

# Engagement esthétique et citoyenneté culturelle : quels défis aujourd'hui ?

*Aesthetic Commitment and Cultural Citizenship: What  
Challenges Do We Face Today?*

*Engajamento estético e cidadania cultural: que  
desafios enfrentamos hoje?*

DOI: 10.5965/25944630922025e7001

**Maia Morel**

Institution: Université de Sherbrooke  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-5993-0917>

**Éric Martial Owona**

Institution: Université de Sherbrooke  
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-3164-6709>



Licenciante: *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design*, Florianópolis, Brasil.

Este trabalho está licenciado sob uma licença **Creative Commons Attribution 4.0 International License**.

Publicado pela Universidade do Estado de Santa Catarina



Copyright: © 2025 pelos autores.

Soumis le : 14/03/2025  
Approuvé le : 31/03/2025  
Publié le : 01/06/2025

## Résumé

Respecter la citoyenneté culturelle est l'une des vertus cardinales à promouvoir afin d'assurer l'exercice des droits culturels de l'individu, vu comme socle de la paix universelle. Pour ce faire, il convient d'interroger les frontières traditionnelles existant entre l'art et la société, en permettant ainsi d'approfondir la réflexion sur le rôle social de l'art (Berleant, 2022). À cette idée s'ajoute un autre élément majeur : la « disponibilité » citoyenne, soit la volonté de « donner du temps » à l'appréciation des pratiques artistiques actuelles, caractérisées par une nouveauté incessante. Il s'agit d'engager – dans un environnement où le rythme de vie est sans précédent – « l'investissement du récepteur », soit le fait de « mettre son énergie psychique dans l'activité de réception d'une œuvre d'art » (Everaert-Desmedt, 2012). Comment concilier alors ces préoccupations à une époque comme la nôtre marquée par le sentiment d'une accélération de plus en plus grande ? Pour tenter d'y répondre, cet article explore les fondements théoriques de « l'engagement esthétique » (Berleant, 2022), avant d'examiner les limites d'un tel engagement dans un contexte de « crise de temps » (Revault d'Allonnes, 2013), ainsi que la faculté de l'individu de « se donner du temps » (Adrianssens et Montjotin, 2024) comme une décision personnelle indispensable à l'avènement du « citoyen culturel ». Enfin, le texte tente d'éclaircir en quoi cette approche favorise des dynamiques sociétales, en mettant particulièrement l'accent sur ses implications éducatives.

Mots clés : Arts visuels. Citoyenneté culturelle. Engagement esthétique. Expérience appréciative.

## Abstract

Respecting cultural citizenship is one of the primary virtues which need to be promoted in order to ensure the cultural rights of the individual, seen as the foundation of universal peace. To do so, it is necessary to question the traditional boundaries between art and society, allowing for a deeper reflection on the social role of art (Berleant, 2022). Added to this idea is another major element: civic "availability," or the willingness to "give time" to the appreciation of current artistic practices, characterized by constant novelty. This involves capturing – in an era of unprecedented pace of life – the "investment of the receiver," or the act of "putting one's psychological energy into the activity of receiving a work of art" (Everaert-Desmedt, 2012). How then can we reconcile these dimensions in our era marked by an ever-increasing sense of acceleration? To answer this question, this article explores the theoretical foundations of "aesthetic engagement" (Berleant, 2022), before examining the limits of such engagement in a context of "time crisis" (Revault d'Allonnes, 2013). Additionally, this paper discusses the individual's ability to "give oneself time" (Adrianssens and Montjotin, 2024) as a personal decision essential to the emergence of the "cultural citizen." Finally, I attempt to clarify how this approach fosters societal dynamics, with a particular emphasis on their educational implications.

Keywords : Visual arts. Cultural citizenship. Aesthetic engagement. Appreciative experience.

## Resumo

O respeito à cidadania cultural é uma das virtudes cardais a serem promovidas para garantir o exercício dos direitos culturais do indivíduo, vistos como fundamento da paz universal. Para isso, é necessário questionar as fronteiras tradicionais existentes entre arte e sociedade, permitindo assim uma reflexão mais profunda sobre o papel social da arte (Berleant, 2022). A essa ideia soma-se outro

<sup>1</sup> Maia Morel est docteur en arts plastiques et sciences de l'art (2006, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), professeure agrégée à l'Université de Sherbrooke, Québec. Elle est spécialisée dans la didactique des arts visuels, et s'intéresse à la place de l'art dans l'éducation culturelle. ORCID : <https://orcid.org/0009-0006-5993-0917> Courriel : [maia.morel@usherbrooke.ca](mailto:maia.morel@usherbrooke.ca)

<sup>2</sup> Éric Martial Owona est doctorant en philosophie pratique à l'Université de Sherbrooke. Ses recherches se concentrent sur l'art et la diversité en milieu éducatif. Il explore le potentiel de l'engagement esthétique en faveur de la promotion du vivre-ensemble. ORCID : <https://orcid.org/0009-0004-3164-6709> Courriel : [eric.martial.owona@usherbrooke.ca](mailto:eric.martial.owona@usherbrooke.ca)

*elemento fundamental: a “disponibilidade” cidadã, ou seja, o desejo de “dar tempo” à apreciação das práticas artísticas atuais, caracterizadas por uma incessante novidade. Trata-se de envolver – num ambiente onde o ritmo de vida é sem precedentes – “o investimento do receptor”, ou seja, “colocar a própria energia psíquica na atividade de receber uma obra de arte” (Everaert-Desmedt, 2012). Como então podemos conciliar essas preocupações em uma era como a nossa, marcada pela sensação de aceleração cada vez maior? Na tentativa de responder a esta questão, este artigo explora os fundamentos teóricos do “engajamento estético” (Berleant, 2022), antes de examinar os limites desse engajamento em um contexto de “crise de tempo” (Revault d’Allonnes, 2013), bem como a capacidade do indivíduo de “dar tempo a si mesmo” (Adrianssens e Montjotin, 2024) como uma decisão pessoal essencial para o advento do “cidadão cultural”. Por fim, o texto tenta esclarecer como essa abordagem promove a dinâmica social, com ênfase particular em suas implicações educacionais.*

