu'ils n'ont pas seulement été opérants pour un public donné. Ils ont aussi mêlé symboliquement le moment carcéral et les premières années de la reconversion culturelle du lieu, en tissant des liens entre ces deux mondes ; elles mettent également en question la légitimité culturelle de la mémoire associée au lieu.

La « culture » qui nous intéresse ici n'est pas circonscrite à la notion de « sphère artistique différenciée⁵ », mais désigne plutôt les « processus de symbolisation constitutifs de la vie en société⁶ ». Dans ce sens, la catégorie de médiation culturelle ici assumée nous renvoie à des pratiques relationnelles qui visent à mettre en contact des univers de sens distincts – ceux des publics et ceux des objets culturels⁷ – inscrits dans des contextes spécifiques. Loin de constituer des opérations consensuelles, les pratiques de médiation peuvent mettre en question des savoirs ou des conceptions de la culture légitimées dans un contexte donné. Mais elles peuvent aussi, bien entendu, renforcer les légitimités culturelles dominantes en cherchant à diffuser des œuvres consacrées – comme le suggèrent les débats sur les démarches de démocratisation culturelle en France⁸.

Ces réflexions revêtent un caractère exploratoire ; elles sont issues d'une enquête de terrain réalisée en 2012 et 2013 à Valparaiso, intégrant des entretiens menés auprès d'artistes, de médiateurs culturels, d'agents institutionnels, de dirigeants locaux et d'habitants, ainsi qu'une étude de la presse locale et des documents produits par les acteurs impliqués⁹.

Le propos est organisé en deux moments. Nous présentons dans un premier temps le contexte politico-culturel et historique bien particulier dans lequel s'inscrit notre problématique de la médiation culturelle à l'ancienne prison, pour explorer ensuite les deux formes de médiation évoquées plus haut.

⁴ Les pratiques de médiation développées à l'ancienne prison de Valparaiso jusqu'à 2008 poursuivaient notamment un objectif de formation et de diffusion de l'histoire du lieu. On peut ainsi signaler la mise en place d'un musée de site, de nombreux ateliers, et d'une bibliothèque communautaire.

⁵ Fleury L., *Sociologie de la culture et des pratiques culturelles*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 13.

⁶ *Ibid*, p. 118.

⁷ Davallon J., « La médiation : la communication en procès ? », *Médiation et information*, n°19, 2003, p.37-59

⁸ Au sujet de la théorie de la légitimité culturelle, voir : Bourdieu P., *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minit, 1979. Pour une analyse critique des enjeux de la démocratisation culturelle, voir Passeron J.C., « Figures et contestations de la culture. Légitimité et relativisme culturel », *Le raisonnement sociologique*, Paris, Albin Michel, 2006, p. 445-508.

⁹ Cette enquête s'inscrit dans le cadre de ma thèse de doctorat. Il convient de préciser que ce travail n'a pas une prétention d'exhaustivité, et ne vise pas à présenter des résultats concernant l'ensemble des démarches de médiation qui ont eu lieu au cours du processus de transformation de l'ancienne prison.

L'ancienne prison, clés préliminaires

La construction des différentes installations qui constituent la prison publique de Valparaíso débute vers 1846¹⁰, dans le cadre de la mise en œuvre d'un nouveau système pénitentiaire au Chili républicain¹¹ : elle prendra plusieurs décennies, ne trouvant sa forme définitive qu'au début du XX^e siècle. Dès ce moment-là, les conditions de l'établissement se caractérisent par le surpeuplement, l'insalubrité et l'insécurité des installations. Bien que cela soit assez courant dans les prisons chiliennes à l'époque, les conditions sont d'autant plus difficiles à Valparaíso que la ville connaît une croissance urbaine importante. La prison, dont l'emplacement en haut d'une colline a été choisi pour son éloignement des zones urbaines les plus peuplées, se trouve progressivement prise dans le tissu urbain, jusqu'à se retrouver au centre d' « une zone ancienne de la ville, du point de vue du bâti, [...] un secteur caractérisé par une mixité d'usages, où le résidentiel coexiste avec des édifices anciens, d'usage public¹² ».

