

LES PRATIQUES DE MÉDIATION DANS LES MUSIQUES DE CRÉATION

Avril 2025

Coordination scientifique de l'enquête

Cécile Offroy (Opale)

Coordination du groupe de travail Transmission

Christine Bertocchi (Cie D'un instant à l'autre), Laurence Rougier (Futurs Composés)

Membres du groupe de travail Transmission

Christine Bertocchi (Cie D'un instant à l'autre), Catherine Brisset (CristalVariables), Claude Georgel (Pôle supérieur Paris Boulogne-Billancourt), Tom Georgel (Ensemble XXI.n), Jeanne Gorisse (Cie Leidesis), Nina Maghsoodloo (AxisModula), Jérémy Mazon (Théâtre de Vanves), Cécile Offroy (Opale), Gwen Rouger (Entre), Laurence Rougier (Futurs Composés), Camille Simon (Le Logelloù)

Animation des entretiens collectifs

Christine Bertocchi (Cie D'un instant à l'autre), Catherine Brisset (CristalVariables), Tom Georgel (Ensemble XXI.n), Nina Maghsoodloo (AxisModula), Cécile Offroy (Opale), Gwen Rouger (Entre), Laurence Rougier (Futurs Composés)

Traitements statistiques

Priscilla Martin (Opale)

Rédaction

Cécile Offroy (Opale)

Écriture inclusive

De nombreux travaux en psycholinguistique ont établi que, lorsqu'il s'agit de désigner des groupes mixtes de personnes, l'usage du masculin générique (les musiciens, par exemple), de même que la neutralisation du genre grammatical par l'emploi de termes épicènes (les artistes, par exemple), entraînent des représentations mentales déséquilibrées en faveur du masculin : notre cerveau visualise alors des groupes principalement composés d'hommes. Ces travaux attestent aussi que la féminisation des substantifs est un moyen efficace de lutter contre ce biais (Chevrot, Spinelli & Varnet, 2023).

L'ensemble de ce rapport adopte par conséquent l'écriture inclusive, conformément à sa variante allégée, qui consiste à :

- (Re)féméniser les noms de métiers, activités, qualités, grades, titres et fonctions, grâce à l'utilisation du point médian simple, c'est-à-dire non doublé au pluriel (musicien·nes, compositeur·rices) ;
- Privilégier l'énumération du féminin et du masculin et, à défaut, les termes épicènes plutôt que le masculin générique (musiciennes et musiciens ; artistes) ;
- Utiliser les néo-pronoms neutres pour désigner les personnes se considérant comme non binaires et les groupes mixtes (iels, elleux, ceux, tou·tes, certain·es...) ;
- Limiter l'utilisation du point médian aux noms et pronoms, ce qui exclut la féminisation des adjectifs et participes passés ;
- Appliquer, autant que possible, la règle de proximité en accordant l'adjectif en genre et en nombre avec le nom le plus proche s'y rapportant (les musiciens et les musiciennes concernées).

SOMMAIRE

Édito	5
Genèse, enjeux et méthodologie de l'étude.....	6
Futurs Composés, réseau national de la création musicale	7
Opale, pôle ressources culture et économie solidaire	8
Une méthodologie d'enquête quantitative et qualitative	8
Phase quantitative et profil des répondant-es au questionnaire.....	9
Phase qualitative et entretiens collectifs	10
I. La médiation, une constellation de pratiques entre démocratisation et droits culturels	12
1.1. Une notion floue porteuse d'idéaux et d'ambivalences	13
1.1.1. L'action culturelle, outil d'une politique naissante de démocratisation	13
1.1.2. La médiation, une réponse aux contradictions de la démocratie culturelle ..	15
1.1.3. La médiation, entre généralisation de l'éducation artistique et culturelle et émergence des droits culturels.....	17
1.2. Visions et représentations de la médiation au sein du réseau : l'héritage des politiques culturelles	20
1.2.1. La médiation, une activité largement partagée par les adhérent-es	20
1.2.2. Des visions de la médiation qui incarnent les différents idéaux de popularisation de l'art	22
1.3. Types et durées d'action : un vaste répertoire de formats de médiation.....	26
1.3.1. Une forte occurrence des formats courts, reliés à une représentation.....	26
1.3.2. Types et registres d'action : la médiation comme voie vers une expérience esthétique et artistique.....	27
1.3.3. Les figures de l'articulation entre création et médiation	32
1.4. Démarches, méthodes et outils de la médiation	39
1.4.1. Des démarches entre éducation, écoute, pratique et création participative.	39

1.4.2. Du corps à la technologie, des outils ludiques qui font médiation	44
--	----

II. Les conditions matérielles de la mise en œuvre des actions de médiation à la création musicale : participant-es, relais, organisation et financement	47
2.1. Une approche collective et partenariale de la médiation	48
2.1.1. Plus de 120 000 personnes concernées en 2023 sur tous les territoires	48
2.1.2. Une nette prédominance des partenaires scolaires et de l'enseignement musical.....	49
2.1.3. Incompréhensions entre partenaires et instrumentalisations mutuelles	55
2.2. Organisation et division du travail de médiation	60
2.2.1. Une heure en face-à-face nécessite trois heures de coordination	60
2.2.2. Les impensés de la division du travail de médiation.....	61
2.2.3. Des activités précaires et féminisées.....	66
2.2.4. Les paradoxes d'une activité légitimante, mais peu légitimée	67
2.3. Financement de la médiation	70
2.3.1. Le sous-financement des équipes artistiques	70
2.3.2. Le financement de la médiation, entre fléchage et limitations	72
Conclusion.....	74
Préconisations du groupe de travail Transmission.....	77
Préconisations générales et transversales	78
Préconisations à destination des institutions, financeurs et partenaires publics ..	78
Préconisations à destination des adhérents du réseau Futurs Composés	79
Ressources	80
Bibliographie	82

ÉDITO

Fort d'expériences témoignant d'une large diversité de pratiques et d'un élargissement de plus en plus vaste des publics touchés, le réseau Futurs Composés a engagé durant l'année 2024 une vaste enquête autour des pratiques de médiation. Affirmer que la création musicale se réalise aussi bien sur scène que dans des pratiques impliquant activement les publics nous semble être une réalité brûlante. L'un n'empêche ou ne remplace pas l'autre mais crée des dialogues stimulants pour tout l'écosystème : artistes, équipes administratives et encadrantes et publics. L'engouement suscité par l'enquête auprès de nos membres, avec un nombre important de réponses, a prouvé la nécessité de mettre en lumière une palette très nuancée d'actions de médiation portées par les membres du réseau. Animé par la volonté de contribuer activement à une politique publique culturelle tournée vers l'intérêt général, Futurs Composés témoigne ainsi des multiples façons de penser et de réaliser des actions impliquant des habitant-es et usager-es, en déployant un goût affirmé pour l'audace musicale et la performance (au double sens de virtuosité et de pluridisciplinarité). Cette enquête révèle la conscience sociétale des équipes artistiques, des équipes de médiation et plus largement des équipes administratives, qui œuvrent, chacune à leur endroit, pour plus de partage.

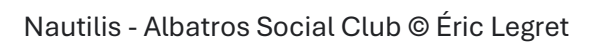
Convaincu que la richesse de nos échanges sera bénéfique aux membres du réseau tout comme aux lecteur·rices, le groupe de travail Transmission, qui a porté cette enquête dans la continuité des démarches engagées autour de la connaissance des droits culturels, a souhaité proposer un questionnement à la fois quantitatif et qualitatif. L'implication d'Opale, pôle ressources culture et économie solidaire, spécialisé dans les recherches collaboratives, a alors permis d'apporter précision et rigueur à la force collective engagée. Au fil de l'enquête et des ateliers de partage d'expériences, les membres ont également formulé des attentes, des demandes et des préconisations que nous avons collectées et réunies ici, dans l'espoir de voir les pratiques et les cadres de la médiation évoluer vers plus d'efficacité, de sérénité et d'équité.

Futurs Composés vous invite donc à lire ici les résultats de cette enquête et quelques exemples que nous souhaitons inspirants et moteurs pour de nouvelles inventions.

Bonnes découvertes !

Christine Bertocchi

Co-directrice artistique de la compagnie D'un Instant à l'autre,
membre du groupe de travail Transmission
et vice-présidente de Futurs Composés



FUTURS COMPOSÉS, RÉSEAU NATIONAL DE LA CRÉATION MUSICALE

Créé en 2009, Futurs Composés est le réseau national de la création musicale en France. Au-delà des esthétiques, Futurs Composés définit la création musicale comme toute démarche d'expérimentation s'inspirant aujourd'hui de différentes disciplines artistiques, genres musicaux et espaces de recherche sonore, à la croisée des mouvements culturels, sociaux et politiques. Promouvant des musiques de création plurielles, inventives et exploratoires, il regroupe des acteur·rices qui défendent la liberté d'expression musicale, soutiennent des projets d'intérêt général et portent une vision émancipatrice de la culture (Futurs Composés, 2025). Futurs Composés fédère à la fois des structures (ensembles, compagnies, structures de formation et d'information, structures de production et de diffusion, scènes nationales et conventionnées, festivals, labels, éditeurs, centres nationaux de création musicale...) et des membres individuels (artistes, musicien·nes, compositeur·rices, indépendant·es). En 2024, Futurs Composés comptait ainsi 225 adhérent·es, soit 152 personnes morales et 73 personnes physiques.

La vie associative de Futurs Composés se déploie dans divers groupes de travail thématiques, dont le groupe de travail Transmission. Fin 2018, une première journée d'échanges a été organisée à Paris, explorant les liens entre activités de création et activités de transmission. Le groupe de travail a ensuite profité de la crise sanitaire pour se former aux droits culturels, en invitant des personnalités à participer à une série de visioconférences. Ce cycle a débouché sur

une première journée de rencontre sur les droits culturels à l'invitation d'Ici l'Onde durant le festival Sonic Bloom à Dijon (21) en juin 2021, ouverte à toute personne impliquée dans la création artistique et l'action culturelle. À sa suite, une seconde journée, intitulée « La ruralité, terrain de jeu pour les droits culturels », a été co-organisée avec la compagnie D'un instant à l'autre à Quincerot (21), en septembre 2022.

Soucieux d'élargir et de partager ses réflexions à l'ensemble du réseau, le groupe de travail Transmission a choisi d'approfondir la connaissance des pratiques de médiation au sein de Futurs Composés, dans la perspective de :

- Positionner le réseau comme un meilleur espace ressource sur les enjeux de médiation et de droits culturels ;
- Nourrir les réflexions qui animent le réseau et celles de ses partenaires en matière de réalités et besoins dans le secteur de la création musicale ;
- Inspirer de nouvelles pratiques, partager les idées entre membres, en mettant en lumière des exemples précis.

Adoptant une acception large de la notion de médiation, l'étude entend porter son attention sur l'ensemble des espaces de mise en relation entre des œuvres d'art et des citoyen·nes et s'envisage dans un triple objectif :

- Recenser les pratiques de médiation existantes dans leur diversité et tenter d'en dresser une typologie ;

- S'intéresser aux manières de faire médiation, aux contenus des expériences menées et à leur pouvoir de transformation ;
- Examiner les lignes de partage et de fracture qui soutiennent ou freinent l'exercice des droits culturels des personnes concernées.

OPALE, PÔLE RESSOURCES CULTURE ET ÉCONOMIE SOLIDAIRE

Pour ce faire, le groupe de travail Transmission s'est tourné vers l'association Opale, afin d'être accompagné dans son projet d'enquête. Pôle national de ressources culture et économie solidaire, Opale soutient depuis plus de 35 ans le développement des initiatives artistiques et culturelles d'utilité sociale, au travers de travaux de recherche, d'étude et d'observation, de récits d'expériences, de formations et de rencontres. Entre 1996 et 2000, Opale a édité la revue *Culture & Proximité*, consacrée à la valorisation d'actions situées au croisement des mondes de l'art et du social. Elle a également coréalisé avec la FEDELIMA (fédération nationale des lieux de musiques actuelles) l'ouvrage *Actions culturelles et musiques actuelles*, paru aux éditions Mélanie Seteun en 2014. Depuis 2004, Opale porte une mission nationale de ressources pour le dispositif local d'accompagnement (DLA), en partenariat avec deux confédérations culturelles nationales : l'Union fédérale d'intervention des structures culturelles (UFISC) et la Coordination des fédérations et associations de culture et de communication (COFAC). Dans ce cadre, Opale a développé une compétence spécifique de coréalisation d'études et

d'accompagnement aux méthodes de recherche-action et d'observation participative et partagée, associant et impliquant les acteur·rices concernés aux différentes étapes du processus de recherche.

La coordination de l'enquête a été confiée à Cécile Offroy, sociologue, responsable d'études à Opale, également enseignante-chercheuse associée à l'Université Sorbonne Paris Nord et rattachée au laboratoire IRIS-EHESS. Elle est l'autrice, avec Réjane Sourisseau, du rapport d'Opale *Démocratisation, démocratie et droits culturels*, réalisé en 2019 pour la fondation Daniel et Nina Carasso et de plusieurs articles et chapitres d'ouvrages sur les droits culturels. En 2023, elle a participé pour Opale à une recherche-crédation collaborative sur l'expérience des pratiques d'ensemble et ses récits dans l'enseignement supérieur, avec des enseignant·es et des étudiant·es du conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris¹.

UNE MÉTHODOLOGIE D'ENQUÊTE QUANTITATIVE ET QUALITATIVE

Le périmètre de l'étude a été circonscrit aux membres de Futurs Composés, adhérent·es personnes physiques ou morales en 2024. Une première base de questionnaire, travaillée par le groupe de travail Transmission en 2023, a fait émerger la nécessité d'engager un travail de recherche combinant approche quantitative et approche qualitative, dans le cadre d'une procédure mixte et ouverte,

¹ Notamment Sylvie Pébrier, Vincent Lhermet, Alexandros Markeas et David Christoffel.

susceptible de faire apparaître des résultats variés et de nature différente en écho aux interrogations du réseau :

Combien d'adhérent-es de Futurs Composés développent des pratiques de médiation ? Combien d'actions, de professionnel·les impliqués, de personnes concernées, de partenaires engagés représentent ces pratiques à l'échelle d'une année ? À quelles personnes ou catégories d'acteur·rices s'adressent ces activités ? De quels montages financiers relèvent-elles ? Quelles sont les valeurs et les objectifs qui sous-tendent ces activités ? Quelle place occupent-elles dans le projet des structures et des artistes concernés ? Qui sont les médiateur·rices qui y interviennent ? Comment envisagent-ils leur rôle et comment sont-ils traversés et éprouvés par ces actions ? Comment la médiation dialogue-t-elle avec les activités de création ? Quelle(s) forme(s) prennent les projets menés ? Quelles sont les pédagogies développées et les manières de faire ? Quelles dispositions et collaborations, formelles ou informelles, ces expériences recouvrent-elles ?

Phase quantitative et profil des répondant-es au questionnaire

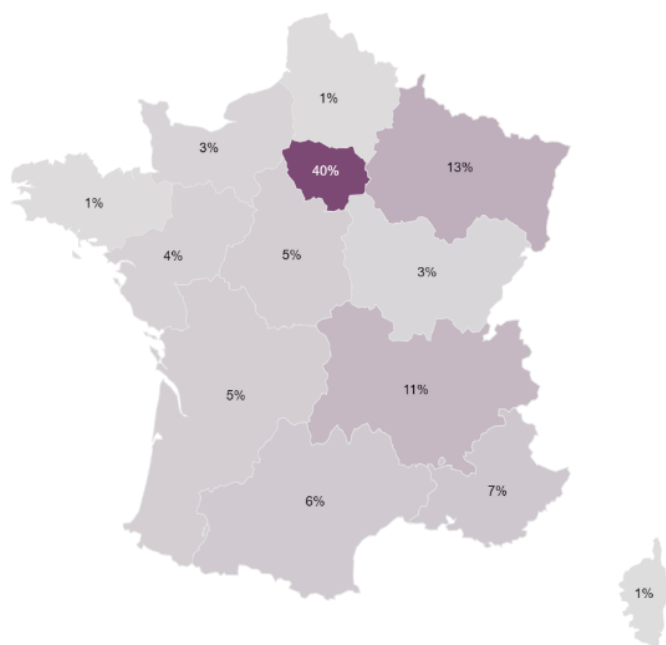
Afin de mesurer quantitativement l'ampleur et la diversité des acteur·rices concernés, des actions de médiation artistique et culturelle menées et leurs conditions matérielles de mise en œuvre, le questionnaire initial a été repris et retravaillé par Opale et le groupe de travail. Le parti a été pris de ne pas donner de définition *a priori* de la notion de médiation, pour que les répondant-es puissent y intégrer l'ensemble des activités qu'ils considèrent en relever en pratique. Diffusé en ligne au cours des mois de juin et juillet 2024, il a recueilli **151 réponses** (sur 200 adhérent-es²). Les traitements quantitatifs ont été effectués à l'automne par Priscilla Martin, statisticienne à Opale, et analysés par Cécile Offroy. Les résultats ont été discutés au sein du groupe de travail, puis présentés au réseau le 25 novembre 2024, dans le cadre d'une journée accueillie par le Théâtre de Vanves (92).

Les adhérent-es de Futurs Composés ayant répondu au questionnaire quantitatif sont massivement implantés en France métropolitaine, à une exception près (Belgique). La région Île-de-France concentre 40 % d'entre eux, conformément à la répartition des membres du réseau, alors qu'elle ne représente que 19% de la population nationale (INSEE, 2021). Les régions Grand-Est et Auvergne Rhône-Alpes comptabilisent chacune plus de 10 % de répondant-es.

² 200 adhérent-es ont été questionnés parmi l'ensemble des adhérent-es du réseau (225). N'ont pas été pris en compte : les personnes individuelles dont la ou les

structures sont également adhérentes, les structures d'information et les adhérent-es individuels experts n'effectuant pas de médiation.

Répartition géographique des répondant-es



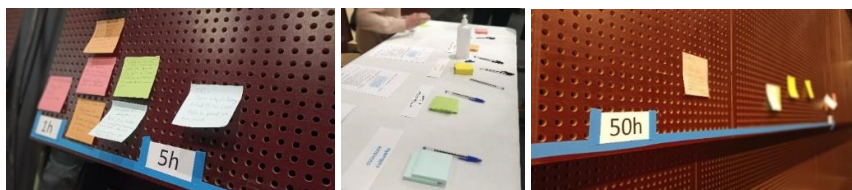
Un quart d'entre elleux (25 %) sont des adhérent-es individuels du réseau, essentiellement des musicien·nes et des compositeur·rices indépendants. Trois-quarts (75 %) sont des structures adhérentes. On peut ainsi distinguer les **équipes artistiques**, groupe formé par les adhérent-es individuels et les ensembles, collectifs et compagnies, des autres répondant-es, constitués de **structures de production-diffusion** : salles, lieux labellisés, festivals, centres nationaux de création musicale... Les premières composent 77 % des répondant-es et les secondes, 23 %.

Répartition des répondant-es par cœur de métier

Équipes artistiques	77 %
Adhérent-es individuels	25 %
Ensembles, collectifs, cies	52 %
Structures de production-diffusion	23 %
Salles de concert, lieux de résidence	10 %
Lieux labellisés	4 %
Festivals	4 %
CNCM	5 %

Phase qualitative et entretiens collectifs

Afin de cartographier les configurations d'acteur·rices et de situations et de saisir les implications pratiques et symboliques des activités de médiation, la restitution de la phase quantitative a été suivie d'un échange qualitatif en ateliers avec les participant·es à la journée. Il s'agissait d'appréhender le temps de la rencontre comme un espace de formation-action, permettant d'explicitier, de partager et de penser collectivement les expériences de médiation des adhérent-es de manière contributive et participative. À l'heure du déjeuner, les personnes présentes ont été invitées à se remémorer quelques-unes de leurs expériences de médiation, à les décrire brièvement sur un post-it et à les positionner au mur sur un axe, selon la durée de l'action (de quelques heures à plusieurs années).



L'après-midi, deux groupes d'analyse de la pratique ont été animés par Laurence Rougier, déléguée générale du réseau, et Cécile Offroy. S'inspirant de la méthode québécoise du codéveloppement (Payette et Champagne, 1997), elles ont proposé aux membres de chaque groupe de relater, puis d'approfondir deux expériences vécues. Celles-ci ont été exposées en détail par les acteur·rices concernés, puis questionnées collectivement de manière à donner à voir l'épaisseur et la matière des pratiques de médiation : les contextes, les démarches, les coopérations en jeu, les valeurs, le sens attribué aux activités, leur portée et leurs limites. L'ensemble des participant·es étaient ensuite encouragés à partager en quoi la situation présentée faisait écho à leurs propres expériences de médiation. 10 personnes ont ainsi échangé autour de 4 récits d'expérience au cours de cette journée.

Au vu de la richesse des discussions, le groupe de travail a souhaité organiser d'autres groupes d'analyse de la pratique, à destination des membres de Futurs Composés n'ayant pu se joindre à la journée de rencontre. Courant janvier 2025, 21 personnes ont ainsi contribué à 3 nouveaux groupes, animés en visio par des binômes issus du GT Transmission : Christine Bertocchi et Nina Maghsooloo, Tom Georgel et Gwenaëlle Rouger, Laurence Rougier et Catherine Brisset.

Au total, **9 récits d'expériences** ont été mis en partage et discutés par **27 adhérent·es** (18 femmes et 9 hommes) dans le cadre de **5 groupes**

d'analyse de la pratique. Les échanges, qui constituent l'essentiel du matériau qualitatif recueilli, ont été retranscrits intégralement et anonymisés. Leur citation dans le corps du présent texte est suivie d'une simple mention, destinée à situer la prise de parole : *chargé·e de médiation* pour les professionnel·les exerçant dans des espaces de production et de diffusion des musiques de création, ou *artiste* pour les musicien·nes ou compositeur·rices engagés dans des actions de médiation.

Il convient enfin de préciser qu'une enquête quantitative sur la médiation et les actions culturelles au sein des structures musicales a été menée parallèlement à la nôtre en 2024 par le syndicat professionnel des producteurs, festivals, ensembles, diffuseurs Indépendants de musique (Profedim) et la maison de la musique contemporaine (MMC). Notre étude s'en distingue autant par son orientation disciplinaire (sociologique) et sa méthodologie mixte (quantitative et qualitative) que par son approche, qui ne s'attache pas tant aux métiers qu'aux situations et aux pratiques de médiation dans leur diversité, qu'elles soient conduites par des structures ou par des artistes indépendants. Car si la médiation s'est développée en tant que compétence au sein des institutions culturelles depuis les années 1980, avec l'embauche de personnels dédiés, elle s'est aussi imposée en tant que démarche dans le travail des artistes et des acteur·rices culturels (Pignot & Saez, 2018). Il s'agit par conséquent d'interroger **ce que la médiation fait à la création**, en quoi et comment l'interaction avec des territoires, des institutions, des partenaires et des participant·es reconfigure le travail artistique et culturel.

I. LA MÉDIATION, UNE CONSTELLATION DE PRATIQUES ENTRE DÉMOCRATISATION ET DROITS CULTURELS



Atelier de Thierry Madiot © G r me Blanchard

1.1. UNE NOTION FLOUE PORTEUSE D'IDÉAUX ET D'AMBIGÜITÉS

1.1.1. L'action culturelle, outil d'une politique naissante de démocratisation

Si la nécessité d'une popularisation du savoir et des arts s'affirme tout au long du 18^e siècle sous la plume d'auteurs tels que Diderot ou Voltaire, l'expression d'une volonté politique en la matière est généralement attribuée au *Rapport sur l'instruction publique*, prononcé par Condorcet devant l'assemblée législative les 20 et 21 avril 1792. Prenant appui sur ce texte fondateur, les mouvements d'éducation populaire confessionnels et laïcs se développent au cours du 19^e siècle et de la première moitié du 20^e siècle et déploient une action éducative fondée sur l'accès à la culture et aux connaissances, la fréquentation des œuvres et la pratique artistique, en tant que moyens d'émancipation du peuple et leviers de transformation sociale. En 1936, la convergence entre l'orientation visionnaire de Jean Zay, ministre de l'éducation nationale et des beaux-arts, et l'action d'une multitude d'associations culturelles se réclamant du Front populaire jette les bases d'une politique culturelle élargie (Ory, 2016). Dès 1944, le programme – adopté dans la clandestinité – du conseil national de la résistance réaffirme « la possibilité effective pour tous les enfants français de bénéficier de l'instruction et d'accéder à la culture la plus développée, quelle que soit la situation de fortune de leurs parents, afin que les fonctions les plus hautes soient réellement accessibles à tous ceux qui auront les capacités requises pour les exercer et que soit ainsi promue une élite véritable, non de naissance mais de mérite, et

constamment renouvelée par les apports populaires ». Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, ce projet se heurte cependant aux déséquilibres territoriaux qui opposent Paris et ce qu'il est alors convenu d'appeler la province, la capitale concentrant la majeure partie des établissements culturels de portée nationale (musées, théâtres, opéras...). Une expérience pionnière de décentralisation artistique et culturelle voit alors le jour dans le domaine du théâtre à partir de 1946, conduite par la direction générale des arts et lettres du ministère de l'éducation nationale, sous l'impulsion de Jeanne Laurent (Abirached, 2005).

Il faut encore attendre une dizaine d'années avant que l'État n'embrasse la compétence culturelle et n'instaure des politiques fondées sur les notions de droit et d'accès à la culture. En 1959 est créé le ministère chargé des affaires culturelles, qui institue la culture comme catégorie légitime de l'intervention publique (Dubois, 1999) et se dote d'une mission de **démocratisation** de l'art et de la culture, visant à « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, (...) assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et (...) favoriser la création de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent » (Journal Officiel, 1959). À sa tête, André Malraux entend bien arracher la politique culturelle à ses racines éducatives. « Notre travail, c'est de faire aimer les génies de l'humanité et notamment ceux de la France, ce n'est pas de les faire connaître. (...) L'éducation nationale enseigne : ce que nous avons à faire, c'est rendre présent. (...) La connaissance est à l'université ; l'amour, peut-être, est à nous. » (Malraux, 1959, cité

DÉCRET N°59-889 DU 24 JUILLET 1959
PORTANT ORGANISATION DU MINISTÈRE
CHARGÉ DES AFFAIRES CULTURELLES,
ART. 1^{ER}

Le ministère chargé des affaires culturelles a pour mission de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français ; d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création des œuvres l'art et de l'esprit qui l'enrichissent.

par Dubois, 1999, p. 173). Par leur puissance propre, substantielle, les grandes œuvres auraient ainsi la capacité de provoquer un choc émotionnel, une révélation esthétique, qui dispense celles et ceux qui les contemplent de toute connaissance préalable. Le projet de démocratisation culturelle repose ainsi sur une théorie messianique et transcendante de l'immédiateté de l'art. La mise en présence des œuvres et des

citoyen·nes s'incarne dans une politique de décentralisation des services et des équipements culturels, au détriment d'une approche didactique et pédagogique de l'action culturelle, défendue et portée par les mouvements d'éducation populaire. En 1964, au terme de vifs débats, la rupture est consommée entre le « culturel » et le « socioculturel ». La sous-direction de l'éducation populaire quitte avec pertes et fracas le ministère des affaires culturelles pour rejoindre la jeunesse et les sports (Lepage, 2009).

La décennie suivante pointe les limites de cette orientation ministérielle. D'une part, faute de moyens financiers, la couverture en équipements culturels de l'ensemble du territoire national est revue à la baisse. D'a première édition de l'enquête nationale sur les pratiques culturelles des Français (1973) révèle que l'offre culturelle profite surtout aux classes moyennes et supérieures. Artisane des mouvements de contestation de mai 1968, imprégnée des contre-cultures venues d'Outre-Atlantique, la jeunesse pointe la violence symbolique de la culture bourgeoise (Offroy & Sourisseau, 2019, p. 21). Comme le souligne Jean Caune, « le rejet des valeurs de la classe dominante va de pair avec l'affirmation de l'identité culturelle des classes dominées » (1992, p. 167). Au début des années 1970, l'idée de la prise en compte d'une diversité culturelle s'impose progressivement comme un nouvel impératif des politiques culturelles, permettant de « réaliser les conditions d'une "démocratie culturelle", comportant, dans une perspective de décentralisation et de pluralisme, l'intervention directe des intéressés » (Déclaration d'Arc-et-Senans, 1972, p. 20). Georges Pompidou, élu à la présidence de la République en 1969, fait le choix du soutien aux avant-gardes, volontiers radicales et élitistes (Pébrier, 2017, pp. 6-7), dans le souci de propulser la France sur le devant de la scène artistique internationale. La musique écrite en bénéficie, avec la naissance du projet d'institut de recherche et coordination acoustique/musique (IRCAM) (1970), la création des rencontres internationales de musique contemporaine de Metz (1972), le rattachement du groupe de recherches musicales (GRM) à l'institut national de l'audiovisuel (1975) ou encore la fondation de l'ensemble intercontemporain par Pierre Boulez (1979).