**Palavras-chave:** Artes visuais. Cidadania cultural. Compromisso estético. Experiência apreciativa.

## 1 Introduction

L'ère contemporaine modifie profondément les rapports entre la société et la culture artistique. Ces rapports concernent plusieurs dimensions d'un même phénomène : la construction de la citoyenneté culturelle. C'est un processus essentiel si l'on considère que, selon André Fertier (2023), respecter la citoyenneté culturelle est l'une des vertus cardinales à promouvoir afin d'assurer d'exercice des droits culturels de l'individu, vu comme socle de la paix universelle. Pour ce faire, il convient tout d'abord d'interroger les frontières traditionnelles existant entre l'art et la société permettant d'approfondir la réflexion sur le rôle social de l'art (Berleant, 2022). À cette idée, qui défait les perceptions conventionnelles de l'art comme moyen de conforter l'imaginaire social (Morel, 2023), s'ajoute un autre élément majeur : la « disponibilité » citoyenne, soit la volonté de « donner du temps » à l'appréciation des pratiques artistiques actuelles, caractérisées par une nouveauté incessante. Il s'agit d'engager – à une époque où le rythme de vie est sans précédent – « l'investissement du récepteur », soit le fait de « mettre son énergie psychique dans l'activité de réception d'une œuvre d'art » (Everaert-Desmedt, 2012, p. 1). En effet, contrairement à la croyance en un sens absolu et immédiatement accessible des œuvres – que Hans-Robert Jauss appelle « dogmatisme esthétique » (Kalinowski, 1997) –, l'art contemporain s'adresse à des « amateurs éclairés » l'accès à ses pratiques supposant donc que le public d'art soit initié (Heinich, 2014). Comment concilier alors ces dimensions à notre époque marquée par un sentiment d'accélération de plus en plus grande ? Quelles considérations sont à prendre en compte pour arriver à une construction équitable de la citoyenneté culturelle, notion « comprise dans le prolongement des logiques d'accessibilité et de participation » (Jacob et Schaut, 2023, p. 4) ? Y a-t-il une possibilité, dans le contexte où les pratiques artistiques se diversifient et deviennent de plus en plus intellectualisées, d'amener le public à se trouver une place (et à trouver du temps) pour profiter de la multitude des « biens symboliques [qui] circulent de multiples façons, s'échangent, se transforment » (*ibid.*) ? Pour tenter de répondre à ces interrogations, cet article explore les fondements théoriques de « l'engagement esthétique » (Berleant, 2022), avant d'examiner les limites d'un tel engagement dans un contexte de « crise de temps » (Revault

d'Allonnes, 2013), ainsi que la faculté de l'individu de « se donner du temps » (Adrianssens et Montjotin, 2024) comme une décision personnelle indispensable à l'avènement du « citoyen culturel ». Enfin, le texte tente d'éclaircir en quoi cette approche favorise des dynamiques sociétales, en mettant particulièrement l'accent sur ses implications éducatives.

## 2 Comprendre l'« engagement esthétique »

En mobilisant à la fois les émotions et la pensée critique, l'engagement esthétique renforce la capacité des individus à interpréter et à interagir avec des œuvres qui portent des valeurs universelles et particulières (Rose, 2022). Ce concept occupe une place signifiante dans la réflexion contemporaine sur l'art et ses fonctions sociales : l'engagement esthétique remet en question l'idée selon laquelle une rencontre avec l'art se limiterait à une contemplation passive. Si, historiquement, l'idée d'engagement esthétique est ancrée dans la philosophie kantienne, qui considère l'expérience esthétique comme une appréciation désintéressée, où le spectateur adopte une posture d'observateur extérieur (Kant, 1790), cette approche est revue par plusieurs recherches qui proposent une vision plus immersive et interactive de ce processus. Dans cette perspective, Nicolas Bourriaud introduit le concept d'« esthétique relationnelle » (2001), selon lequel l'œuvre d'art ne se définit plus uniquement par ses qualités artistiques, mais par les interactions qu'elle génère. Cette perspective rejoint l'approche de Rose (2022), qui met de l'avant l'idée que l'appréciation de l'art ne peut être réduite à une analyse formelle mais doit intégrer une dimension critique et sensible, plaçant ainsi l'individu au cœur de cette expérience. Selon Arnold Berleant (2022) – le précurseur de la théorie de l'« engagement esthétique » – cette interaction favorise une participation affective et corporelle qui transforme l'acte de percevoir en une expérience de co-création, impliquant autant l'artiste que le public. Cette implication permet au spectateur de se connecter à l'œuvre sur un plan humain et symbolique, l'amenant ainsi à une action concrète. Cependant, cette relation avec l'art n'a pas toujours été présente dans le processus de l'appréciation esthétique.

## 2.1 L'appréciation de l'œuvre: un peu d'histoire

L'expérience appréciative a longtemps oscillé entre des approches formalistes, qui privilégient les qualités visuelles intrinsèques des œuvres, et des perspectives plus larges qui intègrent l'expérience personnelle du spectateur. L'approche formaliste considère l'œuvre d'art comme une entité autonome, analysée uniquement à travers ses formes, ses lignes, ses couleurs, et sa composition, sans tenir compte du contexte historique ou des intentions de l'artiste. Des théoriciens comme Clive Bell (1914) et Fry (1920) défendent cette perspective, affirmant que les qualités esthétiques visuelles de l'œuvre suffisent à fournir une expérience esthétique complète et objective. Bell introduit également le concept de « forme signifiante », soutenant que certaines combinaisons de lignes, de couleurs et de formes produisent une expérience émotionnelle indépendante de tout contexte narratif ou historique. Toutefois, il s'agit d'une approche qui établit une certaine distance par rapport aux réactions émotionnelles du spectateur, en considérant ces dernières comme secondaires.

Edmund Feldman (1994) met également l'accent sur l'analyse formelle et significative des œuvres, et laisse de côté l'implication émotionnelle directe du spectateur.

Erwin Panofsky (1939) a développé, quant à lui, une approche iconographique et iconologique pour l'analyse des œuvres qui se déroule en trois étapes. Il propose de commencer le processus par une analyse pré-iconographique, qui consiste à décrire les éléments visuels de l'œuvre ; puis vient une analyse iconographique, qui interprète les symboles et les sujets représentés ; et enfin une analyse iconologique, qui cherche à comprendre les significations culturelles et philosophiques profondes de l'œuvre dans son contexte historique. Panofsky soutient que l'art est un langage symbolique et que l'iconographie permet de décoder les messages cachés et les valeurs sociales de l'époque de création. Cette approche a influencé d'autres chercheurs (comme on le voit, par exemple, dans les travaux de Michael Baxandall, 1972), qui ont cherché à contextualiser les œuvres dans leur

environnement culturel et social. En cela, l'approche iconographique accorde une plus grande importance aux symboles et au contexte historique qu'à l'effet émotionnel immédiat de l'œuvre.

