

**ENQUÊTE DE
FUTURS COMPOSÉS
ET OPALE**

Les pratiques
de médiation
dans les
musiques
de création

2025

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 usag·er·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·es, 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 principaux résultats de cette enquête et quelques exemples que nous souhaitons inspirants et moteurs pour de nouvelles inventions. La totalité de l'enquête est consultable en suivant ce lien :

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



Objectifs et méthodologie de l'étude

PÉRIMÈTRE DE L'ÉTUDE

Membres de Futurs Composés, adhérent^{es} personnes physiques ou morales en 2024.

OBJECTIFS ET ENJEUX

Le groupe de travail Transmission de Futurs Composés, à l'origine de l'étude, a choisi d'approfondir la connaissance des pratiques de médiation à la création musicale développées par les adhérent^{es}, 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 de 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 porte son attention sur l'ensemble des espaces de mise en relation entre des œuvres d'art et des citoyen^{ne}s 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.

En clair, cette étude ne s'intéresse pas aux métiers, mais aux pratiques et aux situations de médiation que déploient tant les chargés de médiation que les artistes. Car si la médiation s'est développée en tant que compétence au sein des institutions culturelles, avec

l'embauche de personnels dédiés, elle s'est aussi imposée en tant que démarche dans le travail des artistes et des acteur·ices 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 personnes reconfigure le travail artistique et culturel.

MÉTHODOLOGIE ET PROFIL DES RÉPONDAN·ES

La méthodologie adoptée combine approche quantitative et approche qualitative, dans le cadre d'une recherche-action collaborative, susceptible de faire émerger des pistes de travail partagées au sein du réseau.

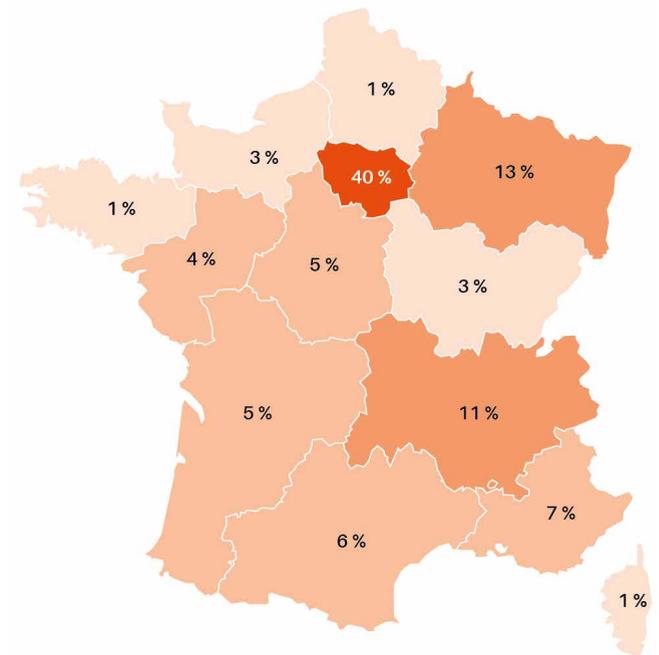
- **Questionnaire quantitatif**
 - Diffusion en ligne (juin-juillet 2024)
 - 151 répondant·es (sur 200 adhérent·es¹)
- **Entretiens qualitatifs**
 - 5 *focus-groups* d'adhérent·es (novembre 2024-janvier 2025)
 - 27 participant·es
- **Participation active des membres du groupe de travail Transmission** à la réflexion, au recueil de données, à la production d'analyses, à la rédaction de préconisations, à l'organisation des rencontres et à la conception des supports de restitution.

¹ 200 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.

PROFIL DES RÉPONDAN·ES AU QUESTIONNAIRE

- 40 % d'adhérent·es implantés en Île-de-France, conformément à la répartition géographique des membres du réseau
- 25 % d'adhérent·es individuels et 75 % de structures adhérentes
- Répartition des répondant·es en deux catégories selon leur cœur de métier (création ou production-diffusion) :
 - **Équipes artistiques** (77 %) : musicien·nes, compositeur·ices, ensembles, collectifs et compagnies...
 - **Structures de production-diffusion** (23 %) : salles, lieux labellisés, festivals, labels, centres nationaux de création musicale (CNCM)...

RÉPARTITION GÉOGRAPHIQUE DES RÉPONDAN·ES



RÉPARTITION DES RÉPONDANTES PAR CŒUR DE MÉTIER

Équipes artistiques	77 %
Adhérents individuels	25 %
Ensembles, collectifs, compagnies	52 %
Structures de production-diffusion	23 %
Structures de production et de diffusion	10 %
Lieux labellisés	4 %
Festivals	4 %
CNCM	5 %

I. La médiation, une constellation de pratiques entre démocratisation et droits culturels

LA MÉDIATION, RETOUR SUR UNE NOTION FLOUE PORTEUSE D'IDÉAUX ET D'AMBIVALENCES

Au fil de sa dissémination depuis les années 1980, la médiation culturelle a vu ses frontières s'estomper, au point de devenir une notion floue, polymorphe, opaque, voire « usée » (Caune, 2018, p.10), interchangeable avec les notions voisines d'action culturelle ou de relations publiques, usitées dans le spectacle vivant. Prenant ces critiques à rebours, nous avons choisi de ne pas imposer aux répondant·s 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·s développent des actions de médiation.
- 85% accordent une place importante (68 %) ou prioritaire (17 %) à la médiation.

La banalisation de la médiation (Auboin & al., 2009) reflète les évolutions du projet politique et sociétal de popularisation de la culture (Passeron, 1991), dans lequel elle puise ses racines. Celui-ci voit le jour au 18^e siècle et se développe au cours des 19^e et 20^e siècles, sous l'action des mouvements d'éducation populaire. Il faut attendre 1959 pour que l'État se saisisse de la compétence culturelle avec la création du ministère des affaires culturelles, qui entend « rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français » (Journal Officiel, 1959). Rejetant l'approche éducative pour privilégier le « choc esthétique » de l'œuvre, le projet de **démocratisation culturelle**, conduit par André Malraux, s'incarne dans une politique d'action culturelle décentralisée, qui vise à doter le territoire national en équipements culturels.