1.1.2. La médiation, une réponse aux contradictions de la démocratie culturelle

Le virage de la démocratisation vers la **démocratie culturelle** est pris en 1981 avec l'arrivée des socialistes au pouvoir. Jack Lang fait du pluralisme culturel la pierre angulaire de sa politique. Le budget du ministère double pour atteindre 1 % du budget de l'État et ses missions évoluent. Avec le décret du 10 mai 1982, il s'agit désormais « de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix, [mais aussi] de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde ». Tandis que la distinction entre arts majeurs et arts mineurs s'estompe, des expressions jusque-là marginalisées par l'institution (rock, bande dessinée, jazz, cirque, arts de la rue, photographie, cinéma...) accèdent à la reconnaissance et au soutien des pouvoirs publics. Les pratiques en amateur-rice sont mises en avant, notamment dans le domaine musical, avec la création de la Fête de la Musique en 1982. L'éducation artistique est réintroduite en milieu scolaire et de nouvelles disciplines sont enseignées (théâtre, cinéma, histoire des arts...). Soutenu par les lois de décentralisation de 1982 et 1983, le paradigme du développement culturel remplace bientôt celui de la démocratisation. Sensible aux particularismes culturels locaux, il considère la culture comme un vecteur d'attractivité économique, de dynamiques territoriales, d'insertion sociale et d'intégration. Suite aux émeutes historiques de la banlieue lyonnaise et au départ de la marche pour l'égalité et contre le racisme en 1983,

l'attention du développement culturel se focalise sur les grands ensembles. Les collectivités locales se saisissent quant à elles massivement de la compétence culturelle, jusqu'à représenter 80 % de l'effort financier public consenti à la culture en dehors de la capitale. « Les responsables locaux, s'ils ne se font pas d'illusion quant au rôle direct de la culture dans le développement économique de leur région, attendent de l'investissement culturel une réponse forte aux problèmes sociaux » (Latarjet, 1993). Ce nouveau souffle contribue à une professionnalisation sans précédent du secteur artistique et culturel : les formations supérieures en administration culturelle se multiplient (Martin, 2008) et l'emploi connaît un essor important (Gouyon & Patureau, 2014).

DÉCRET N°82-394 DU 10 MAI 1982 RELATIF À L'ORGANISATION DU MINISTÈRE DE LA CULTURE, ART. 1^{ER}

Le ministère chargé de la culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde.

Simultanément, le choix du soutien à une « création exigeante », à un « art élitiste pour tous (...), loin de rompre avec la vision élitiste et de reformuler la question culturelle sur des bases progressistes propulse la figure de l'artiste à des hauteurs jusque-là inconnues » (Lepage, 2009, p. 5). Alors que l'offre culturelle régulière et festivalière s'intensifie, les espaces de diffusion doivent composer avec les réticences d'un public fragmenté par ses intérêts culturels propres et parfois vieillissant, comme dans le cas des musiques classiques (Pébrier, 2015). Face à cette situation, les institutions culturelles adoptent des pratiques commerciales, cumulant stratégies de marketing, techniques de communication et relations ciblées avec des prescripteur·rices (associations, comités d'entreprises, établissements scolaires...), dans l'espoir d'élargir et de renouveler leur public. À la fin des années 1980, le terme de médiation fait son apparition dans les musées pour désigner « l'ensemble des dispositifs grâce auxquels [ils] cherchent à mieux informer, orienter et former leurs publics, directement ou par l'intermédiaire des volets les plus variés » (Caillé & Lehalle, 1995, p. 312). Le terme s'étend rapidement du domaine du patrimoine à celui de la création, où la médiation, indissociable du processus d'autonomisation³ de l'art, s'emploie à réduire l'écart creusé entre quête d'innovation artistique (qui met à distance des formes et des codes socialement admis) et réception des

œuvres par les citoyen·nes. Conformément à son étymologie latine (de *médiare*, s'interposer), la médiation désigne ainsi en creux « une question souvent passée sous silence dans la culture, celle du conflit. » (Bordeaux, 2018, p. 6). Instrument de formation et d'acculturation des citoyen·nes aux codes des arts contemporains, mais aussi instrument de cohésion et de pacification sociale, la médiation culturelle s'impose comme la caution morale et politique des démarches artistiques, participant à légitimer les financements à la création et à la diffusion attribués par l'État et les collectivités territoriales, jusqu'à en devenir une condition *sine qua non*. Elle entremêle « de façon ambiguë l'ambition de la démocratisation et l'objectif du remplissage des lieux culturels, avec en toile de fond, la question récurrente de l'image, rarement avouée, de ce qu'est ou devrait être le "vrai" public pour les professionnels de la culture » (Saada, 2011, cité par Péquignot, 2012, p. 111).

Les années 1980 sont aussi celles d'une certaine dépolitisation de l'éducation populaire, corollaire de la professionnalisation de l'animation (Mignon, 2005). Se présentant comme une éducation à la sensibilité, un apprivoisement des œuvres, une pédagogie du désir, la médiation culturelle exprime une tentative de rapprochement, voire d'hybridation entre deux champs en pleine transformation : celui de

³ L'autonomisation de l'art désigne le processus historique, philosophique et socio-économique par lequel l'art s'est progressivement constitué en espace souverain, indépendant, autoréférentiel et défini par ses propres règles et valeurs, se distançant de l'artisanat et s'affranchissant des mécènes au profit de l'émergence d'un marché de l'art, fondé sur l'opposition entre culture savante et culture de masse (Esquivel, 2008).

Développé par Pierre Bourdieu (1992), le concept d'autonomie de l'art a été critiquée par divers auteurs pour sa prétention universaliste, masquant son ancrage capitaliste, colonial, social et patriarcal. Rozsika Parker et Griselda Pollock (1981) ont par exemple montré comment il a contribué à reléguer des arts féminins et souvent collectifs (broderie, textile...) au rang d'artisanat, par opposition à la figure du génie créateur masculin.

l'action culturelle, fondé sur l'émotion esthétique, et celui de l'éducation populaire, fondé sur l'émancipation par le savoir. Elle ouvre une perspective de « travail en commun autour d'une ambition partagée : développer les démarches d'appropriation de l'art vivant et du patrimoine afin de démocratiser l'accès aux œuvres, [mais également] aux langages et aux pratiques » (Chavigny, cité par Caune, 2018, p. 9). En effet, la médiation culturelle se distingue de l'enseignement artistique en ceci qu'elle ne place pas l'apprentissage au centre. Elle se distingue également de la médiation artistique, laquelle utilise la création comme médium à des fins thérapeutiques (en psychiatrie notamment), susceptible de mettre en mouvement le rétablissement du ou de la patiente (art-thérapie, musicothérapie...). Elle appréhende la découverte et la pratique artistiques comme une « expérience sensible subjective et intersubjective » (Pébrier, 2017, p. 8), constitutive de la personne et de sa relation aux autres. Autrement dit, elle ne s'adresse pas d'abord à l'élève ou au patient-e, mais au sujet citoyen.

ARRÊTÉ DU 1^{ER} JUILLET 2015 RELATIF AU PARCOURS D'ÉDUCATION
ARTISTIQUE ET CULTURELLE

Le parcours d'éducation artistique et culturelle vise à favoriser un égal accès de tous les jeunes à l'art et à la culture.

1.1.3. La médiation, entre généralisation de l'éducation artistique et culturelle et émergence des droits culturels

Au fil des années 2000 et 2010, la médiation culturelle pénètre l'université, devenant l'objet de recherches et de cursus spécialisés, qui trouvent leurs débouchés au sein des institutions culturelles. Au cours de ces deux décennies, la médiation se développe « comme technique d'intervention sans toujours prendre en charge ce qui serait sa spécificité : le recours aux formes expressives et symboliques comme support de [ses] activités » (Caune, 2018, p. 9), et ce d'autant plus que le début du 21^e siècle est marqué par la montée en puissance de l'**éducation artistique et culturelle** (EAC) à l'école. Oscillant entre éducation *à* et éducation *par* l'art et la culture (Bordeaux, 2018), l'EAC repose sur le triptyque acquisition de connaissances / relation aux œuvres et aux artistes / pratique artistique ou culturelle. « En ce sens, l'EAC permet de combiner trois grands modes historiques de transmission culturelle : par le contact, par les pratiques et par les références et savoirs. Ces modes sont, en France, traditionnellement dissociés en trois champs d'intervention publique : culture, éducation populaire et animation socioculturelle, éducation nationale » (Bordeaux, 2016, p. 20). Alors que les années 1990 misent sur la territorialisation de l'EAC, les années 2000 et 2010 sont dominées par l'impératif de sa généralisation (Bordeaux, 2017), d'abord avec le plan quinquennal impulsé en 2000 par Jack Lang et Catherine Tasca, qui scelle le partenariat entre les ministères de l'éducation nationale et de la culture ; puis avec l'inscription dans la Loi de refondation de l'école de la République (2013) d'un parcours d'EAC pour tou-tes les élèves scolarisés, articulant temps scolaires et périscolaires. En outre, à

compter de janvier 2022, « une partie du montant attribué à chaque jeune par le pass Culture⁴ est affectée aux établissements scolaires (collèges et lycées) pour le financement d'activités relevant de l'éducation artistique et culturelle (c'est ce qu'on appelle la "part collective du pass Culture") » (Octobre & Thoumelin, 2024, p. 1). Dans ce contexte, les artistes sont fortement sollicités par les institutions culturelles et la sphère éducative sur les volets de l'expérience esthétique (rencontre avec les œuvres et les artistes) et de l'expérience artistique (pratique formelle et créative).

Néanmoins, le champ de la musique – et des musiques écrites (ou savantes) en particulier, par opposition aux musiques populaires⁵ – reste plus longtemps à l'écart de ces transformations que d'autres domaines du spectacle vivant (tels que le théâtre ou la danse). Sylvie Pébrier retrace que des actions de médiation et de formation à la médiation sont expérimentées au conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris à partir de 2002, mais qu'il faut attendre 2014 et 2020 pour que de premiers modules obligatoires soient introduits dans la formation de certain-es étudiant-es en pédagogie et musicologie. Cette réforme ne se réalise d'ailleurs pas sans résistances : la formation à la

médiation est vécue par certain-es comme incompatible avec l'exigence d'excellence et l'élitisme de la formation. Elle est aussi perçue comme une injonction des pouvoirs publics et une atteinte dévalorisante à l'identité professionnelle des musicien·nes. La complémentarité des artistes-enseignant-es et des artistes-interprètes avec les autres intervenant-es des champs éducatif, social et culturel sur les territoires n'est, quant à elle, citée qu'en 2016 et 2018 dans les référentiels professionnels (Pébrier, 2022, pp. 5-6).

Parallèlement, l'entrée des **droits culturels** dans l'appareil législatif français en 2015 (loi NOTRe) et en 2016 (loi LCAP) introduit un changement de paradigme dans des politiques culturelles jusque-là

pensées en termes de besoins (Collin, 2021) et d'offre culturelle (Caune, 2005). Partie intégrante des droits humains fondamentaux, ils constituent un ensemble de droits, indivisibles et interdépendants, garantissant l'accès, la participation et la contribution des personnes à la vie culturelle. Plaçant la culture (dans son sens le plus large) au cœur de l'identité et de la dignité des personnes et des groupes, ils affirment que nul n'en est éloigné : toute personne est à la fois porteuse, vectrice et créatrice de culture. En d'autres termes, les droits culturels prennent à

LOI N° 2015-991 DU 7 AOÛT 2015 PORTANT
NOUVELLE ORGANISATION TERRITORIALE DE LA
RÉPUBLIQUE, ART. 103

La responsabilité en matière culturelle est
exercée conjointement par les collec-
tivités territoriales et l'Etat dans le respect
des droits culturels énoncés par la con-
vention sur la protection et la promotion
de la diversité des expressions culturelles
du 20 octobre 2005.

⁴ Le pass Culture est un dispositif d'accès à la culture destiné aux lycéen·nes et se présentant sous la forme d'un crédit alloué individuellement selon l'âge. Il a été expérimenté dans cinq départements en 2019, avant d'être généralisé à l'ensemble du territoire national (2021) et étendu à la tranche des 15-18 ans (2022).

⁵ Sur la distinction, voir par exemple les réflexions critiques de Joana Desplat-Roger (2023).

rebours les hiérarchies sous-jacentes de l'idéologie légitimiste⁶ de la démocratisation culturelle, qui appréhende les personnes non pas à travers leurs ressources, mais à travers leurs supposés manques, lacunes ou déficits. « Dire que les démarches de médiation vont permettre l'accès à la culture, c'est certes reconnaître des manques réels (la rareté des structures culturelles dans certaines zones) mais c'est du même coup se focaliser uniquement sur les institutions

culturelles sans reconnaître de nombreuses pratiques privées et collectives comme culturelles (jeux vidéo, écoute musicale, groupes musicaux, fans clubs...) » (Dufrêne & Gellerau, 2004, p. 201). Ce faisant, les droits culturels mettent en exergue des rapports de domination complexes et imbriqués (économiques, sociaux, symboliques, institutionnels, politiques...), qui concourent à minorer ou à invisibiliser certain-es acteur-rices, certaines mémoires, certaines formes artistiques, certaines esthétiques, certaines références ou encore certaines pratiques culturelles (Offroy & Sourisseau, 2021), jugées insignifiantes ou illégitimes. À ce titre, les droits culturels ne sauraient en aucun cas être réduits aux domaines de la transmission ou de la médiation. Mais leur prise en compte « peut revivifier la

LOI N° 2016-925 DU 7 JUILLET 2016 RELATIVE À LA LIBERTÉ DE LA CRÉATION, À L'ARCHITECTURE ET AU PATRIMOINE, ART. 3

L'État, à travers ses services centraux et déconcentrés, les collectivités territoriales et leurs groupements ainsi que leurs établissements publics définissent et mettent en œuvre, dans le respect des droits culturels énoncés par la convention de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles du 20 octobre 2005, une politique de service public construite en concertation avec les acteurs de la création artistique.

médiation culturelle et lui redonner un sens en la situant dans une perspective éthique et une dimension interactive, [au moment où] la médiation est devenue une notion instrumentalisée qui risque d'occulter les relations de pouvoir entre les acteurs. » (Caune, 2018, pp. 9-10). En effet, lorsque deux systèmes culturels sont en présence, « la qualité requise de la médiation est de ne pas disqualifier l'un au profit de l'autre et d'avoir suffisamment de

connaissance des deux systèmes culturels pour arriver à les articuler. » (Pébrier, 2017, p. 8). L'affirmation du droit de participer à la vie culturelle favorise aussi le développement de créations participatives, à condition toutefois qu'elles instaurent une coopération symétrique entre les personnes impliquées (Preston, 2021), sous peine de renforcer l'autorité symbolique de l'artiste comme seul détenteur-rice du geste créatif et de maintenir les participant-es dans une forme de subalternité (Offroy & Sourisseau, 2019, p. 54).

⁶ Le légitimisme culturel correspond à l'idée que certaines expressions culturelles, en l'occurrence les plus prisées et reconnues par les institutions et les classes dominantes, ont une valeur symbolique, morale ou esthétique supérieure. Cette

croyance passe sous silence les processus sociaux qui construisent les légitimités et les illégitimités des formes et des pratiques culturelles.

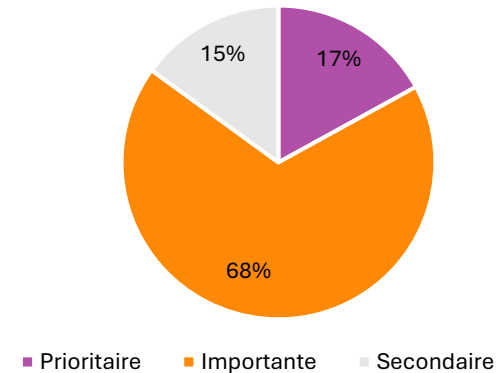
1.2. VISIONS ET REPRÉSENTATIONS DE LA MÉDIATION AU SEIN DU RÉSEAU : L'HÉRITAGE DES POLITIQUES CULTURELLES

1.2.1. La médiation, une activité largement partagée par les adhérent-es

Au fur et à mesure de sa dissémination et de sa « banalisation » (Audoin & al., 2009) depuis les années 1980, le périmètre de la médiation culturelle s'est élargi et ses frontières se sont estompées, au point de devenir, pour certains auteur·rices, une notion floue, polymorphe, opaque, « une métaphore usée qui, comme la pièce de monnaie ancienne, après être passée de main en main, voit son effigie s'effacer » (Caune, 2018, p. 10). Elle tend ainsi à devenir interchangeable avec les notions voisines de relations publiques, usitée dans le spectacle vivant, et d'action culturelle qui, détachée de l'héritage qu'elle doit à Malraux, « semble plus neutre car [elle] désigne l'acte ou l'objet, plutôt que l'objectif » (Pébrier, 2017, p. 6). De fait, l'usage même du singulier – la médiation plutôt que les médiations – paraît impropre tant le terme recouvre désormais une hétérogénéité de pratiques, d'activités, d'acteur·rices, de situations, de relations, d'intentions et de conceptions. Reprenant cette indétermination à notre compte, nous avons choisi de ne pas imposer aux répondant-es de définition prescriptive de ce que serait ou non la médiation, mais de les laisser la circonscrire à partir de leurs propres pratiques.

Dans cette acception large, la médiation est loin d'être anecdotique au sein du réseau Futurs Composés. 100 % des répondant-es développent des actions de médiation et 85% lui accordent une place importante (68 %) ou prioritaire (17 %).

Place accordée à la médiation artistique et culturelle



« La médiation à la création musicale est une des priorités de notre ensemble. Nous essayons de mettre en place des rencontres avec des publics initiés ou pas, afin d'ouvrir le champ à la musique contemporaine, en ce qui nous concerne. » (artiste)

« La médiation est une part importante de la vision du projet de H., qui sous-tend toutes les décisions prises (où programmer, dans quels contextes, comment communiquer, comment inclure, toucher d'autres publics, comment leur permettre d'aller plus loin, comment les accueillir, comment se rendre disponible pour échanger avec elles-eux...), ainsi que les actions culturelles spécifiques et la production de ressources. Le lâcher-prise demandé par l'expérience des musiques promues fait de toutes les actions menées par la structure des formes de sensibilisation. » (chargé-e de médiation)

Les structures de production-diffusion, dont les missions en matière d'engagement social et territorial sont, pour beaucoup, fixées par convention avec l'État et/ou les collectivités locales, accordent plus souvent une place prioritaire à la médiation que les équipes artistiques (29 % contre 14 %). Ces dernières sont 72 % à considérer la médiation comme importante, ce qui suggère qu'elle s'articule à leur fonction première de création.

81 % des répondant-es se déclarent en outre impliqués dans la conception des actions de médiation auxquelles iels prennent part en tant que (co-)porteur-ses de projet. C'est le cas de 78 % des équipes artistiques et de 91 % des structures de production-diffusion, qui sont généralement à l'initiative des activités engagées dans le cadre d'une saison. 78 % des équipes artistiques mentionnent également être associées à la conception de l'action ou des actions en tant qu'invitées ou résidentes d'une institution. Une minorité de répondant-es (17 %), en majorité des structures de production-diffusion (23 %), déclarent intervenir dans des dispositifs préexistants, sans prendre réellement part à la conception de l'action.

Part de répondant-es qui...	
Prennent part à la conception d'actions de médiation en tant que (co-)porteur-ses du projet	81 %
Prennent part à la conception d'actions de médiation en tant qu'artiste ou structure invitée ou en résidence	70 %
Interviennent dans des dispositifs préexistants sans prendre réellement part à la conception de l'action	17 %

« Il y a deux, trois manières de faire (...). Il y a le projet initié par l'artiste, qui dit : "j'ai envie de faire ça, ça c'est quelque chose que je sais faire, ça je serais curieux..." ». Et il y a le projet qui est initié par le lieu, c'est-à-dire que moi, je sais que j'ai ce public-là, potentiellement j'ai un appel à projet qui va lier ces deux publics-là, ça va faire tilt, et j'aimerais bien créer ça. Et du coup je propose une formule qui existe plus ou moins, en tout cas il y a les fondations. Et normalement, si la [médiatrice] est bien, elle te laisse l'opportunité d'aller intégrer, t'approprier aussi le projet, mais il y a déjà des fondations. Et sinon, (...) parfois ce format-là, je sais qu'il fonctionne, je sais que c'est réfléchi et je le reprends. Et parfois, nous-mêmes, on a besoin de se questionner : est-ce qu'on ne fait pas les choses par facilité ? Est-ce que c'est la meilleure chose à faire ? Est-ce que je ne ferais pas mieux de consacrer plus de temps à ce projet-là ? (...) Il y a un peu ce truc-là où on priorise, comme tout, et si vous [artistes], vous avez une énergie, une envie, ou déjà un projet, ça peut rentrer dans les priorités. » (chargé-e de médiation)

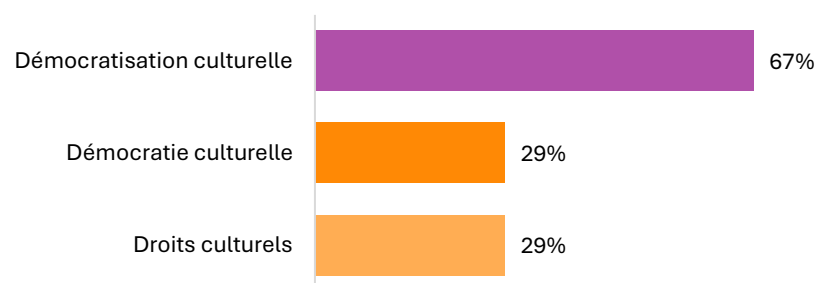
« Je trouve que, en tant qu'artiste-autrice, quand on est invité et que tout est très cadré, et que du coup on doit plus coller à quelque chose qui a été défini avant, ça enlève ce processus d'échange et de création entre la structure, l'artiste et la compagnie qui appelle l'artiste. Et c'est ça qui est intéressant dans la médiation et qui se ressent de l'extérieur sur un projet réussi : quand c'est vraiment en collaboration et en création. » (artiste)

1.2.2. Des visions de la médiation qui incarnent les différents idéaux de popularisation de l'art

Dans le questionnaire d'enquête, un champ libre invitait les adhérent·es à expliciter ce que la médiation représente pour eux et les finalités qui guident leur action en la matière. Leurs réponses reflètent à la fois l'épaisseur historique et les ambivalences de la notion de médiation. Il est possible de repérer chez les répondant·es trois principales orientations, correspondant à ce que Jean-Claude Passeron (1991), repris par Marie-Christine Bordeaux (2018, p. 6), identifie comme des « reformulations du projet politique de popularisation de la culture », lesquelles renvoient aux idéaux des grandes phases des politiques culturelles mises en évidence dans la première partie (démocratisation, démocratie, droits culturels), sans s'y réduire cependant.

Références aux idéaux de popularisation de l'art

126 réponses



1 L'idéal de démocratisation

L'idéal de démocratisation culturelle reste le paradigme dominant des démarches de médiation des adhérent·es de Futurs Composés, évoqué par 67 % des répondant·es. Il consiste à « convertir l'ensemble d'une société à l'admiration des œuvres consacrées et à renouveler leurs publics ». Il s'incarne dans une stratégie de « prosélytisme », lisible dans la récurrence des champs lexicaux de l'accès, de la transmission et de l'éducation chez les adhérent·es concernés. Il cherche à « agir sur la diffusion de la culture » (Bordeaux, 2018, p. 6) et des savoirs artistiques.

« Étant une structure financée quasiment que par de l'argent public, je considère que nous avons une mission d'intérêt général de transmission et de partage de nos savoirs à tous les publics. »
(artiste)

« Présenter notre travail à un public éloigné de nos musiques. »
(artiste)

« Des actions pour créer une ouverture culturelle pour tous les publics et notamment la jeunesse, pour les sensibiliser au travail des équipes artistiques et pour leur permettre de découvrir des métiers liés à la création musicale. » (chargé·e de médiation)

« La médiation à la création musicale est une façon d'initier les publics à une esthétique musicale qui leur est souvent lointaine voire inconnue. Cela nous permet d'éveiller une curiosité et de donner des clés de compréhension pour accompagner une venue au spectacle. » (chargé·e de médiation)

L'idéal de démocratisation voit dans la médiation un outil éducatif et de préparation des publics au concert (60 % des répondant-es) et, sur son versant économique, un levier susceptible d'attirer de nouveaux publics dans les salles (35 %).

« Le festival E. œuvre au plus proche des publics du territoire en cherchant à les diversifier. » (chargé-e de médiation)

« Diversification des publics, démocratisation de la musique de création, éducation. » (chargé-e de médiation)

2 L'idéal de démocratie

L'idéal de démocratie culturelle reconnaît le pluralisme et réintroduit l'expérience sensible de la pratique. Il consiste à « soutenir et développer l'expression autonome, notamment des cultures populaires et des genres mineurs » ou marginalisés. Il adopte une stratégie de « réhabilitation » et s'efforce d'agir moins sur la diffusion que « sur la définition de la culture » (Bordeaux, 2018, p. 6).

« Encourager à participer (que ce soit faire ou venir écouter). Montrer que la création est partout et pour toutes et tous et que les lieux d'enseignement sont ouverts à chacun-e, sans nécessairement un bagage "classique" » (chargé-e de médiation)

« Pour moi la médiation à la création musicale passe avant tout par un échange d'expérience et par le partage d'une expérience commune. Nous avons tous un robinet d'esprit créatif plus ou moins ouvert. Il est important, surtout pour les enfants, d'assouvir cet esprit créatif en le nourrissant abondamment. » (artiste)

« La médiation à la création musicale permet, au sein de l'ensemble M., de déconstruire les barrières de la musique classique contemporaine et l'image d'entre-soi que cette dernière peut évoquer chez les publics. » (artiste)

L'idéal de démocratie est moins souvent explicité dans les champs libres que ne l'est l'idéal de démocratisation (29 % de répondant-es concernés), mais il imprègne fortement les finalités des adhérent-es, conjuguant idéal de proximité (Hélie, 2005) et de diversité. Ainsi, utiliser la médiation comme outil de relation aux territoires (68 %) et comme démarche porteuse d'un nécessaire combat contre l'élitisme (64 %) arrivent en tête des principales motivations des répondant-es.

« Établir une connexion avec le territoire d'implantation. » (artiste)

« D'abord un moyen de faire connaître et comprendre la création musicale pour lutter contre sa marginalisation. Ensuite un moyen d'implantation et de résonance sur un territoire pour mieux diffuser les projets. » (chargé-e de médiation)

« Penser un projet de création sans l'inscrire dans une démarche de relation au territoire, aux publics, aux habitant-es, aux commerçant-es et/ou à l'activité économique qui structure un territoire sur lequel nous nous trouvons, nous semble totalement déconnecté de l'action politique que comportent, bien heureusement, nos métiers. » (artiste)

3 L'idéal des droits culturels

Le troisième idéal dessine l'horizon des droits culturels, sans les épuiser toutefois. Il vise à « transformer l'art pour qu'il soit plus en phase avec le peuple ». Il s'actualise chez les adhérent·es dans des démarches de création participative ou partagée, voire de cocréation.

« Transmettre ou entretenir les bases nécessaires à l'autodétermination de l'individu en l'invitant à collaborer à la création d'espaces imaginaires plus étendus ou simplement autres que les siens. » (artiste)

« Pluridisciplinarité de l'expression artistique ; autonomie et liberté de proposition des participants dans l'idée toujours d'une cocréation. » (artiste)

« Est-ce que c'est des projets éducatifs, pour qu'on apporte quelque chose, pour qu'ils puissent apprendre ? Ou c'est plutôt des projets d'accompagnement, qui touchent aussi dans un endroit de droits culturels ? C'est-à-dire, tout le monde en culture, tout le monde sait faire quelque chose. Et nous, on est là. Nous, on va servir à ce qu'ils puissent faire quelque chose qu'ils ont envie de faire. » (artiste)

Il procède de ce que Passeron nomme un « révolutionnarisme culturel » ou un « art révolutionnaire », au sens où il entend cette fois « agir sur la création artistique » (Bordeaux, 2018, p. 6). Il concerne également 29 % des répondant·es, plus souvent des équipes artistiques que des structures de production-diffusion. Alors que, par définition, « la notion de médiation culturelle se fonde sur la séparation des mondes de la création artistique et des publics » (Dufrêne & Gellereau, 2004, p. 201),

cette perspective tend au contraire à abolir, ou tout au moins à diluer la distinction entre médiation et création, dans la mesure où elle associe, de près ou de loin, les personnes à la démarche artistique qui émerge *in situ*. « Au miroir des cultures, nous sommes conduits à ré-envisager nos concepts d'art et de culture, qui [s'en] trouvent déstabilisés, déplacés, décentrés » (Pébrier, 2017, p. 7).

« L'œuvre devenue une expérience vivante devient par conséquent une médiation propre vers la culture contemporaine et résout le problème d'avoir à inventer des formes de médiation globales en amont. » (artiste)

« Notre philosophie repose sur l'intégration étroite entre la création artistique et la médiation, visant à effacer le quatrième mur entre les interprètes et les publics. » (artiste)

« Pour moi, cette partie concert dans la caravane, c'est presque une action culturelle, de la même façon que l'atelier de création collective autour du chant des oiseaux, c'est une action culturelle, mais c'est aussi une part de création. » (artiste)

« Il n'y a pas de frontière entre la création artistique et musicale et le format "médiation". » (artiste)

La mise au travail des droits culturels engage par conséquent une éthique de la relation consciente de l'existence de rapports de domination.