Conflictuel tant au niveau des politiques urbaines que des politiques pénitentiaires, l'ancien pénitencier se distingue aussi par sa relative perméabilité aux échanges avec le monde extérieur, bien loin de l'image dominante de la prison fermée que l'on pourrait associer à la notion d' « institution totale¹³ ». Échanges entre les détenus et leurs familles, vente d'objets artisanaux fabriqués par les prisonniers, rencontres sportives avec des clubs de football locaux, sont ainsi habituels.

L'édifice est remplacé, dans ses fonctions, par un nouvel établissement situé à la périphérie de la ville, au sein duquel les détenus sont déplacés en 1999. Peu de temps après, alors que le débat public sur les diverses options de reconversion de l'ancienne prison bat son plein, le Ministère des biens nationaux décide de l'orienter vers le culturel – entendu dans une acception large – en faisant appel à la participation citoyenne. À partir de ce moment-là, acteurs culturels et artistes locaux interviennent dans le processus de réhabilitation et d'occupation, et le lieu commence à être connu comme « *Parque cultural ex cárcel* » (Parc culturel ancienne prison). Divers projets artistiques et culturels sont progressivement mis en place, imprégnés pour la plupart

¹⁰ Chapanoff M., *Espacios de prisión en Valparaíso 1692- 1940. Del mundo correccional a la significación del lugar*, Valparaíso, Ministerio de Bienes Nacionales, 2001, p. 65-72.

¹¹ León M. A., *Encierro y corrección. La configuración de un sistema de prisiones en Chile (1800-1911)*. Tomo III. Santiago, Universidad Central de Chile, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, 2003.

¹² Vergara González D. « Compilación de documentos y fotografías acerca de la ex cárcel pública de Valparaíso », Tesis en diseño gráfico. Valparaíso, Escuela de arquitectura y diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2009, p. 95.

¹³ Goffman E., *Asylums : essays on the social situation of mental patients and other inmates*, New York, Doubleday, 1990. Comme le remarque Jean-Louis Fabiani, la représentation de la prison comme « institution totale », avec la perspective foucauldienne de « dispositif disciplinaire », constitue une sorte de sens commun sociologique dès lors qu'il s'agit d'étudier l'univers carcéral. Voir Fabiani J-L., *Lire en prison*, Paris, Bibliothèque publique d'information, Centre Georges Pompidou, 1995. D'autres études mettent aussi en cause cette approche, contestant le caractère « hermétique » des établissements. Voir Combessie P., « La ville et la prison, une troublante cohabitation », *Projet*, n° 269, 2002/1, p. 70-76 ; Da Cunha M. I., « El tiempo que no cesa. La erosión de la frontera carcelaria », *Renglones*, 58-59, 2005, p. 32-41 ; Farrington K., « The modern prison as total institution ? Public perception versus objective reality », *Crime and delinquency*, n°38, 1992, p. 6-26.

d'une dimension communautaire, ainsi que des rendez-vous et des manifestations plus ponctuelles, sur une période de neuf ans (2000-2009)¹⁴.

Bien que nous ne puissions rentrer ici dans le détail des politiques culturelles au Chili à cette période, deux aspects généraux méritent d'être rappelés, qui ont à voir avec le processus de transformation du vieux pénitencier et, plus particulièrement, avec les démarches de médiation.

Tout d'abord, l'incertitude qui prévaut sur les modalités d'administration du lieu, le Chili ne disposant pas encore d'organisme officiel consacré à la définition des politiques culturelles à l'échelle nationale. En effet, l'institution culturelle s'est reconstruite de façon très progressive depuis 1990, avec le retour des gouvernements démocratiques, et c'est seulement en 2003 que le Conseil National de la Culture et des Arts (CNCA) voit le jour. Jusqu'à cette époque, les politiques culturelles officielles étaient portées par des organismes divers et dispersés, sans aucune logique d'ensemble. Cette situation institutionnelle n'est pas sans conséquence à une échelle plus locale : elle permet de comprendre le caractère ni systématique ni forcément explicite des politiques de médiation mises en place à l'ancienne prison¹⁵.