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 de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent.

Dès la fin des années 1960, l'idée de pluralisme culturel s'impose progressivement comme nouvel impératif de la politique ministérielle. Elle propulse sur le devant de la scène une musique contemporaine volontiers radicale et élitiste (Pébrier, 2017), incarnée par Pierre Boulez. Le virage vers la **démocratie culturelle** est pris en 1981 avec l'arrivée des socialistes au pouvoir. Le ministère de la culture, dirigé par Jack Lang, s'efforce 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 » (Journal Officiel, 1981). Tandis que la distinction entre arts majeurs et arts mineurs s'estompe, l'éducation artistique en milieu scolaire est réintroduite et les pratiques en amateur valorisées à des fins d'intégration et d'insertion sociale, notamment en lien avec la Politique de la Ville. Les collectivités locales se saisissent massivement de la compétence culturelle, attendant « de l'investissement culturel une réponse forte aux problèmes sociaux » (Latarjet, 1993).

Simultanément, le choix du soutien à un « art élitaire 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). À la fin des années 1980, le terme de médiation (de *médiare*, s'interposer) fait son apparition pour qualifier l'ensemble des dispositifs visant à réduire l'écart creusé entre quête d'innovation artistique et réception des œuvres par les citoyen·ne·s. Le terme désigne ainsi en creux « une question souvent passée sous silence dans la culture, celle du conflit » (Bordeaux, 2018, p. 6). Peu à peu, la médiation culturelle s'impose comme la caution morale et politique des démarches artistiques, jusqu'à en devenir une condition *sine qua non*. Elle entremêle ainsi « 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).

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.

Se présentant comme une éducation à la sensibilité, une pédagogie du désir, la médiation culturelle exprime une tentative de réconciliation entre l'action culturelle, fondée sur l'émotion esthétique, et l'éducation populaire, fondée sur l'émancipation par le savoir. Ce rapprochement se concrétise avec la montée en puissance de l'**éducation artistique et culturelle** à l'école (EAC) à partir des années 2000. Oscillant entre éducation à l'art et éducation *par* l'art et la culture, l'EAC repose sur un triptyque (acquisition de connaissances, relation aux œuvres, pratique artistique) combinant « trois grands modes historiques de transmission culturelle : par le contact, par les pratiques et par les références et savoirs » (Bordeaux, 2016, p.20). À partir des années 2000 et 2010, « dominées par l'impératif de [sa] généralisation » (Bordeaux, 2016, pp. 21-22), les artistes sont fortement sollicités pour intervenir en milieu scolaire. Mais les musiques savantes restent plus longtemps à l'écart de ces transformations que d'autres domaines du spectacle vivant (tels que le théâtre ou la danse) et se heurtent à des résistances : la médiation est perçue par certains comme une atteinte dévalorisante à l'exigence d'excellence et à l'identité professionnelle des musicienⁿes (Pébrier, 2022).

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.

Parallèlement, l'entrée des **droits culturels** dans l'appareil législatif français en 2015 et 2016 (lois NOTRe et LCAP) introduit un changement de paradigme dans des politiques culturelles jusque-là pensées en termes de besoins ou d'offre culturelle (Collin, 2021). Plaçant la culture au cœur de l'identité et de la dignité des personnes, les droits culturels mettent en exergue les hiérarchies sous-jacentes à la démocratisation culturelle. « 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 pointent les rapports de domination complexes et imbriqués, qui concourent à minorer ou à invisibiliser certains acteurⁿes, formes, esthétiques, références ou encore pratiques, socialement jugées insignifiantes ou illégitimes (Offroy & Sourisseau, 2022). À ce titre, leur prise en compte « peut revivifier la médiation culturelle et lui redonner un sens en la situant dans une perspective éthique et une dimension interactive, [au moment où elle] est devenue une notion instrumentalisée qui risque d'occulter les relations de pouvoir entre les acteurs » (Caune, 2018, pp. 9-10). Mais les droits culturels ne sauraient se réduire à la transmission ou à la médiation. L'affirmation des droits de participer et de contribuer à la vie culturelle favorise le développement de créations coopératives, à condition toutefois d'instaurer une relation symétrique entre les personnes impliquées (Preston, 2021).

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 collectivités territoriales et l'État dans le respect des droits culturels énoncés par la convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles du 20 octobre 2005.

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.

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

Dans le questionnaire d'enquête, un champ libre invitait les adhérents 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.

L'**idéal de démocratisation culturelle** reste le paradigme dominant des démarches de médiation des adhérents de Futurs Composés, évoqué par 67 % des répondants et repérable dans les champs lexicaux de l'accès et de la transmission. La médiation est ainsi vue par 60 % des répondants comme un outil d'éducation et de préparation des publics au concert et par 35 %, comme un levier susceptible d'attirer de nouveaux publics dans les salles.

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

29 % des répondants promeuvent le pluralisme culturel et l'expérience sensible de la pratique artistique « pour tous et par tous ». Conjuguant idéal de proximité (Hélie, 2005) et de diversité, l'**idéal de démocratie culturelle** imprègne cependant plus largement les motivations d'une majorité d'adhérents, qui utilisent la médiation comme outil de relation aux territoires

(68 %) et comme démarche porteuse d'un nécessaire combat contre l'élitisme (64 %).

« **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)

29 % également des répondants remettent en question la traditionnelle séparation entre médiation et création, s'attachant à des formes perméables et interactives, guidées par une éthique de la relation. Cette orientation artistique « révolutionnaire » (Passeron, 1991), influencée par les **droits culturels**, est décelable dans l'affirmation de la médiation comme opportunité de réinventer des formes artistiques (44 %), comme source d'inspiration nourrissant la création (32 %) et comme part indissociable de la forme de création développée par les artistes (25 %).

« **Il n'y a pas de frontière entre la création artistique et musicale et le format "médiation".** » (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 répondants. Comme le rappelle Nathalie Montoya, « 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 » (2009, p. 29).