« Faire l'auto-examen de la création musicale (parité, validisme, héritage colonial) en déplaçant les processus de création artistique et en créant du lien aux personnes. » (artiste)

« J'ai l'impression que ça questionne beaucoup la posture, la posture des compositeurs, la posture des interprètes et des musiciens, et en fait, qu'est-ce qu'on est prêt à risquer ? Moi, c'est un peu ça que j'ai envie de poser comme question, parce qu'on est là avec notre savoir, nos compétences, etc. Mais voilà, face à des jeunes – tu parlais de l'écart justement – quel chemin on est prêt à faire, nous, en fait ? » (chargé-e de médiation)

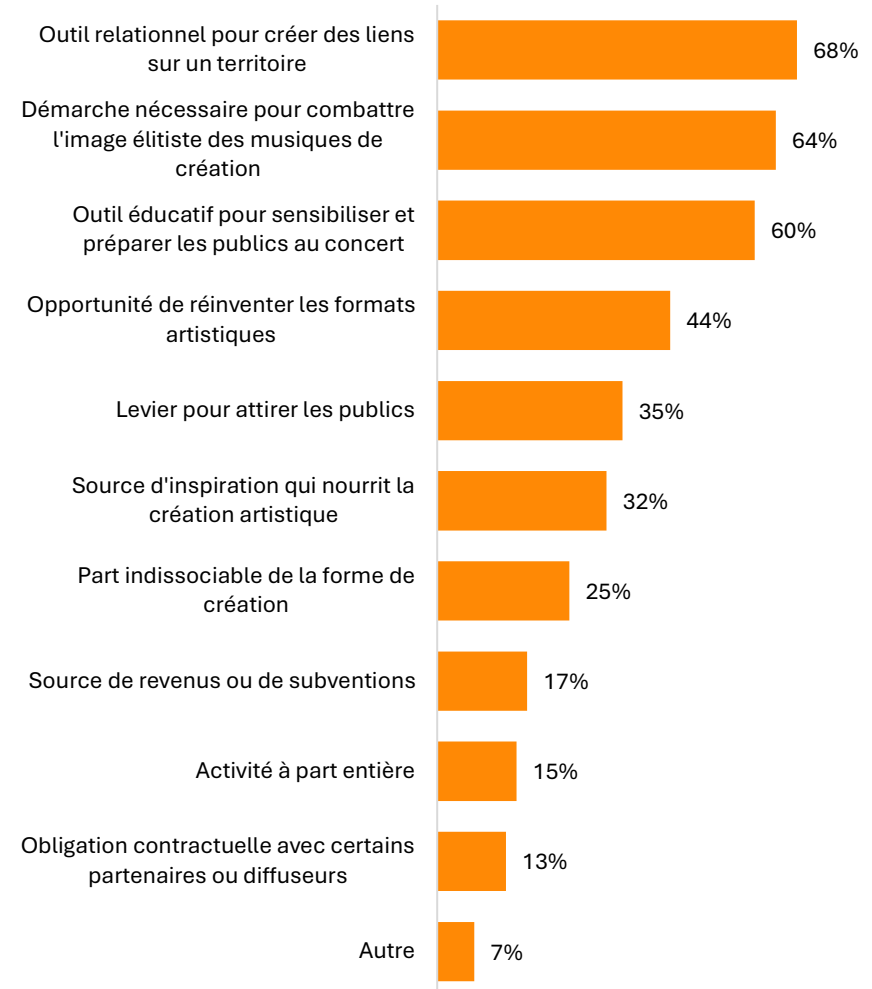
Cette orientation est décelable dans les motivations des répondant-es, avec l'affirmation de la médiation comme opportunité de réinventer des formes artistiques (44 %), comme source d'inspiration nourrissant la création artistique (32 %) et comme part indissociable de la forme de création développée par les artistes (25 %).

« Une inspiration pour renouveler les formes et les pratiques. » (artiste)

« Pour moi la médiation est indissociable de la forme artistique elle-même. Elle est incluse dans la pensée d'une nouvelle création dans la mesure où je pense créer à destination d'un public. » (artiste)

Ces différentes finalités et motivations ne sont pas exclusives les unes des autres, mais se combinent et s'hybrident en pratique chez 24 % des répondant-es, notamment lorsqu'ils inscrivent leur action dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle. Ainsi, « le champ de la médiation culturelle est composé d'une multitude de positions théoriques qui bricolent des assemblages incertains entre idéaux contraires et pragmatismes mal assurés » (Montoya, 2009, p. 29).

Principales fonctions et représentations de la médiation



1.3. TYPES ET DURÉES D'ACTION : UN VASTE RÉPERTOIRE DE FORMATS DE MÉDIATION

1.3.1. Une forte occurrence des formats courts, reliés à une représentation

Les formats des médiations embrassent une grande variabilité de durées d'action, recouvrant autant des interventions ponctuelles d'une à quelques heures (conférences ou rencontres isolées) que des projets courant sur une ou plusieurs années, sans oublier des actions resserrées sur quelques jours ou semaines (master-classes, académies...).

La majeure partie des répondant·es (78 %) expérimentent des formats courts et ponctuels (quelques heures au plus), directement reliés à une ou plusieurs représentations d'un spectacle.

« En général, c'est [une rencontre] one shot parce que ça va avec le spectacle, en fait, parce qu'après, il y a des histoires de lieux, enfin... ce sont des structures qui n'ont pas forcément de lien avec des artistes. » (artiste)

« Donc on a fait deux ateliers, un avant et un après le spectacle. Le premier, il consistait surtout à regarder des vidéos de dispositifs ou de spectacles qui reprenaient cet usage de manière plus ou moins poussée, ce dispositif de réinvestir des objets du quotidien dans la création sonore. Parfois, c'était additionné à des instruments, et parfois c'était vraiment une installation purement d'objets, et donc on a interrogé des mécanismes, etc. Donc on a commencé à poser un regard sur cette pratique musicale qui leur était nouvelle. Après, ils ont vu le

spectacle. Et après, on a fait une médiation qui était un peu plus participative, où on a – il faut savoir que c'est un public assez hétérogène, même dans le handicap, avec des niveaux de capacité à verbaliser très différentes, etc. – donc on a essayé d'intégrer tout le monde. » (chargé·e de médiation)

« Je peux dire que ces formats courts, ça m'a souvent frustrée. Avec un format de deux heures et, après, une venue au spectacle accompagnée, là pour le coup par le centre social, ça m'a laissé, ces expériences-là, le sentiment d'avoir vécu un truc fort mais tellement court... » (artiste)

Les deux-tiers (66 %) des répondant·es s'investissent dans des projets au long cours, pouvant se dérouler sur une ou plusieurs années. Ces projets sont généralement conduits en proximité, sur le territoire d'implantation des structures ou des artistes, ou dans le cadre de résidences longues. Ils sont corrélés moins étroitement à la sortie au spectacle que ne le sont les actions ponctuelles et trouvent notamment à se déployer dans les dispositifs d'éducation artistique et culturelle en milieu scolaire, qui bénéficient de financements adaptés.

« Atelier itinérant au long cours sur le territoire du quatuor G., avec un grand final associant les classes et chorales rencontrées en chemin, qui a touché plus de 300 personnes et qui a donné lieu à un concert de restitution lors du festival. » (artiste)

« Nous, on part sur ces dispositifs de résidences associées au lieu pluridisciplinaire, qui comprennent un peu trois niveaux : création, diffusion, médiation. À chaque fois, c'est un compositeur qui développe un certain de projet. Donc, c'est pas

uniquement un concert, mais c'est plusieurs concerts sur deux ans. Et donc, évidemment, sur deux ans, on a le temps de développer un petit peu mieux les actions de médiation. Et on voit que le facteur temps est très important parce qu'au départ, il y a quand même toute une phase où il faut justement réfléchir avec le compositeur, avec l'équipe du lieu, mais aussi trouver les futurs partenaires. » (chargé-e de médiation)

Si elles sont moins répandues, les actions menées sur des temps resserrés de quelques jours à quelques semaines concernent tout de même plus de la moitié des répondant-es (54 %). Elles sont le cadre privilégié des stages d'apprentissage et de perfectionnement et des académies, programmes intensifs de pratique musicale. Elles sont plus souvent mises en œuvre par les structures de production-diffusion qui les organisent (60 %), que par les équipes artistiques qui les animent (52 %).

« Chaque année, la compagnie conduit des stages à destination des professionnel·les. En 2023, 5 stages ont réuni 48 personnes désireuses de partager, apprendre, enrichir leur expérience artistique. Ces moments de réunion sont importants pour la compagnie car ils permettent de développer des liens autour de pratiques particulières (improvisation vocale, travail vocal, Konakkol...). » (artiste)

« Un travail de pratique musicale a eu lieu avec plusieurs classes de primaire et collège, nous amenant à partager la scène avec une centaine d'élèves qui ont chanté avec le spectacle. La représentation avait été précédée d'une semaine d'ateliers

portés par L. et la guitariste, et une autre semaine d'ateliers portés par L. et la chanteuse. L. a aussi réalisé une série de podcasts avec deux structures culturelles pour faire jouer les pianos à N. et parler avec les propriétaires d'instruments. » (chargé-e de médiation)

Temporalités des actions de médiation

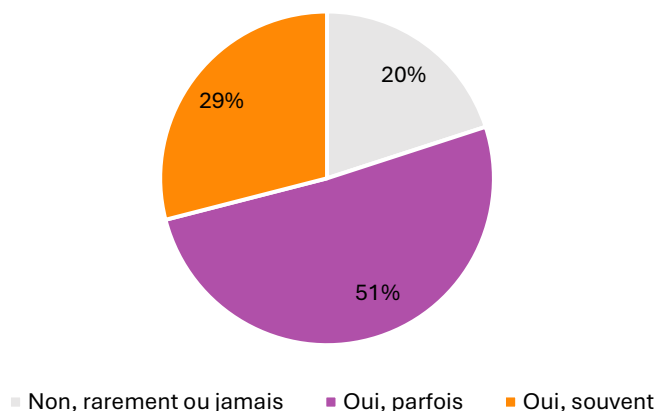


1.3.2. Types et registres d'action : la médiation comme voie vers une expérience esthétique et artistique

Près d'une vingtaine de types d'actions différents coexistent au sein du réseau, allant de la réalisation de supports de communication inclusifs à la cocréation d'œuvres musicales, en passant par des rencontres ou des ateliers de pratique. La diversité des formats constitue un vaste « répertoire d'actions », dans lequel les adhérent-es puisent, de manière à composer des « systèmes de médiations » (Dufrêne & Gellereau, 2004, p. 201) combinant différentes activités, adaptées aux objectifs et aux situations. Là encore, « à travers la gamme des médiations culturelles, ce sont des conceptions du lien social et des

finalités de l'action culturelle qui sont en jeu » (Dufrêne & Gellereau, 2004, p. 201).

Part de répondant-es mixant ou hybridant différents formats d'action



Pour 80 % des répondant-es, la conduite d'actions de médiation articule parfois (51 %), voire souvent (29 %) plusieurs formats d'activités. Cette tendance s'observe pour l'ensemble des adhérent-es de Futurs Composés, bien que les structures de production-diffusion développent légèrement plus de projets complexes que les équipes artistiques (83 % contre 79 %). L'étude menée en 2014 par Opale et la FEDELIMA sur les actions culturelles dans les musiques actuelles avait déjà montré que la plupart des initiatives en la matière constituent des « projets tiroirs », agrégeant en moyenne 2,9 actions. « Seuls 30 % des projets ne proposent qu'une seule action (projets à action unique),

alors que près de 70 % sont constitués d'au moins deux types d'actions, près de la moitié combinant même entre 2 et 4 actions » (Chataigné & al., 2014, p. 17).

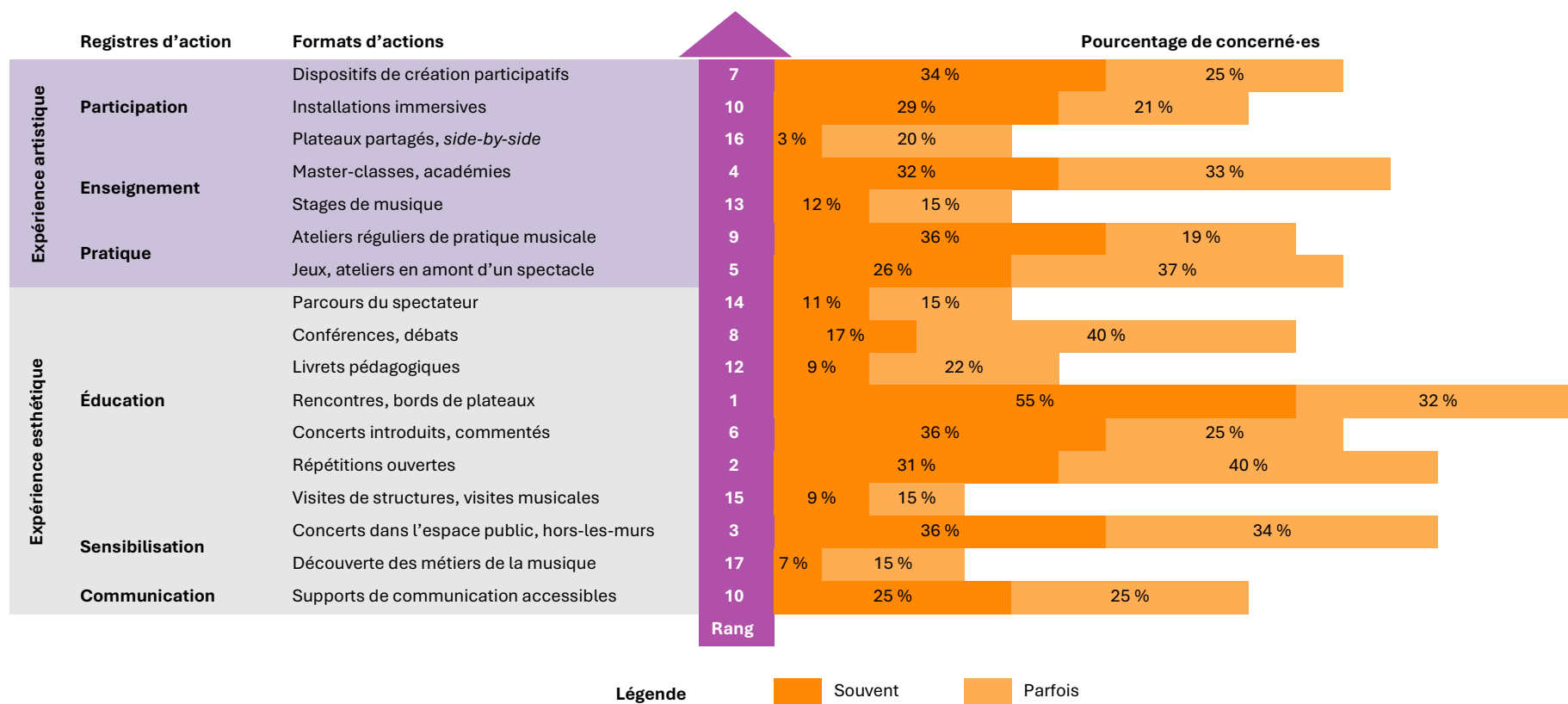
« Des actions de médiation nées d'un projet artistique de création : objets sonores, création d'un paysage sonore avec les enfants, concert commenté par le compositeur et une botaniste. » (artiste)

« Résidence courte pour un atelier participatif avec le public, suivi d'une déambulation dans le village, une installation sonore et la forme plus traditionnelle du concert. » (chargé-e de médiation)

« Toutes nos créations ont un dossier pédagogique complet. En atelier, les artistes apprennent aux participant-es à réaliser des gestes simplifiés qu'ils ou elles verront en concert. En milieu scolaire, les élèves jouent autour d'une pièce de l'ensemble et préparent in fine un format concert avec les artistes à leurs côtés. » (chargé-e de médiation)

« Lorsque je choisis d'intégrer la dimension de transmission dans un concert (en faisant participer ou monter le public sur scène), lorsque je transmets l'histoire de certains morceaux que je joue ou lorsque que je fais chanter le public, lorsque (à l'inverse) je décide de jouer un extrait de mon concert devant une classe de collège, pour qu'ils aient le temps de comprendre ce que ça pourrait être, un concert. » (artiste)

Types et registres d'actions de médiation à la création musicale



Le répertoire des actions de médiation des adhérent-es de Futurs Composés recouvre **6 registres d'action** distincts :

1. la **communication** (qui vise l'information des publics),
2. la **sensibilisation** (qui vise la découverte des musiques de création),
3. **l'éducation** (qui vise l'acquisition de connaissances),
4. **l'accompagnement** de la pratique (qui vise l'expérimentation),
5. **l'enseignement** (qui vise l'apprentissage musical),
6. la **participation** (qui vise le partage de la création).

Les actions de médiation les plus répandues au sein du réseau sont les rencontres avec les artistes et bords de plateaux en amont du concert (55 % de souvent et 32 % de parfois concerné-es, soit 87 % de concerné-es). Les démarches centrées sur l'expérience esthétique des spectateur·rices arrivent ainsi, assez classiquement, en tête des actions de médiation menées par les adhérent-es.

« Chaque concert est précédé ou suivi, soit d'un temps de rencontre ou bord plateau pour les plus petits lieux d'accueil, soit de rencontres autour de thèmes, parfois modérées par des intervenants extérieurs. » (artiste)

« La création étant autour d'un corpus de photos queer, c'était un bord plateau avec des lycéens, lycée normal et lycée agricole. En fait, l'enjeu, c'était parce qu'il y a beaucoup de tendresse sur scène, de corps, dans le sonore aussi, il y a des choses qui renvoient à de l'intime. Donc l'enjeu, c'était de partager des choses, pouvoir échanger sur leurs sensations, mais de manière peut-être aussi anonyme : pouvoir parler s'ils le voulaient, parce

que c'est des sujets sensibles. Et donc là, ça a été, en très peu de temps, 45 minutes, inventer une manière de faire de la collecte, et en même temps, permettre de dire certaines paroles anonymes, que ça puisse être partagé. » (artiste)

Ces rencontres précèdent les répétitions ouvertes au public (71 % de concerné-es) et les concerts dans l'espace public ou hors-les-murs (70 % de concerné-es).

« Porte ouverte aux répétitions en amont du concert avec médiation du chef de l'ensemble. » (artiste)

« C'est un concert intimiste chez l'habitant, spécialement conçu pour leur lieu de vie, où les résidents invitent leur entourage à découvrir une expérience sonore unique avec les musiciens. Destiné aux appartements, maisons privées et habitats partagés, ce projet crée des ponts entre la vie quotidienne et la musique de création, en transformant des espaces usuels en lieux de perception nouvelle. Le projet commence par une rencontre avec les propriétaires ou locataires pour découvrir leur habitation et construire un programme musical adapté. (...) La proximité et l'intimité permettent une écoute attentive et une meilleure appréciation, renforçant ainsi les liens sociaux et culturels tout en promouvant la diversité et l'innovation musicale. » (artiste)

« Tournée dans les collèges d'un programme de création, faire du collège un lieu de création artistique et de jeu avec les bâtiments, car nous avons des free-runners qui ont investi les lieux de façon inédite, avec un langage auquel les collégien·nes étaient sensibles. » (artiste)

QUELQUES EXEMPLES DE CONCERTS RÉALISÉS DANS L'ESPACE PUBLIC OU HORS-LES-MURS

Concert-croisière convivial, concert-visite dans un château, promenade musicale dans le cimetière du Père Lachaise, concert intimiste chez l'habitant, visites sonores et sensorielles de grottes, concerts en forêt, concerts en pied d'immeuble, concerts en caravane sur un marché ou dans une cour d'école, tournée dans les collèges...

Viennent ensuite les master-classes ou les académies (65 % de concerné-es), centrées sur l'expérience artistique, souvent liées au cadre d'une formation musicale en école de musique ou en conservatoire.

« Ce workshop est proposé aux élèves de la classe de composition électroacoustique du CRR [conservatoire à rayonnement régional] et a pour but de leur permettre de se confronter à la composition musicale dans le contexte spécifique des musiciens improvisateurs, et à leur tour de présenter et rechercher de nouvelles modalités d'élaboration et d'écriture de la musique. » (chargé-e de médiation)

« Master-classe au conservatoire supérieur de musique dans la classe de pédagogie (qui a permis d'affiner la partition et de bénéficier de l'expérience pédagogique des participant-es quant aux potentielles difficultés techniques). » (artiste)

« Master-classes dans des classes de chant de conservatoires en France et à l'IRCAM, suivies de représentations publiques alliant répertoire, création et improvisation. » (artiste)

Ce sont ensuite les jeux, expérimentations et ateliers ponctuels en amont d'un spectacle (63 % de concerné-es) et les introductions au concert ou concerts commentés (61 %) qui se classent aux sixième et septième rangs des actions les plus répandues, immédiatement suivis par les dispositifs de création participatifs (59 %). À l'opposé, les activités les plus marginales sont les sessions de découverte des métiers de la musique (22 %), les plateaux partagés avec d'autres musicien·nes, souvent amateur·rices (aussi appelés *side-by-side* ou *bœufs* dans les musiques actuelles) (23 %) et les visites de structures culturelles (24 %).

« En plus des ateliers, les élèves sont allés à S., ils ont découvert les studios, rencontré le compositeur et les artistes associés. Les artistes ont joué pour eux, leur ont présenté leurs instruments, d'ailleurs les élèves ont pu les toucher. » (chargé-e de médiation)

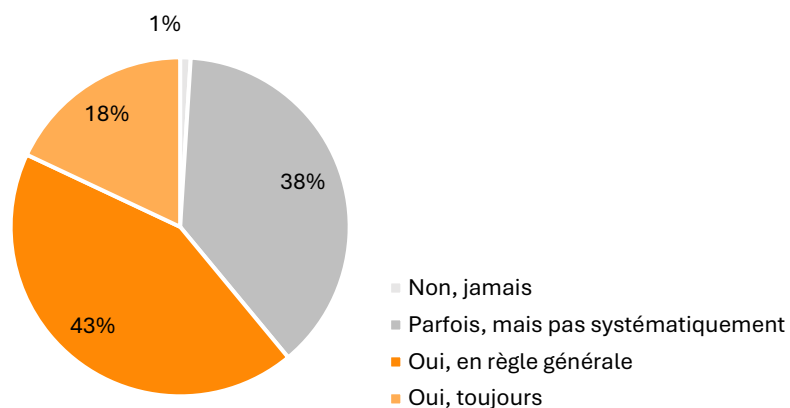
Parmi les activités autres, on note des activités radiophoniques, du collectage de sons ou encore de patrimoine musical.

« Autour de ce projet étiqueté "radio", nous avons mené en 2024 un atelier d'une durée d'une semaine au sein d'un lycée avec les quatre créateur·rices du spectacle. Chacun a accompagné un groupe d'une quinzaine d'élèves sur un pan entier de la création d'une émission radiophonique (création de générique, reportages, pastilles sonores, interviews, animation de débat...)

en vue de la création, de A à Z, d'une émission retransmise sur les ondes de Radio Campus. » (artiste)

1.3.3. Les figures de l'articulation entre création et médiation

Part de répondant-es dont les actions de médiation sont associées à un programme, une création ou une saison



Au regard de la fréquence des actions mises en œuvre, l'étayage d'une expérience esthétique de spectateur·rice prime sur l'accompagnement d'une expérience artistique de pratiquant·e des musiques de création. En d'autres termes, dans la plupart des cas, l'œuvre représentée en concert est le motif central de la médiation. Ainsi, pour 18 % des répondant-es, les actions de médiation sont toujours associées à un programme, une création ou une saison musicale et pour 43 %, elles le sont en règle générale.

« La mise en œuvre de la médiation est toujours connectée au processus de création et à la création en cours. Par exemple, la compagnie a créé en novembre dernier une fresque théâtrale, musicale et cinématographique, un format auquel les élèves ne sont pas habitués dans leur expérience de spectateur. On a donc proposé à plusieurs lycées généraux deux formes d'intervention auprès des élèves : un atelier de sensibilisation et de préparation au spectacle pris en charge par une comédienne (...) et un atelier texte et musique, pris en charge par le compositeur et un musicien dans le spectacle. » (chargé-e de médiation)

« Je trouve, quand on fait appel directement à des artistes en résidence, ce n'est pas complètement lié au projet [de création], mais c'est quand même en background. » (chargé-e de médiation)

Pour 38 % des répondant-es, les actions de médiation sont parfois rattachées à la présentation d'un spectacle, mais pas systématiquement et la médiation peut s'envisager et se déployer indépendamment d'une diffusion artistique.

« Cette forme-là, beaucoup plus détachée de la diffusion, c'est quelque chose qu'on n'a pas toujours la possibilité, nous, de faire, puisqu'on a beaucoup de spectacles en diffusion et donc en fait, on tourne beaucoup autour de ça. Mais je trouve que c'est un truc vers lequel j'aimerais tendre un peu plus. » (chargé-e de médiation)

« Nous proposons par ailleurs des ateliers qui n'ont pas de connexion avec une création spécifique et qui permettent à

différents publics (crèches, classes, maisons de retraite, familles) d'accéder à une création musicale collective. » (artiste)

L'articulation entre création et médiation pour les répondant-es

La création et la médiation se nourrissent mutuellement	70 %
La création artistique irrigue les contenus de la médiation	62 %
La création artistique irrigue les formats de la médiation	38 %
La médiation influence les contenus de la création artistique	18 %
La médiation influence les formes de la création artistique	18 %
La création et la médiation sont deux démarches bien distinctes	13 %

Pour la majorité des répondant-es (61 %), la médiation remplit donc habituellement sa fonction la plus traditionnelle de pont entre une œuvre préexistante et des publics. Il est par conséquent plus fréquent que la création irrigue les contenus et les formats de la médiation, comme l'indiquent respectivement 62% et 38 % des répondant-es, que l'inverse (18 % pour chaque item). Mais il est intéressant de souligner que, même lorsqu'elle est au service de la diffusion d'un spectacle, la médiation n'est pas *«un simple outil de relations publiques»*, ni de communication : 70 % des répondant-es considèrent en effet que la création et la médiation se nourrissent mutuellement et 13 % seulement, qu'il s'agit de deux activités bien distinctes. La médiation est une activité productrice de sens, mais aussi d'effets sur le travail artistique pour un grand nombre d'adhérent-es.

«La médiation c'est vraiment une partie importante dans la conception des spectacles qu'on est en train de mettre en place. » (artiste)

« Dans le cadre du CLEA [contrat local d'éducation artistique] avec les écoliers de R., les actions de médiation avec les enfants permettent de créer le spectacle. À l'inverse, c'est parce qu'il y a création d'un spectacle que les actions de médiation en milieu scolaire sont rendues possibles. » (artiste)

« Le fait d'aller au contact de publics spécifiques nourrit ou requestionne notre endroit de travail, c'est-à-dire des fois, nous-mêmes, ça nous déstabilise. Et c'est important aussi, en tant qu'artiste, d'être déstabilisé ou d'être requestionné, remis en chantier grâce aux actions de médiation qu'on mène. Cela fait écho à un travail que j'ai fait avec des jeunes enfants autistes, où de toute façon, aucun repère habituel de pédagogie n'était possible. Donc forcément, j'étais remise au cœur de mon travail d'improvisatrice, mais vraiment au cœur du cœur du cœur, parce que rien n'était prévisible. Ces situations-là nous font travailler à 300 %. » (artiste)

« Et c'est ce qui, moi, m'a enthousiasmée, c'est de voir que vous avez le même enthousiasme au partage, à la rencontre individuelle avec les personnes que moi. Moi, je sais que c'est mon moteur et du coup, d'entendre ça, moi, ça me fait plaisir que l'histoire individuelle, la réaction, elle vous touche autant que moi, ça peut me toucher. » (chargé-e de médiation)

Une fois de plus, ces différents modèles d'articulation entre création et médiation ne sont pas enclos sur eux-mêmes, mais cohabitent dans des « systèmes de médiations » (Dufrêne & Gellereau, 2004, p. 201), indissociables des situations auxquelles ils s'arriment.

« La création irrigue les contenus de la médiation : quand un projet de médiation se fait en lien avec une œuvre ou un projet artistique préexistant (ex. : travail avec des publics sur la thématique d'une pièce présentée par des artistes).

La médiation influence la création : par exemple, implication d'amateurs dans la réalisation et l'interprétation d'une pièce. La pièce peut s'adapter aux publics, ou par exemple, intégration de moments de médiation au cœur même du spectacle.

La création et la médiation se nourrissent mutuellement : pour moi, le format idéal. Un projet de création avec la participation et l'implication de publics aux côtés de professionnels peut avoir l'ambition de devenir une œuvre de qualité. Exemple, un projet de création sonore / performance, initié par des professionnels et imaginé, conçu par et avec des publics. » (chargé-e de médiation)

Dans un certain nombre de cas, médiation et création trouvent donc à s'hybrider, en particulier dans des formes qui sollicitent la participation des personnes – au sens de « prendre une part » (prendre part), « apporter une part » (contribuer) et « recevoir une part » (retirer des bénéfices) (Zask, 2011). Pour mémoire, 6 répondant-e sur 10 installent souvent (34 %) ou parfois (25 %) leur travail de médiation dans le cadre de dispositifs de création participatifs.

« Ce qui nous porte, c'est à la fois la singularité des propositions et la construction en coopération. Le fait de partager des postures, des compétences et de faire un joli gâteau savoureux, singulier, épicé, avec les différentes personnes qui composent un projet. On n'est jamais seul. » (artiste)

L'anthropologue urbaine Virginie Milliot (2004) relève trois figures et positionnements-types des artistes impliqués dans des formes participatives : l'esthétique relationnelle, la création d'interstices et l'artisanat du réel (ou du commun, comme a suggéré de le rebaptiser le groupe de travail). En pratique, la frontière entre les uns et les autres s'avère souvent poreuse.