D'un autre côté, le site de l'ancienne prison est un espace très disputé : la question de son devenir s'inscrit en effet au cœur de la problématique de revitalisation économique de Valparaíso, par le biais de stratégies urbaines fondées sur la patrimonialisation, le tourisme et les services. La ville, dont le développement était historiquement polarisé par le secteur portuaire¹⁶, parvient à être inscrite sur la liste du Patrimoine mondial de l'humanité de l'Unesco en 2003. Dans ce contexte, les différentes initiatives de médiation du lieu convoqueront, dans leurs discours, ce lien entre récupération de la mémoire et mise en valeur du patrimoine de la ville.

Entre 2002 et 2008, divers projets immobiliers sont pensés par des organismes officiels¹⁷ pour rentabiliser le terrain de la prison. Finalement, plusieurs mobilisations et dénonciations d'associations citoyennes et d'artistes occupant les lieux, empêcheront ces projets d'aboutir. Ce n'est qu'en 2008 que l'ancienne prison devient la compétence des politiques culturelles institutionnelles et que le CNCA lance un concours pour sélectionner un projet d'architecture visant la construction d'une grande infrastructure culturelle. Le nouveau bâtiment est inauguré en 2011, et est toujours en activité aujourd'hui.

Il est bien évident que les démarches de médiation culturelle n'expliquent pas à elles seules la transformation de la prison. Sans prétendre embrasser ici l'ensemble des autres facteurs

¹⁴ Notamment dans les domaines du théâtre, du cirque, de la musique et des arts plastiques.

¹⁵ C'est pour cette raison qu'il est difficile de considérer, dans ce cas précis, les médiateurs comme des « professionnels de la culture », occupés à « mettre en place des procédures d'accèsion aux œuvres pour des publics ». Péquignot B., *Sociologie des arts*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 64.

¹⁶ Aravena P., Sobarzo M., *Valparaíso: patrimonio, mercado y gobierno*, Concepción, Escaparate ediciones, 2009.

explicatifs, les lignes qui précèdent mettent toutefois au jour les éléments les plus significatifs pour notre propos. Il faut cependant interroger en quoi – c'est-à-dire à quel niveau spécifique – les pratiques de médiation ont eu une incidence sur le processus de reconversion de ce lieu.

La prison et le parc culturel : trajectoires de médiation

A l'instar de nombreuses prisons au Chili, il y avait, dans celle de Valparaiso, des ateliers de travail. Fait plus significatif, dès le début de sa construction, ses premières installations comptaient également « un théâtre, des ateliers de menuiserie, une école¹⁸ ». Les ateliers artistiques cherchaient à « rapprocher les prisonniers de la littérature, des arts plastiques, de la musique et du théâtre, afin d'améliorer leur condition et contribuer à leur réinsertion future dans la société civile¹⁹ ». Plus qu'une médiation visant à confronter un « public » à des « œuvres d'art », il s'agissait ici de promouvoir des pratiques créatives et le développement de certaines valeurs sociales chez les détenus, comme la solidarité ou le travail d'équipe. Dans ce cadre – mais aussi par le biais d'initiatives plus ponctuelles d'artistes – des ateliers de musique, de poésie, de théâtre et de cinéma se sont mis en place au sein de la prison.

Le théâtre dans la prison et les logiques de réhabilitation

Les ateliers de théâtre semblent être une bonne illustration de la capacité de transformation sociale attribuée à la médiation culturelle, comme le suggère Jean Caune. Cette idée se retrouve dans les discours des informateurs qui ont dirigé ces ateliers. Loin de rechercher une potentielle légitimation artistique, ces artistes voient dans la pratique du théâtre une source de valeurs, une « liberté dans l'enfermement », un vecteur de rééducation du détenu en vue de sa réinsertion sociale – et plus techniquement mais dans le même ordre d'idée, une preuve de « bonne conduite » (qui permettrait de voir sa peine écourtée).