PRINCIPALES FONCTIONS ET REPRÉSENTATIONS DE LA MÉDIATION



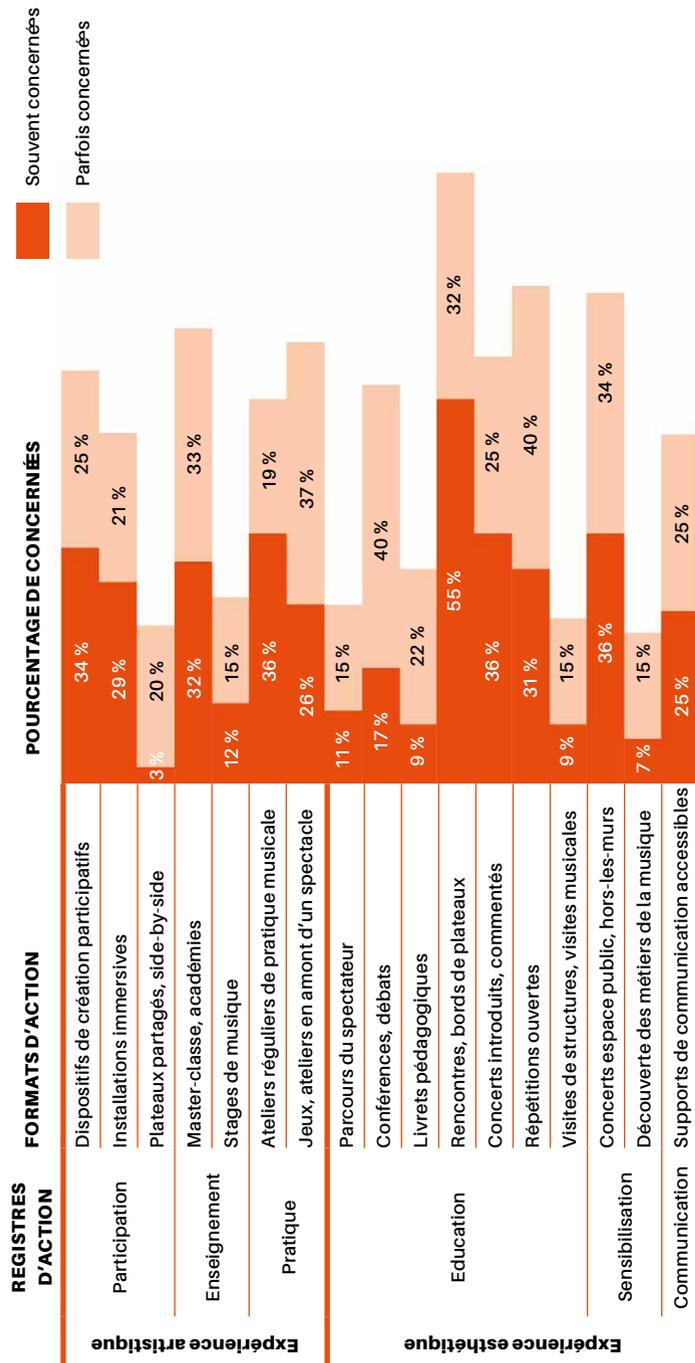
TYPES ET DURÉES D'ACTION : UN VASTE RÉPERTOIRE DE FORMATS DE MÉDIATION

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 cocreation d'œuvres musicales, en passant par des rencontres ou des ateliers de pratique. Les formats des médiations embrassent aussi une grande variabilité des 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...).

TEMPORALITÉS DES ACTIONS DE MÉDIATION À LA CRÉATION MUSICALE



Ces divers formats constituent un vaste « répertoire d'actions », dans lequel 80 % des répondant·s puisent pour composer des « systèmes de médiations » (Dufrêne et Gellereau, 2004, p. 201) associant plusieurs types et/ou registres d'action en fonction des situations. Les actions les plus répandues au sein du réseau demeurent les rencontres avec les artistes, les répétitions ouvertes au public et les concerts dans l'espace public ou hors-les-murs. Viennent ensuite les master-classes et les académies, les jeux, expérimentations et ateliers ponctuels en amont d'un spectacle et les introductions au concert ou concerts commentés, immédiatement suivis par les dispositifs de création participatifs. **La médiation accompagne ainsi plus souvent une expérience de spectateur·e qu'une pratique artistique des musiques de création.**



Pour 6 répondant^s sur 10, la médiation est toujours ou généralement adossée à un programme, remplissant sa fonction première de pont entre une œuvre préexistante et des publics. La création irrigue alors les contenus de la médiation (62 % des répondant^s), voire ses formats (38 %).

Pour 4 répondant^s sur 10, la médiation n'est pas systématiquement, voire jamais associée à un spectacle. Qu'elle soit ou non au service de la diffusion, la médiation est jugée porteuse de sens et d'effets sur le travail artistique par 70 % des répondant^s. 2 sur 10 considèrent même qu'elle influence la création. Les démarches d'hybridation de la médiation et de la création mobilisent la participation - au sens de « prendre une part » (prendre part), « apporter une part » (contribuer) et « recevoir une part » (retirer des bénéfices) (Zask, 2011) - à des degrés divers, que Virginie Milliot (2004, citée par Chataigné & al., 2014, p. 37) rattache à trois grandes figures d'artistes :

→ **L'esthéticien^e relationnel**, qui s'inspire de ses interactions *in situ* avec les lieux et les personnes et les sollicite à travers le dispositif de réception de son œuvre.

Concerts en forêt avec participation des familles, musique interactive et spatialisée pour les tout-petits, créations à partir de récits d'habitant^s, de collecte de chants ou de sons, invitation du public à participer au spectacle sur piano préparé ou avec des objets du quotidien, évolution de la performance en fonction des réactions des auditeur^s...

→ **Le^s créateur^s d'interstices**, qui s'investit dans des projets collectifs en tant que pédagogue. Encadrant la pratique artistique d'un groupe d'amateur^s, iel intervient fréquemment dans des projets d'éducation artistique et culturelle conclus par une restitution publique.