1 Les esthéticien·nes relationnels

Ces artistes font des relations interindividuelles l'espace et/ou l'objet de leur création. Le ou la participante n'est pas placée dans un rapport de coproduction ou de coréalisation de l'œuvre, mais iel devient l'inspirateur·rice ou l'hôte d'une forme construite à partir ou en fonction d'elle ou lui. L'écriture artistique englobe ainsi des protocoles spécifiques d'adresse aux publics et/ou d'intégration des rencontres, des échanges, des réactions des personnes, qui fournissent la matière de l'œuvre. La collaboration du ou de la spectatrice peut être sollicitée en amont et/ou à travers le dispositif scénique de réception-perception, ce qui engendre les spécificités de l'œuvre. L'artiste finit généralement « par réaffirmer une individualité, par personnifier la création collective » (Chataigné & al., 2014, p. 37) et y apposer sa signature. Un certain nombre de formes interactives peuvent entrer dans cette catégorie, où les musiques de création se révèlent particulièrement inventives.

QUELQUES EXEMPLES DE CRÉATIONS RELATIONNELLES

Musique interactive et spatialisée pour les tout-petit·es, créations à partir de récits d'habitant·es, de collecte de chants ou de sons, œuvres ouvertes participatives, concert en plein-air à partir d'interviews des habitant·es du quartier, invitation des spectateur·rices à interagir avec les musicien·nes via un piano préparé ou des objets du quotidien...

« Dans cette pièce pour violon, l'interprète doit faire évoluer son jeu suivant les réactions spécifiques de l'auditeur·rice. Dans cette autre, en invitant le ou la spectateur·rice à s'asseoir juste à côté de moi au piano et à tourner les pages, je perçois finement son langage non verbal, j'écoute son écoute et ça change mon jeu. Ce que ça dit : la nécessité de l'autre pour exister. » (artiste)

« La conception d'œuvres ouvertes, participatives, spatialisées, improvisées, transmises oralement (écriture et création de répertoire, concerts, spectacles...) est au cœur de notre démarche, cherchant à renouveler les dispositifs de représentation des œuvres et les liens avec le public. » (artiste)

« Je propose des dispositifs sonores immersifs, où le public se retrouve englobé par le son. Je conçois le corps comme une grande oreille. Pour affiner ces dispositifs j'ai l'habitude de travailler avec le public dans un rapport de cocréation, les retours et expériences des médiations permettent d'avancer et de valider les aspects techniques et dramaturgiques du dispositif et du projet. » (artiste)

« Nous avons mené une action de collecte de chants auprès des habitants de Seine-Saint-Denis entre 2021 et 2024. Ces dons de chants, motifs de rencontres, ont servi de matière musicale pour inspirer des créations et arrangements musicaux qui ont constitué le répertoire de l'ensemble depuis trois ans. » (chargé·e de médiation)

2 Les créateur·rices d'interstices

D'autres artistes s'investissent dans les projets collectifs en tant que pédagogues, en tant qu'éducateur·rices du regard des participant·es. Leur rôle consiste à guider, à conseiller, à « concevoir et encadrer les processus de création et à être garants de la forme artistique. Ces artistes séparent très nettement leur propre travail créatif du travail réalisé avec d'autres » (Chataigné & al., 2014, p. 37), bien que ce ne soit pas toujours le cas dans les musiques de création. Iels interviennent fréquemment dans le cadre de projets d'éducation artistique et culturelle.

QUELQUES EXEMPLES DE CRÉATIONS D'INTERSTICES

Field recording et création de paysages sonores, parcours, documentaires ou installations créés par des élèves à partir de leur environnement sonore, composition de pièces par des lycéen·nes, accompagnement de chœurs amateurs, marathon musical en psychiatrie...

« Projet en partenariat avec le CAUE (centre d'architecture, d'urbanisme et d'environnement) et un collège (élèves de 4^e primo-arrivants). Encadrés par une urbaniste et un compositeur, les participants sont invités à arpenter les différentes zones géographiques de la ville et leurs frontières (villes nouvelles, villages, résidences, forêts...), afin d'en produire une cartographie sensible (visuelle et sonore). Les élèves sont sollicités pour faire découvrir eux-mêmes leur ville aux primo-arrivants. De ces relevés, les élèves produisent ensemble un nouveau parcours urbain, commun et partagé, qui se concrétise par la réalisation d'une carte sonore imaginaire, inspirée des lieux emblématiques de ce territoire qu'ils partagent. » (artiste)

« Dans le cadre de la résidence du compositeur, trois classes de lycées agricoles vont découvrir le field recording de ses origines à aujourd'hui, puis se prêter au jeu de la création de paysages sonores. Aux côtés du compositeur, d'un audio-naturaliste, d'un intervenant en musique assistée par ordinateur et d'un percussionniste, ils chemineront vers la création de pièces, à partir de captations réalisées en extérieur et en intérieur, puis écoutées, sélectionnées, manipulées, montées et spatialisées. Ce projet, aux dimensions artistiques et technologiques centrales, aboutira à la création d'un espace sonore immersif dans la salle de spectacle. » (chargé-e de médiation)

« Des élèves de 5^e se transforment en explorateurs auditifs du jardin. Guidés par les travailleurs jardiniers et les promeneurs, ils découvrent l'histoire et les symboles du lieu à travers des sons, des interviews et des questionnaires. Munis d'outils numériques,

ils capturent l'essence du jardin : le bruissement des feuilles, le chant des oiseaux, les murmures des visiteurs. Sous la direction artistique de O. et S., ces enregistrements se métamorphosent en une symphonie immersive. Le public des "Rendez-vous aux Jardins" est invité à déambuler, guidé par cette création sonore, à la découverte d'une expérience sensorielle inédite. » (artiste)

« Chaque classe a décidé avec ses profs sur quoi ils voulaient travailler et à partir de là, on avait chacune des séances, on les a dispatchées sur les classes. On restait dans l'école lundi, mardi et puis jeudi, vendredi, une semaine sur deux, entre septembre et décembre. C'était vraiment très très différent, les propositions que se sont données les classes. (...) Les plus âgés ont fait des créations qui ressemblaient à la récitation d'Aperghis par exemple. Il y avait une classe qui a fait tout un truc autour de leurs rêves. C'était le travail de chaque classe et puis à la fin, on voulait voir comment amener les parents qui allaient être vraiment très, très nombreux. Du coup, on a fait plusieurs représentations et on les a placées dans différents endroits de l'école. Les plus grands n'avaient pas besoin d'une grande salle, ils faisaient leur partie dans les couloirs. Et c'étaient ces moments de performances qui amenaient les spectateurs vers une autre salle, et ainsi de suite. On parle réellement de performances sonores, l'objectif est de vraiment mettre l'écoute en place. » (artiste)

« C'est des ateliers de pratique collective qui se passent sur une saison. On a 6 groupes qui viennent tout au long de la saison, 14 séances en tout, sur des séances de deux heures et qui viennent pratiquer, faire de la percus et monter, écrire une pièce qu'ils joueront ensuite en conditions professionnelles en juin. C'est un projet qui se reconduit tous les ans. On a donc plusieurs types de publics, on a 4 scolaires – 2 primaires et 2 classes de collège – un groupe adulte, accessible à tout le monde, et un groupe qui change chaque année de public. Chaque année, on a une thématique. » (chargé-e de médiation)

« Il s'agit de réunir des chanteurs amateurs autour d'une création commune et partagée : les chanteurs sont interprètes, mais aussi et surtout concepteurs de leur propre musique et de ses conditions de représentation. » (artiste)

3 Les artisan·es du réel (ou du commun)

Ces artistes sont celles et ceux qui s'engagent le plus loin dans des relations de coopération (Preston, 2021) avec les participant·es, dont la contribution à l'œuvre collective est pleinement reconnue, sans qu'elle ne s'incarne nécessairement à travers un langage ou une pratique artistique. Il ne s'agit plus de combler des manques en éduquant des personnes ou en leur ménageant un accès à l'expression par la pratique, mais plutôt de les considérer comme détentrices de ressources pour l'œuvre en commun (Zhong-Mengual, 2019). Ces artistes appréhendent le processus créatif en tant que metteur·ses en forme d'une matière hétérogène, non exclusivement musicale, élaborée collectivement. Les coopérations par exemple peuvent se

QUELQUES EXEMPLES DE CRÉATIONS EN COMMUN

Programmation musicale portée par un groupe de spectateur·rices, composition d'œuvres pour chœurs d'enfants, partage de la scène avec des amateur·rices, composition collective d'une œuvre musicale, miniatures sonores des ateliers intégrées à un spectacle, pastilles sonores réalisées avec les commerçant·es d'un village, banquet musical impliquant un lycée hôtelier...

nouer avec des apprentis en chaudronnerie, des physicien·nes, des naturalistes, des urbanistes, des chef·fes gastronomiques, autant qu'avec des commerçant·es ou des habitant·es d'un territoire donné. Les artistes endossent bel et bien « une responsabilité mais ne [revendiquent] pas la propriété de ce qui est collectivement réalisé » (Chataigné & al., 2014, p. 37), ou en tout cas, en partageant l'auteurité. Selon Marie Preston (2021), l'œuvre coproduite se distingue des modèles

précédents, en ce qu'elle est assumée artistiquement dans sa dimension coopérative, horizontale et cosignée.

« Le compositeur est intervenu à plusieurs reprises auprès des métalliers-chaudronniers du centre de formation des apprentis, qui ont expérimenté les potentiels sonores de leur matériau et ont ensuite joué leurs propres séquences pendant le concert. » (chargé-e de médiation)

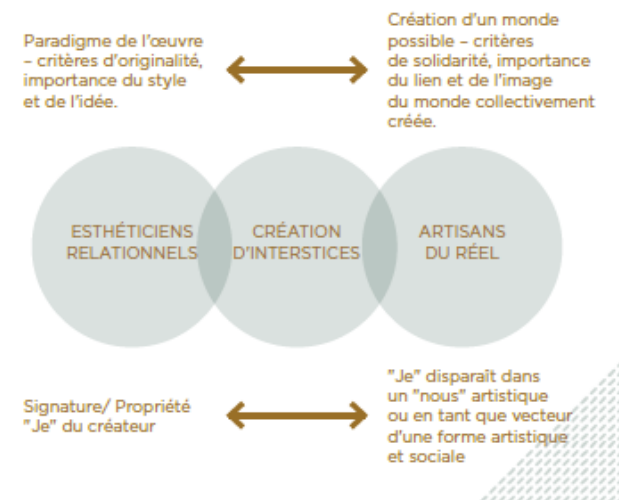
« Le spectacle est une sorte de banquet musical qui relie musique de création et gastronomie. Il ne peut avoir lieu sans le concours d'un lycée hôtelier. Aussi, à chaque série de

représentation, un partenariat est mis en place pour s'assurer de la participation d'au moins 12 élèves de service et 12 élèves en cuisine, ainsi que de leurs professeurs référents. Ils préparent la bouillabaisse qui sera servie aux spectateurs et interviennent à plusieurs reprises pendant la représentation. Un atelier de cuisine et d'échanges avec le chef J. est donc organisé dans chaque lycée hôtelier, la veille des premières représentations, durant huit heures. Au cours de celui-ci, J. non seulement livre ses techniques de filetage de poisson, fait fabriquer une focaccia, prépare le bouillon, mais transmet en parallèle son parcours d'historien venu à la cuisine par nécessité, son approche singulière de cet art, son désir de mêler technique, recette, sensibilité et curiosité. (...) Ces jeunes gens ne sont donc pas spectateurs, mais véritablement acteurs du projet. C'est une expérience qui les traverse et qui les transforme profondément. Leur participation au spectacle implique par ailleurs la venue de leurs familles aux représentations, ils jouent de fait véritablement ce rôle de médiation, de lien entre deux mondes. Enfin, le spectacle se termine par la dégustation de la bouillabaisse, et les artistes viennent partager le repas avec les spectateurs. Cela crée une proximité, une familiarité inédite, qui ajoute à l'expérience de la représentation et de la découverte artistique la rencontre humaine. » (chargé-e de médiation)

« À partir des thématiques présentes dans l'opéra, nous avons travaillé et filmé la manière dont on se transmet le chant entre personnes de toutes origines culturelles : amateurs, professionnels, Français, migrants, avec des degrés différents d'ancienneté en France. » (artiste)

« Dans le cadre d'une collaboration inédite entre un laboratoire de recherche en physique et biologie moléculaire, nous travaillons à la sonification de données scientifiques qui décrivent des phénomènes à l'échelle nanométrique (rigidité, viscosité de cellules ou de molécules). L'objectif du projet est justement de construire une installation sonore immersive et interactive, afin de donner à entendre au public les résultats et méthodologies de recherche du laboratoire. Cette approche sensible entre création et transmission permet de renouveler notre compréhension scientifique, notamment vis-à-vis des jeux d'échelles au niveau cellulaire. » (artiste)

Schéma extrait de l'ouvrage *Actions culturelles et musiques actuelles*, Opale et FEDELIMA, éditions Mélanie Seteun, 2014, p. 37



1.4. DÉMARCHES, MÉTHODES ET OUTILS DE LA MÉDIATION

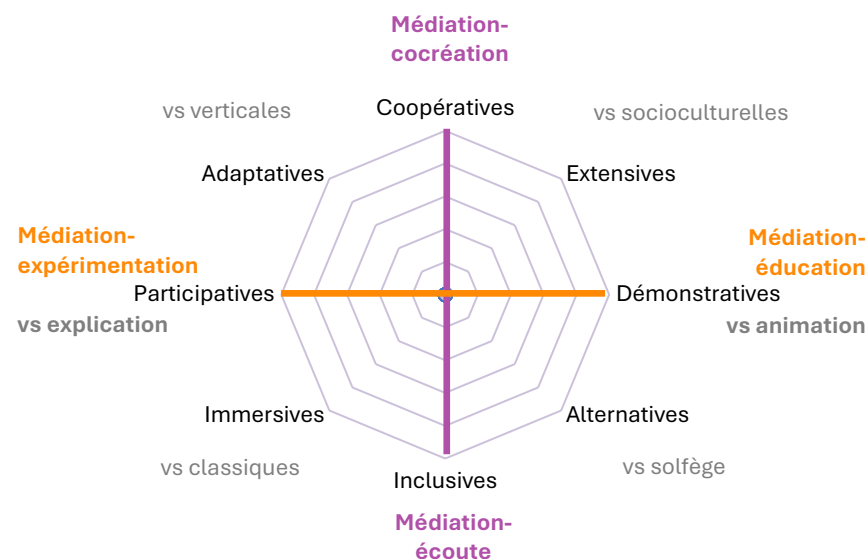
1.4.1. Des démarches entre éducation, écoute, pratique et création participative

55 % des répondant·es considèrent développer une démarche de médiation qui leur est propre, que ce soit en termes de philosophie, de méthode ou de pédagogie mise en œuvre. C'est davantage le cas des équipes artistiques (58 %), qui lient démarche artistique et démarche relationnelle, que des structures de production-diffusion (46 %).

Dans le questionnaire, un champ libre invitait les répondant·es à expliciter leur démarche de médiation. À partir de ces précisions, il est possible d'identifier 8 approches principales de la médiation qui se complètent, se croisent ou au contraire se singularisent, selon qu'elles privilégient, en fonction des situations et des finalités poursuivies, une relation ascendante ou descendante avec les participant·es (Rancière, 2004) et une entrée par l'éducation ou par la pratique, par l'écoute ou par la cocréation. Elles se déterminent également par opposition à des notions repoussoirs, qui définissent en négatif ce contre quoi les répondant·es élaborent leurs démarches.

Du côté de la **médiation-éducation**, les démarches se réfèrent tantôt aux pédagogies extensives, tantôt aux pédagogies démonstratives, tantôt aux pédagogies alternatives, mais elles ont en commun de réfuter le modèle de l'animation. Dans la droite ligne de l'éducation artistique et culturelle, les **méthodes extensives** mobilisent de manière progressive l'expérience cognitive (les connaissances), l'expérience esthétique (l'écoute) et l'expérience artistique (la pratique)

Les démarches de médiation au sein de Futurs Composés



Démarches	Description
Extensives	Mobilisent les personnes comme apprenant·es, spectateur·rices et pratiquant·es (EAC)
Démonstratives	Utilisent l'expérience de spectateur·rice comme levier d'un apport de connaissances
Alternatives	Utilisent des pédagogies innovantes ou actives n'exigeant pas de prérequis musical
Inclusives	S'adossent aux goûts, références, patrimoines culturels des personnes
Immersives	Prendent appui sur l'environnement sonore des personnes
Participatives	Convient les personnes à expérimenter la création musicale en pratique
Adaptatives	Se construisent sur-mesure en fonction des personnes et des situations
Coopératives	Intègrent la contribution des personnes à l'œuvre (co)créée

des participant-es-apprenant-es. Construites sur le modèle du parcours, elles se concluent généralement sur une restitution, point d'orgue de la démarche.

« La majorité des projets sont pensés en termes de parcours impliquant les participants à toutes les étapes de création : découverte des esthétiques de la création, réflexion sur des thématiques, travail d'écoute, découverte et prise en main d'outils accessibles de la création, construction d'une œuvre, travail sur sa restitution devant un public, médiation par les participants auprès des publics de la restitution... » (chargé-e de médiation)

« Les séances incluent : un questionnement sur un sujet choisi avec le corps enseignant, écriture de partitions graphiques, ateliers de direction, apprentissage de la partition composée par F., travail vocal et musical, répétitions et restitutions dans des théâtres et en milieu scolaire. » (artiste)

Entre injonction partenariale et levier pédagogique, la **restitution**, en conditions professionnelles ou non, est un objet récurrent de débat au sein du réseau. Pour les un-es, elle donne sens au projet en ouvrant une perspective concrète de réalisation, capacitante et narcissisante pour les participant-es. Pour les autres, elle met l'accent sur le résultat plutôt que sur le processus et expose les participant-es au danger de devoir exécuter publiquement une forme qu'ils ne maîtrisent pas complètement. Certain-es préfèrent alors parler de valorisation.

« Moi, la peur que j'avais, c'était de faire une proposition de spectacle où les gens auraient un regard condescendant. C'est-

à-dire où on se dit, "ah ! c'est super, il joue du violon". Sauf qu'en fait, la réalité, c'est qu'au bout d'un an d'atelier, si on n'a jamais touché un violon ou quoi que ce soit de sa vie, c'est pas terrible ce qu'on fait. Voilà. Et pour moi, c'est un des écueils de ce genre de long projet avec une restitution dans des conditions professionnelles. » (artiste)

« Toute la préparation, c'est un vrai temps. C'est un vrai temps indispensable pour que ça soit pleinement vécu. Et on pense un peu trop les formats de médiation comme des formats de réalisation. Ça, du coup, ça rejoint ce que je disais sur le résultat, c'est quelque chose qui peut faire foirer tout le processus. C'est pour ça que nous, avant, on parle beaucoup d'expérimentation, de restitution et pas de spectacle. C'est un vrai enjeu qui vient gâcher le processus de découverte. C'est un enjeu de se dire : il faut une finalité. Et ça, parfois, ça bousille l'intégralité. Qu'est-ce qu'on veut traverser ? Est-ce qu'on veut traverser un endroit final de 20 minutes d'exploitation ? Ou est-ce qu'on veut traverser des états de corps ou des états d'écoute et affirmer que le processus est primordial ? La réalisation, c'est ce qui est positif pour ceux qui payent. » (artiste)

« Tous les ans, on fait un projet avec une classe ULIS. Les premières années, on s'était mis d'accord avec l'enseignante pour ne pas faire de restitution, parce que justement, on ne savait pas si les enfants étaient en capacité de, avaient le désir de, etc. Donc on s'était dit, pas de restitution. Comme ça, vraiment, on se dit : "c'est pour vous, ce temps de travail. Et on explore, il n'y aura pas de restitution". Il y a eu deux années comme ça, la troisième

année, l'enseignante a dit : "OK, cette fois, on tente, on peut faire une restitution". La classe a bossé, c'était incroyable, ils ont fait un truc super complexe, des partitions sur le sol dans tous les sens. Et bon, on a appris après coup qu'en fait, ça faisait trois semaines que la prof n'avait plus fait de maths ni de français, parce qu'on ne faisait que travailler sur la restitution. Et pour l'année d'après, on a continué un projet, mais comme il n'y avait que 10 enfants, on s'est dit, on ne veut pas avoir les 10 parents dans la salle, dans le gradin, qui regardent ce que font leurs enfants, ça ne marchera pas. Et donc on a fait un atelier parents-enfants, où en fait, la restitution était un atelier et c'est les enfants qui ont expliqué les exercices à leurs parents et qui ont fait les exercices avec leurs parents. Évidemment, il n'y avait que des mamans par contre, les papas n'étaient pas là, mais c'était un moment assez magique. La restitution, c'est : "on va vous faire bouger, vous les parents, et nous, les enfants, on sait faire et donc on va vous accompagner là-dedans". Ça a très très bien marché. » (chargé-e de médiation)

« On est clairement aujourd'hui centré sur la démarche plus que les résultats. Et donc, on a beaucoup, beaucoup relativisé la question de la restitution. Effectivement, il y a des groupes où on sent parfois, soit qu'il y a un vrai désir, soit qu'il y a, pour x raisons, un besoin. Mais la restitution, effectivement, peut prendre des formes extrêmement différentes. Et on aime aujourd'hui parler des valorisations plus que des restitutions. On n'utilise plus le mot restitution. On dit : "avoir une valorisation du travail des enfants". Donc, cette valorisation, ça peut être, par exemple, un enregistrement qui est ensuite transmis aux parents ou qui peut

être diffusé dans un espace de l'école. Mais il nous arrive d'avoir aussi des sortes de restitutions, par exemple à l'école avec des parents. On n'a pas écarté la restitution, mais elle n'est plus systématique. Et surtout, on aime bien cette idée de valorisation, parce que le travail qui a été fait est apprécié à sa juste valeur par les familles et par l'institution aussi. Et c'est aussi toujours chouette pour les enfants de montrer ce qu'ils ont fait, ça c'est important aussi. » (chargé-e de médiation)

Les méthodes les plus traditionnelles, inspirées de la formation musicale, sont les **méthodes démonstratives**. Appliquées à la médiation, elles font de l'expérience du ou de la spectateur·rice un prétexte à l'explication, à l'apport formel de connaissances. Les participant·es-apprenant·es sont alors encouragés à développer à la fois leur perception et leur analyse.

« Cela peut prendre la forme d'une simple découverte d'un langage artistique ou d'un dispositif scénique à la fabrication de séquences qui problématisent une notion musicale, un courant esthétique, une manière de faire. » (artiste)

« Partir de l'expérience sensible, puis expliciter cette expérience par le dialogue et la mise en perspective avec des éléments théoriques simples, puis retourner dans la pratique et l'expérience sensible. » (artiste)

À l'opposé, les **méthodes alternatives** se présentent comme des réponses pédagogiques innovantes aux limites de l'apprentissage « classique », descendant et sélectif, qui passe notamment par

l'écriture et le « *solfège* ». Ouvrant une voie vers la pratique musicale sans « prérequis » ou s'appuyant sur le corps ou le mouvement (on parle alors de **méthodes actives**), elles peuvent être utilisées indifféremment à des fins d'enseignement ou de médiation.

« De plus, les fondateurs ont inventé, il y a 50 ans, un mode de transmission de la pratique de la percussion collective accessible à tous·tes sans prérequis. » (chargé·e de médiation)

« Depuis septembre 2023, création d'une école qui propose une méthode alternative de la pratique des percussions intergénérationnelle. » (chargé·e de médiation)

« J'ai mené la recherche de différentes "méthodes" pédagogiques sonores-musicales (Willems, Dalcroze, autres) qui, ensemble avec mon parcours créatif et pédagogique, amènent à de nouvelles idées. Par exemple des ateliers d'éveil pour des associations. » (artiste)

Du côté de la **médiation-écoute**, on note le recours à des méthodes inclusives ou immersives. Les **méthodes inclusives** s'adosent aux goûts et aux références musicales des personnes pour jeter un pont entre des expériences culturelles et esthétiques passées et à venir.

« Partir du patrimoine culturel des publics pour mieux éveiller leur attention sur la création. » (chargé·e de médiation)

« La collecte de chants a eu lieu à l'issue d'ateliers ou de concerts, où les habitant·es ont été invités à offrir un chant qui leur tient à cœur. » (chargé·e de médiation)

DES MÉTHODES ACTIVES EN MUSIQUE

La plus connue, utilisée dans toute l'Europe, est la méthode (aussi appelée rythmique) **Dalcroze**. Inventée à la fin du 19^e siècle par le compositeur suisse du même nom, elle place le corps au centre de l'apprentissage musical, donnant à vivre sensoriellement les notions musicales à travers la stimulation de la motricité globale.

La méthode **Willems**, apparue au milieu du 20^e siècle, développe les facultés musicales (audition, sens du rythme, justesse de la voix, mouvement corporel) en tenant compte du développement physiologique et psychologique de l'enfant et de ses capacités mémorielles (visuelles, auditives et corporelles).

Dans le courant du 20^e siècle, d'autres musicien·nes et compositeur·rices (Orff, Kodály, Martenot...) ont conçu des méthodes d'apprentissage de la musique fondées sur le corps et influencées par la psychologie du développement.

Les **méthodes immersives** partent du même postulat inductif que les précédentes, mais prennent appui sur l'environnement sonore dans lequel évoluent les personnes comme point de départ d'une expérience musicale, située à la croisée de l'écoute et de la pratique.

« Tout part de l'écoute de l'environnement immédiat, de préférence naturel, outillé par l'enregistrement, qui est une mémoire, une trace de l'instant sur laquelle travailler. » (artiste)

« Nous mettons l'accent sur des aspects de l'écoute, de l'expérimentation, des approches intuitives et expérientielles, souvent nourries par des pratiques in situ. » (artiste)

« On m'a demandé d'adapter une proposition pour un contexte qui était : proposer quelque chose sur le terre-plein de Belleville, sachant qu'on avait des stands avec des gens qui passent. Du coup, proposer un micro, des interfaces de contrôle, programmer ces interfaces de contrôle de manière très simple pour que la gestion soit efficace. Et juste aider les gens, dire : est-ce que ça vous intéresse d'essayer ? Là, vous voyez un micro. Maintenant, vous allez voir, c'est sur le casque. Le micro prend ça. Et les gens font l'expérience tout de suite. » (artiste)

Ainsi, la **médiation-expérimentation** mise sur le partage de l'expérience artistique. Les **méthodes participatives** conviennent en conséquence les personnes à pratiquer les musiques de création par le biais de l'expérimentation.

« Ateliers participatifs sur des instruments insolites qui génèrent une formation à l'écoute, à la créativité, l'intégration de l'individu dans le groupe, quelles que soient ses compétences. » (artiste)

« Ouverture à la curiosité sonore par la création de partitions participatives et de protocoles inclusifs. » (artiste)

Les **méthodes adaptatives** ne suivent quant à elles ni séquençage, ni intention préalables. Elles revendiquent de se construire au fil de l'eau, sur-mesure, en fonction des situations, avec les personnes rencontrées et en adaptant leurs modalités d'action aux groupes, aux lieux ou encore aux territoires. Elles s'autorisent ainsi à agencer différentes méthodes de manière libre et composite.

« Pour chaque situation et chaque projet nous adaptons nos propositions en fonction des groupes de personnes avec lesquels nous travaillons. Nous adaptons les équipes artistiques en fonction de chaque projet. » (chargé-e de médiation)

« Chaque action est fonction d'un territoire, d'un lieu d'accueil, des personnes en présence. Il n'y a pas de démarche préétablie. Je pose un moment d'échange où j'ai autant à apprendre. C'est pour cela que j'aime le mot de laboratoire. » (artiste)

« Nous proposons régulièrement des "concerts-rencontres" (30 minutes de concert + 30 minutes d'échange) qui s'adaptent sur-mesure (projets non existants) à des lieux, publics ou événements thématiques. » (artiste)

Les **méthodes coopératives** poussent plus loin la collaboration entre artistes et participant-es, en intégrant la contribution des personnes au processus-même de la création collective. On touche ici à la **médiation-cocréation**.

« Dans notre travail, le public est sollicité comme spect-acteur : acteur de son écoute (tactile, aérienne, par conduction osseuse), acteur-instrumentiste (avec des capteurs, des manettes de jeux, des leds pour le light painting...), acteur-évaluateur (au sens positif du mot, proposant des retours textuels, graphiques, sonores...). » (artiste)

« Le dispositif de médiation, c'était un atelier qui proposait de suivre la même démarche [que celle du compositeur], mais d'une manière simplifiée, c'est-à-dire à partir d'éléments que soit les enfants, soit les adultes, enfin le public concerné, avaient

préparés : des objets, des textes, du son, éventuellement, s'ils étaient musiciens, des partitions, des pièces à partir desquelles ils allaient nourrir leur lecture de la partition graphique. Et donc en deux séances. Une séance de découverte, d'improvisation des éléments de la partition graphique, d'enregistrement. Et une deuxième séance 15 jours après, où effectivement, le compositeur avait réagi, avait travaillé sur les enregistrements. Un travail de dialogue finalement entre la bande et les enfants ou le public conduisait à un mini-spectacle, une mini-restitution, avec des enchaînements sur la base de cette partition graphique, les propositions réciproques, etc. » (chargé-e de médiation)

1.4.2. Du corps à la technologie, des outils ludiques qui font médiation

Les outils utilisés pour mettre en œuvre ces différentes méthodes renvoient à deux pôles principaux : le recours aux médiums et le recours aux corps. Bien entendu, les outils, comme les méthodes, peuvent être associés entre eux. Parmi les artefacts, les médiums technologiques jouent un rôle privilégié dans les médiations aux musiques de création, à l'instar de la place qu'ils occupent dans les processus artistiques : micros, casques, tablettes, hauts parleurs, capteurs, ordinateurs, logiciels, leds, manettes de jeu, capteurs, pédales d'effets ou encore rétroprojecteurs sont mis à contribution pour expérimenter les musiques de création dans le temps et l'espace.