Dans une perspective plus contemporaine, Sam Rose (2022), à l'opposé de ses prédécesseurs, souligne l'importance de l'engagement personnel et émotionnel dans l'appréciation de l'art. Ses recherches mettent en avant l'idée que la compréhension de l'œuvre ne peut se limiter à une analyse objective, mais doit passer par une interaction active et affective avec elle. Ce point de vue fait écho au modèle perceptif de Tom Anderson et Melody Milbrandt (2005), qui insistent sur l'importance de l'expérience personnelle et émotionnelle dans le processus d'appréciation de l'œuvre. Dans la foulée de ces recherches, une nouvelle perspective d'appréciation de l'art a ainsi émergé, reposant sur une « double approche » sensible/rationnelle (inspirée des travaux de Myriam Lemonchois, 2017). Il s'agit d'une expérience appréciative qui :

[...] vise à réunir le sensible (« ce que je ressens », soit les émotions, les associations, les souvenirs, les sentiments) et le raisonné (« ce que je sais », soit les savoirs sur le médium, l'artiste, le contexte de création de l'œuvre), ouvrant ainsi la voie à une conscientisation à la fois personnelle et objective du problème abordé par l'artiste. (Morel, 2022, para 40)

Combinant les dimensions sensible et rationnelle, cette approche nous semble une des plus prometteuses pour soutenir l'appréciation d'œuvres de l'art contemporain, permettant au public « d'apporter "quelque chose", de contribuer, de modifier, de "changer les choses" » (Jacob et Schaut, 2023, p. 5).

## 2.2 L'engagement esthétique comme dimension de la citoyenneté culturelle

L'art, devenu aujourd'hui un espace de dialogue, dépasse le cadre strictement artistique pour investir des dimensions sociales, culturelles et politiques. Par ce fait, l'engagement esthétique contribue à redéfinir l'expérience artistique en mettant l'accent sur l'interaction de l'art avec le spectateur et son environnement. Loin d'être une simple évolution théorique, cette reconceptualisation de l'expérience

esthétique (Berleant, 2022) s'accompagne d'implications profondes dans la manière dont l'art est à présent perçu et pratiqué: en dépassant la dichotomie entre artiste et public, l'art crée un espace de rencontre propice aux réflexions collectives sur des enjeux contemporains.

Mais en quoi ce dialogue favorisé par l'engagement esthétique est-il donc important ? C'est que l'engagement esthétique renvoie à l'idée que l'art et l'expérience esthétique (en l'occurrence, le processus d'appréciation de l'art) ne sont pas seulement des plaisirs visuels ou émotionnels, mais qu'ils ont aussi une dimension politique, sociale et philosophique. Il s'agit de considérer l'art comme un moyen d'interroger le monde, de susciter la réflexion et même d'inciter au changement : à l'instar des mouvements propres à diverses avant-gardes (proposant des œuvres qui défient les « normes »), s'approprier la démarche de l'artiste amène chez le public spectateur une prise de conscience qui fait évoluer la société.

Nous retenons donc que l'engagement esthétique représente une expérience qui s'inscrit dans un processus interactif où le spectateur devient un acteur participant à l'élaboration du sens de l'œuvre. Et, puisque la citoyenneté culturelle se situe dans le prolongement de la démocratie culturelle (Poirier, 2017), et considérant les impacts de la culture sur l'émancipation des sociétés, l'engagement esthétique ouvre d'après nous la voie à une compréhension plus large de l'art comme vecteur de transformation sociale (Tremblay, 2012) et de l'artiste comme acteur d'une sorte de « révolution » (Lapalu, 2020).

### 3 Engagement esthétique et « accélération »

L'expérience appréciative, et surtout s'agissant de l'art contemporain – « cette forme d'art [...] souvent perçue comme étant émotionnellement et conceptuellement difficile, déroutante, ambiguë » (Émond, 2020, p. 7) –, demande au spectateur d'y consacrer du temps. Impalpable et fugace, le temps est – à l'heure des transformations technologiques, économiques et culturelles que nous vivons – source d'« accélération sociale » (Rosa, 2022). Engendrée par de multiples mutations, cette accélération modifie notre rapport au temps, qui

[...] n'est plus pour nous cette ligne tendue vers l'infini par la pensée géométrique, mais un sentier accidenté, illisible au-delà des premiers pas. Non seulement nous n'avons "plus le temps", mais nous découvrons que nous sommes dramatiquement en retard sur toute une série de processus. (Cornu et Theys, 2023, p. 418)

Les nouvelles possibilités qui s'offrent à l'individu se multiplient à un rythme effréné, il a le sentiment de ne plus avoir le temps de rien entreprendre. Il ne supporte plus la lenteur. On parle alors d'une « crise » contemporaine, un phénomène dont Myriam Revault d'Allonnes écrit qu'il est comme « devenu en quelque sorte un état "normal", "permanent" et non plus – comme l'indiquait le sens étymologique – une situation d'exception » (2013, p. 39). Dans l'art et l'esthétique, cette crise liée au temps se traduit, entre autres, par l'usage de formes d'expression qui jouent avec la vitesse, la saturation, la multiplicité des images et des références. Effectivement, l'art contemporain (et plus spécifiquement la vidéo expérimentale, l'art numérique, ou encore certaines pratiques performatives) exploite cette dynamique pour refléter notre époque marquée par l'instantanéité, la vitesse, l'hyperconnexion et, en somme, par l'accélération. Face à l'intensification temporelle, les pratiques artistiques peuvent prendre différentes formes : critique du rythme effréné du monde (l'artiste ralentit volontairement le déroulement du processus créatif en faveur d'un savoir technique élaboré, comme dans le *slow art*<sup>3</sup>) ; appropriation des codes de l'accélération (soit la mise en valeur de l'imprévu, comme le font les *glitch artists*<sup>4</sup>) ; exploration de nouvelles formes de perception (proposition d'expériences sensorielles et cognitives provoquées par des manipulations technologiques).

Par ailleurs, déjà dans les années 1970, sous une forme plus radicale et dans l'intention de « révolutionner » la société, des artistes américains décident, avec

<sup>3</sup> *Slow art* : fait partie de la philosophie *Slow Life*, et se soucie de la qualité de l'œuvre (plutôt que de la quantité de production artistique), en encourageant également le public à prendre son temps – pour la contemplation, la réflexion, la médiation – devant l'œuvre.