Nous avons rencontré, lors de notre enquête, María, actrice professeure de théâtre dans un de ces ateliers²⁰. L'entretien se déroule dans une salle des professeurs de l'Université de Valparaiso, son lieu de travail. María évoque de façon détaillée des situations vécues presque 20 ans auparavant, soulignant à plusieurs reprises le caractère affectif du lien qu'elle a tissé avec ses élèves détenus. Elle se rappelle de sa première rencontre avec les participants du groupe de théâtre, en 1994, comme d'un « *coup de foudre* ». C'était la première fois que l'actrice – qui occupe une

¹⁷ Il convient de rappeler, par exemple, le projet controversé de l'architecte brésilien Oscar Niemeyer pour l'ancienne prison, que le maire démocrate-chrétien de Valparaiso, Aldo Cornejo, présenté en 2007. Pour approfondir ce sujet, voir van Diest C., *Imaginación oficial y espacios culturales en Chile: Reflexiones en torno al caso Niemeyer*, *Revista Austral de Ciencias Sociales*, 26, 2014, p. 83-102.

¹⁸ Caimanque R., *Parque cultural Ex cárcel de Valparaíso*, Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Escuela de Arquitectura. Memoria de proyecto de título, 2005.

¹⁹ « Arte desde el encierro », *El Mercurio de Valparaíso*, 17/11/2000.

²⁰ Les noms des personnes interviewées ont été modifiés dans le but de préserver leur anonymat.

position importante dans le milieu du théâtre à Valparaíso et dirige sa propre compagnie – travaillait en milieu carcéral. Elle insiste, tout au long de l’entretien, sur l’importance du lien qui s’est noué : « *Je me suis attachée terriblement à ce travail, j’y suis restée quinze ans [...]*²¹ », un lien - si l’on adopte l’approche de Lamizet évoquée plus haut - auquel María attribue aussi une dimension morale (elle insiste par exemple sur des valeurs comme le *courage*, le *respect*, la *loyauté* des détenus, qu’elle avait perçus quand ils l’avaient protégée lors d’une émeute).

D’autre part, les conditions matérielles dans lesquelles se trouve le théâtre à Valparaíso à l’époque, quelques années à peine après la chute de la dictature, peut aider à comprendre cet « attachement ». Ainsi, comme l’évoque la même interviewée :

Le lieu où se trouve le théâtre aujourd’hui, c’était à l’époque le théâtre de la prison. C’était un théâtre énorme, nous, parfois, on n’avait pas où répéter, avec les comédiens ; nous avons passé un bon bout de temps sans avoir de lieu de répétition à Valparaíso, alors qu’eux [les détenus], ils avaient un théâtre immense.

En effet, la situation des compagnies et des salles de théâtre de la région, pendant la décennie des années 1990 était pour le moins précaire ; il y avait un « manque de salles appropriées pour un théâtre intimiste, avec un bon éclairage, des salles bien desservies pour que le public y ait accès, un manque de lieux stables pour travailler, un manque de financement [...]22 ». Ce contexte, entre autres, conduit la professeure à fréquenter l’ancien pénitencier après le déplacement des prisonniers en 1999. Elle y présente ses pièces de théâtre et récupère une ancienne cellule, qu’elle transforme en cave où elle entrepose son matériel, tout comme d’autres artistes locaux. Profitant du théâtre et du décor offert par la prison abandonnée et laissée « *dans les conditions où elle se trouvait* », María monte une de ses pièces, la première qu’elle présente au public dans l’ancienne prison. Elle déclare à la presse : « *Nous sommes convaincus qu’il est très important que nous présentions cette pièce ici-même [à l’ancienne prison] parce que nous allons faire un rite de nettoyage*²³ ». La pièce avait précisément pour thème un « rite de guérison », auquel se livre un groupe de femmes pour récupérer des violences subies dans un passé partagé. Il faut remarquer ici que le monde de la fiction, l’œuvre, s’allie à celui de la réalité de l’ancienne prison qui, selon María, « *n’a jamais été très propre* ». On pourrait avancer que la dimension matérielle de l’espace se fond dans la dimension morale de la « réhabilitation » évoquée plus haut : il fallait nettoyer le lieu de son insalubrité physique, mais aussi des maux de son passé carcéral, de

²¹ Extrait d’entretien, professeure de théâtre, 2012.