Field recording et création de paysages sonores, parcours, documentaires ou installations créés par des élèves à partir de leur environnement sonore, scènes partagées avec des élèves et/ou des amateur^s, composition de pièces par des lycéen^s, marathon musical en psychiatrie...

→ **L'artisan^e du réel**, qui met en forme une matière collective, où la contribution de chacun^e à l'œuvre en commun (Zhong-Mengual, 2019) est pleinement reconnue. L'œuvre est assumée artistiquement dans sa dimension coopérative, horizontale et cosignée, ce qui la distingue du modèle précédent selon Marie Preston (2021).

Contribution à la composition d'une œuvre, miniatures sonores intégrées à un spectacle, pastilles sonores réalisées avec des commerçants, banquet musical impliquant un lycée hôtelier...

APPROCHES ET OUTILS DE LA MÉDIATION : ENTRE ÉDUCATION, ÉCOUTE, PRATIQUE ET CRÉATION PARTICIPATIVE

Plus de la moitié des répondant·e·s considèrent développer une démarche de médiation qui leur est propre, que ce soit en termes de philosophie, de méthodes ou de pédagogie mise en œuvre. C'est davantage le cas des équipes artistiques, qui lient création et transmission. Les témoignages des répondant·e·s permettent d'identifier huit approches principales de la médiation, selon qu'elles privilégient, en fonction des situations et des finalités poursuivies, une relation ascendante ou descendante avec les participant·e·s (Rancière, 2004) et une entrée par l'éducation, par la pratique, par l'écoute et/ou par la création partagée.

LES APPROCHES DE LA MÉDIATION AU SEIN DE FUTURS COMPOSÉS

APPROCHES	DESCRIPTION
Extensives	Mobilisent les personnes comme apprenant·e·s, spectateur·e·s et pratiquant·e·s (EAC)
Démonstratives	Utilisent l'expérience de spectateur·e·s comme levier d'un apport de connaissances
Alternatives	Utilisent des pédagogies innovantes ou actives n'exigeant pas de prérequis musical
Inclusives	S'adosent 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

Les outils utilisés renvoient à deux pôles principaux : le recours aux médiums et le recours aux corps. Le premier s'appuie sur des artefacts technologiques (les musiques de création offrant de nombreuses possibilités à cet égard : casques, tablettes, capteurs, manettes, enregistreurs, ordinateurs...) et/ou ludiques (jeux, objets du quotidien, instruments insolites...). Le second se concentre sur la sensorialité et le mouvement des corps et/ou sur le tissage d'une relation consentie, réciproque et affectée (Cifali, 2019), support de l'engagement des participant·e·s dans l'activité. Très à la marge, des initiatives se décentrent même de la musique pour favoriser un échange décorrélé de la pratique ou de la représentation.

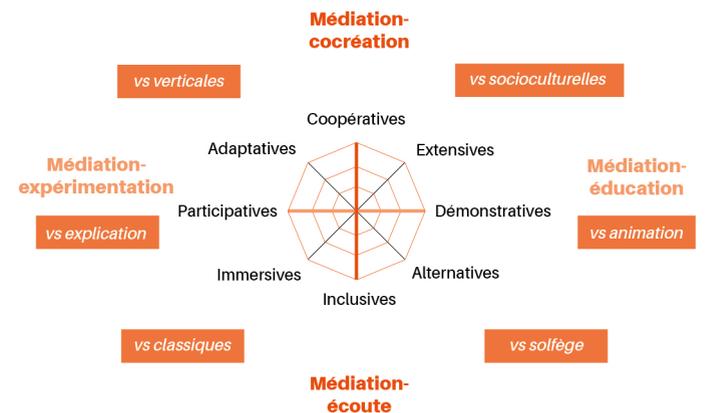
« À travers les jeux sonores, les participant·e·s sont amenés à pratiquer la musique expérimentale de manière extrêmement ludique. » (artiste)

« La question de la rencontre est centrale dans notre démarche. Cela ne signifie que la relation est au centre et que nous en prenons soin. » (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)

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

LES APPROCHES DE LA MÉDIATION AU SEIN DE FUTURS COMPOSÉS



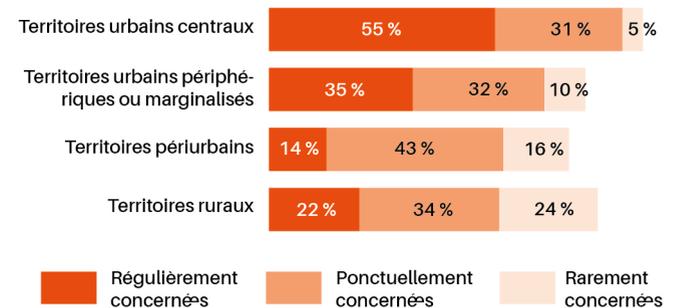
II. Participant^s et relais des actions de médiation à la création musicale

PLUS DE 120 000 PERSONNES CONCERNÉES EN 2023 SUR TOUS LES TERRITOIRES

- 92 % des répondant^s interviennent auprès de non connaissance^s des musiques de création
- 79 % des répondant^s interviennent auprès de musicienⁿ^s et mélomanes
- 609 personnes touchées en moyenne par répondant^e en 2023, soit près de 122 000 personnes concernées à l'échelle du réseau (l'équivalent de la ville de Metz)

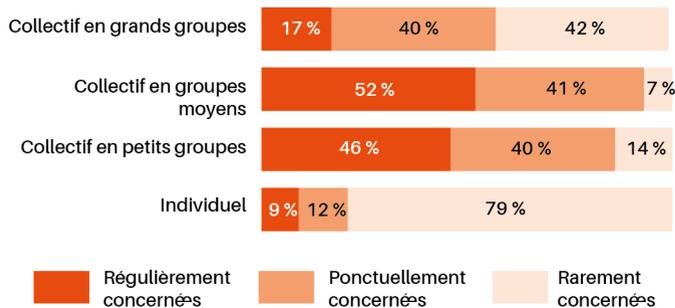
Les premiers territoires d'intervention des membres du réseau, cités par plus de la moitié des répondant^s, sont les centres-villes, où sont massivement implantés les lieux de diffusion qui accueillent les actions de médiation les plus fréquentes (bords de plateaux et répétitions ouvertes au public). Viennent ensuite les territoires de la Politique de la Ville (quartiers populaires périphériques ou marginalisés : QPV, ZVA, REP...), qui concernent régulièrement un tiers des répondant^s. Les territoires ruraux, et plus encore les territoires périurbains, sont les moins régulièrement touchés par des actions de médiation à la création musicale.