<sup>4</sup> *Glitch art* : forme d'art qui célèbre les imperfections technologiques (dont le pionnier serait Nam June Paik avec son œuvre *Magnet TV*, 1965), distorsions considérées autrefois comme des « erreurs », et aujourd'hui introduites intentionnellement dans le processus de création : incidents logiciels et électroniques imprévus, transmissions numériques perturbées et fichiers corrompus, etc. Les artistes *glitch* explorent les « zones d'ombre » du monde virtuel portant, entre autres, un regard critique sur les médias grand public, la surcharge numérique et la fatigue visuelle.

le mouvement *Street Works*, de « prendre le pouvoir sur le temps » (Lapalu, 2020, p. 93) :

[ils] s'approprient leur temps, dans un geste inutile, gratuit et anti-monumental. D'un point de vue de rentabilité capitaliste, on pourrait dire qu'ils ont gâché leur journée. En tant que gestes artistiques, ils semblent aller à l'encontre de tout résultat. Ils perdent leur temps dans une activité absolument non rentable, tel le dandy du XIXe siècle qui promène une tortue au bout d'une laisse afin de montrer combien il n'est pas soumis à ce régime ; il a du temps à perdre. Ils s'opposent à toute forme de rationalité du temps, exposent leur statut d'hommes oisifs au regard de tous. (*ibid.*)

Mais, si, « [g]uetteurs hypersensibles, intellectuels et artistes ont plutôt tendance à exacerber le sentiment collectif de vertige qu'à en évaluer les possibilités de dépassement » (Cornu et Theys, 2023, p. 418), qu'en est-il du public d'art ? Quel impact cette « crise du temps » a-t-elle sur l'engagement esthétique, voire l'expérience d'appréciation ? Dans la mesure où, dans les préoccupations des musées, « une ligne commune émerge, soit la notion de "lien" ou de "pont" à créer et à entretenir avec les visiteurs » pour « instaurer un dialogue, un échange, une rencontre » (Société des musées du Québec, 2016, p. 12), le spectateur est-il disposé (et disponible) à répondre « présent » à ces invitations ? La recherche offre peu de réponses à ce sujet ; nous nous permettons de prendre comme exemple une enquête luxembourgeoise, réalisée auprès de personnes qui n'avaient pas visité de musées entre mars 2019 et mars 2020 (ce qui est le cas de 40% de la population), leur demandant les raisons de leur non-participation (en leur proposant une dizaine de motifs pour lesquels elles devaient répondre pour chacun par oui ou par non). Les résultats liés à la notion de temps sont marquants : « Je n'ai pas le temps » correspond à 46 % des réponses obtenues, et « J'ai l'impression de perdre mon temps » à 15 % (Borsenberger et Lorentz, 2022). Pour ce qui est de la place plus spécifique des musées d'art dans les choix des visiteurs, une enquête réalisée en 2019 par la Société des Musées du Québec sur la fréquentation muséale montre que pour un total de 13 204 participants à la recherche mentionnée, le musée d'histoire arrive en tête (n = 7 220), suivi par le musée des sciences (n = 3 529), le musée d'art arrivant en dernière position dans le classement (n = 2 455) (2020, p. 26). Le même document précise que « [p]rès des trois quarts des visiteurs des musées d'art ont une formation universitaire, ce qui contraste avec les résultats globaux. Cette forte proportion d'universitaires ne correspond pas à la

structure scolaire générale des Québécois » (2020, p. 17). Ce constat nous permet de nous demander si le « manque de temps » évoqué plus haut concerne seulement l'organisation d'une sortie culturelle (horaire, déplacement, autre...), ou – surtout (ou avant tout ?) – la nature de l'expérience en soi, que le spectateur perçoit comme complexe, exigeant, à ses yeux, trop d'effort et de temps. Ce lien de cause à effet nous semble fort pertinent : il traduit les tensions entre engagement esthétique et accélération et nous conduit vers une interrogation fondamentale sur notre rapport au temps et à la culture.

## 4 Du temps pour l'art

Le temps, on le « tue » ou, au contraire, on « l'étire » ; on le « perd » ou on « le maîtrise » ; on « passe du temps » ou « on ne le voit pas passer » ; on « trouve du temps », mais plus souvent on en manque et on le cherche ou, parfois – à l'instar de Marcel Proust –, on le « recherche » (2019). D'après Harmut Rosa (2012), ce rapport humain/temps « raisonne » avec la vie de tous les jours dans la mesure où la qualité de nos vies, sous tous ses aspects, peut être abordée d'un point de vue temporel :

[...] les structures temporelles relient les niveaux microscopiques et macroscopiques de la société, c'est-à-dire que nos actions et nos orientations sont coordonnées et rendues compatibles avec les « impératifs systémiques » des sociétés capitalistes modernes à travers des normes, des contraintes et des régulations temporelles. (p. 8)

L'auteur parle ainsi d'un régime normatif qui entrave notre temps, de dates butoir, de délais et de calendriers qui exercent une pression constante, transformant notre relation humaine au monde et également notre « être au monde » (Rosa, 2012, p. 58). Il s'agit clairement du fait que

[n]on seulement nous n'avons « plus le temps », mais nous découvrons que nous sommes dramatiquement en retard sur toute une série de processus, tous plus inquiétants les uns que les autres, surgis durant l'époque de fausse clarté de notre domination sur les choses et sur nous-mêmes. (Cornu et Theys, 2023, p. 419)

En déplaçant son analyse de l'accélération vers une perspective qualifiée d'« aliénation » (« distorsion profonde et structurelle entre moi et le monde » [Rosa, 2012, p. 115]), Harmut Rosa interroge la conception qu'il oppose à l'aliénation, soit la « vie bonne » (*ibid.*, p. 10). Or, une crise de temps (comme toute autre situation désignée par le terme grec de *krisis*) représente aussi un « moment décisif dans l'évolution d'un processus incertain qui permet le diagnostic (et donc la sortie de crise) » (Revault d'Allonnes, 2013, p. 39). Par ailleurs, le rythme effréné de la vie contemporaine a donné naissance ces dernières décennies à la philosophie du *Slow Live*, tendance planétaire (dite aussi *Slow Movement*) qui propose de ralentir les rythmes, de rééquilibrer rapidité et lenteur dans notre vie (ce que Carl Honoré appelle le *tempo giusto*, 2007). Le monde de l'art, quant à lui, ne reste pas indifférent à cette recherche d'alternatives à l'accélération sociale : développer « l'art de vivre » faisait déjà partie des démarches proposées par des mouvements artistiques des années 1960 (songeons par exemple aux protocoles d'actions édités par *Fluxus*, actions potentiellement réalisables par tout un chacun dans sa vie quotidienne [Lapalu, 2020]). Toutefois, force est de constater que, pour son « être au monde » et son « bien vivre », pour son « art de vivre » (ou, pour l'art tout court), l'individu se sent confronté à la question de temps : le temps dont on dispose, mais aussi le temps que l'on « prend pour... ».