²² Díaz Lobos P., *Historia del teatro en Valparaíso*, Valparaíso, Universidad de Valparaíso, 2011, p.100. Il faut aussi noter qu’à cette époque au Chili, il était rare que l’on puisse vivre exclusivement du travail théâtral. Cela explique que les artistes aient multiplié les emplois dans d’autres domaines, afin de pouvoir autofinancer leur production artistique, souvent à travers des stratégies économiques informelles. Voir Carvajal F., van Diest C., *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*, Santiago, Cuarto propio, 2008, p. 60-66.

la même manière que les femmes de la pièce cherchent à panser les plaies d'un passé traumatique. Selon un point de vue relativement partagé par les artistes, les voisins et les autorités, l'endroit devait, à l'époque, être « re-signifié », ou il fallait, comme le formule une artiste plasticienne, « *construire quelque chose avec d'autres énergies créatives, parce qu'elle [l'ancienne prison] amenait trop de souffrance*²⁴ ».

Cette idée laisse également à penser que la notion de transformation et de réhabilitation, dont les ateliers de théâtre auraient été les courroies de transmission, opère un transfert d'une cible vers une autre : ce ne sont plus les détenus, mais la prison elle-même qui doit être convertie. Ce discours préfigure certaines pratiques à venir où, d'une part, le lieu devient objet de médiation, et d'autre part, sa *mise en scène* demeure présente en tant que fil conducteur de cette médiation.

La « visite guidée » entre le témoignage et la comédie

Environ un an après la fermeture de la prison, des visites guidées commencent à être organisées par des fonctionnaires de gendarmerie, anciens employés de la structure. Les visites, promues par l'administration du Ministère des biens nationaux, en cohérence avec sa décision de consacrer le lieu à des pratiques et événements culturels, étaient notamment destinées aux lycéens de la région, dans le cadre d'activités pédagogiques montées par leurs établissements, pour viser ensuite un public plus large. Cette démarche s'inscrivait également dans la stratégie de patrimonialisation – énoncée plus haut – qui devait contribuer à la revitalisation de la ville par la culture, la politique autour de cette dernière étant encore assez floue à ce moment²⁵. Les autorités encouragent donc ces visites, de façon à diffuser l'histoire du lieu mais également afin de promouvoir un tourisme culturel²⁶.

Comment envisager cette figure du « guide », et en quoi se distingue-t-elle de la « médiation pédagogique²⁷ » entreprise lors des ateliers théâtraux de la prison ? Existe-t-il un lien entre cette forme de médiation et les pratiques théâtrales que nous venons d'aborder ?

Pour Michèle Gellereau, on peut distinguer deux types de « guides », au sens large, selon les lieux où ils interviennent : ceux qui se pensent comme « diffuseurs d'une culture générale et

²³ « Voces en el barro. Un ritual de limpieza en la ex cárcel porteña », *La Estrella de Valparaíso*, 07/12/2000.

²⁴ Extrait d'entretien, artiste plasticienne, 2012.

²⁵ En 2000, la candidature de Valparaíso au Patrimoine mondial de l'Unesco s'est soldée par un échec.

²⁶ Comme l'indique une note de presse reprenant les déclarations d'Edmundo Bustos, Secrétaire régional ministériel des Biens Nationaux, « Bustos explique que l'idée d'intégrer d'anciens détenus en leur proposant des postes de guide relève d'un projet qui cherche à récupérer les détails historiques dont nous avons démontré qu'ils intéressaient un type bien spécifique de touristes. Très répandu en Europe, il constitue le noyau du public que nous souhaitons attirer ici ». « Ex reos podrían ser guías en nuevo proyecto para vieja cárcel porteña », *El Mercurio de Valparaíso*, 16/05/2000. Quelques mois plus tard, la première visite guidée du lieu est conduite par des gendarmes. La façon dont les autorités justifient ces visites est révélatrice de l'incertitude qui plane encore sur l'avenir du lieu : « Le ministère des Biens Nationaux et la Gendarmerie du Chili cherchent à promouvoir la fréquentation de ce monument national afin de le porter à la connaissance du public, avant que des entreprises privées ou que le gouvernement s'en chargent pour le destiner à d'autres usages », « 30 Escolares visitaron el recinto de la ex cárcel », *El Mercurio de Valparaíso*, 27/08/2000.

publique²⁸ » et ceux qui revendiquent être des « témoins appartenant à un lieu précis dont ils sont en quelque sorte l'âme et le garant²⁹ ». Pour l'auteure, la notion de *témoin* est une idée-clé, qui permet d'éclairer le fonctionnement de la médiation de la mémoire collective des lieux requalifiés – des « lieux de mémoire³⁰ ». Le guide, engagé ici dans une « mise en scène » communicationnelle, est pensé pour « partager des témoignages avec des publics dans des perspectives culturelle et éducative, afin de contribuer à la construction d'une mémoire collective³¹ ».