LES TERRITOIRES DE LA MÉDIATION DES MEMBRES DE FUTURS COMPOSÉS



UNE NETTE PRÉDOMINANCE DES PARTENAIRES SCOLAIRES ET DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

CADRE DES ACTIONS DE MÉDIATION EN FACE-À-FACE



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 ». Quasiment tous les répondant·s 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.

« 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)

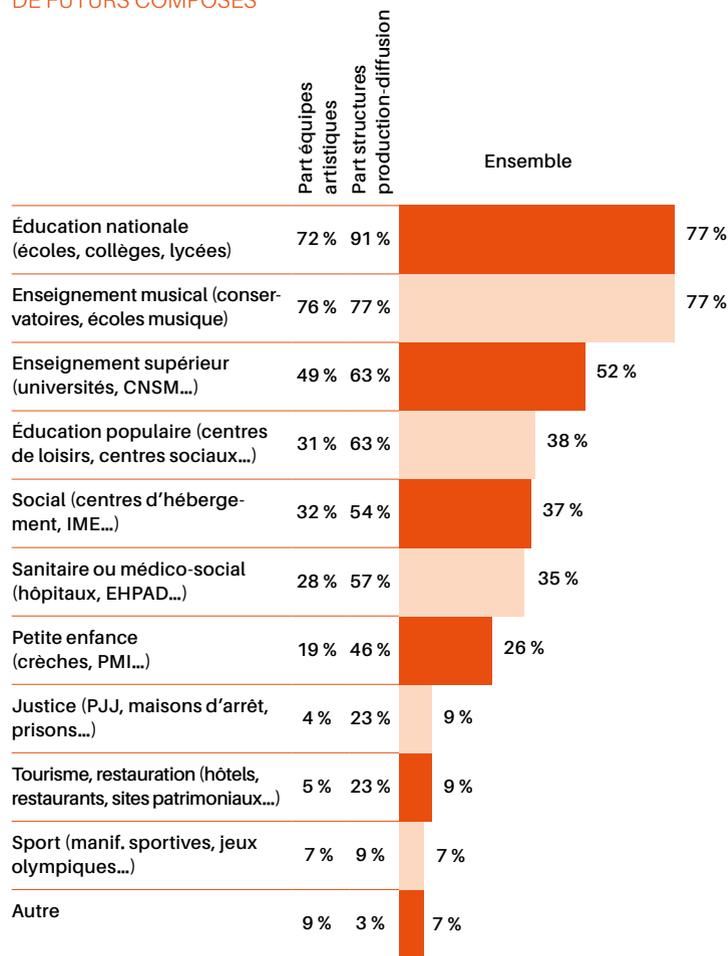
« La caravane, l'idée, c'est d'avoir un support visuel qui nous permet de nous installer sur des marchés, sur des brocantes, d'avoir un outil qui nous permet d'aller à la rencontre de tous les publics. » (artiste)

La taille des groupes est à mettre en relation directe avec les institutions partenaires dont ils sont issus. Les trois-quarts des répondant·s - et davantage les structures de production-diffusion que les équipes artistiques - collaborent avec l'éducation nationale, ce qui confirme l'enchâssement de la médiation dans l'éducation artistique et culturelle depuis deux décennies.

La même proportion de répondant·s intervient dans les établissements d'enseignement musical (conservatoires ou écoles de musique). Ceux-ci 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·ne·s.

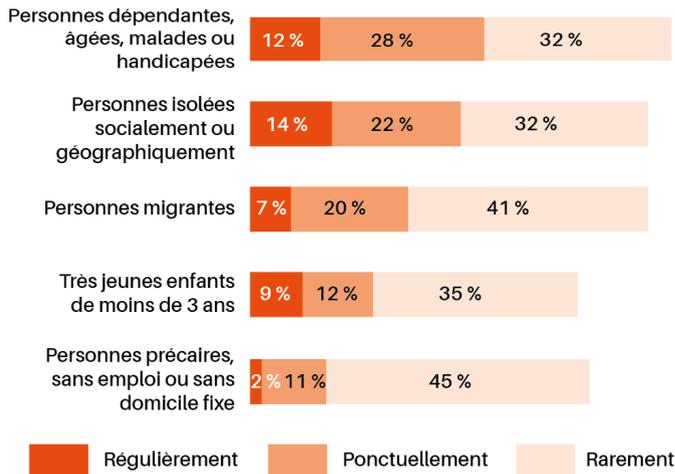
La prédominance des médiations en contexte d'apprentissage se répercute sur l'âge des participant·s. 83 % des répondant·s interviennent ainsi régulièrement ou ponctuellement auprès d'adolescent·s de 12 à 18 ans et 73 % auprès d'enfants de 3 à 12 ans.

LES PARTENAIRES DE LA MÉDIATION DES MEMBRES DE FUTURS COMPOSÉS



1 répondant^e sur 2 travaille en lien avec l'enseignement supérieur (y compris musical), 1 sur 3 avec des organisations socio-éducatives, sociales ou médico-sociales et 1 sur 4 avec le secteur de la petite enfance. 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.

PART DES RÉPONDANT^ES MENANT DES ACTIONS DE MÉDIATION AVEC DES PARTICIPANT^ES DU CHAMP SOCIAL ET MÉDICO-SOCIAL



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^es de l'éducation populaire et périscolaire et plus de la moitié avec le champ sanitaire et social. En 2023, les membres du réseau Futurs Composés 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.