« Technologies avancées et portatives (casques, tablettes, orchestres de HP, capteurs, temps réel, logiciels spécifiques...). » (artiste)

« Avec les moyens à notre disposition (rétroprojecteur, cession de travail sur ordinateur), il est intéressant de déployer toutes les étapes de la fabrication de l'œuvre. Faire comprendre la singularité de ce métier. De montrer comment le temps fait les choses, comment l'imagination travaille, etc. Partager le plaisir si profond de l'acte créatif et de ses ressorts. » (artiste)

De simples objets du quotidien ou des instruments de musique, acoustiques ou non, insolites ou non, détournés ou non, peuvent aussi être manipulés dans une perspective ludique, le jeu *faisant* alors médiation.

« Ce qui est chouette aussi, dans la désacralisation, c'est que tout matériau est bon, et éventuellement le plus simple. » (artiste)

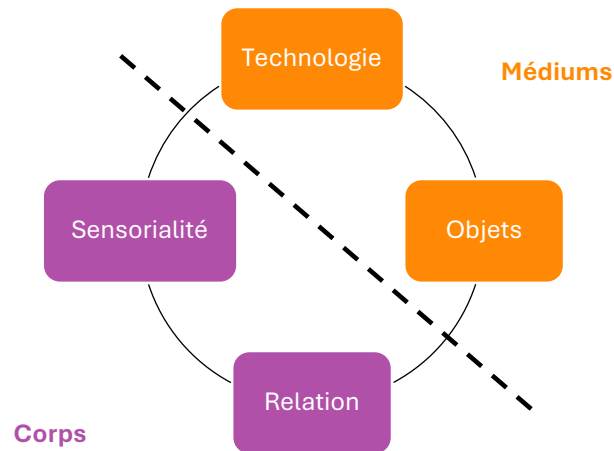
« Ce dispositif dissémine dans un espace scénique des "postes musicaux" aux couleurs sonores variées : éléments percussifs, objets du quotidien augmentés par l'informatique, basse à plat munie de pédales d'effets à actionner, manche de guitare trafiqué et amplifié, piano demi-queue préparé... Cette approche ludique favorise un contexte d'échange et de partage au travers de notions musicales simples et laisse la plus grande liberté de contenu dans le cadre d'une pratique improvisée, intuitive et sensible en mettant en jeu des notions de nuances, de dynamiques, de densités. » (artiste)

« Ouverture aux répertoires par la création de jeux sonores. Développement de la sensation ludique de la composition sonore. » (artiste)

« À travers les jeux sonores, les participant-es sont amenés à pratiquer la musique expérimentale de manière extrêmement ludique. » (artiste)

« On a fait différents jeux, on a essayé d'aller identifier les sons, par exemple entre un chat et un moteur, à partir du son (...). Et après, on est allé sur de la manipulation avec la mallette qui est en bas. » (chargé-e de médiation)

Les outils de médiation au sein de Futurs Composés



À l'autre bout du spectre, un certain nombre de répondant-es préfèrent appuyer leur action sur le corps. Les techniques mobilisées peuvent alors être sensorielles ou relationnelles. Dans le premier cas, les outils

créés, inspirés ou repris de méthodes actives éprouvées, s'appuient sur la sensorialité (vision, audition, motricité) ou le mouvement des corps, convoquant parfois la danse.

« Création d'outils de médiation pour travailler sur le corps et la voix qui ont été développés au cours des ateliers donnés avec différents publics sur plusieurs années. Ces outils sont transmis aux artistes de la compagnie pour continuer à les développer. » (artiste)

Dans le second cas, c'est le tissage d'une relation consentie, réciproque et affectée (Cifali, 2019), support de l'engagement des participant-es dans l'activité, qui *fait* médiation. La réciprocité de la rencontre autorise l'échange, la prise de risque et l'expérimentation. Très à la marge, quelques initiatives se décentrent même de la musique pour favoriser un échange décorrélé tant de la pratique que de la représentation.

« Ma démarche est tout d'abord celle de créer un lien et j'ajouterais un lien de confiance. Aborder les musiques contemporaines ou expérimentales demande d'abandonner certains automatismes, de s'ouvrir à une autre manière de jouer, de chanter. Il s'agit d'une certaine mise à nu qui demande d'être écoutée et accompagnée. Une fois ce lien établi, tout est possible : création, improvisation, expérimentations sonores multiples en travail individuel ou collectif. » (artiste)

« La question de la rencontre est centrale dans notre démarche. Cela ne signifie pas que les relations sont forcément jouées, lisses et parfaites : cela signifie que la relation est toutefois au

centre et que nous en prenons soin. Nous prenons soin de la manière dont nous nous positionnons par rapport aux lieux et aux personnes qui nous accueillent, à leur fonctionnement propre, à leurs habitudes, à leur réalité, à leurs besoins. Nous travaillons à les faire résonner avec nos outils, nos sensibilités, nos écritures sonores pour que cette rencontre soit à double-sens, que nous puissions apporter du déplacement, du désir, de la curiosité, de l'intérêt. » (artiste)

« Ensuite, là où la démarche est philosophique, c'est dans le fait de placer l'Autre au centre de l'écoute. Et donc de s'adapter aussi à l'Autre tout en lui donnant un cadre. » (artiste)

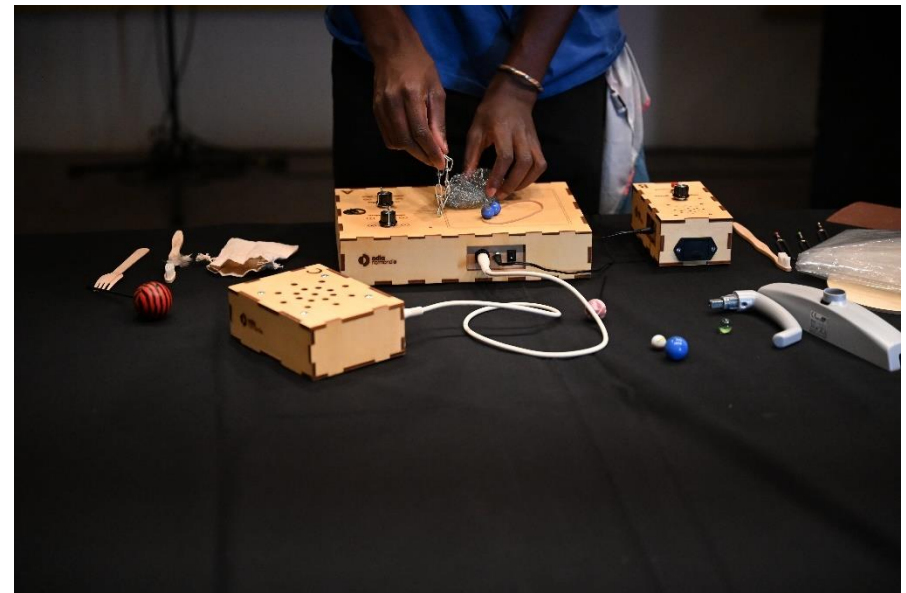
« Ça s'appelle le cercle des femmes. C'est un temps où on réunit des femmes. Il y a l'idée d'être une femme parmi les femmes, qui raconte aussi ses propres vulnérabilités, et après l'instrument arrive ou pas, et après je le fais écouter ou pas. » (artiste)

En résumé, les visions, les formats, les méthodes et les outils de la médiation dessinent une constellation de pratiques, qui s'articulent en une multitude de combinaisons à l'échelle du réseau.



Bruissements de la curiosité © GRAME CNCM - Kim-Lan Durieu

II. LES CONDITIONS MATÉRIELLES DE LA MISE EN ŒUVRE DES ACTIONS DE MÉDIATION À LA CRÉATION MUSICALE : PARTICIPANT·ES, RELAIS, ORGANISATION ET FINANCEMENT

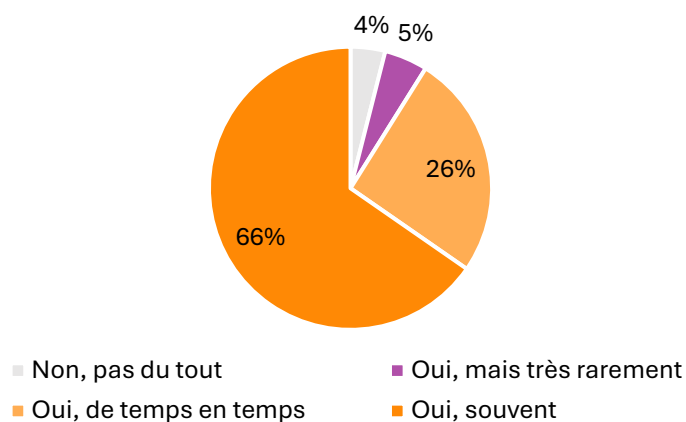


Musiques en jeux © Gerôme Blanchard - GMEA

2.1. UNE APPROCHE COLLECTIVE ET PARTENARIALE DE LA MÉDIATION

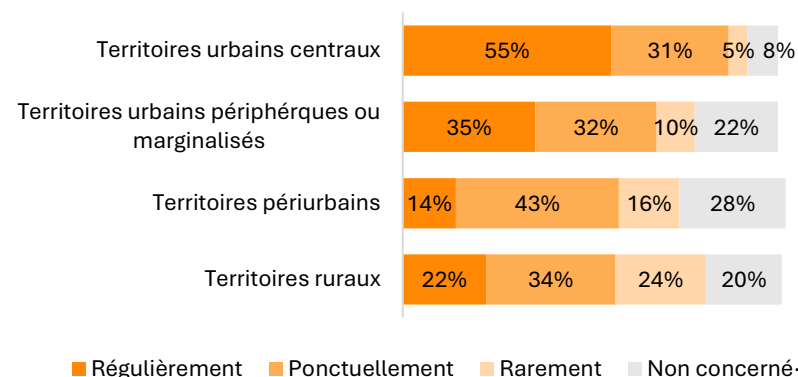
2.1.1. Plus de 120 000 personnes concernées en 2023 sur tous les territoires

Part de répondant-es étant intervenus auprès d'un public non connaisseur en 2023



La très grande majorité des répondant-es (92 %) interviennent souvent ou de temps en temps auprès de non connaisseur-ses des musiques de création. 79 % interviennent auprès de musicien-nes et/ou de mélomanes. En moyenne, les répondant-es ont touché 609 personnes lors d'actions de médiation au cours de l'année 2023. À l'échelle du réseau, ce sont près de 122 000 personnes qui ont été concernées par ces actions, soit l'équivalent de la population de la ville de Metz.

Les territoires de la médiation des membres de Futurs Composés



Les premiers territoires d'intervention régulière des membres, cités par plus de la moitié des répondant-es (55 %), sont les centres-villes, où sont massivement implantés les lieux de diffusion qui accueillent les formats de médiation les plus fréquents (bords de plateaux et répétitions ouvertes au public). Cette réalité bouscule l'idéal de démocratisation culturelle, qui arrime le bien-fondé de ses actions à l'enjeu d'accès à la culture légitime des « publics spécifiques », « précaires », « éloignés », « empêchés », qu'ils soient considérés comme tels pour des raisons géographiques, sociales, économiques, physiques et/ou encore psychologiques.

« Dès qu'on fait des ateliers tout public, ouverts à tous et toutes, en fait, les personnes qui viennent sont des personnes qui ont déjà une pratique culturelle plus ou moins régulière, plus ou moins forte, qui vient de la famille ou pas, mais en tout cas qui ont déjà un bagage. Surtout, faut pas se mentir, c'est pas que ça s'adresse à ce public-là, mais c'est ce public-là qui en profite, qui

« a le temps et les moyens, etc. Il profite de ce qui se passe ici. Ça, c'est sûr, et je me demande, si on faisait plus de communication dans certaines écoles, dans certaines zones de la ville... Je ne sais pas. » (chargé-e de médiation)

Viennent ensuite les territoires de la Politique de la Ville (quartiers populaires périphériques ou marginalisés), qui concernent régulièrement un tiers des répondant-es (35 %). Les territoires ruraux, et plus encore les territoires périurbains, sont les moins régulièrement touchés par des actions de médiation à la création musicale (respectivement 22 % et 14 % des répondant-es).

« Travail de collectage de gestes du travail auprès des parents d'élèves d'un collège en milieu rural (création de soundpainting, partition graphique, musique d'objets). » (artiste)

« Concert de plein-air dans les quartiers nord de J. à partir des interviews de personnes du quartier, réalisées sur une année. » (artiste)

« On est dans un quartier qui est classé QPV. Sur ce projet, on a deux primaires et deux classes de 6^e des quatre établissements de notre quartier. Et un groupe tout public qui est, lui, accessible à 3 euros pour l'intégralité des ateliers si on est habitant ou habitante du quartier ou des QPV alentour, ou 50 euros à l'année pour les autres. (...) Ce qui est génial avec ce projet, c'est qu'il a lieu depuis plusieurs années. Donc, du coup, on a vu plusieurs générations d'enfants, plusieurs générations de personnes, et du coup, on les recroise dans différentes situations. Nos musiciens,

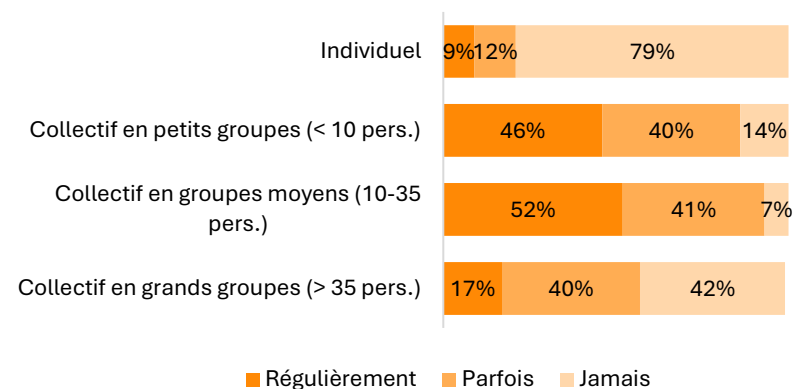
on leur dit bonjour quand ils se baladent dans le quartier. » (chargé-e de médiation)

2.1.2. Une nette prédominance des partenaires scolaires et de l'enseignement musical

Dans l'ensemble, les actions de médiation des membres de Futurs Composés s'adressent à des groupes déjà constitués de « publics » plus ou moins « captifs ».

« Parce que c'est vrai, c'est quand même plus facile de travailler avec des collégiens ou des lycéens, parce qu'on sait qu'on a un groupe fixe. » (chargé-e de médiation)

Cadre des actions de médiation en face-à-face



Quasiment tous les répondant·es déploient des actions en direction de petits groupes de moins de 10 personnes et/ou de groupes moyens de 10 à 35 personnes. Le travail avec des individus, rencontrés en institution (par exemple en chambre d'hôpital) ou librement dans l'espace public (rue, parc, marché...) est beaucoup plus rare.

« Les jeunes ont été invités à venir à une réunion d'information. Et à partir de là, on a constitué un petit groupe de 10 personnes qui ont travaillé sur cette idée de moteur. » (chargé·e de médiation)

« Le contexte, c'est dans la rue. L'idée, c'est de faire découvrir les transformations électro-acoustiques à n'importe qui, sachant qu'on a un stand avec des gens qui passent. » (artiste)

« L'idée, c'est qu'on va installer la caravane souvent aux abords d'un marché, d'un rendez-vous avec la population, en tout cas. Et là, c'est complètement libre. C'est-à-dire que les gens arrivent, il y a la curiosité, il y a ces tables qui sont à l'extérieur de la caravane, avec des micros, avec des objets qui attirent l'attention. Les gens vont arriver, peut-être qu'ils vont poser des questions, commencer à manipuler. Une fois qu'il y a suffisamment de personnes, je vais proposer un concert, un quart d'heure, vingt minutes dans la caravane, mais encore une fois, il n'y a pas d'horaire. Pendant que je fais le concert, à l'extérieur, il y a peut-être d'autres gens qui vont arriver et qui vont pouvoir faire un atelier libre ou pas. Et puis, quand les gens aussi ont terminé le concert dans la caravane, ils peuvent prolonger

cette expérience en allant faire un atelier de création sonore autour du chant des oiseaux ou un atelier de fabrication de cloches avec des éléments de récupération, des boîtes de concert, des tiges filetées. Si, par exemple, on va dans un village la journée avec la caravane, on va mobiliser tout un tas d'enfants, je peux proposer le soir de faire une soirée autour de l'écoute qui soit ouverte à toute la population. (...) Tout ça est complètement informel, c'est complètement ouvert, complètement libre. Ça me plaît parce que ça permet la participation d'absolument tout le monde. On est dans un système qui est complètement intergénérationnel. Il y a un rapport de proximité qui est juste irremplaçable » (artiste)

La taille des groupes est à mettre en relation directe avec les institutions partenaires dont ils sont issus. Les trois-quarts des répondant·es (77 %) – et davantage les structures de production-diffusion (91 %) que les équipes artistiques (72 %) – collaborent avec l'éducation nationale, ce qui confirme l'enchâssement de la médiation dans l'éducation artistique et culturelle depuis les années 2000.

« Ça fait 3 ans que nous travaillons pour faire des opéras participatifs avec des enfants entre 4 et 11 ans. Donc cycle 1, cycle 2, cycle 3. Dans un cadre scolaire et périscolaire. » (artiste)

Les partenaires de la médiation des membres de Futurs Composés

	Part équipes artistiques	Part structures production-diffusion	Ensemble
Éducation nationale (écoles, collèges, lycées)	72%	91%	77%
Enseignement musical (conservatoires, écoles musique)	76%	77%	77%
Enseignement supérieur (universités, CNSM...)	49%	63%	52%
Éducation populaire (centres de loisirs, centres sociaux...)	31%	63	38%
Social (centres d'hébergement, IME...)	32%	54%	37%
Sanitaire ou médico-social (hôpitaux, EHPAD...)	28%	57%	35%
Petite enfance (crèches, PMI...)	19%	46%	26%
Justice (PJJ, maisons d'arrêt, prisons...)	4%	23%	9%
Tourisme, restauration (hôtels, restaurants, sites patrimoniaux...)	5%	23%	9%
Sport (manif. sportives, jeux olympiques...)	7%	9%	7%
Autre	9%	3%	7%

La même proportion de répondant-es (77 %) interviennent dans les établissements d'enseignement musical (conservatoires ou écoles de musique).

« Je pense à un projet qui impliquait des écoles de musique, plutôt la zone très rurale, et ça impliquait autant les élèves que les enseignants de ces écoles de musique. Et donc il y a eu plusieurs phases de travail, l'objectif, c'était de les insérer dans des séquences d'un parcours-concert et d'insérer plusieurs moments comme ça, collectifs, avec donc six entités, six groupes, avec lesquels on avait travaillé à trois artistes. » (artiste)

« Création des pièces imaginées par quatre étudiants en composition du conservatoire royal de La Haye, à partir des sons et techniques développées par les musiciens. » (artiste)

« C'est un travail d'accompagnement de jeunes créatrices et créateurs. À partir d'une œuvre littéraire, ces jeunes musicien(ne)s, en voie de professionnalisation ou en fin de cursus (conservatoires, conservatoires supérieurs, Hochschulen...), âgés de 18 à 35 ans, venant de France et au-delà (Suisse, Allemagne, Corée, Chine...), profitent du savoir-faire des musiciens, ainsi que de deux tuteurs compositeurs. Un temps de laboratoire (session 1) est suivi de quelques mois nécessaires à l'élaboration des pièces, en échange avec les tuteurs, puis du temps de réalisation (session 2) et de diffusion dans différents lieux partenaires. » (chargé-e de médiation)

« Ateliers au conservatoire, classe de composition : accompagnement du processus créatif, notation, techniques de jeu,

découverte de répertoire, recherche de langage musical... » (artiste)

« Lors de nos résidences dans les conservatoires, les jeunes musiciens participent activement à la création d'une œuvre en cours. Cette collaboration permet d'incorporer leurs perspectives et idées, enrichissant ainsi la création finale. Parallèlement, en découvrant le processus créatif de l'intérieur, ces jeunes musiciens développent une compréhension plus profonde et une appréciation accrue de la musique contemporaine. Cette interaction bidirectionnelle montre comment la création artistique et les actions de médiation peuvent s'enrichir mutuellement, créant un cycle vertueux de partage et d'innovation. » (artiste)

Les établissements d'enseignement musical sont plus souvent cités en tant que partenaires principaux par les équipes artistiques, celles-ci étant appelées à intervenir directement dans la formation des jeunes musicien·nes.

« Pour la plupart, on sort de ces conservatoires. Du coup, c'est notre réseau. C'est ce qu'on connaît, le format – master-classe, etc. –, qu'on sait à peu près comment faire. » (artiste)

La prédominance des médiations en contexte d'apprentissage se répercute sur l'âge des participant-es. 83 % des répondant-es interviennent ainsi régulièrement ou ponctuellement auprès d'adolescent-es de 12 à 18 ans et 73 %, auprès d'enfants de 3 à 12 ans.

L'enseignement supérieur (y compris musical) est le terrain d'action d'un-e répondant-e sur 2, tandis que les organisations socio-éducatives, sociales et médico-sociales concernent un-e répondant-e sur 3 et le secteur de la petite enfance, un-e sur 4.

« Ça peut très bien être des mères célibataires, ça peut très bien être des femmes qui sortent de prison, ça peut très bien être des mères qui sont dans un quartier donné. Ça peut être aussi des migrantes, parce qu'il y a pas mal de foyers de migrantes là-bas, on ne le sait pas, mais voilà. » (artiste)

« On a la chance d'être accompagné au niveau des partenaires par des éducateurs spécialisés qui travaillent avec des jeunes du quartier, qui du coup viennent à nos ateliers, participent et du coup, créent du lien aussi avec les jeunes. (...) L'année dernière, on a travaillé sur une pièce qui a été écrite en collaboration avec un ensemble de musiciens et musiciennes en situation de handicap. » (chargé-e de médiation)

« C'est des structures de petite enfance, genre crèches, ou maisons d'enfance, etc. Et aussi des familles qui ont des petits-enfants, bien sûr. On travaille aussi avec des professionnels qui sont dans ce domaine-là. Notre démarche, en fait, c'est un programme, donc il y a plusieurs activités différentes qui se déroulent pendant toute l'année. » (artiste)

40 % des répondant-es déclarent intervenir régulièrement ou ponctuellement auprès de personnes dépendantes, âgées, malades ou handicapées et 36 % auprès de personnes isolées socialement ou géographiquement. Dans l'ensemble, les structures de production-

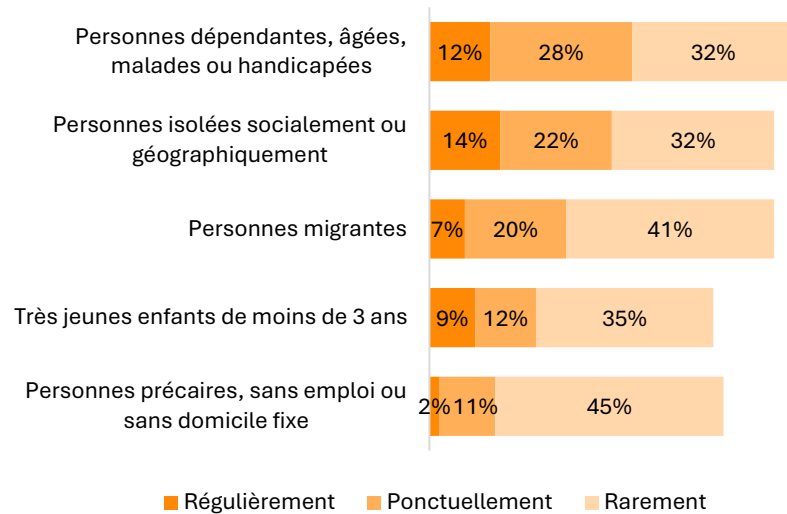
diffusion font valoir des partenariats plus diversifiés que les équipes artistiques : les deux-tiers travaillent avec des acteur·rices de l'éducation populaire et périscolaire et plus de la moitié avec le champ sanitaire et social.

« On a travaillé avec des adultes en situation d'isolement social, qui étaient encadrés par une structure du champ social, accompagnés pendant tout le temps des ateliers par des assistantes sociales. L'idée, c'est qu'on leur a proposé de faire une série de visites de lieux culturels. Et dans chacun de ces lieux, on a fait des enregistrements d'ambiance, ils ont été acteurs de l'enregistrement. Ils avaient des petits zooms à la main, et on a fait aussi des prises de voix, où ils racontaient des choses sur eux, au regard de ce qu'on venait de faire comme visite. Et à partir de tous ces sons-là, on a écrit une composition collective, et on a utilisé des samplers pour les sons qu'on avait enregistrés. Donc ils ont écrit la trame – ils ont été accompagnés évidemment – ils ont écrit des partitions, ils ont écrit des textes, ils ont travaillé les sons, et on a ensuite fait une restitution de tout ça dans le festival qu'on organise à l'été. Donc je trouvais ça intéressant de se dire que sur 15 personnes en situation d'isolement social, avec beaucoup de timidité, beaucoup de précarité, et beaucoup de fracture, je crois, sur 15 participants, on avait 13 personnes au plateau, avec les deux musiciens intervenants, et c'était pas gagné d'avance. Et il y en a même qui ont chanté des choses qui n'étaient pas prévues. » (artiste)

« J'ai travaillé avec un public champ social, donc des personnes adultes, en situation de handicap cérébral, suite à un accident de

la vie. C'est un habitat partagé et donc, c'était le premier projet que je portais avec eux, c'est un public qui est très longtemps dans le spectacle en général, ils font beaucoup de choses avec leurs animateurs et le personnel soignant qui les accompagne. »
(chargé-e de médiation)

Part des répondant-es menant des actions dans le champ social et médico-social



Enfin, 89 % des répondant-es conduisent des actions de médiation dans le cadre de partenariats avec d'autres organisations culturelles. Les équipes artistiques composent ainsi leurs interventions en coopération avec les lieux de diffusion ou les festivals de spectacle vivant qui les accueillent et *vice-versa*. Mais elles peuvent aussi être

accueillies par des établissements culturels indépendants du spectacle vivant : médiathèques, musées, monuments historiques, radios, etc.

« Alors, la contrainte de départ, c'est que je souhaitais que la caravane, ce soit gratuit. Donc ça veut dire qu'il y a besoin d'un relais, d'une structure relais qui ait les moyens de financer ça. Et du coup, pour l'instant, mon réseau principal de diffusion de ce projet-là, c'est les scènes nationales qui, elles, sont particulièrement intéressées, parce que c'est aussi un support de ce qu'elles appellent la décentralisation. C'est aussi pour elles une possibilité de s'ouvrir à des publics éloignés du lieu de représentation. (...) C'est un peu difficile à intégrer pour les équipes des lieux, qui sont quand même habituées à des heures de rendez-vous, à des jauges, etc. » (artiste)

« Les médiations dont je parle, c'est la rencontre de publics du festival avec des artistes du festival à travers des micro-compositions, en les invitant à se rencontrer sans même se connaître et se rencontrer à travers la création, c'est-à-dire à se mettre d'accord sur un coin de table : si tu joues ça, si je joue ça, qu'est-ce qui se passe, comment ça sonne ? » (artiste)

« On intervient en médiathèque, un format complètement différent, qui est carrément sur deux heures, qui est transgénérationnel. » (artiste)

« Nous, on intervient surtout en médiathèque et en bibliothèque. Du coup, ça permet aussi des financements vraiment très intéressants. » (artiste)

En 2023, plus de 2 300 structures relais ont été partenaires des actions de médiation aux musiques de création réalisées par les membres de Futurs Composés. Ceux-ci sont intervenus en lien avec **10,3 structures relais en moyenne** : 19,4 pour les structures de production-diffusion et 7,8 pour les équipes artistiques.

2.1.3. Incompréhensions entre partenaires et instrumentalisations mutuelles

Plus de la moitié des répondant·es (53 %) déclarent se heurter à l'incompréhension de certain·es de leurs partenaires d'action. Un tiers – plus souvent des structures de production-diffusion (39 %) que des équipes artistiques (28 %) – relèvent aussi la négligence de l'accueil réservé par certaines structures relais aux intervenant·es, trop expéditif ou mal coordonné. Un quart (24 %) mentionnent en outre la position défensive adoptée par certain·es interlocuteur·rices.