Bien que l'ancienne prison n'ait jamais été formellement désignée comme « lieu de mémoire », l'approche de Gellereau n'en est pas moins éclairante. Les guides – « témoins » – conduisant les visites n'étaient pas seulement des gendarmes, mais aussi d'anciens prisonniers de droit commun. Nous avons été rencontrer Ramón, l'un d'entre eux, sur les conseils avisés de plusieurs de nos informateurs. L'entretien se déroule à quelques mètres à peine de l'ancienne prison, alors qu'il est en train de bricoler dans un petit atelier de menuiserie. Notre conversation est souvent interrompue par le bruit des outils électriques et par les discussions de notre interlocuteur avec un camarade occupé aux mêmes tâches.

Ancien élève des ateliers de théâtre de la prison – où il rencontre María et se lie d'amitié avec elle – Ramón se présente tout d'abord comme un « personnage » : « *pour être voleur il faut être comédien*³² », dit-il. Mais cela ne doit pas être entendu comme une simple métaphore : sa liberté retrouvée, il monte une troupe avec d'autres ex-détenus et des comédiens locaux et met en scène des pièces portant, en général, sur les bas-fonds de la délinquance urbaine. Il commence également à conduire des visites de façon spontanée, alors qu'il a été embauché comme gardien par le Secrétariat régional du Ministère des biens nationaux³³.

La façon dont l'interviewé évoque ces visites introduit quelques clés intéressantes pour notre analyse.

A propos des visites, il déclare :

On m'a créé un personnage, on m'a mis dans la peau d'un personnage. Et c'était ça ma vie quoi, la réalité, montrer un peu le réel. En plus il y a une curiosité terrible de la

²⁷ Davallon *op.cit.*, p. 41.

²⁸ Gellereau M., « Mémoire du travail, mémoire des conflits. Comment les témoignages se mettent en scène dans les visites patrimoniales », *Communication et langage*, n°149, 2006, p. 74.

²⁹ *Ibid.*, p. 74.

³⁰ Nora P., *Les lieux de mémoire*. 1, La république, Paris, Gallimard, 1984.

³¹ Gellereau, *op.cit.*, p. 63.

³² Extrait d'entretien, ancien guide, 2012.

³³ Comme lui-même le signale – fait confirmé par de nombreuses données de terrain – il y arrive par le biais d'une sociologue qui avait réalisé une enquête au sein de l'ancienne prison. Travaillant elle-même au sein du Secrétariat régional du Ministère des biens nationaux, elle l'a recommandé comme gardien-auxiliaire en raison de sa connaissance du lieu. Cette opération peut être considérée comme une autre forme de médiation.

part des gens, j'arrive pas à croire que les gens aient tant de curiosité malsaine pour un détenu. J'ai été très bien payé pour faire des choses, des pitreries, pour raconter des bêtises.

La « vérité » des faits dont le guide se réclame le premier porteur et la mise en scène « fictionnelle » à laquelle il fait également référence semblent ainsi aller de pair.

En effet, cette dimension « théâtrale » de la visite guidée ne doit rien au hasard. Reprenant la lecture de Gellereau, l'allusion faite à la fiction soulève la question de la construction relationnelle du « personnage-guide » où celui-ci « s'adapte [...] au rôle attendu par les visiteurs³⁴ ». Le fait de revendiquer énoncer la vérité sur le passé s'inscrit ainsi dans une négociation opérée par le guide, sur les attentes des différents acteurs, entre le singulier, l'individuel (« *je suis un personnage* ») et une construction collective fondée sur le regard de l'« autre », que ce soit le public ou les acteurs institutionnels (« *on m'a créé un personnage* »). Il faut donc noter que la « vérité » ultime des faits racontés est ainsi mise entre parenthèses.