Plus de 2 300 structures relais partenaires des actions de médiation aux musiques de création réalisées par les membres du réseau en 2023

INCOMPRÉHENSIONS ET INSTRUMENTALISATION MUTUELLE

Plus de la moitié des répondant^es déclare se heurter à l'incompréhension de certains de leurs partenaires d'action. Un tiers (plus souvent des structures de production-diffusion) relève aussi la négligence de l'accueil réservé par certains établissements relais aux intervenant^es, trop expéditif ou mal coordonné. Un quart mentionne en outre la position défensive adoptée par certains interlocuteur^es.

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 et 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. 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.

« 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. Effectivement, parfois, il y a des enseignants qui sont très inconfortables avec cette liberté. » (artiste)

« 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. » (chargé 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 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), 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). Ces effets directs, s'ils sont bien réels, s'avèrent cependant le plus souvent limités, voire même ambivalents pour les personnes confrontées à des situations 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)

De leur côté, les acteur·ices culturels appréhendent, elleux aussi, les partenariats qu'ils nouent et les personnes qu'ils rencontrent dans une perspective 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. 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.

Un certain nombre de répondant·es parvient cependant à contourner les tensions et l'asymétrie des situations en réintroduisant la co-construction et la codécision au cœur de leurs pratiques et de leurs relations avec les partenaires et 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.

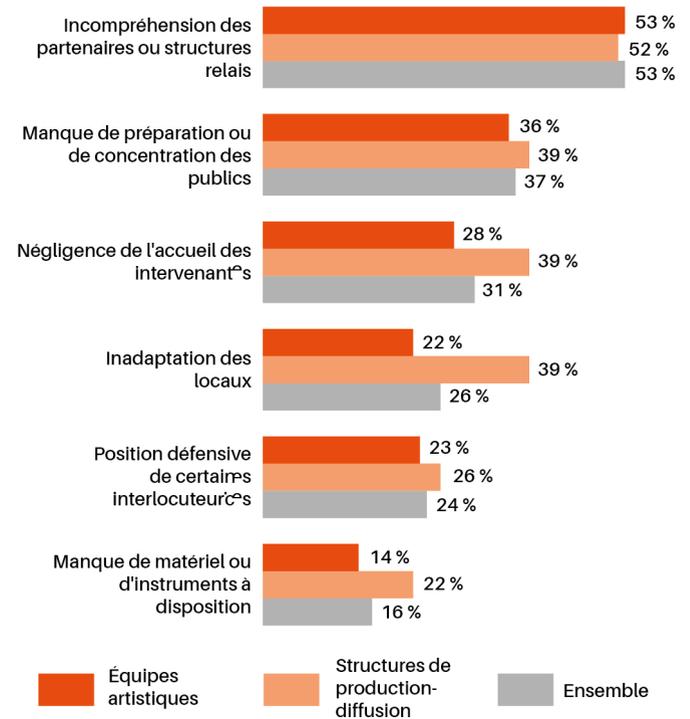
« Certaines grandes structures comme ça, on essaie de rester au moins deux ans. Un an, c'est juste ce qu'il faut pour qu'on se comprenne. Et nous, qu'on comprenne leur structure. » (artiste)

« 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 de médiation)

« 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. » (artiste)

DIFFICULTÉS LIÉES AUX PARTENARIATS OPÉRATIONNELS



III. Organisation et division du travail de médiation

1H EN FACE-À-FACE NÉCESSITE 3H DE COORDINATION

- 133 heures de médiation dispensées en face-à-face par répondant^e et par an en moyenne
- Plus de 25 000 heures de médiation réalisées en face-à-face en 2023 à l'échelle du réseau
- 420 heures consacrées à la coordination de la médiation par répondant^e et par an en moyenne
- Environ 85 000 heures de coordination réalisées en 2023 à l'échelle du réseau
- Un volume de travail médian consacré à la médiation de 0,5 équivalent temps plein (ETP). 1 ETP peut être composé de 2 mi-temps ou de 4 quart-temps.

La coordination des projets de médiation représente 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 assumé par les structures de production-diffusion, qui déploient leur action en lien avec leur programmation de saison, grâce à un poste pleinement ou partiellement dédié à la mission de médiation.

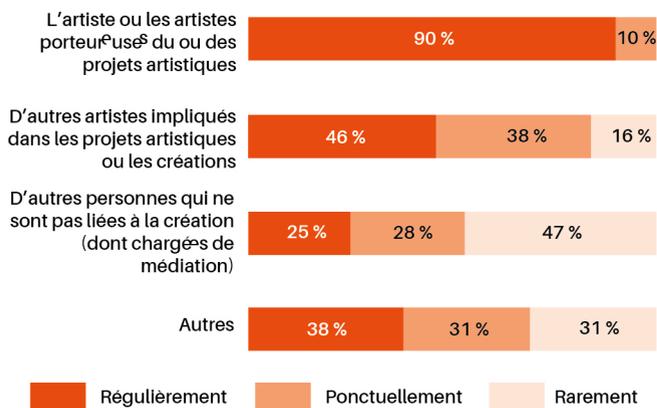
« Le temps de préparation et le temps d'échange, de rencontre, en dehors du temps de médiation, ce n'est pas juste remplir un dossier pour trouver une sub. » (chargé^e de médiation)

LES IMPENSÉS DE LA DIVISION DU TRAVAIL DE MÉDIATION

Les acteur^es qui interviennent le plus régulièrement en face-à-face auprès des participant^es lors des actions de médiation sont les artistes porteuses de projets artistiques, cités par 9 répondant^es sur 10. Les chargé^es de médiation arrivent loin derrière, mentionnés par

2 répondant^s 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.