#### 4.1 Du « temps libre » au « temps libéré »

La dépossession de notre temps est, outre un sujet politique (car il « constitue une limite contre laquelle se heurte l'extension infinie de la sphère marchande, sur laquelle repose la dynamique du capitalisme » [Adrianssens et Montjotin, 2024, p. 11]), un « dérèglement temporel » face auquel plusieurs mouvements sociaux proposent aux citoyens de reprendre le contrôle. Il ne s'agit pas simplement d'obtenir du « temps libre » mis en rapport avec le « temps de travail », mais d'une notion de « capital temporel ». On entend par là du temps qui n'est pas occupé par des tâches non liées à l'emploi mais auxquelles on ne peut se soustraire (comme faire des courses, s'occuper du ménage ou de la gestion familiale) : c'est un temps « choisi » et « utilisé pour soi » dans une visée émancipatrice. Adrianssens et

Montjotin (2024) avancement dans ce sens le concept de « temps libéré », soit une expérience d'autres temporalités pouvant donner à nos vies un rythme « à visage humain » (p. 105). Ce « réencastrement du temps » – pour utiliser l'expression des auteurs cités – est essentiel pour que l'individu puisse se doter d'une réelle capacité à faire des choix d'activités favorisant son développement personnel ainsi qu'une ouverture aux phénomènes socioculturels. Dans ce sens, l'engagement esthétique pourrait représenter un levier permettant de « libérer le temps libre » de la domination actuelle d'économies prédatrices de temps (*ibid.*, p. 81) en faveur d'expériences authentiques, en l'occurrence, d'expériences appréciatives.

Mais quel peut être le lien entre le temps et le concept d'engagement esthétique ? Il est dans le fait que l'évolution culturelle au XX<sup>e</sup> siècle a donné naissance à un « autre art », modifiant notre expérience appréciative (si bien que parfois elle peut s'avérer déstabilisante) :

[...] les arts contemporains présentent bien plus qu'une expansion des styles, des matériaux et des techniques, car les innovations techniques ne se suffisent pas à elles-mêmes. Leur influence ne se limite pas aux formes artistiques : elles ont un impact sur la façon dont nous participons à l'art et dont nous l'évaluons. Or, c'est précisément dans notre relation aux arts que les transformations les plus profondes se sont produites, car les artistes ont modifié notre aptitude même à identifier ce qu'est l'art, et notre capacité à en faire l'expérience. (Berleant, 2022, p. 37)

Dès lors, l'engagement esthétique prend aujourd'hui des formes de plus en plus diversifiées (les artistes l'ayant rendu de plus en plus à l'implication du public) : nous n'avons plus affaire – contrairement à ce qui constituait l'expérience appréciative traditionnelle – à un « sujet » (l'individu) devant un « objet » (l'œuvre) qui lui transmet des signaux formels. « Désacralisé », l'art n'est plus un objet isolé dans un cadre spécial. Les exemples les plus significatifs sont les œuvres dont le fonctionnement nécessite l'implication du public pour que la perception – qui est actuellement au premier plan de l'expérience – soit complète : la *Tour aux figures* de Jean Dubuffet (1988), qui est un labyrinthe ascendant, invite le public à déambuler dans une construction de 24 mètres de hauteur, tout comme l'installation monumentale *Elle – une cathédrale* de Niki de Saint Phalle (1966), représentant une de ses *Nanas* géante couchée sur le dos, et dans laquelle le public rentre par le vagin et parcourt diverses

pièces s'étalant sur un espace long de 23 mètres. Tino Sehgal, quant à lui, propose des expositions qui ont pour matériau principal l'humain (*Carte blanche*, 2017 ; *This situation*, 2025) et où le public, presque malgré lui, participe à une exposition vivante et devient un petit fragment de l'œuvre. Marina Abramović est en revanche très explicite dans son invitation aux visiteurs du musée à s'asseoir en face d'elle et à la regarder dans les yeux pendant une période assez longue (*The Artist Is Present*, 2010 et 2022), exercice lors duquel on risque de découvrir que l'on est émotionnellement vulnérable (« certaines personnes se mettent à pleurer » et « se sentent accablées » [Lader, 2014, p. 26]). La proximité physique du spectateur par rapport à l'œuvre *Flowers and People – Dark* (Hideaki Takahashi, 2015), représentant des fleurs générées par des nouvelles technologies numériques, détermine si les fleurs perdent leurs pétales, se flétrissent et meurent, ou rajeunissent et fleurissent à nouveau. L'œuvre *Vectorial Elevation* (1999) de Rafael Lozano-Hemmer, composée de 18 projecteurs envoyant des faisceaux lumineux sur 15 kilomètres, est accessible au public à partir d'un site web lui permettant d'agir en temps réel pour créer une œuvre collective en orientant les mouvements des projecteurs. Utilisées activement par les industries culturelles, ce type de démarches immersives et interactives nous « taquinent les sens » en plus d'inviter à l'engagement : comme le précise le musée de l'Illusion de Montréal, ses expositions présentant des hologrammes, des stéréogrammes, des illusions d'optiques et des salles immersives ont comme objectif d'offrir – à travers divers effets visuels, sensoriels et proprioceptifs forts – « des opportunités amusantes et engageantes avec des expériences éducatives innovantes »<sup>5</sup>.

S'inscrivant dans l'esthétique relationnelle (Bourriaud, 2001), ces implications où le public devient « acteur » d'une œuvre ne pouvant exister qu'en sa présence, est une forme d'art qui – à l'instar du groupe Fluxus dont nous avons parlé plus haut – place la relation humaine sur le premier plan de l'intention de l'artiste. L'implication émotive dans l'engagement appréciatif se complexifie encore plus lorsque l'artiste ajoute une dimension supplémentaire à sa démarche, en questionnant divers enjeux sociétaux, comme Alexandra Bachand qui, avec son œuvre olfactive

<sup>5</sup> Musée de l'Illusion, Montréal <<https://moimontreal.com/expositions/>>

sollicitant le sens de l'odorat des visiteurs, interroge la destruction de l'environnement et la précarité des espèces, causées par les feux de forêts (*Entends-tu le chant du canari ?*, 2024).

De quoi nous parlent tous ces exemples de rencontres public-arts-culture ? Et comment l'engagement esthétique se rapporte-t-il à la notion de temps ? C'est qu'à notre avis le « travail » du public est dans ces cas fondamentalement transformé : ce dernier est amené à découvrir une inversion expérientielle du temps. Si, dans un contexte de « crise temporelle », l'individu pourrait se contenter des loisirs « sans traces mémorielles » qui caractérisent une société d'accélération (Rosa, 2010) – navigation sur le web, jeux vidéo, feuilletons télévisés, forme d'activité que Rosa qualifie le plus souvent d'« anachronique et inutile » (*ibid.*, p. 130) – le type de rencontres que nous avons mentionné plus haut représente un changement important de l'expérience esthétique. Dans le premier cas,

[...] regarder la télé est une expérience « désensibilisée » : nous bougeons à peine la tête, tous les éléments arrivent à nos yeux selon une perspective très limitée, et il n'y a aucune perception par notre peau, notre nez, etc. [les histoires de télé ou de jeux vidéo] sont décontextualisées : elles n'ont rien à voir avec ce que nous sommes et avec qui nous sommes, avec ce que nous ressentons et avec le reste de notre vie. (*ibid.*, p. 129-130)

Au contraire, l'expérience authentique laisse des traces émotionnelles. Celles-ci sont connectées à notre identité, elles ont pour nous un sens et deviennent inoubliables (Walter Benjamin utilise le terme *Erfahrung* pour désigner des solutions pouvant réduire l'affaiblissement de l'expérience [Elsaesser, 2009]).