En tout cas, la polyvalence de Ramón (devenu gardien, guide des visites, comédien et auteur de ses pièces) a bel et bien alimenté le discours public autour de l'ancienne prison, qui utilise son cas particulier pour mettre en avant la transformation individuelle : « Il a passé 25 ans derrière les barreaux. Aujourd'hui, il administre l'ancienne prison de Valparaiso et il gère ses propres travaux scéniques³⁵ », indique par exemple un article publié dans un journal régional en 2004.

D'un autre côté, même si le guide apparaît comme la « preuve vivante » du succès des démarches de réhabilitation – aspect largement mis en avant par la presse locale – il se met à l'écart des logiques éducatives officielles visant la transmission de la mémoire associée au lieu. En effet, il ne se présente pas seulement comme le « représentant du lieu » ; il se donne à voir également comme le représentant d'un métier spécifique, le métier de « délinquant », en revendiquant, par la convocation de sa propre biographie, son lien à cette activité. Cette revendication suscite la polémique, mettant en jeu des notions du « culturel » et de l'« éducatif » différenciées présentes au sein de publics variés.

La présidente d'une association du quartier nous parle ainsi de sa propre réaction aux visites organisées pour des lycéens :

Pour lui, c'était de la culture. Alors, je lui ai dit : 'nous, on peut te comprendre, parce que nous sommes des adultes, nous te sommes d'ailleurs reconnaissants de nous avoir aidés [à nous installer] dans cet espace [le Parc culturel ex carcéral], mais nous ne pouvons pas permettre que tu considères la vie d'un détenu comme quelque chose de culturel, comme tu nous le dis : tu ne peux

³⁴ Gellereau M., *Les mises en scène de la visite guidée. Communication et médiation*. Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2005, p. 94.

³⁵ « El ex presidiario que ganó Fondart », *El Mercurio*, 21/08/2004.

pas expliquer à un enfant qui est au lycée ce que fait un bandit... tu n'apportes rien de bon en faisant cela !'.

Ainsi, ce que l'on jugeait digne d'être transmis à propos de l'univers carcéral, et plus largement, les représentations de la culture attachées à ce lieu, ainsi que les représentations sociales du guide lui-même, deviennent un sujet controversé.

En effet, savoir qui se partage lors des visites (la connaissance du monde du délit) est, par excellence, un savoir jugé socialement comme étant *illégitime*. Mais la prison étant déjà désaffectée, ces contenus se réinscrivent dans un nouveau cadre, où les pratiques du récit encouragent l'appropriation sociale du lieu par les visiteurs ; pour autant, ce nouveau cadre constitue en fait un contexte communicatif radicalement distinct du contexte originel (celui des mondes délictuels). Or, notre enquête permet d'entrevoir que ces contenus ne revêtent pas la même dimension pour tous les acteurs concernés – comme le montre la citation précédente.

La démarche « éducative », de même que le statut de « vérité » portée par ces récits, semblent alors passer au second plan, derrière le besoin de re-signifier le lieu et de le réintégrer à l'espace public.

Nous avons abordé les pratiques de médiation à l'ancienne prison, en suivant l'hypothèse qu'ils pourraient être des vecteurs potentiels d'articulation du monde carcéral avec le « parc culturel », de l'*avant* avec l'*après*, tout au long de l'histoire de cette infrastructure urbaine. Nous avons également conçu, de façon plus générale, la médiation culturelle comme un espace critique de la légitimité culturelle, mais aussi comme élément propice au lien social.

Ces réflexions nous permettent d'esquisser quelques conclusions provisoires.

En premier lieu, les deux formes de médiation culturelle étudiées se recoupent visiblement, au point de croisement des trajectoires biographiques de leurs auteurs, grâce à des « chaînes de coopération³⁶ » qui relient ces deux moments. Quand bien même ce constat pourra paraître évident, il suggère que nous ne pourrions pas appréhender la transformation de ce lieu sans prêter attention aux réseaux et aux liens tissés entre différents acteurs issus de milieux étrangers les uns aux autres – liens qui traversent la période carcérale et l'imbriquent dans celle parc culturel – et aux récits qui en rendent compte. L'enchaînement des deux formes considérées constitue un exemple patent de l'importance de ces réseaux.