« Il y a eu des réticences de la part de certains profs. » (artiste)

« L'année dernière, on a eu une animatrice qui était super impliquée, qui participait. Le reste faisait la sieste dans un coin. Ça dépend vraiment des animateurs. On est sur des postes précaires, donc je pense qu'il n'y a pas ultra envie de s'investir. C'est des jeunes qui ont 18-19 ans, qui n'ont pas particulièrement envie d'être là. » (chargé·e de médiation)

Les entretiens qualitatifs font apparaître que les projets de médiation constituent des zones de tension et d'ajustement réciproque (Dubois, 1994), où les principes et les logiques d'action des différents mondes

en présence se côtoient et se confrontent (Boltanski & Thévenot, 1991). Les valeurs de singularité, de créativité, d'inspiration portées par les artistes et les structures culturelles peuvent par exemple contrarier les grammaires de la crèche, de l'école, de l'hôpital ou de l'EHPAD, guidées par des valeurs de sollicitude, d'autonomie, de routine, de cadre ou encore d'autorité.

« Il y a aussi un choc des mondes, quoi, qui n'est pas anodin. » (artiste)

« Elle ne comprenait pas quel était l'objectif, qu'est-ce qu'il fallait faire. C'était très ouvert, vraiment, on ne voulait justement pas tout déterminer au départ et elle a failli partir du projet tellement ça la mettait mal à l'aise, en fait. Parfois, il y a des enseignants qui sont très inconfortables avec cette liberté. » (artiste)

« Déjà, il faut réussir à avoir une personne intermédiaire qui puisse faire interface, une personne de confiance et qui accepte que dans son univers spécialisé, la crèche ou l'hôpital ou l'EHPAD ou l'école primaire, dans cet espace, on fasse rentrer un artiste "bizarre", et en plus, il faut accepter les conséquences de ce que ça fait sur les personnes dont on a la charge habituellement, et que cet enfant ou cette personne, elle va vivre des choses nouvelles, et accepter de ne plus contrôler tout ce qui se passe à ce moment-là. » (artiste)

« Moi, ce que je ressens comme difficulté de lien avec les salles de spectacle, c'est de sortir des habitudes, sortir des réflexes, sortir des schémas préétablis. Et ça, c'est encore un peu difficile. Ça, ça empêche un peu. Il y a des espèces d'habitudes de travail qui sont prises. Or, je pense qu'on est à un moment où il faut

absolument qu'on sorte des schémas, mais même nous, de nos propres schémas. » (artiste)

À ces frictions, s'ajoutent les conditions de travail dégradées et l'introduction des logiques gestionnaires dans les métiers de l'humain, avec pour corollaires une rationalisation de l'activité, une pression aux résultats et un turn-over important des équipes partenaires.

« En gros, ils ont beaucoup trop de missions pour que tout se passe bien. Donc, le fait qu'on intervienne avec un autre élément, musical ou artistique, qui demande encore plus de travail pour eux, à la fois, c'est trop. » (artiste)

« Pareil, des profs référents incroyablement investis, notamment en arts plastiques, qui tout à coup partent et des nouveaux qui arrivent et qui ne savent pas comment s'approprier le projet, ou qui arrivent alors que le projet a déjà été pensé avant eux, donc ils ne l'ont pas co-construit, ils ne l'ont pas décidé. Et ça a vachement changé, fragilisé. Je trouve que c'est une dimension effectivement qu'on rencontre assez souvent quand c'est des projets sur le long cours, qui sont quand même des projets souvent très passionnants. » (chargé-e de médiation)

Les projets de médiation menés par les adhérent-es sont par conséquent traversés par des mobiles qui leur sont partiellement étrangers (éducatifs, sociaux, thérapeutiques, économiques...). De nombreux travaux cherchent d'ailleurs à argumenter la légitimité des actions de médiation à partir de ce qu'elles *font* aux personnes qui y prennent part, c'est-à-dire en étudiant leurs apports en termes

d'expérience vécue (Caune, 1998 ; Sourisseau, 2024), d'apprentissages et de conscientisation (Le Bour, 2024), de subjectivation, de socialisation et d'émancipation (Cendoya-Lafleur, 2024 ; Djakouane, 2024), de transformations identitaires ou encore de reconnaissance positive (Pryen, 2014).

« Je me souviens notamment d'une femme qui était là avec sa fille, tout contente, et qui est venue me voir à la fin et qui m'a dit : "mais moi, j'aurais jamais imaginé pouvoir faire de la musique ! Pour moi c'était une chose complètement inaccessible. Mais là, on va rentrer à la maison et puis on va aller dans la cuisine, et puis on va sortir ce qu'on peut et on va s'amuser : on va faire de la musique." Le même rapport qu'on peut avoir avec le dessin, c'est-à-dire qu'on ne s'interdit pas de dessiner, d'être dans la création plastique. Mais c'est vrai qu'il y a un rapport à la musique, en tout cas dans nos sociétés, qui est très contraint. Et voilà, proposer des formes de médiation qui permettent d'être acteur, ça me paraît assez déterminant. » (artiste)

« Il y a toujours un moment où cette petite graine, elle fait écho à quelque chose qui nous arrive plus tard. Je me dis que la sensibilisation, elle peut ne pas avoir d'effet immédiat et tangible, sur une question de fréquentation culturelle immédiate en tout cas. D'où la temporalité de l'évaluation, en fait. J'ai eu un retour six mois plus tard de deux filles qui voulaient quitter l'option musique et qui, finalement, grâce aux projets qu'on a menés, sont revenues au bercail et même, vraiment confortées et convaincues de s'orienter vers la musique contemporaine. » (chargé-e de médiation)

« À l'invitation de l'équipe médicale d'un hôpital de jour pour enfants autistes, notre duo est venu neuf demi-journées dans cet établissement. (...) Nos propositions musicales (compositions et improvisations, avec beaucoup de déplacements autour et entre eux) éveillaient des interactions sensorielles, des communications non-verbales, souvent surprenantes et très stimulantes. Sans rentrer dans la dimension médicale d'un tel processus (nous n'en avons ni les outils, ni l'intention), nos échanges sonores avec les enfants étaient radicalement différents des interactions habituelles avec le personnel soignant. Deux exemples. Un enfant qui ne prononçait aucun mot et semblait "s'enfermer" dans un dessin lorsque nous jouions, s'est peu à peu mis à me confier ses dessins en prononçant des syllabes, comme pour m'expliquer ce qu'il avait dessiné, commenter les éléments présents, tel un langage inventé. En reprenant les mêmes syllabes et en reproduisant ses intonations, une composition instantanée en dialogue s'est ainsi développée. Dans une autre séance, un autre enfant qui ne parlait pas non plus et qui avait en permanence un objet en caoutchouc dans la bouche qu'il mâchonnait, a "perdu" son objet en caoutchouc en suivant mes déplacements dans l'espace en chantant. Il a tout de suite cherché un autre support à mettre dans sa bouche et a trouvé de la poussière sous un meuble. J'ai réagi, assez écœurée, en émettant des sons soufflés-sifflés : "pff", "chz", comme si je voulais expulser moi-même cette poussière. Il m'a alors suivie et une improvisation de consonnes sifflantes s'est installée entre nous. La médecin nous

a dit après qu'elle ne l'avait jamais vu interagir ainsi, ni émettre des sons expulsés ainsi vers l'extérieur. » (artiste)

Les actions de médiation sont généralement évoquées en des termes sensibles et enthousiastes, qui en font des expériences marquantes, tant pour les intervenant-es que pour les participant-es. Leurs effets directs sont bien réels, même s'ils s'avèrent le plus souvent limités, voire même ambivalents lorsque les personnes sont confrontées à des situations complexes ou inextricables (Pryen, 2014).

« Des fois, des idées qui sont mises en valeur pour valider la médiation, c'est de faire croire qu'il y a des résultats déjà, qu'on change la vie des gens en faisant un orchestre d'enfants qui apprennent à jouer trois notes et qu'au bout d'un an, leur vie a changé. Je pense qu'il faut accepter qu'on ne contrôle pas. » (artiste)

« Donc c'est vrai que parfois, tu te dis : "ouais, on a super investi un an, deux ans, et puis quoi ?" Si les profs reviennent au concert l'année d'après pour un autre projet, c'est déjà formidable. Mais oui, parfois, c'est un petit peu... Il y a un peu de déception de tous ces efforts qui sont menés. Et puis tu te dis : pour quels résultats ? » (chargé-e de médiation)

« Je ne me suis jamais considérée au-dessus, mais elles, elles se considèrent de toute façon en dessous. Quand tu as 50 centimes ou un euro par jour, dans la société, tu es vue comme rien. D'entrée de jeu, notre rencontre, c'est se mettre face à une personne qui a 50 mille fois ton salaire, et même si ce n'est pas vrai, la personne va forcément le présumer. Elles savent qu'elles

peuvent venir [au concert], elles sont invitées, on assure le logement, le déplacement, parce que de toute façon, c'est compliqué de se déplacer. Mais le quotidien revient très vite, il ne faut pas être dupe là-dessus. On n'a rien réglé. Elles rentrent chez elles, leur quotidien les rattrape plus vite, même si on en a parlé, même si on a écouté un truc, ce n'est jamais simple. » (artiste)

De la même façon, les acteur·rices culturels appréhendent, elleux aussi, les partenariats qu'iels nouent et les personnes qu'iels rencontrent dans une perspective opportuniste et artistico-centrée, s'efforçant de « trouver » les « publics » adaptés à tel dispositif, à telle résidence, à tel appel à projets ou à telle série de représentations. Les catégories des publics de la médiation ne sont en effet pas données, mais construites en fonction des missions ou des compétences des institutions et collectivités qui en ont la responsabilité (Dufrêne & Gellereau, 2004, p. 202). Pour exemple, les régions soutiennent les actions en direction des lycéen·nes, tandis que les départements encouragent les projets après des collégien·nes. Les orientations des politiques publiques et les opportunités de financement qui en découlent impulsent par conséquent certaines actions « pour » tel ou tel « public », indépendamment du milieu dans lequel elles éclosent.

« Je pense qu'il y a une sorte de méfiance des relais sociaux vis-à-vis des projets artistiques qui ont tendance à être un peu catapultés (...). Parfois les structures [culturelles] ont tendance à amener le financement, à proposer quelque chose, à tout faire pour pouvoir créer ce projet et il y a un manque de co-

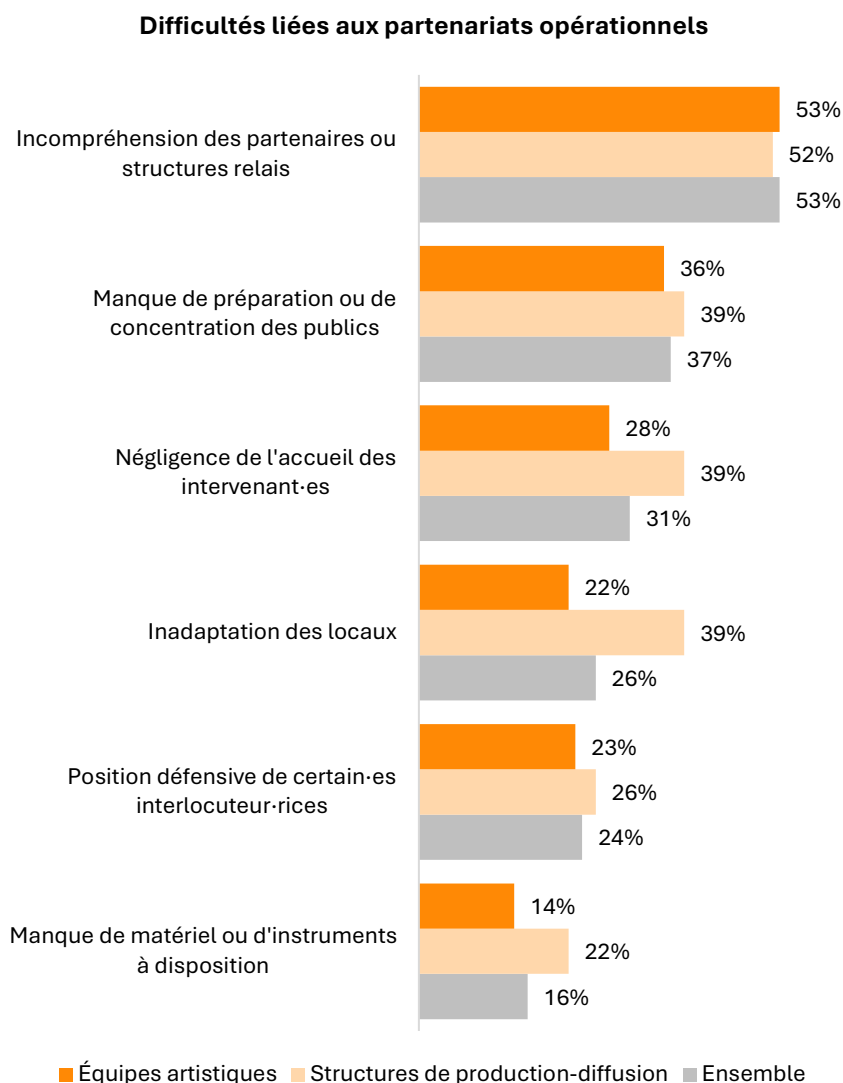
construction qui est parfois frustrant pour les relais sociaux, parce que c'est parfois des one-shots qui ne se reproduisent pas. Il n'y a pas le temps forcément de créer de vrais partenariats, en tout cas, c'est des échos que j'ai eus de la part de structures, notamment sur la question des mineurs isolés. » (chargé·e de médiation)

« Alors, ce n'est pas très simple, parce qu'évidemment, il faut aller dans chaque établissement, il faut convaincre le directeur et les profs, enfin, en tout cas, trouver un prof qui va être un peu le lien. Donc, c'est beaucoup de travail en amont pour arriver à structurer ça. » (chargé·e de médiation)

Dans ce contexte d'instrumentalisations mutuelles, la question du consentement des personnes, désignées sous l'appellation globalisante de « publics spécifiques », est rarement interrogée par l'ensemble des parties prenantes au nom d'un supposé pouvoir transformateur de l'art. Il en résulte que l'adhésion aux formats des médiations n'est pas toujours effective, si bien que 36 % des répondant·es déplorent un manque de préparation ou de concentration des participant·es.

« Nous proposons et n'imposons jamais (sauf dans des cadres scolaires qui le prévoient). » (artiste)

« Pour les difficultés, de notre côté, ce qu'on rencontre, c'est le fait que les jeunes ont du mal à s'impliquer dans le format. (...) Parfois, c'est juste caler des groupes pour occuper un maximum. On n'a pas toujours des jeunes qui sont intéressés. » (chargé·e de médiation)



Un certain nombre de répondant-es parviennent cependant à contourner les tensions et l'asymétrie des positions en réintroduisant la co-construction et la codécision au cœur de leurs pratiques et de leurs relations avec les partenaires et/ou les participant-es. Pour ce faire, iels soulignent deux conditions inhérentes au bon déroulement des partenariats : leur ancrage dans des relations de confiance et de qualité, et leur inscription dans une temporalité longue ou immersive.

« *Toujours bien identifier un professeur ou une professeure solide, qui soit référent en interne de son lycée. Toutes les discussions de co-construction en amont, c'est déjà un temps de médiation très, très important pour que chacun puisse intégrer les données du projet, se les approprier et donc mener des actions adaptées en fonction des contextes de chacun.* » (chargé-e de médiation)

« *Certaines grandes structures comme ça, on essaie de rester au moins deux ans. Un an, c'est juste ce qu'il faut pour qu'on se comprenne. Et nous, qu'on comprenne leur structure.* » (artiste)

« *C'est aussi ça qui est intéressant, c'est de construire le temps de présence de la compagnie et de ses actions sur plusieurs jours avec l'équipe du lieu. On n'arrive pas avec un projet complètement clé en main. On peut. Mais on peut aussi construire des choses ensemble. (...) J'ai le souvenir d'un village de 400 habitants, où on est allé poser la caravane. On a démarré le matin par des actions dans la cour de l'école. À l'heure du goûter, on a proposé un atelier de création de cloches, dont je parlais tout à l'heure. Et alors voilà, je vous laisse imaginer ce que donne un post-atelier de création de cloches à l'échelle d'un* »

village de 400 personnes. C'est-à-dire qu'entre 18h et 19h, on a entendu des cloches partout dans le village. Et le soir, on avait rendez-vous pour une soirée. Et puis ça s'est terminé évidemment en dîner chez l'habitant. Et voilà, il y a vraiment une vraie sensation de rencontre. Il y a un temps long de possibilité de partage, d'échange. » (artiste)



© Teona Goreci

2.2. ORGANISATION ET DIVISION DU TRAVAIL DE MÉDIATION

2.2.1. Une heure en face-à-face nécessite trois heures de coordination

En 2023, **133 heures** de médiation ont été dispensées en moyenne par les répondant-es, soit plus de **30 000 heures** de médiation réalisées **en face-à-face** à l'échelle du réseau.

La même année, **420 heures** ont été consacrées en moyenne à la coordination de la médiation par les répondant-es, soit environ **100 000 heures de coordination** réalisées à l'échelle du réseau.

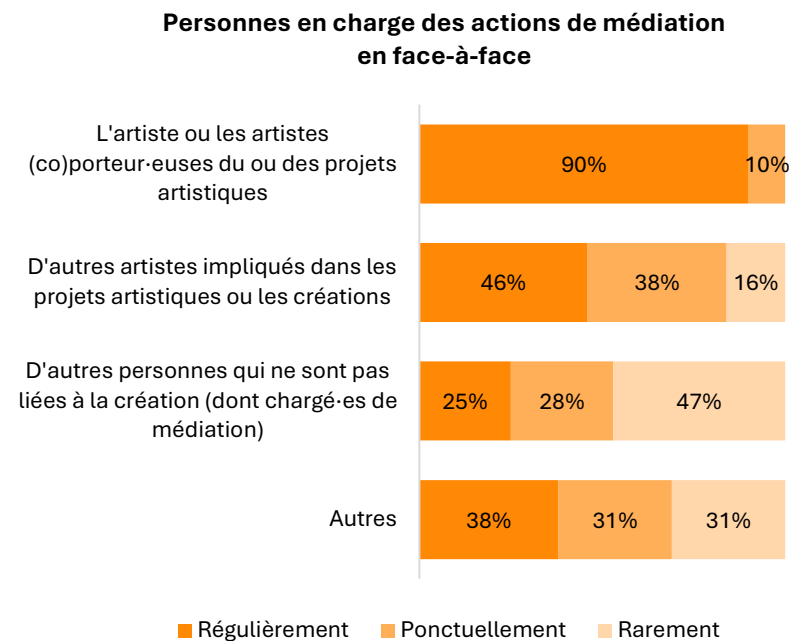
Le volume de travail médian consacré à la médiation est de **0,5 équivalent temps plein**. Un ETP peut être composé de deux mi-temps ou de quatre quart-temps.

La coordination des projets de médiation représente ainsi trois fois plus d'heures que la réalisation des actions en face-à-face avec les participant-es. Le volume d'heures dédié à la coordination, rémunéré ou non, connaît des différences importantes selon le cœur de métier des adhérent-es : les équipes artistiques y consacrent en moyenne 234 heures par an (médiane de 43,5), contre 966 pour les structures de production-diffusion (médiane de 475). Ces écarts mettent en exergue le rôle d'orchestration et de maîtrise d'ouvrage de la médiation tel qu'endossé par les structures de production-diffusion, qui déploient leur action en lien avec leur programme de saison, grâce à un poste pleinement ou partiellement dédié à la mission de médiation.

« Le temps de préparation et le temps d'échange, de rencontre, en dehors du temps de médiation, ce n'est pas juste remplir un dossier pour trouver une sub. » (chargé-e de médiation)

2.2.2.Les impensés de la division du travail de médiation

Les acteur·rices qui interviennent le plus régulièrement en face-à-face auprès des participant·es lors des actions de médiation sont les artistes porteur·ses de projets artistiques, cités par 9 répondant·es sur 10. Les chargé·es de médiation arrivent loin derrière, mentionnés par 2 répondant·es sur 10. En 2023, les espaces de diffusion mobilisent en moyenne 14,3 artistes ou équipes artistiques dans les actions de médiation qu’ils conduisent.



La place centrale tenue par les artistes face aux participant·es, et particulièrement en milieu scolaire, tient à ce que Nathalie Montoya nomme la « doxa du charisme de fonction » (2017), à savoir l’idée répandue d’une efficacité propre à la présence de l’artiste, qui tiendrait davantage à son aura de créateur·rice qu’à son expérience, sa démarche ou ses compétences relationnelles. Ce principe n’est pas universel : aux États-Unis par exemple, les programmes d’éducation artistique sont rarement reliés à une création en cours et encadrés par des *teaching artists*, dont le rôle s’apparente à celui d’animateur·rices, au vu des objectifs de développement des aptitudes, d’autonomie et d’*empowerment* qu’iels mettent en œuvre (Montoya, 2020, p. 58).

« Et ça, c’est des choses qui me posent vachement question aussi, et qui m’ont toujours posé question, même avant d’être dans le milieu musical. Est-ce qu’on doit se dire qu’on choisit un artiste pour ses qualités artistiques, et après, c’est à l’équipe de médiation (quand on a la chance d’en avoir une) d’arriver à trouver le contexte dans lequel on va pouvoir faire de la médiation autour de ce projet-là, ou de cette personne-là, ou de son travail ? Ou est-ce qu’on doit attendre d’un artiste qu’il ait des qualités de transmission plus ou moins fortes ? » (chargé·e de médiation)

« Effectivement, ça nous est arrivé d’avoir aussi des compositeurs, des compositrices, je dirais qui n’avaient pas trop l’habitude de la médiation. » (chargé·e de médiation)

Les entretiens qualitatifs entérinent l’existence d’une division horizontale du travail, fondée sur les statuts plutôt que sur les parcours

et les qualifications des professionnel·les : les enseignant·es (ou les éducateur·rices) accueillent l'action, expliquent et « font la discipline » ; les dumistes (titulaires d'un diplôme universitaire de musicien intervenant) préparent la venue de l'artiste en éveillant les groupes d'enfants ; les chargé·es de médiation administrent les dispositifs, organisent les actions et « font tampon » avec les institutions partenaires ; les artistes sont les protagonistes de la transmission ou de la rencontre.

« C'est toujours à tripartie entre le professeur du projet, la structure ou la compagnie artistique, l'artiste intervenant et la structure bénéficiaire. » (chargé·e de médiation)

« Il y a à peu près une trentaine d'heures d'éveil musical, qui sont menées par notre dumiste. Le DUMI, c'est le diplôme universitaire du musicien intervenant. Donc dans notre équipe, on travaille avec quelqu'un qui est vraiment diplômé pour travailler avec les tout petits enfants. Et à côté de ça, l'artiste – enfin le musicien, le danseur, le performeur de notre structure – mène aussi des ateliers ponctuels, à la fois dans la structure dans laquelle on travaille déjà, ou bien ça peut être organisé par l'intermédiaire de certaines structures qui sont sensibles aux petits enfants. En lien avec ça, on travaille aussi étroitement avec les professionnels du domaine de la petite enfance, c'est-à-dire, c'est du personnel qui travaille dans la structure, qui tient le cadre des enfants. » (artiste)

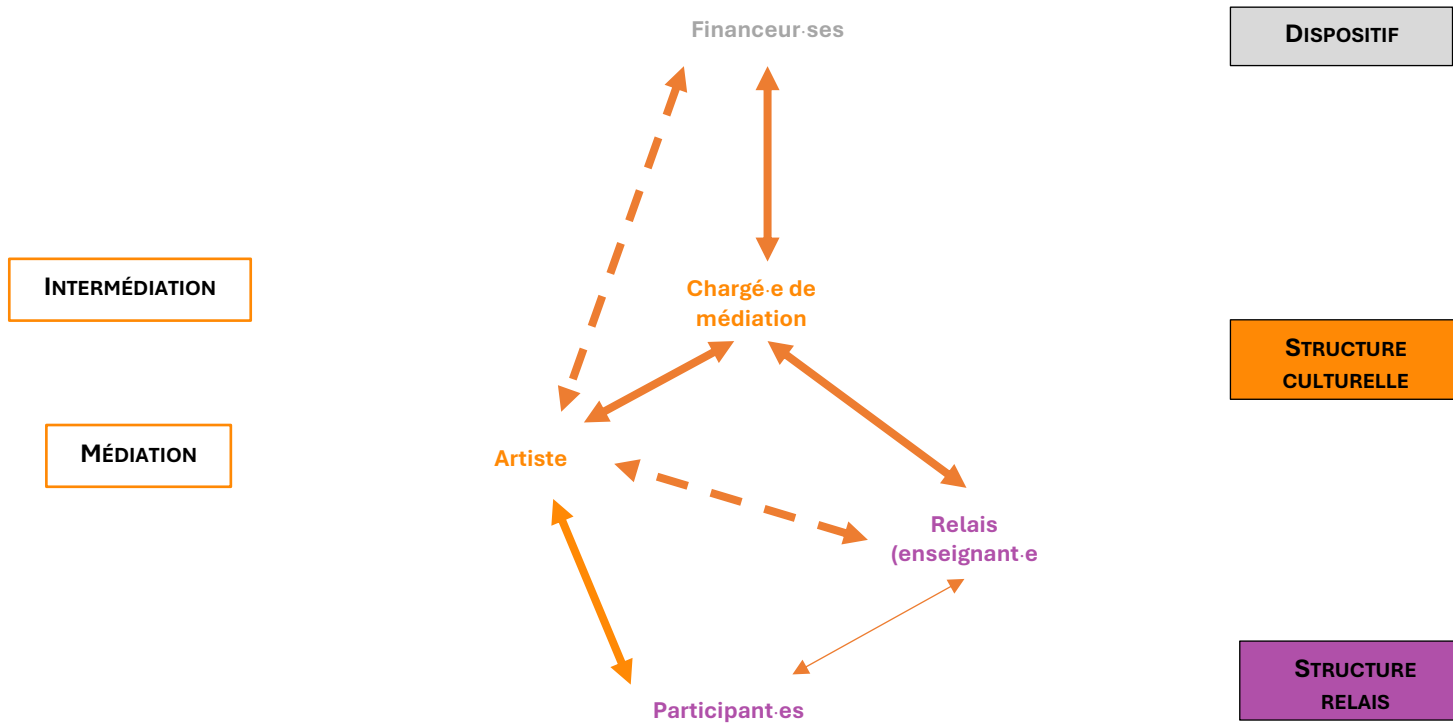
« Quand c'est quelqu'un qui n'a pas cette expérience, c'est vrai que l'équipe de médiation, elle est quand même importante,

parce que c'est elle qui va faire le go-between. » (chargé·e de médiation)

« Je trouve ça intéressant aussi de se dire que notre position à nous [chargé·es de médiation], ce n'est pas uniquement de la gestion de projet, mais c'est aussi de trouver des manières de mettre en situation d'intervention artistique un intervenant qui n'est pas à l'aise. Je trouve que le contexte, c'est vachement important. Et je dis souvent que moi, j'ai un métier un peu d'eunuque, c'est-à-dire que je ne pratique pas. Et donc mon métier à moi, c'est comment je tisse autour pour que tout se passe bien et comment je mets de l'huile dans les rouages. C'est effectivement ce que tu dis, c'est déjà une forme de sensibilisation et notre métier à nous se place à cet endroit-là. » (chargé·e de médiation)

Le modèle de la médiation dans les musiques de création (et plus largement dans le spectacle vivant) s'écarte ainsi de celui, historique et muséal, dit du « troisième homme » (Jacobi & Schiele, 1988), qui consiste à introduire une tierce personne (le ou la médiateur·rice) entre les artistes, les œuvres ou les collections d'une part et les citoyen·nes d'autre part. De fait, le rôle de médiateur·rice, qui consiste à traduire, voire à recombinaison les ressources en présence (Callon, 1986), est généralement confié aux artistes elleux-mêmes. Les chargé·es de médiation tiennent plutôt celui d'intermédiaire·rices, occupant une place pivot dans l'articulation des partenariats. Iels s'apparentent à ce que Bruno Latour (2006) nomme des passeur·ses, qui font circuler des objets, des idées ou des pratiques de part et d'autre des frontières so-

La fonction de médiation : sociogramme des principaux rôles et interactions



ciales, sans en modifier la forme ou la nature. En l'absence de chargé-es de médiation, les artistes assument la double fonction de médiation et d'intermédiation, ce qui n'est d'ailleurs pas sans effets sur les difficultés qu'ils rencontrent.

« C'est notre fonction en tant que lieu culturel de faire ce lien-là, justement. Et moi, je pense qu'un projet qui est porté seul par une compagnie – à moins que ce soit une compagnie qui ait déjà une grande expérience là-dedans, ou qui connaisse très bien le territoire, parce que si tu connais très bien le territoire, tu connais les partenaires, tu sais comment t'adresser à eux – mais le rôle de la structure culturelle, il est vraiment justement de faire ce dialogue-là. On arrive à connaître un peu tout le monde, donc à travailler régulièrement avec les enseignants, etc. Et donc à désamorcer ce genre de situation, quand on sent que l'enseignant ne comprend pas où va l'artiste, ou à l'inverse, quand l'artiste a du mal à comprendre que l'enseignant est là pour mettre un peu de discipline, ça arrive aussi, enfin, voilà. Nous, la fonction du médiateur de la structure culturelle est vraiment de faire ce tampon-là et je pense que c'est hyper important dans ce genre de gros projets d'avoir quelqu'un qui n'est pas tout le temps dans le projet, parce que ça permet à l'artiste de rester dans son rôle d'artiste qu'une personne extérieure puisse intervenir pour justement donner des objectifs pédagogiques, aider à recentrer un peu. » (chargé-e de médiation)

Cette division du travail présente deux avantages principaux : celui de la complémentarité des tâches entre coordinateur-rices et intervenant-es en face-à-face et son corollaire, celui de leur spécialisation.