Devant cet état de fait, nous pouvons affirmer que, pour « bien vivre », il faut choisir entre des activités à court terme, mais nous apportant de faibles satisfactions, et d'autres, plus valorisées et valorisantes. De cette manière, à travers l'engagement esthétique, nous participons à l'esthétisation du monde humain (Berleant, 2022, p. 44) ; sur le plan individuel, l'engagement esthétique nous permet de réduire dans nos vies les « expériences pauvres » (dont parlait Walter Benjamin) ainsi que les « épisodes d'expérience » (« vite fait ») qui, du point de vue temporel, suivent un « motif bref/bref » (Rosa, 2010, p. 128). Or, par manque « d'appropriation du temps »,

[...] nous échouons à faire du temps de nos expériences « notre » temps : les épisodes d'expérience, et le temps qui leur est alloué, restent pour nous *étrangers*. Un manque d'appropriation de nos propres actions et de nos propres expériences [...] ne peut que mener à des formes plus – plutôt que moins – sévères d'*autoaliénation*. (*ibid.*, 132)

## 4.2 Le temps pour des rencontres avec l'art comme bien commun

Notre plaidoirie pour l'engagement esthétique est une manière de contribuer à la réflexion sur la qualité de la vie culturelle du citoyen, aspect qui, dans plusieurs documents officiels, est défini comme « droit culturel ». Composante des droits universels de la personne (Assemblée générale des Nations Unies, 2019 ; Unesco, 2001, 2005), le droit culturel se veut une garantie d'égalité et d'équité ou, du moins, un des instruments censés aider à combattre divers problèmes sociaux : « il [le droit culturel] devient prioritaire, face à la montée du racisme, de l'antisémitisme et des pulsions génocidaires, de reconnaître comme patrimoine humain universel la diversité des cultures et leur égalité » (Zask, 2022, p. 59). La culture est donc vue comme une ressource agissant de façon positive dans la transformation des capacités d'action collectives des communautés en mettant en relation les divers secteurs qui constituent leur milieu de vie (Klein et al., 2023), vision qui concorde avec le concept de « citoyenneté culturelle ». Bien qu'il soit difficile de dissiper les ambivalences qu'on attribue à ce syntagme (Poirier, 2024), il est utile de le définir. De manière générale, la citoyenneté culturelle signifie la possibilité pour l'individu d'exercer ses droits culturels, soit avoir accès aux arts et à la culture, et de pouvoir participer à un ensemble d'activités contribuant à la création d'une identité commune et d'une culture partagée. Par ce fait, l'implication citoyenne dans le développement culturel (ce dernier s'inscrivant dans le cadre du développement social [Bordeaux, 2017]) appuie la reconnaissance de l'apport de l'art à la société et de son rôle de « relais », indispensable à la cohésion sociale. Pour ce qui est des modalités d'implication citoyenne, il semble que le sens usuel attribué à l'expression « citoyenneté culturelle » – création personnelle, consommation culturelle et fréquentation des lieux d'art et de culture – ne soit pas un critère déterminant : « un individu peut être faiblement engagé selon différentes modalités classiques mais particulièrement actif en termes de

discussion et de partage de contenus culturels, ou de participation à un projet artistique collectif » (Poirier, 2024, p. 186). Il en ressort que la citoyenneté culturelle est à considérer comme un vecteur émancipateur non pas seulement du point de vue des pratiques culturelles et des manifestations individuelles : « Le spectateur n'existe pas en soi, mais dans la corrélation avec une œuvre et d'autres spectateurs. Il s'éveille en chacun de nous par l'événement plus ou moins attendu de la rencontre avec une œuvre et les autres » (Ruby, s.d.). Mais, concrètement, quel peut être l'effet de la participation citoyenne au développement culturel, en l'occurrence aux rencontres avec les arts et la culture ? Premièrement, du point de vue collectif, la citoyenneté culturelle renforce les principes de la démocratie culturelle, « laquelle repose notamment sur l'ouverture de la définition *a priori* de la culture, la diversité des rapports à la sphère culturelle, l'expression et la participation, la pluralité et légitimité des formes, contenus et savoirs culturels, les dimensions démocratiques et politiques de la culture [...], l'intégration de la portée sociale de la culture » (Poirier, 2024). Deuxièmement, du point de vue personnel – puisque la culture est affaire de participation –, « [c]'est en prenant activement part aux divers aspects de son environnement culturel [...] qu'un individu grandit et atteint sa pleine stature d'adulte » (Zask, p. 61).

Enfin, pour ce qui est de l'art – phénomène culturel qui nous intéresse ici – étant, comme le souligne Jacques Rancière, autre chose qu'une technique, il concourt à l'élaboration d'un « sensorium » commun, d'une forme de vie commune (2000). Il n'en reste pas moins vrai que, vu la complexification du rapport des citoyens à la culture, passé d'un rapport de spectateur passif à celui de spectateur actif (esthétiquement « engagé »), mais aussi l'essor de formes d'arts sortant des cadres formalisés (art médiatique, *street art*, créations interactives, installations, performances, etc.), la situation implicite du public soumis à une « crise de temps » reste pour la recherche une thématique à considérer. Pour notre part, afin de soutenir la citoyenneté culturelle et l'engagement esthétique des citoyens dans leur choix d'activités (« *Reality Show* télévisé ou visite au musée d'art ? »), nous trouvons pertinent de poser la question de l'éducation et de l'accompagnement de l'individu dans ce processus.

## 5 Réflexion finale. Éducation, culture, citoyenneté

Dans le contexte social actuel, contexte de pleine mutation technologique et médiatique, notre attention est sollicitée par de multiples sources d'information et/ou divertissement. Ceci est surtout vrai pour les plus jeunes, parce que les supports de diffusion sont omniprésents et qu'ils ne laissent pas de « temps d'arrêt » pour penser à d'autres activités, sinon celle de la consommation.