PERSONNES EN CHARGE DES ACTIONS DE MÉDIATION EN FACE-À-FACE

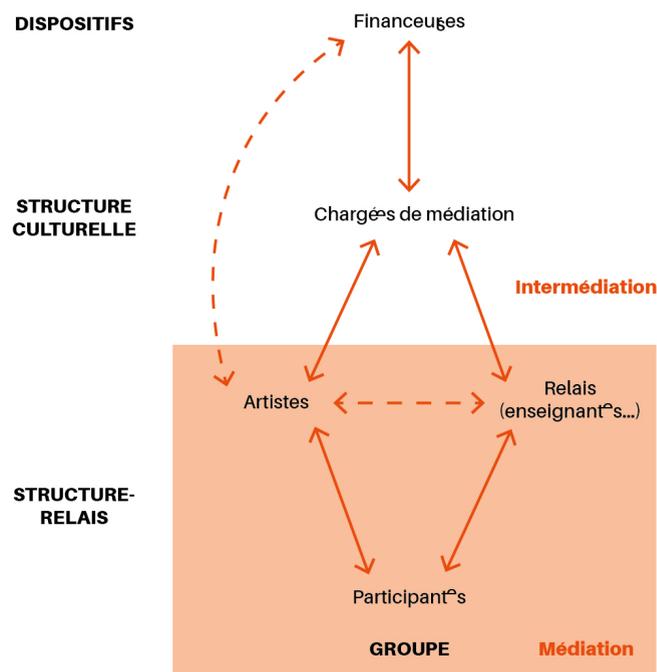


La place centrale tenue par les artistes face aux participant^s, et particulièrement en milieu scolaire, tient à ce que Nathalie Montoya nomme la « doxa du charisme de fonction » (2017), à savoir l'idée répandue d'une efficacité propre à la présence de l'artiste, qui tiendrait davantage à son aura de créateur^s 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 encadrés par des *teaching artists*, dont le rôle s'apparente plutôt à celui d'animateur^s au vu des objectifs de développement des aptitudes, d'autonomie et d'*empowerment* qu'ils mettent en œuvre (Montoya, 2020, p. 58).

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 professionnels : les enseignant^s (ou les éducateur^s) accueillent l'action, expliquent et « font la discipline » ; les *dumistes* (titulaires d'un diplôme universitaire de musicien^{ne} intervenant) préparent la venue de l'artiste en éveillant les groupes d'élèves ; les chargés 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. De fait, le rôle de médiateur^s est confié aux artistes

elleux-mêmes, tandis que les chargés de médiation tiennent plutôt celui d'intermédiaire^s, jouant un rôle pivot dans l'articulation des partenariats. En leur absence, 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.

LA FONCTION DE MÉDIATION : SOCIOGRAMME DES PRINCIPAUX RÔLES ET INTERACTIONS



Cette spécialisation des tâches ne prend pas en compte l'expertise esthétique (Leveratto, 2000) ni l'expérience artistique - comme auditeur^s et/ou comme musicien^{ne}s - des intermédiaires impliqués (enseignant^s, travailleurs sociaux, mais aussi chargés de médiation), dont on sait pourtant qu'elles jouent un rôle majeur dans leur engagement professionnel en faveur de la médiation (Montoya, 2009). Si la division du travail entre artistes et chargés de médiation n'est pas remise en cause, 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 de fonction support en lien avec les politiques publiques, les chargés de médiation technicisent et rationalisent volontiers 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 acteurs 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 chargés 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, dont l'absence de formation est notamment mise en cause.

« 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 de médiation)

« Je pense que c'est hyper important d'avoir quelqu'un qui n'est pas tout le temps dans le projet. 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. 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 de médiation)

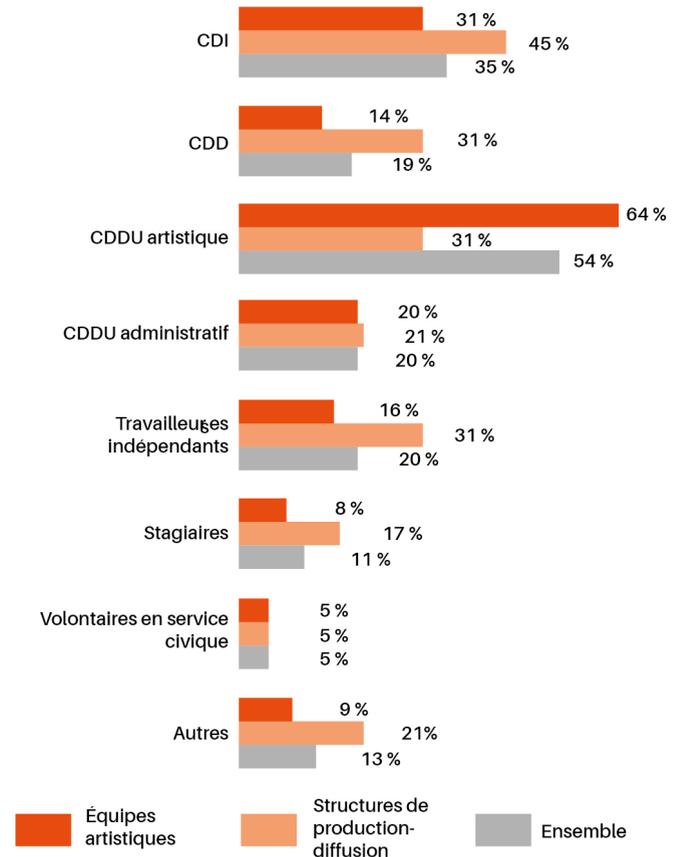
DES ACTIVITÉS PRÉCAIRES ET FÉMINISÉES

La médiation apparaît comme une activité professionnelle genrée, essentiellement féminine. **6 artistes et 8 chargés ou coordinateurs de médiation sur 10 sont des femmes.**

Dans les équipes artistiques, les personnes en charge de la médiation à la création musicale sont massivement employées en CDD d'usage artistique, contrat qui rémunère les musicien·es et ouvre des droits à l'assurance chômage des intermittent·es du spectacle. Les

compositeur·es sont quant à elle·ux recrutés comme travailleur·es indépendants, en tant qu'artistes-auteur·es. Dans les structures de production-diffusion, c'est sous CDD et CDI de droit commun que sont le plus souvent embauchés les chargés de médiation. 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'ADHÉRENTS



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·s (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).