En second lieu, notre lecture révèle l'importance de la mise en récit du lieu, et de son élaboration « fictionnelle ». En fait, les deux formes de médiation étudiées se révèlent plus proches qu'on aurait pu le croire au commencement de notre réflexion. D'une part, les visites guidées et la

mémoire du lieu qu'elles cherchent à transmettre revêtent toutes deux une dimension théâtrale ; cette mise en scène du lieu – et la distance qu'elle pose avec sa supposée « vérité historique » – constitue l'un des facteurs de réappropriation du *monde* carcéral par le *monde* du parc culturel – donc l'un des facteurs de la re-signification du lieu – notamment dans les premières années de cette transformation³⁷.

D'autre part, la réalisation de pièces de théâtre dont l'univers symbolique intègre l'ancienne prison éclaire un autre aspect du « lien » tissé par les pratiques de médiation entre les publics et l'objet culturel que constitue la prison. La parole des acteurs, ce qu'ils évoquent, laisse à penser que ces œuvres seraient médiatrices, liant le lieu à ses occupants et aux différents publics. Dans le même temps, les œuvres elles-mêmes sont considérées comme ayant une propriété thérapeutique – ou, en quelque sorte, une efficacité symbolique³⁸ – sur ce qui était autrefois un « lieu de souffrance », et viseraient sa transformation et sa récupération.

Les visites guidées et les ateliers de théâtre mettent ainsi en évidence l'importance des actes de parole et des récits : tous deux « s'inscrivent dans des espaces ou des supports destinés à établir des liens entre la parole vivante, le passé d'où elle tire sa mémoire et l'avenir qu'elle contribue à construire³⁹ ».

En troisième lieu, la figure des guides en tant que « témoins » de la vie carcérale, anciens détenus, pourrait être interprétée, pour une part, comme une mise en cause de la légitimité culturelle des mémoires et savoirs associés à ce lieu, à travers les démarches individuelles des visites guidées. On pourrait d'autre part apercevoir un usage officiel de cette figure en particulier, mais aussi du « stigmate » dont elle serait porteuse. Les réussites institutionnelles sur le plan de la réhabilitation, ou sur celui de l'accès des populations de divers milieux au financement artistico-culturel, seraient ainsi affichées à partir de la promotion de ces exemples individuels (et sans qu'ils soient forcément inscrits dans une politique culturelle explicite). Cela contraste avec la faible implication des pouvoirs publics sur l'élaboration de mémoires collectives associées à la prison et à son territoire.

Il faut enfin garder à l'esprit que ces opérations de médiation ne sont pas déconnectées de l'ensemble du processus de transformation du lieu, évoqué au commencement de ce texte. Elles sont en effet liées aux discours construits autour de l'ancienne prison, ainsi qu'aux conditions matérielles et à la façon dont la culture était conçue et gérée institutionnellement au Chili au cours de cette période. La façon dont elles font ressurgir la tension entre individualité et collectivité, les

³⁶ Becker H. S., *Les mondes de L'art*, Paris, Flammarion, 2006.

³⁷ Il convient ici de rappeler la notion de « monde » développée par Howard Becker, et définie comme une « perspective d'intelligibilité des liens sociaux en action ». Voir Blanc A., Pessin A., « Présentation » dans *L'art du terrain: mélanges offerts à Howard S. Becker*. Paris, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2004, p. 12.

³⁸ Davallon J., « Réflexions sur l'efficacité symbolique des productions culturelles », *Langage et société*, n°24, 1983, p. 37–52.

principes et les mécanismes par lesquels elles sont reconnues et légitimées (ou pas) dans les discours publics ainsi que les rapports de collaboration, de concurrence ou de distinction qu'elles ont créés au sein même de l'ancienne prison, sont autant d'éléments-clés à prendre en considération dans l'analyse de la requalification du lieu.

³⁹ Caune, *op.cit.*, p. 8.