« Quand il y a quelqu'un qui est là et qui connaît les acteurs, ou qui est allé les rencontrer avant, qui fait tous ces liens, c'est super riche, c'est incroyable. Et on n'a pas tout le temps ces façons d'être en relais. Enfin, je trouve que vraiment, être en relais, c'est quelque chose dans le milieu qui s'apprend. Et juste, dans ce projet, il y a deux personnes qui étaient vraiment importantes, c'était pas nous, les artistes, c'était la chargée de médiation et puis la personne au département qui s'occupait de toutes les écoles. Elles ont été hyper actives et formidables. Donc dans ce projet-là par exemple, elles ont une part, c'est elles qui ont bâti le truc qui tenait. Puis nous, on a eu juste à mettre les lumières dedans, à mettre de la couleur, et à apporter le truc, à faire circuler en fait. Mais le cadre est vraiment important, et c'est un vrai travail de fond. » (artiste)

« Si un artiste ne fait pas un dossier pédagogique – je sais, c'est chiant – mais en fait, c'est des occasions manquées. Il faut bien dire qu'on a une bonne cinquantaine, soixantaine de spectacles par an. Dans le lot, il y en a qui nous ont sollicités, parmi les artistes, pour dire : "moi je sais faire ça ou j'ai envie". Ça peut être juste gérer si le lieu a les moyens nécessaires de vous accompagner. Des fois, on va pas aller vous chercher parce que la connexion se fait pas chez vous, mais en fait, c'est hyper bien de savoir qu'il y a des gens qui sont en mesure d'intervenir auprès

de tel public spécifique ou qui ont l'envie ou l'approche, et surtout sur une approche qui fait un pas de côté, bah aller chercher un public qui n'est pas public soit de cette esthétique, soit tout court. » (chargé-e de médiation)

La spécialisation des tâches évince cependant l'expertise esthétique (Leveratto, 2000) et l'expérience artistique – comme auditeur·rices et/ou comme musicien·nes – des partenaires impliqués (enseignant·es, travailleur·ses sociaux) et des chargé·es de médiation, dont on sait pourtant qu'elles jouent un rôle majeur dans leur engagement professionnel en faveur de projets artistiques (Montoya, 2009). Si la répartition des activités entre artistes et chargé·es de médiation n'est jamais explicitement remise en cause par les répondant·es, elle attise cependant des régimes de légitimité et des visions différentes, voire concurrentes de la fonction de médiation et des compétences requises pour l'exercer. Opérant à un niveau méta en lien avec les politiques publiques, les chargé·es de médiation technicisent et rationalisent la fonction, mobilisant les termes de projets, d'objectifs, d'évaluation ou encore de compétences. Les artistes, au contraire, naturalisent et esthétisent la fonction, mettant en avant la dimension humaine de la rencontre et en quoi elle « nourrit » la création musicale. Derrière la question de la division horizontale du travail se dissimulent des antagonismes révélateurs des positions symboliques tenues par les différents acteur·rices de la médiation, au sein d'un monde de l'art où culmine la figure de l'artiste en être d'exception, incarnation du génie créateur. On observe ainsi chez les chargé·es de médiation des stratégies de mise en retrait ou au

contraire de conquête du périmètre de leurs compétences spécifiques, par opposition à celles des artistes.

« Je me permets beaucoup plus de proposer des choses quand il n'y a que moi. Quand je suis accompagnée d'un ou d'une artiste, c'est pour le mettre en rencontre, lui ou elle, avec le public, c'est là où je vois ma place. Je me mets plus en retrait parce que j'ai toujours l'impression que l'artiste va être frustré si on n'est pas dans son propos direct. » (chargé-e de médiation)

« Je trouve qu'il faut aussi justifier pourquoi il y a des médiateurs dans des structures mais qui ne sont pas des praticiens, et comment tout ça s'équilibre et se met en forme. Il y a aussi une réalité qui est, en fait, en tant qu'artiste, il y a toujours une envie de partage d'une manière ou d'une autre. Là où ça me questionne, c'est à quel point on laisse ouverte la forme de proposition à l'artiste, ou c'est vraiment juste le cadre qui est proposé parce qu'on pense que ça pourrait bien aller avec la partie artistique que la personne propose. » (chargé-e de médiation)

Les chargé·es de médiation pointent en particulier l'absence de formation des artistes en matière de médiation, mettant en cause leurs compétences pédagogiques ou relationnelles et leur posture professionnelle.

« Il y a des publics qui demandent une réelle expertise. En tant qu'artistes, vous n'êtes pas formés à intervenir face à des groupes, encore moins face à des personnes en situation de handicap, face à des bébés. » (chargé-e de médiation)

« Ce qui peut rater, ça peut tenir à plusieurs choses. Soit ça tient au projet lui-même, qui est mal conçu. Ça peut tenir aussi à un manque de compétences de la personne, qui n'aurait pas la compétence d'encadrement. Je pense qu'il y a des techniques aussi à connaître pour réussir à gérer un groupe, etc. Et peut-être que tous les artistes n'ont pas ces compétences. » (chargé-e de médiation)

« En médiation, ce qu'on casse en premier lieu, c'est qu'il n'y a pas moi qui sais, le savant, et l'apprenti, enfin nous, on casse ça complètement. De toute façon, moi, en tant que médiatrice, et c'est là la différence de posture, c'est que moi, par contre, je pars du principe que je ne sais rien, je ne viens pas vous apprendre quoi que ce soit, je viens vous aider à poser un regard, vous aider à voir les choses d'une manière ou d'une autre, contourner. Et c'est là où il y a la différence. Vous, artistes, vous avez du savoir par rapport à ce qu'on vient faire ici. Vous avez du savoir déjà sur l'œuvre, parce que c'est vous qui l'avez créée, vous avez un savoir musical et du coup, c'est à vous de choisir de l'investir ou pas. Parfois, vous avez du mal à vous en défaire parce que c'est un endroit confortable, réconfortant, c'est votre endroit de besoin. Pour un mécanicien, une clé à molette, c'est une clé à molette. Mais il n'y a pas une manière de décrire une clé à molette. Pour vous, c'est pareil. Sauf qu'en fait, c'est ça qu'il faut apprendre. À ne pas dire clé à molette. Et c'est la difficulté principale qu'on constate en musique. » (chargé-e de médiation)

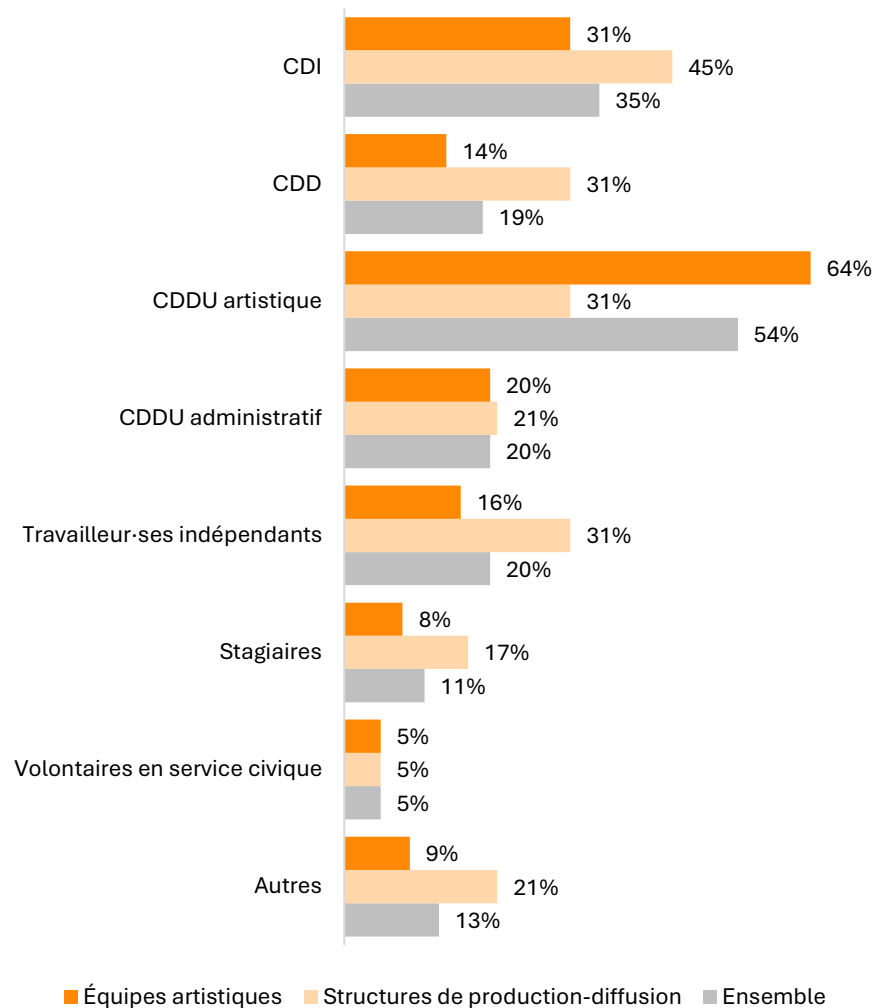
« C'est vrai que franchement, moi j'étais au CNSM et tout ça, on nous en parle mais très très peu, et en fait on se sent pas impliqué là-dedans. » (artiste)

2.2.3. Des activités précaires et féminisées

La médiation apparaît comme une activité professionnelle genrée, essentiellement féminine. **6 artistes-médiateur·rices et 8 chargé·es ou coordinateur·rices de médiation sur 10 sont des femmes.**

Dans les équipes artistiques (64 %), les personnes en charge de la médiation à la création musicale sont massivement employées en CDD d'usage artistique, contrat qui rémunère les musicien·nes et ouvre des droits à l'assurance chômage des intermittent·es du spectacle. Les structures de production-diffusion embauchent le plus souvent les chargé·es de médiation sous CDD (31 %) et CDI (45 %) de droit commun. Les compositeur·rices sont quant à elleux recrutés comme travailleur·ses indépendants, en tant qu'artistes-auteur·rices. Cependant, la part non négligeable de structures recourant à des stagiaires, des volontaires en service civique et des CDDU administratifs, autrement dit des statuts non rémunérés ou peu sécurisants, atteste des défaillances de la professionnalisation des activités de médiation, « faiblement insérées au sein des organisations et institutions culturelles (...), portées par des acteurs professionnels aux conditions d'emploi précaires, aux statuts et formes de reconnaissance incertaines » (Auboin & al., 2009, p. 1).

**Types de contrats encadrant le travail de médiation
selon les catégories d'adhérent-es**



2.2.4. Les paradoxes d'une activité légitimante, mais peu légitimée

Le défaut de reconnaissance du travail de médiation dans les milieux artistiques arrive sans surprise en tête des difficultés rencontrées par les répondant-es (Auboin & Kletz, 2018 ; MMC & Profedim, 2024). Il se traduit matériellement par la sur- ou la sous-qualification des postes, la précarité des emplois et leur sous-rémunération et, symboliquement, par un manque de considération pour les projets menés. En d'autres termes, la médiation s'affirme paradoxalement comme une activité indispensable, attendue et donc légitimante (pour la création et la diffusion), mais peu légitimée (au sein des organisations et institutions culturelles).

« Dans les dossiers, de plus en plus, il y a une notion de médiation qui est hyper importante. Et en fait, c'est comme si, en même temps, c'était pas hyper bien financé. Enfin, il y a une espèce – je trouve, en tout cas à mon niveau, vraiment au niveau de la prod, enfin de l'administration, quoi – il y a une espèce de... pas de double discours, parce que c'est peut-être un peu violent dit comme ça, mais on doit absolument démontrer qu'on fait des actions de médiation. Et en même temps, on n'a pas le temps d'en faire ou alors on ne nous donne pas le temps d'en faire, on ne nous donne pas forcément les moyens d'en faire. » (chargé-e de médiation)

Le manque de reconnaissance de la médiation est d'abord à rapprocher de son caractère genré. Comme nombre d'autres activités éducatives, relationnelles, communicationnelles et de *care*, la médiation s'inscrit dans le prolongement des fonctions domestiques et reproductives assignées aux femmes dans la sphère privée. Leurs compétences, considérées comme des qualités féminines naturelles et innées, sont largement invisibilisées et demeurent en grande partie non reconnues et non valorisées (bien qu'exploitées) par la sphère productive (Molinier, 2000 ; Kergoat, 2000). Le manque de reconnaissance de la médiation tient aussi à la hiérarchie des activités qui structure le champ artistique.

« Comme vous le savez, c'est le côté hiérarchique, l'artiste au-dessus, après il y a le chargé de médiation, puis il y a les dumistes, puis il y a machin. » (artiste)

« Pour moi, je trouve que ça vient casser cette idée que, quand on est créateur, on ne fait pas de la médiation. Mais en fait, normalement, tu fais de l'humain, tu fais du lien, donc tu devrais faire de la médiation. Non, il n'y a pas l'artiste là-haut, qui ne fait que de la création, parce qu'en fait, encore une fois, c'est ton job de casser la pyramide. » (artiste)

« Moi, je me suis retrouvée sur des ensembles qui étaient très séparés : les gens de l'ensemble et les gens qui faisaient les ateliers. Et en fait, c'étaient plutôt les personnes des ateliers qui allaient vers les gens de l'ensemble que l'inverse. » (artiste)

Dans les établissements d'enseignement de la musique et les milieux professionnels, la médiation est parfois encore perçue comme une

atteinte dévalorisante à l'exigence d'excellence et à l'identité professionnelle des musicien·nes (Pébrier, 2022). 13 % des artistes interrogés évoquent d'ailleurs la médiation sur le mode de l'obligation et de la contrainte, soulignant l'injonction à la médiation faite aux diffuseurs et, par ricochet, aux artistes.

« Une obligation pour accéder à la diffusion. » (artiste)

« Associée aux concerts (obligation quasi généralisée par les programmeurs). » (artiste)

« Parfois, on a affaire à des compositeurs qui ont un petit peu de mal avec cette dimension sociale, à dire : "bon, à quoi ça sert de faire ces actions ?". Parfois, on les projette comme ça dans des situations qui ne sont pas forcément évidentes. » (chargé·e de médiation)

« Parce qu'effectivement, il y a aussi des artistes qui acceptent pour accepter, parce qu'il faut faire de la médiation. Parce que ça accompagne les spectacles et tout ça. Je ne veux pas dire qui, mais j'ai eu l'occasion d'être dans un projet avec quelqu'un comme ça. Et j'étais très attristée pour cette personne. Parce qu'en fait, on voit quelqu'un qui est mis en difficulté, qui se met lui-même en difficulté, avec beaucoup d'attentes autour. » (artiste)

« On voit certains ensembles qui saupoudrent un peu de quelques actions ponctuelles parce que c'est demandé dans la sub. » (artiste)

Des artistes expriment aussi la crainte de voir leur prestige écorné lorsqu'ils se consacrent à ces activités, jugées triviales par des

institutions figées dans une vision romantique de l'art, privilégiant la singularité du geste artistique au profit de la « spectatorialisation de la culture » (Zask, 2011) et au mépris de la création participative.

« Mépris des artistes qui souhaitent faire de la médiation aussi et qui trouvent ça important. » (artiste)

« La médiation est moins valorisée que la création artistique, donc moins bien rémunérée. » (artiste)

« Dans la région, il y a beaucoup de salles et pas une fois, en sept ans, quelqu'un est venu vers nous en disant : "est-ce que vous avez un projet de médiation ?" Jamais, jamais, jamais. » (artiste)

« Je peux avoir des artistes qui me disent : "bah oui, je fais plein d'actions culturelles et tout ça avec tel public et du coup, bah maintenant, je vais être catalogué". Ou l'artiste pour les plus jeunes, pour le jeune public, notamment. » (chargé-e de médiation)

Une autre difficulté réside dans l'épuisement des coordinateur·rices, aux prises avec la suractivité, la tension émotionnelle et la position de tenaille propres aux métiers d'intermédiation. Chez les équipes artistiques, souvent contraintes de prendre en charge tant les heures en face-à-face que la coordination des projets, la sursollicitation des artistes et l'emprise temporelle des activités de médiation arrive en troisième position des difficultés rencontrées, citée par 4 répondant·es sur 10. Comme l'énonce Jérémie Sinigaglia, le régime temporel du travail des musicien·nes se caractérise par « une multitude de tâches en concurrence générant un sentiment d'urgence relativement partagé. Cette concurrence des temps résulte pour partie du poids

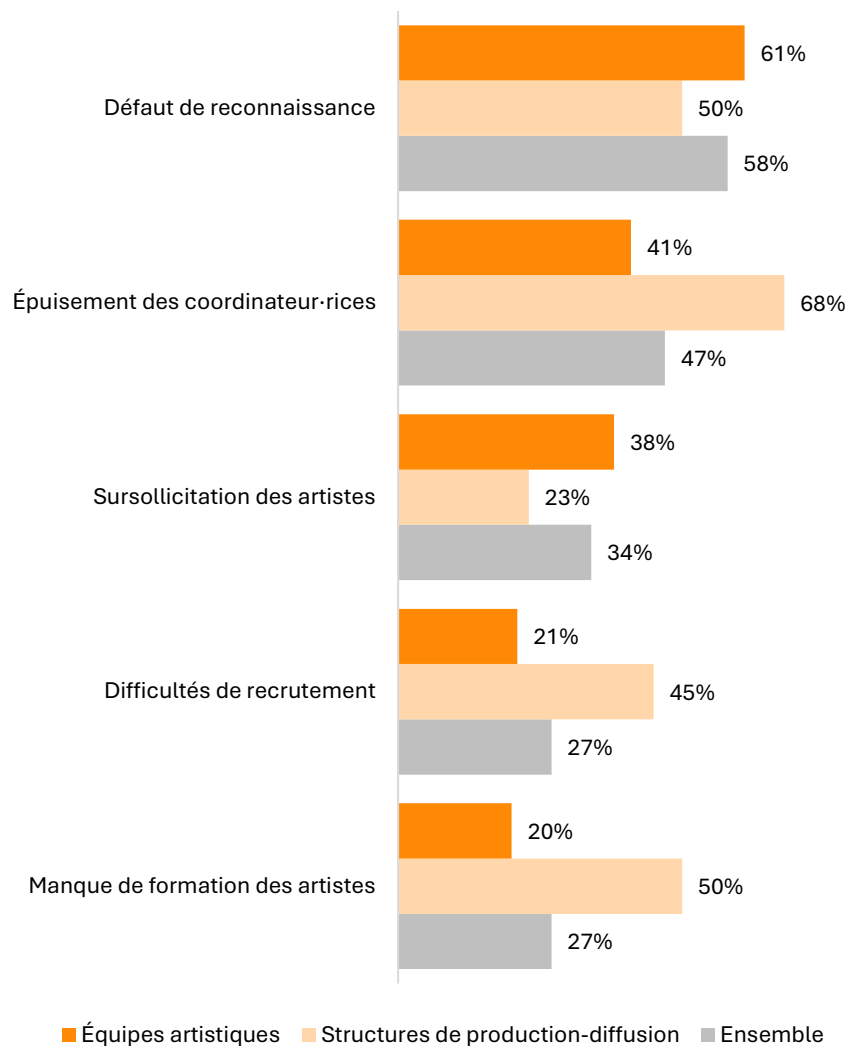
grandissant des contraintes administratives et gestionnaires que subissent les artistes (...) : "course aux cachets" pour l'accès et le maintien des droits à l'assurance chômage au titre de l'intermittence, généralisation du financement par projet de la création et de la diffusion artistiques, incitation croissante au financement croisé (nécessité de trouver plusieurs "partenaires") qui induit un surtravail administratif. » (Sinigaglia, 2021, pp. 67-68)

« On ne peut pas se démultiplier sur tous les fronts en même temps et c'est lourd émotionnellement. » (artiste)

« Les artistes ont parfois peur d'être un peu, comment on dit, mangés, il y a une expression pour ça, contrôlés, rattrapés. Donc tu commences, tu t'investis dans les actions. Les artistes ont peur que l'activité artistique soit phagocytée par la partie médiation. » (chargé-e de médiation)

« Là, heureusement, on a trouvé (on l'avait depuis toujours) une perle au sein de l'équipe. Mais lui, maintenant, il a pris en charge toute l'organisation de l'activité artistique et culturelle et là, on s'en sort mieux, mais sinon, c'était devenu vraiment très compliqué parce qu'on n'arrivait plus à gérer. Nous, cette année par exemple, on va avoir quelque chose comme 200 ou 250 heures d'ateliers dans l'année, ce qui est énorme. Et si on ne fait pas une répartition par quatre, mais c'est très compliqué. En tout cas, dans notre cas, ce n'est pas autant pour la partie préparation, mais quand même un peu. Donc si on fait ça, on s'est dit : on ne fait que ça en fait ! On ne fait plus de piano, ça c'est sûr ! » (artiste)

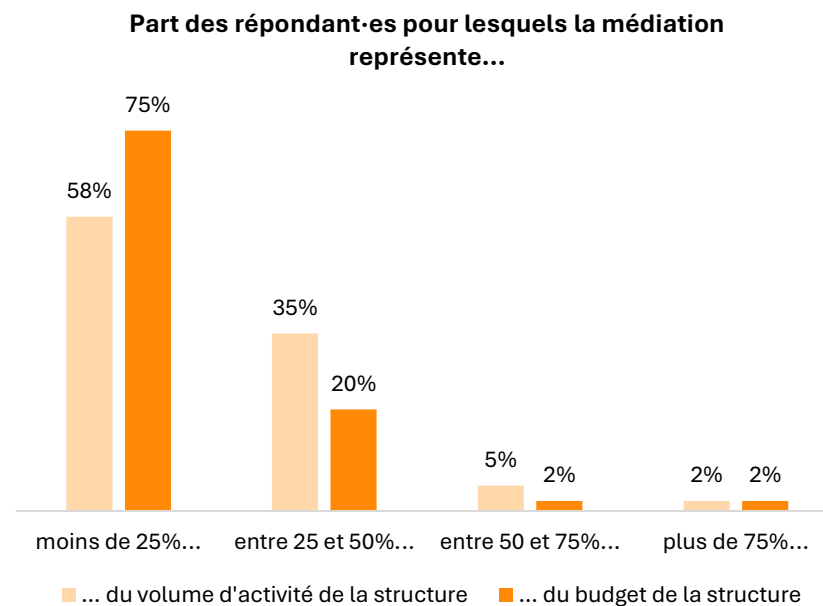
Difficultés liées aux équipes en charge de la médiation



2.3. FINANCEMENT DE LA MÉDIATION

2.3.1. Le sous-financement des équipes artistiques

En plus d'être précaire et peu reconnue, la fonction de médiation n'est aussi que partiellement rétribuée. La comparaison entre le volume d'activité et le volume financier consacrés par les répondant·es à la médiation montre que les actions de médiation sont sous-financées au regard du temps de travail qu'elles requièrent.



Lecture : la médiation représente moins de 25 % du budget de 75 % des répondant·es, alors qu'elle représente moins de 25 % du volume d'activité de 58 % des répondant·es seulement.

Le budget moyen affecté par les répondant-es à la médiation en 2023 s'élève à 36 274 euros et le budget médian, à 14 979 euros. Les structures de production-diffusion disposent d'un budget moyen de médiation une fois et demi supérieur à celui des équipes artistiques. Les financeurs les plus souvent cités sont la DRAC (dispositifs EAC, santé, résidence territoriale...) et la SACEM (résidence des compositeurs).

« J'ai envie de dire, c'est un projet très, très classique de Fabrique à Musique SACEM. Je pense que vous connaissez, tout le monde a fait à un moment ou à un autre, je pense, une intervention de 16 heures d'un compositeur en classe, en école primaire. Là, on travaille avec une école autour de CM1, une trentaine d'élèves. Donc, le compositeur vient faire 16 heures d'atelier et on a, après, un spectacle. » (chargé-e de médiation)

« Qui finance ? 600 euros de la DRAC. Le Rectorat, qui nous accompagne beaucoup. » (artiste)

« On est subventionné par la Ville, on a une convention aussi, par la DRAC. Et puis on demande aussi à la Ville par le biais des Politiques de la Ville. » (chargé-e de médiation)

Les structures de production-diffusion bénéficient plus souvent de subventions ou dispositifs dédiés (76 %), ainsi que d'aides au fonctionnement (67 %) pour financer leurs actions de médiation que les équipes artistiques. Les subventions et dispositifs dédiés n'en demeurent pas moins la première source de financement des équipes artistiques (57 %), devant le volet médiation attaché à la coproduction ou à la cession d'une création musicale, qui concerne 53 % d'entre

elles. Or la plupart des dispositifs et appels à projet prennent essentiellement en compte les heures dispensées en face-à-face, les heures consacrées à l'organisation et à la coordination des actions n'étant considérées que très à la marge. Enfin, un tiers des équipes artistiques (35 %) déclarent réaliser des heures de médiation non rémunérées et sans aucun financement (contre 12 % seulement des structures de production-diffusion), par exemple dans le cadre d'une diffusion ou d'une contrepartie de résidence. Le sous-financement de la médiation touche ainsi particulièrement les artistes, alors même que ceux-ci sont fortement dépendants de ces activités sur un plan économique. Les actions de médiation représentent en effet une opportunité de diversification de leurs activités, tournée vers l'ouverture ou le renouvellement de droits au régime d'assurance chômage des intermittent-es du spectacle (Chataigné & al., 2025). L'engagement dans des actions de médiation leur confère également des chances accrues d'accéder aux réseaux de diffusion de la création musicale.

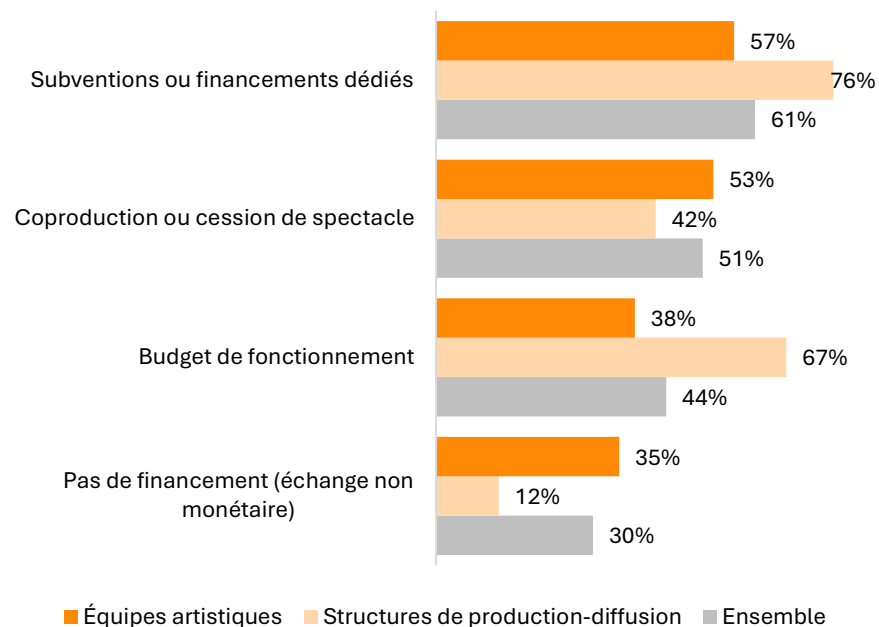
« La médiation est parfois considérée comme une option qui ne nécessite pas les compétences, l'appétence et la curiosité qui en font un travail. Du coup, certains pensent que les artistes devraient faire ça gratos, comme si ce n'était pas du temps de travail. » (artiste)

« Le temps de production, administration, le temps de préparation n'est pas toujours pris en compte par les appels à projet. Les partenaires ne sont pas toujours conscients du volume de travail non pris en compte dans le financement. » (artiste)

« Mais les financements, ils sont toujours calculés sur les heures conventionnelles d'horaires, c'est-à-dire 50 ou 60 euros TTC de l'heure. Et nos artistes sont souvent intermittents, majoritairement intermittents, à part les dumistes. Donc, il y a aussi ce côté régularisation et aussi du financement qui est un peu sous-estimé dans ces domaines-là. » (artiste)

« Rien qu'à l'endroit de la prise en compte de ces heures dans le statut de l'intermittence, il y a quand même une espèce de zone floue. » (chargé-e de médiation)

Les cadres du financement des actions de médiation



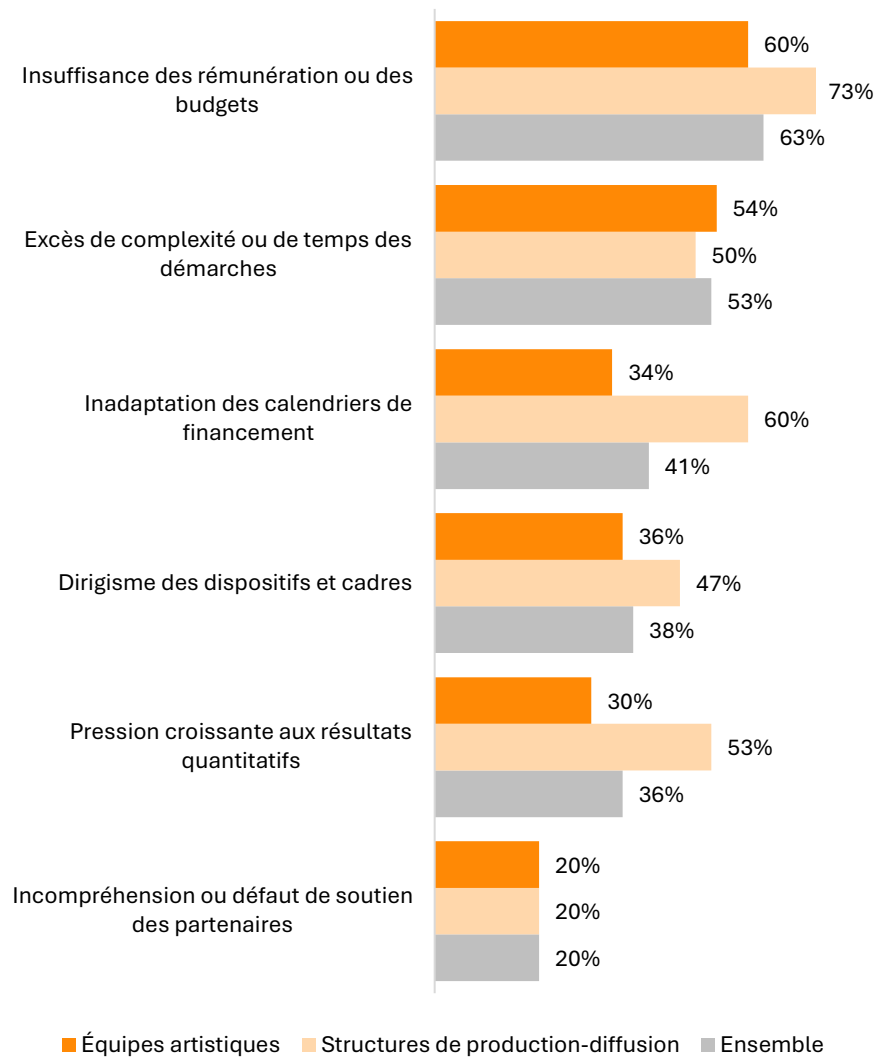
2.3.2. Le financement de la médiation, entre fléchage et limitations

La principale difficulté relative au financement de la médiation, relevée par six répondant-es sur dix, est ainsi l'insuffisance des niveaux de rémunération ou de budget attribués aux actions au regard du travail effectué (invisibilisation des temps de coordination, montants imposés...). Vient ensuite, pour plus de la moitié des équipes artistiques (54 %), l'excès de complexité ou de temps exigé par les démarches de financement. La généralisation des appels à projets pèse tout particulièrement sur les équipes de création (ensembles, compagnies...), qui sont généralement des structures associatives de petite taille, peu pourvues en fonctions supports (Martin & Offroy, 2020).