Devant cet état de fait, une des préoccupations généralisées de l'éducation est de réfléchir à la manière dont l'école pourrait contribuer à la formation de personnes aptes à agir pour répondre à des problèmes sociétaux complexes (OCDE, 2018). Nous pensons, en ce qui nous concerne, que les arts et la culture ont le pouvoir de favoriser « une réflexion élaborée permettant de prendre conscience d'enjeux spécifiques et de réfléchir à notre positionnement personnel et collectif vis-à-vis de ces enjeux » (Morel, 2024, p. 153). Pour ce faire, l'école devrait éviter les expériences scolaires « aliénantes » (Rosa, 2022) qui créent des obstacles à une éducation réellement transformative, et permettre l'établissement d'un rapport de qualité à soi, à l'autre, à la culture, à l'environnement, etc. Il apparaît nécessaire à cet égard que, dans un projet « d'école idéale », celle-ci devrait « fournir aux élèves les moyens de s'épanouir, d['être] considér[és] dans leur entièreté et pas seulement comme des apprenants à qui il faudrait inculquer des savoirs » (Bouton et al., 2023), idée qui rime ici avec celle de « citoyenneté culturelle » (façon dont les individus se construisent et sont construits culturellement comme citoyens dans le monde [Poirier, 2024]). Considérant la potentialité de l'engagement esthétique d'être un levier de la citoyenneté culturelle, il pourrait, à notre avis, être pleinement utilisé pour permettre aux jeunes (et plus largement à tous les citoyens), de se constituer une culture personnelle riche tout au long de leur parcours scolaire et de vie. Cela étant dit, plusieurs questionnements peuvent alimenter les réflexions en ce qui a trait à l'éducation, à l'expérience de la rencontre avec l'art, et à la citoyenneté culturelle :

- Favoriser une approche culturelle de l'enseignement (Simard, 2002) : élargir la visée des repères culturels au-delà des objectifs d'apprentissage disciplinaire (en

l'occurrence, apprentissages en arts visuels) et des objectifs de l'enseignement de la culture générale pour intégrer des repères culturels significatifs pour l'élève, pour les artistes, et les professionnels des milieux de la culture (Lemonchois, 2020) ;

- Inscrire dans le cursus de préparation à la vie des jeunes l'idée de « temps libéré » (Adrianssens et Montjotin, 2024) pour des rencontres avec l'art ;
- Questionner, dans le contexte de l'éducation tout au long de la vie (OCDE, 2018), notre rapport au temps, soit l'équilibre entre l'accélération et la décélération (Rosa, 2010) pour qu'aucun de ces deux modèles temporels de la société ne domine l'autre ;
- Promouvoir dans la société une conception élargie de la culture comme mode de vie (Poirier, 2024) ;
- Prendre en compte la citoyenneté culturelle comme un « bien-être collectif » et comme l'affirmation d'un monde sensible commun (Rancière, 2000).

Ces considérations appellent à poursuivre le travail de réflexion sur les relations entre les individus et le champ culturel. Or, le temps s'écoule (Dali nous avait prévenu<sup>6</sup>) et *il est grand temps de s'approprier le contrôle du temps* afin de prendre du plaisir dans nos rencontres avec l'art (Émond et al., 2015) dans ce monde tristement marqué par l'accélération<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Salvador Dalí, *La Persistance de la mémoire*, 1931 (huile sur toile). Museum of Modern Art, New York.

<sup>7</sup> Correction grammaticale par : Pierre Morel, docteur en littérature française, Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue [pierre.morel@uqat.ca](mailto:pierre.morel@uqat.ca)

## Références :

ADRIANSSENS, Charles et MONTJOTIN, Paul. **L'Ère du temps libéré. Propositions pour une révolution écologique et culturelle.** Éditions du Faubourg. 2024.

ANDERSON, Tom et MILBRANDT, Mélodie. **Art for Life: Authentic Instruction in Art.** McGraw-Hill Education. 2005.

ASSEMBLÉE GÉNÉRALE DES NATIONS UNIES. **Résolution adoptée par l'Assemblée générale le 18 décembre 2019.**  
<https://docs.un.org/fr/A/RES/74/159>

BAXANDALL, Michael. **Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style.** Oxford University Press. 1972.

BELL, Clive. **Art.** Chatto & Windus. 1914.

BERLEANT, Arnold. **L'engagement esthétique.** Presses universitaires de Rennes. 2022.

BORDEAUX, Marie-Christine. La médiation culturelle face aux nouveaux paradigmes du développement culturel. Dans N. CASEMAJOR, M. DUBÉ, J.-M. LAFORTUNE et È. LAMOUREUX (dir.), **Expériences critiques de la médiation culturelle**, (p. 109-129). Les Presses de l'Université Laval. 2017.

BORSENBERGER, Monique et LORENTZ, Nathalie. **Le public des musées - Éléments de synthèse de l'enquête sur les pratiques muséales 2020.** LISER. 2022.

BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétique relationnelle.** Les Presses du Réel. 2011.

BOUTON, Pauline, LEDOUX, Marcelline et MERCIER, Cendrine. **L'école idéale selon les élèves et les futurs enseignants du premier degré.** Nantes Université. 2023. <https://hal.science/hal-04163196v1>

CORNU, Pierre et THEYS, Jacques. De la crise des temporalités aux conditions de son dépassement. Essai de réflexion interdisciplinaire. **Natures Sciences Sociétés** 31(4), 2023, 416-428.

ELSAESSER, Thomas. Between Erlebnis and Erfahrung: Cinema Experience with Benjamin. **Paragraph** 32(3), 2009, 292-312.  
<https://doi.org/10.3366/E0264833409000625>

ÉMOND, Anne-Marie, EICK DE LIMA, Lisandra et MARIN, Dominic. Les sources du plaisir de l'art contemporain. **Éducation et francophonie**, 43 (1), 2015, 45–62. <https://doi.org/10.7202/1030180ar>

ÉMOND, Anne-Marie. Un instrument pour apprendre à apprécier l'art contemporain. Le modèle de l'expérience esthétique de Pelowski et Akiba. Dans **Actes du Colloque interuniversitaire sur la recherche en enseignement des arts (CRÉA)** (p. 6-16). CREA. 2020.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole. Réception d'une œuvre d'art : la pensée iconique. Dans B. VOISIN (dir.), **Du récepteur ou l'art de débiller son pique-nique, Actes du colloque organisé par Bérengère Voisin** les 26 et 27 mai 2011. *Publications numériques du CÉRÉdl*, « Actes de colloques et journées d'étude », 5, 2012. <http://publis-shs.univ-rouen.fr/ceredi/index.php?id=1394>

FELDMAN, Edmund B. **Practical Art Criticism**. Prentice-Hall. 1994.

FERTIER, André. **La citoyenneté culturelle : Réalités juridiques, enjeux et perspectives**. L'Harmattan. 2023.