Pour 60 % des structures de production-diffusion, c'est le décalage entre la temporalité des projets (liée aux programmations de saisons et aux partenariats) et la temporalité des dispositifs, imposée par des calendriers rigides, qui est cité au deuxième rang des difficultés rencontrées. Ces structures placent en troisième position la pression constante aux résultats quantitatifs qui s'exerce sur les acteur-rices, au détriment de la qualité des actions (53 %).

« Souvent, il faut monter vite les projets, il y a quelqu'un qui a une super idée, c'est génial, tout le monde doit se mouler dedans, sans avoir le temps de la concertation. Donc tu rassembles plein de partenaires et, finalement, il y a des incompréhensions. » (chargé-e de médiation)

Difficultés liées au financement de la médiation



Les équipes pointent quant à elles le dirigisme des dispositifs et des cadres du financement (36 %), qui imposent de manière descendante des thématiques ou des critères déconnectés des réalités locales. Plus largement, la logique de projet, en tant qu'elle sacralise les objectifs et les résultats (Boutinet, 2012), s'ajuste mal aux démarches de co-construction et de cocréation qui mettent les droits culturels au travail. Les retours des répondant·es pointent ainsi les dérives rationalistes, comptables et néolibérales qui accompagnent, depuis une vingtaine d'années, l'évolution des politiques publiques.

« La nécessité de rentrer dans des cases d'actions culturelles peu inventives et qui doivent toucher le maximum de personnes. » (artiste)

« Difficulté de pérenniser les projets d'envergure sur plusieurs années, multiplicité des demandes (puis des bilans), des interlocuteurs, des formats de demandes. Prise de risque chaque année scolaire : commencer les projets sans avoir la certitude des financements. » (chargé·e de médiation)

CONCLUSION



Stage avec Catherine Brisset © Patricia Menjura

La médiation, dans son sens le plus large, est une activité déterminante des structures de production-diffusion et des équipes artistiques membres de Futurs Composés. Elle recouvre un vaste répertoire d'actions, caractérisé par une grande diversité de formats et de durées, de démarches et d'outils, mais aussi d'intentions et de situations. Elle se situe à la croisée des idéaux de démocratisation, de démocratie et de droits culturels qui façonnent les politiques publiques et forment les fonctions sociales dont se dotent les musiques de création. Ses manifestations les plus courantes sont les rencontres avec les artistes, les répétitions ouvertes au public et les concerts dans l'espace public ou hors-les-murs, qui font figure de ponts entre une œuvre présentée et des publics. La médiation accompagne ainsi plus souvent une expérience esthétique de spectateur·rice qu'une expérience artistique de pratique musicale. Pour autant, 6 répondant·es sur 10 expérimentent des dispositifs de création participatifs, qui vont de l'intégration du public à la forme artistique à la cocreation d'œuvres en commun, en passant par l'encadrement de pratiques collectives en amateur.

Le plus souvent, les adhérent·es de Futurs Composés travaillent dans un cadre partenarial institutionnalisé, avec des groupes constitués de personnes. L'enseignement musical (conservatoires, écoles de musique) et l'éducation nationale sont, de loin, leurs principaux partenaires, ce qui témoigne de l'enchâssement fréquent de la médiation dans des projets d'éducation artistique et culturelle. Les actions de médiation s'imposent comme des expériences enrichissantes, tant pour les intervenant·es que pour les

participant·es, mais elles constituent aussi des zones de tension, d'ajustement réciproque et d'instrumentalisations mutuelles, guidées par des mobiles hétérogènes et des opportunités de financement. Un certain nombre de répondant·es parviennent cependant à introduire la co-construction et la codécision au cœur de leurs pratiques et de leurs relations, tant avec leurs partenaires qu'avec les participant·es aux actions, fussent-ils « captifs ».

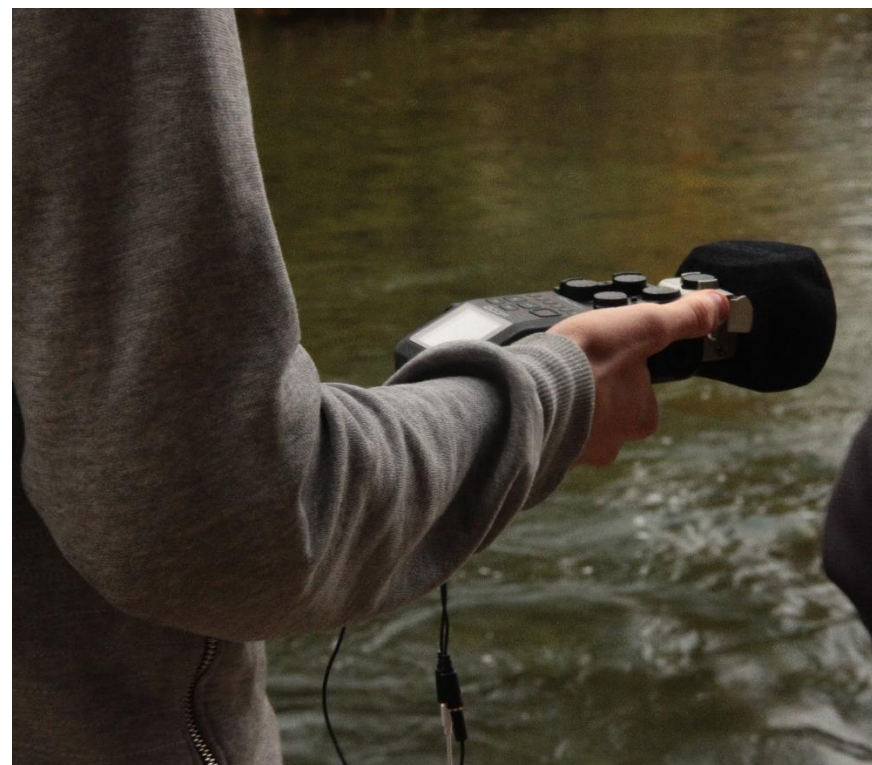
Sur le plan de l'organisation du travail, l'enquête fait apparaître qu'une heure de médiation en face-à-face nécessite 3 heures de coordination et de préparation en amont. Cette réalité est invisibilisée dans les appels à projet dédiés, qui financent principalement les heures en face-à-face. Il en résulte un sous-financement chronique des activités de médiation, qui touche plus particulièrement les équipes artistiques (ensembles, compagnies...), moins pourvues en fonctions support. Plus largement, les dérives bureaucratiques de la logique de projet, qui sacralise les objectifs et les résultats, s'ajuste mal aux démarches de co-construction et de cocreation qui mettent les droits culturels au centre.

Les heures de médiation en face-à-face sont massivement dispensées par les artistes, protagonistes de la rencontre. Les chargé·es de médiation occupent quant à elleux une place pivot d'organisation, remplissant davantage une fonction d'intermédiation. Cette division assez nette du travail n'est pas fondamentalement remise en cause par les répondant·es. Elle attise cependant des régimes de légitimité et des visions différentes, voire concurrentes de la fonction de médiation et

des compétences requises pour l'exercer. La question de la formation des artistes, en particulier, est un point de crispation récurrent.

La médiation est aussi une activité fortement féminisée, portée par des statuts d'emploi précaires et exposée à l'épuisement professionnel. Elle se confronte à un manque persistant de reconnaissance, qui tient à la fois à son caractère genré et à la hiérarchie des activités qui structure le champ artistique. En effet, la médiation est encore parfois perçue comme une atteinte dévalorisante à l'exigence d'excellence et à l'identité professionnelle des musicien·nes.

Pour conclure avec Marie-Christine Bordeaux, « les pratiques sociales couramment désignées par la notion de médiation sont au cœur de fortes tensions, qu'elles traitent sans les résoudre. Tension entre objectifs quantitatifs et objectifs qualitatifs, souvent exprimée par les médiateurs culturels. Tension entre justice sociale (redistribution des biens culturels au plus grand nombre) et justesse de la relation, qui exige le temps long de la co-élaboration. Tension entre modèle éducatif de la transmission culturelle, le plus souvent mis en œuvre par les acteurs de la médiation, et modèle a-scolaire, voire anti-scolaire, souvent revendiqué et mis en œuvre par les artistes. Tension enfin entre partage du sensible (Rancière) et partage du capital culturel (Bourdieu). » (2018, p. 8). Les musiques de création n'échappent pas à ces contradictions, tiraillées entre un double héritage, certes savant et élitiste, mais aussi expérimental et ludique, qui les pousse à expérimenter des rencontres et des formes artistiques participatives et réciproques, soucieuses des droits culturels.



Tente de chantier © Grame

PRÉCONISATIONS DU GROUPE DE TRAVAIL TRANSMISSION



PRÉCONISATIONS GÉNÉRALES ET TRANSVERSALES

- Penser à la formation initiale des artistes en matière de médiation : comment mieux les accompagner ?
- Favoriser les espaces d'interconnaissance entre médiateur·rices, artistes, institutions et lieux sociaux : créer des temps de rencontre formels ou informels
- Travailler à la meilleure diffusion de l'information vers les lieux sociaux qui peuvent accueillir des actions artistiques, via des relais clairs
- Créer des passerelles concrètes (via appels à projet, plateformes, newsletters ciblées) entre structures culturelles et structures sociales, éducatives ou sanitaires
- Inviter des référent·es institutionnels lors de temps collectifs pour éclairer sur les dispositifs spécifiques actuels et leur mise en œuvre
- Favoriser une écoute mutuelle entre les mondes artistiques et sociaux : accepter des formes de confrontation de regards pour enrichir les pratiques

PRÉCONISATIONS À DESTINATION DES INSTITUTIONS, FINANCEURS ET PARTENAIRES PUBLICS

- Alléger les contraintes bureaucratiques et revoir les temporalités de dépôt de dossiers, pour permettre aux artistes et structures de s'y inscrire de manière réaliste

- Revaloriser les financements liés à l'action artistique et culturelle, en prenant en compte :
 - Le temps de préparation (et pas uniquement le temps d'intervention)
 - Les déplacements, la documentation, les retours d'expérience
- Reconnaître les actions de médiation, lorsqu'elles accueillent du public, comme de véritables dates de diffusion, particulièrement dans les contextes de développement des publics
- Adapter la complexité des dossiers de candidature en fonction du nombre d'heures et du budget du dispositif
- Favoriser l'identification de territoires peu ou non dotés en projets de médiation avec les DRAC et les experts locaux pour y prioriser les dispositifs
- Concevoir des dispositifs hybrides mêlant création artistique et médiation, qui soient lisibles et accessibles pour les structures et les artistes
- Sur une dimension internationale : partager des pratiques de médiation avec des partenaires étrangers et favoriser le développement de projets de médiation culturelle communs en intégrant un volet médiation dans les dispositifs d'aide existants pour les artistes et diffuseurs

PRÉCONISATIONS À DESTINATION DES ADHÉRENTS DU RÉSEAU FUTURS COMPOSÉS

- Continuer à développer des temps de retours d'expériences, d'interconnaissance : partager les expériences de chacun-e pour se nourrir mutuellement des différentes actions réalisées par les membres du réseau
- Créer de la ressource collectivement (en groupe de travail notamment) sur les dispositifs d'aide existants et accompagner à la compréhension des dispositifs complexes
- Présenter des lieux du réseau et leurs méthodologies de médiation : comment la médiation s'organise, qu'est-il attendu de la part des programmeur·rices ? Comment se pense un projet co-construit avec les artistes ?
- Favoriser des rapprochements entre structures de diffusion et ensembles artistiques : créer de l'interconnaissance, créer des passerelles, questionner le rôle des médiateur·rices et leur utilité
- Documenter et partager les bonnes pratiques : échanger sur les questions budgétaires, calculer les heures d'intermittence, questionner les modèles de budget intégrant la préparation, etc.
- Présenter des projets incluant à égalité création et action de médiation : intégrer la participation des publics dès la conception artistique
- Explorer les croisements avec d'autres disciplines artistiques pour développer des formes innovantes d'action culturelle



Répétition ouverte – Ensemble Télémaque © Judith Bligny-Truchot

RESSOURCES



Atelier création Tristan Faustt © Art Zoyd Studio

LE KIT

Pensé dans le respect et la dynamique des droits culturels, le KIT est un outil coopératif, ludique et de médiation, conçu pour l'Odia Normandie par Clément Lebrun, Anaëlle Richard et Emmanuel Lalande. La mallette comprend des cartes de jeux, des modules électroniques, des objets sonores et un livret. Elle peut être utilisée dans des contextes et dans des lieux variés : avant un concert, en médiathèque, en conservatoire, ou encore en salle d'activité. À la mallette s'adjoint un accès à un site Internet et à des ressources documentaires. Pour appréhender le contenu et l'éventail des outils et ses variantes, une formation d'une journée est dispensée aux personnes qui font l'acquisition du KIT.

<https://www.odianormandie.com/musiquesenjeux/lekit.html>

LA MALLETTE MUSIQUE DE L'AMU

Aix Marseille Université a conçu une mallette musique gratuite pour encourager la pratique de la musique dans les établissements scolaires, notamment auprès d'enfants souffrant de troubles des apprentissages. Les activités musicales proposées prennent appui sur des travaux scientifiques et notamment neuroscientifiques.

<https://www.univ-amu.fr/fr/public/mallette-musique>

L'INSEAC

L'Institut national supérieur de l'éducation artistique et culturelle (Inseac), situé à Guingamp, est un institut d'enseignement supérieur public intégré au conservatoire national des arts et métiers (Cnam). Il

propose un accès à des formations, rencontres, séminaires, travaux de recherche sur l'EAC, ainsi que des kits, co-construits avec un artiste ou une institution culturelle de référence, incluant un inventaire des ressources et des bonnes pratiques existantes.

<https://www.cnam-inseac.fr/institut>

EDUSCOL ET ADAGE

Eduscol, site du Ministère de l'éducation nationale, renferme des ressources sur l'éducation artistique et culturelle : formations, appels à projets, montage de dossiers... Il renvoie sur ADAGE, la plateforme numérique de l'éducation nationale dédiée à la généralisation de l'éducation artistique et culturelle. Au service des équipes pédagogiques, les ressources en ligne proposées par ADAGE aident à concevoir des projets en partenariat avec des structures culturelles dans l'objectif du 100 % EAC. L'accès à ADAGE est réservé aux enseignant-es et se fait par le biais de l'intranet académique.

<https://eduscol.education.fr/575/education-artistique-et-culturelle>

LE COLLECTIF WOW

Ce collectif de médiateur·rices indépendants anime une plateforme d'échanges et de ressources collaboratives, qui recense de nombreux blogs, podcasts, chaînes, fiches, outils pratiques, ouvrages et articles sur la médiation dans les différents domaines culturels.

<https://collectif-wow.com/ressources/EduSchool>

BIBLIOGRAPHIE



Hanatsu Miroir © Pauline Marfaing

Robert Abirached, *La Décentralisation théâtrale. Le premier âge :1945-1958*, vol. 1, Actes Sud-Papiers, 2005, 176 p.

Nicolas Aubouin, Frédéric Kletz et Olivier Lenay, *Entre continent et archipel. Les configurations professionnelles de la médiation culturelle*, Ministère de la Culture (DEPS), 2009, 12 p.

Nicolas Aubouin et Frédéric Kletz, « Ombres et lumières sur la médiation : une activité en quête de profession », *L'Observatoire*, n°51, hiver 2018, pp. 12-14

Véronique Bayer et Cécile Offroy, *Le déni en jeu. Souffrance au travail dans le milieu du théâtre*, Mémoire de master 2, Université de Metz, 2006, 121 p.

Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, Tel, 576 p.

Marie-Christine Bordeaux, « L'éducation artistique et culturelle à l'épreuve de ses modèles », *Quaderni*, 92 | 2017, p. 27-35

Marie-Christine Bordeaux, « La médiation culturelle : des dispositifs et des modèles toujours en tension », *L'Observatoire*, n° 51, hiver 2018, pp. 5-8

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1992, 480 p.

Jean-Pierre Boutinet, *Anthropologie du projet*, PUF, 2012, 464 p.

Elisabeth Caillet et Évelyne Lehalle, *À l'approche du musée, la médiation culturelle*, PUL, 1995, 312 p.

Michel Callon, « Éléments pour une sociologie de la traduction. La domestication des coquilles Saint-Jacques et des marins-pêcheurs

dans la baie de Saint-Brieuc », *L'Année sociologique*, 36, 1986, pp. 169-208

Jean Caune, *La Culture en Action : De Vilar à Lang, le sens perdu*, PUG, 1992, 376 p.

Jean Caune, *Esthétique de la communication*, PUF, Que sais-je ?, 1998, 128 p.

Jean Caune, « Les politiques culturelles et les pratiques amateurs. Perspectives historiques », *Les Cahiers d'animer*, n°3, INJEP, 2005

Jean Caune, « La médiation culturelle : notion Mana ou nouveau paradigme ? », *L'Observatoire*, n°51, hiver 2018, pp. 9-11

Jessica Cendoya Lafleur *Nectart*, « Une collaboration intersectorielle au service de l'éveil artistique et culturel », 18(1), 2024, pp. 58-70

Hyacinthe Chataigné, Priscilla Martin et Réjane Sourisseau, *Actions culturelles et musiques actuelles*, Opale et FEDELIMA, éditions Mélanie Seteun, 2014, 66 p.

Hyacinthe Chataigné, Stéphanie Gembarski, Guillaume Lévêque et Cécile Offroy, *Parcours de musicien·nes. Une observation nationale*, Collectif POPP et Opale, 2025, 83 p.

Mireille Cifali, *Préserver un lien. Éthique des métiers de la relation*, PUF, 2019, 352 p.

Jean-Damien Collin, « Des politiques de besoins aux politiques de capacités », *Nectart*, vol. 12, no. 1, 2021, pp. 62-71

Déclaration d'Arc-et-Senans, Colloque européen, Fondation pour le développement culturel, Fondation européenne de la culture, Conseil de l'Europe et Ministère français des affaires culturelles, 7-14 avril 1972

Joana Desplat-Roger, « Musique Savante / Musique Populaire ? Réflexions critiques sur une distinction », *Rue Descartes*, 104(2), 2023, pp. 1-15

Aurélien Djakouane, « L'heure du Changement ? », *Nectart*, 18(1), 2024, pp. 48-57

Vincent Dubois, « Action culturelle / action sociale : les limites d'une frontière. Sur l'opération "Hip Jop Dixit-Graffiti Art" », *Revue Française des Affaires Sociales*, 2, 1994, pp. 27-42

Vincent Dubois, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Belin, 1999, 382 p.

Bernadette Dufrêne et Michèle Gellereau, « La médiation culturelle. Enjeux professionnels et politiques. », *Hermès, La Revue*, 38(1), pp. 199-206

Patrícia Esquivel, *L'Autonomie de l'art en question. L'art en tant qu'Art*, Paris, L'Harmattan, 2008, 337 p.

Marie Gouyon et Frédérique Patureau, « Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles (1991-2011) », *Culture chiffres*, 6(6), 2014, pp. 1-24

Thomas Hélie, « 11. La proximité au risque de la banalisation », *La proximité en politique*, édité par Christian Le Bart et Rémi Lefebvre, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 215-231

INSEE, *Recensement de la population*, 2021

Daniel Jacobi et Bernard Schiele (dir.), *Vulgariser la science. Le procès de l'ignorance*, Éditions Champ Vallon, 1988, 284 p.

Journal Officiel, *Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles*

Journal Officiel, *Décret n°82-394 du 10 mai 1982 relatif à l'organisation du ministère de la culture*

Journal Officiel, *Arrêté du 1^{er} juillet 2015 relatif au parcours d'éducation artistique et culturelle*

Journal Officiel, *Loi n° 2015-991 du 7 août 2015 portant nouvelle organisation territoriale de la République*

Journal Officiel, *Loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine*

Danielle Kergoat, « Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexe », H. Hirata, F. Laborie, H. Le Doaré, D. Senotier (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, Politique d'aujourd'hui, 2000, p. 35

Bernard Latarjet, communication à la journée La Culture en Rhône-Alpes du 27 novembre 1993

Bruno Latour, *Changer de société, refaire de la sociologie*, La Découverte, 2006, 406 p.

Julien Le Bour, « Une transmission citoyenne », *Nectart*, 18(1), 2024, pp. 72-81

Franck Lepage, « De l'éducation populaire à la domestication par la "culture" », *Le Monde diplomatique*, mai 2009, pp. 4-5

Les jours heureux, le programme du Conseil national de la résistance, 15 mars 1944

Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La dispute, 2000, 416 p.

Jean-Marie Mignon, *Le métier d'animateur*, La Découverte, 2005, 180 p.

Virginie Millot, *Faire « œuvre collective » aux frontières des mondes de l'art*, rapport de recherche, Université Lumière Lyon II – ARIESE, 2004, 225 p.

Maison de la musique contemporaine et Profedim, *La médiation et les actions culturelles au sein des structures musicales. Synthèse*, 2024, 10 p.

Cécile Martin, « Les formations à l'administration et à la gestion de la culture : bilan et perspectives », *Culture études*, 2(2), 2008, pp. 1-12

Priscilla Martin et Cécile Offroy, *Les associations culturelles employeuses en France*, Opale, 2020, 58 p.

Pascale Molinier, « Féminité, masculinité, virilité », H. Hirata, F. Laborie, H. Le Doaré et D. Senotier (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, Politique d'aujourd'hui, 2000, p. 74

Nathalie Montoya, *Médiateurs et dispositifs de médiation culturelle. Contribution à l'établissement d'une grammaire d'action de la démocratisation de la culture*, Mémoire de doctorat de sociologie, Université Paris III Sorbonne Nouvelle, 2009, 577 p.

Nathalie Montoya, « Le "charisme de fonction" de l'artiste à l'école ? Retour sur la construction et les effets d'une hypothèse », *Quaderni*, 92(1), 2017, pp. 37-48

Nathalie Montoya, « De l'autre côté du miroir : l'éducation artistique aux États-Unis », *Nectart*, 10(1), 2020, pp. 56-62

Sylvie Octobre et Claire Thoumelin, « Éducation artistique et culturelle : les usages du pass Culture dans les collèges et lycées en 2022-2023 », *Culture Chiffres*, 2024-2, pp. 1-25

Cécile Offroy et Réjane Sourisseau, *Démocratisation, démocratie et droits culturels*, Opale pour la Fondation Daniel et Nina Carasso, 2019, 77 p.

Cécile Offroy et Réjane Sourisseau, « Les droits culturels, un changement de paradigme », L. Anselme, P. Coler, É. Fourreau et M. Richard, *Droits culturels Les comprendre, les mettre en œuvre*, Éditions de l'Attribut, 2022, pp. 21-29

Pascal Ory, « La culture pour tous ? », *L'Histoire*, n°197, mars 1996

Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Pandora Press, 1981, 256 p.

Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique. L'espace non popperien du raisonnement naturel*, Nathan, 1991, 408 p.

Sylvie Pébrier, « Commentaire liminaire. Les enjeux de la médiation culturelle », *Enquête nationale médiation et actions pédagogiques*, Févis, 2017, pp. 6-8

Sylvie Pébrier, « Neutralité scientifique et excellence artistique, deux axiomes au péril de la médiation », communication aux Rencontres internationales de médiations de la musique, Faculté de musique, Montréal, 12 octobre 2022

Bruno Péquignot, « Serge Saada, Et si l'on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur », *Sociologie de l'Art*, OPuS 20, 2, 2012, pp.105-112

Lisa Pignot et Jean-Pierre Saez (dir.), « Dossier La médiation culturelle : ferment d'une politique de la relation ? », *L'Observatoire*, n°51, hiver 2018, 108 p.

Marie Preston, *Inventer l'école, penser la co-crédation*, Les presses du réel, juillet 2021, 272 p.

Stéphanie Pryen, « Les pratiques artistiques et culturelles à l'œuvre dans l'insertion sociale. Ambivalence des déplacements identitaires et des enjeux de reconnaissance », F. Montandon, T. Pérez-Roux (dir.), *Les Médiations culturelles et artistiques. Quels processus d'intégration et de socialisation ?* L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 2014, pp. 153-177

Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, 10/18, 2004, 240 p.

Serge Saada, *Et si l'on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Éditions de l'Attribut, 2011, 160 p.

Jérémy Sinigaglia, « De la bohème à l'organisation scientifique du travail : la diffusion des pratiques néo-managériales chez les musiciens », *Volume !* 18:1(1), 2021, pp. 67-79.

Réjane Sourisseau, « La fabrique du commun dans les territoires », *Nectart*, 18(1), 2024, pp. 26-35

Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, Éditions Les Bords de l'eau, 2011, 328 p.

Estelle Zhong Mengual, *L'Art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Les Presses du réel, 2019, 392 p.



Workshop © Fabrique nomade

Futurs Composés, réseau national de la création musicale

Créé en 2009, Futurs Composés est le réseau national de la création musicale en France. Au-delà des esthétiques, Futurs Composés définit la création musicale comme toute démarche d'expérimentation s'inspirant aujourd'hui de différentes disciplines artistiques, genres musicaux et espaces de recherche sonore, à la croisée des mouvements culturels, sociaux et politiques. Promouvant des musiques de création plurielles, inventives et exploratoires, il regroupe des acteur·rices qui défendent la liberté d'expression musicale, soutiennent des projets d'intérêt général et portent une vision émancipatrice de la culture (Futurs Composés, 2025). Futurs Composés fédère à la fois des structures (ensembles, compagnies, structures de formation et d'information, structures de production et de diffusion, scènes nationales et conventionnées, festivals, labels, éditeurs, centres nationaux de création musicale...) et des membres individuels (artistes, musicien·nes, compositeur·rices, indépendant·es). En 2024, Futurs Composés comptait ainsi 225 adhérent·es, soit 152 personnes morales et 73 personnes physiques.

www.futurscomposes.com

Laurence Rougier : déléguée générale
laurence.rougier@futurscomposes.com
 +33 (0) 6 37 57 19 59

Pauline Fossier : responsable du développement et de la valorisation du réseau
pauline.fossier@futurscomposes.com
 +33 (0) 7 89 05 16 42

Opale, pôle ressources culture et économie solidaire

Pôle national de ressources culture et économie solidaire, Opale soutient depuis plus de 35 ans le développement des initiatives artistiques et culturelles d'utilité sociale, au travers de travaux de recherche, d'étude et d'observation, de récits d'expériences, de formations et de rencontres... Depuis 2004, Opale porte une mission nationale de ressources pour le dispositif local d'accompagnement (DLA), en partenariat avec deux confédérations culturelles, l'UFISC et la COFAC. Dans ce cadre, Opale a développé une compétence spécifique de coréalisation d'études et d'accompagnement aux méthodes de recherche-action et d'observation participative et partagée, associant et impliquant les acteur·rices concernés aux différentes étapes du processus de recherche.

www.opale.fr



Chiche © Décor sonore