FORTIN, S., OWONA, Éric M. et MOREL, Maia. (2024). The Complementarity Between Art Appreciation and Philosophy for Children in the Process of Climate Change Education: Sensitive and Engaged Approaches. Dans **Actes du colloque international Universitas europaea** [vol. 2, p. 175-177]. Universitatea Liberă Internațională din Moldova, 16-18 octobre 2024.  
<https://doi.org/10.54481/uekbs2024.v2.29>

FRY, Roger E. **Vision And Design**. Chatto & Windus. 1920.

HEINICH, Nathalie. **Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique.** Gallimard. 2014.

HONORÉ, Carl. **Éloge de la lenteur.** Marabout. 2007.

JACOB, Louis et SCHAUT, Christine. Introduction. **Lien social et Politiques**, 91, 4-14.

KALINOWSKI, Isabelle. Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception. **Revue germanique internationale**, 8, 1997, 151-172. <https://doi.org/10.4000/rji.649>

KANT, Immanuel. *Critique de la faculté de juger.* Presses universitaires de France. [1790] 2023.

KLEIN, Juan-Luis *et al.* Vers une citoyenneté culturelle émancipatrice à Montréal ? Le cas de Montréal-Nord, une source d'inspiration. **Lien social et Politiques**, 91, 2023, 62–85. <https://doi.org/10.7202/1109661ar>

LADER, Ryan. **The Artist is Present and the Emotions are Real: Time, Vulnerability, and Gender in Marina Abramovic's Performance Art** [essai, Boston University Writing Program]. 2014. <https://www.bu.edu/writingprogram/files/2014/08/Lader-1314.pdf>

LAPALU, Sophie. **Street Works New York 1969.** Presses universitaires de Vincennes. 2020.

LEMONCHOIS, Myriam. **Approche sensible, imaginaire et raisonnée du langage plastique.** Éditions JFD. 2017.

LEMONCHOIS, Myriam. Des repères signifiants sur le plan culturel pour quoi et pour qui ? **Vivre le primaire**, 34, 2020, 48-50.

PROUST, Marcel. **À la recherche du temps perdu**, 2019, Gallimard.

MOREL, Maia. Lorsque l'œuvre d'art aide à repenser la problématique environnementale. **Éducation relative à l'environnement**, 2(17), 2022. <https://journals.openedition.org/ere/8822>

MOREL, Maia. **Imaginaire, imagination et image dans l'art contemporain.** Dans N. CORCINSCHI (dir.), *Image. Imagination. Représentation*, (p. 217-230). Éditions Cartier. 2023.

MOREL, Maia. Quel regard le personnel enseignant en arts plastiques porte-t-il sur l'éco-éducation artistique ? **Nouveaux cahiers de la recherche en éducation**, 26(3), 2024, 151-175. <https://doi.org/10.7202/1116395ar>

OCDE (Organisation de coopération et de développement économique). **Le futur de l'éducation et des compétences. Projet Éducation 2030.** OCDE. 2018. [https://www.oecd.org/content/dam/oecd/fr/publications/reports/2018/06/the-future-of-education-and- skills\\_5424dd26/82baabcc-fr.pdf](https://www.oecd.org/content/dam/oecd/fr/publications/reports/2018/06/the-future-of-education-and- skills_5424dd26/82baabcc-fr.pdf)

PANOFSKY, Erwin. **Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance.** Oxford University Press. 1939.

POIRIER, Christian. La citoyenneté culturelle. Considérations théoriques et empiriques. Dans CASEMAJOR, M. DUBÉ, J.-M. LAFORTUNE et È. LAMOUREUX (dir.), **Expériences critiques de la médiation culturelle** (p. 153-172). Les Presses de l'Université Laval. 2017

POIRIER, Christian. La citoyenneté culturelle : participation culturelle, démocratie et politique. Dans M. LAPOINTE et A. PORCEDDA (dir.), **La culture au Québec Fondements et perspectives récentes** (p. 177-223). Hermann. 2024. <https://shs.cairn.info/la-culture-au-quebec--9791037037923-page-177?lang=fr>

RANCIÈRE, Jacques. **Le Partage du Sensible. Esthétique et politique.** La Fabrique. 2000.

REVAULT D'ALLONNES, Myriam. Ce que dit la « crise » de notre rapport au temps. **Vie sociale**, 2(2), 2013, 39-51.

ROSA, Harmut. **Accélération. Une critique sociale du temps.** La Découverte. 2010.

ROSA, Harmut. **Aliénation et accélération. Vers une théorie critique de la modernité tardive.** La Découverte. 2012.

ROSA, Harmut. **Pédagogie de la résonance. Entretiens avec Wolfgang Endres.** Le Pommier. 2022.

ROSE, Sam. (2022). **Interpreting Art.** UCL Press.

RUBY Christian. (s.d.). **La liberté du spectateur.** christianruby.net.  
<https://www.christianruby.net/la-liberte-du-spectateur/>

SIMARD, Denis. Comment favoriser une approche culturelle de l'enseignement ?  
**Vie pédagogique**, 124, 2002, 5-8.

SOCIÉTÉ DES MUSÉES DU QUÉBEC. **Étude sur les pratiques muséales en éducation, action culturelle et médiation.** 2016.

[https://www.smq.qc.ca/content/download/20096/279775/version/1/file/EtudePratiquesMuseales\\_VD.pdf](https://www.smq.qc.ca/content/download/20096/279775/version/1/file/EtudePratiquesMuseales_VD.pdf)

SOCIÉTÉ DES MUSÉES DU QUÉBEC. (2020). **Typologies de publics dans les musées du Québec.** 2020.

[https://www.musees.qc.ca/content/download/35958/442797/version/1/file/SMQ%20Typologie%20des%20visiteurs%202019\\_VD.pdf](https://www.musees.qc.ca/content/download/35958/442797/version/1/file/SMQ%20Typologie%20des%20visiteurs%202019_VD.pdf)

TREMBLAY, Joëlle. Indices de transformation sociale par l'art qui relie une pratique artistique avec et dans la communauté. **Éducation et francophonie**, 40(2), 2012, 83–98. <https://doi.org/10.7202/1013816ar>

UNESCO. Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle. Dans **Actes de la Conférence générale, 31e session, Paris, 15 octobre-3 novembre 2001** (p. 73-77).

[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000124687\\_fre.page=78](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000124687_fre.page=78)

UNESCO. **Convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles de l'UNESCO.** 2005

<https://www.unesco.org/creativity/fr/2005-convention>

ZASK, Joëlle. **Du citoyen générique à l'individualité politique : les droits culturels en question.** Dans L. ANSELME (dir.), *Droits culturels: Les*

comprendre, les mettre en œuvre (p. 57-64). Éditions de l'Attribut. 2022.

<https://doi.org/10.3917/attri.colle.2022.01.0059>