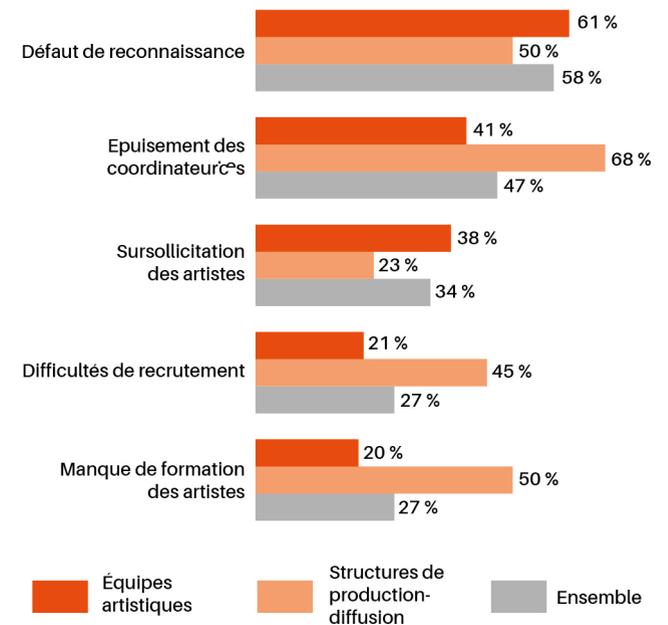
Le manque de reconnaissance de la médiation est d'abord à rapprocher de son caractère genré. Comme nombre d'autres activités éducatives, relationnelles, communicationnelles et de *care*, la médiation s'inscrit dans le prolongement des fonctions domestiques et reproductives assignées aux femmes dans la 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. 13 % des artistes interrogés évoquent ainsi la médiation sur le mode de l'obligation et de la contrainte. Pas ou peu formés à la médiation, des artistes expriment 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.

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

Autre difficulté, l'épuisement des coordinateur·s, 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·s sur 10. Comme l'énonce Jérémy Sinigaglia, le régime temporel du travail

des musicien·s 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)

DIFFICULTÉS DES ÉQUIPES EN CHARGE DE LA MÉDIATION

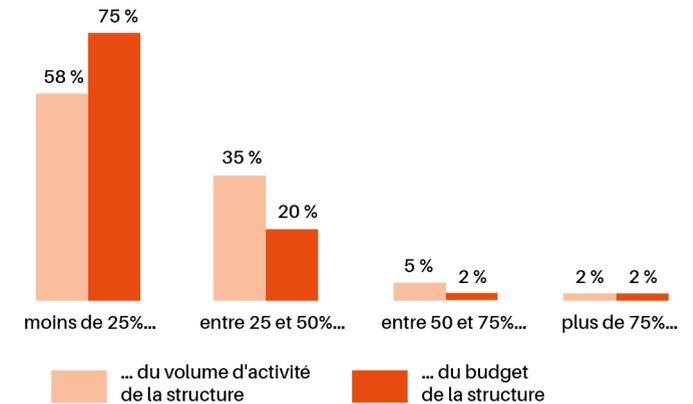


IV. Financement de la médiation

LE SOUS-FINANCEMENT DES ÉQUIPES ARTISTIQUES MÉDIATRICES

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·s à la médiation montre que les actions sont sous-financées au regard du temps de travail qu'elles requièrent.

PART DES RÉPONDANT·ES POUR LESQUELS LA MÉDIATION REPRÉSENTE...



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

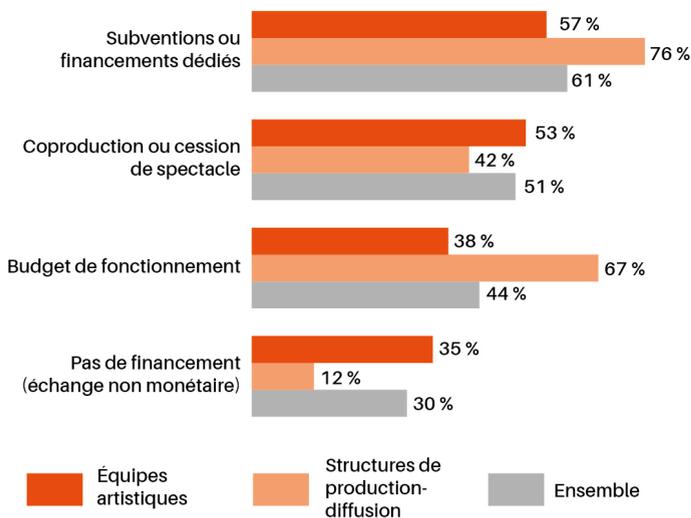
Le budget moyen affecté par les répondant·s à la médiation en 2023 s'élève à 36 274 euros et le budget médian, à 14 979 euros. Les structures de production-diffusion disposent d'un budget moyen de médiation une fois et demi supérieur à celui des équipes artistiques. Les financeurs les plus souvent cités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

Les structures de production-diffusion bénéficient plus souvent de subventions ou dispositifs dédiés et d'aides au fonctionnement 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, devant le

volet médiation attaché à la (co)production ou à la cession d’une création musicale. 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 n’étant considérées que très à la marge. Enfin, un tiers des équipes artistiques 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)

LES CADRES DU FINANCEMENT DES ACTIONS DE MÉDIATION



LE FINANCEMENT DE LA MÉDIATION, ENTRE FLÉCHAGES ET LIMITATIONS

La principale difficulté relative au financement de la médiation, relevée par 6 répondant^{es} sur 10, est ainsi l’insuffisance des niveaux de rémunération ou de budget attribués aux actions au regard du travail effectué (absence de prise en compte des temps de coordination, montants imposés...). Vient ensuite, pour plus de la moitié des équipes artistiques, 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, dictée 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 (nombre de participant^{es}) qui s’exerce sur les acteur^{es}, au détriment de la qualité des actions.

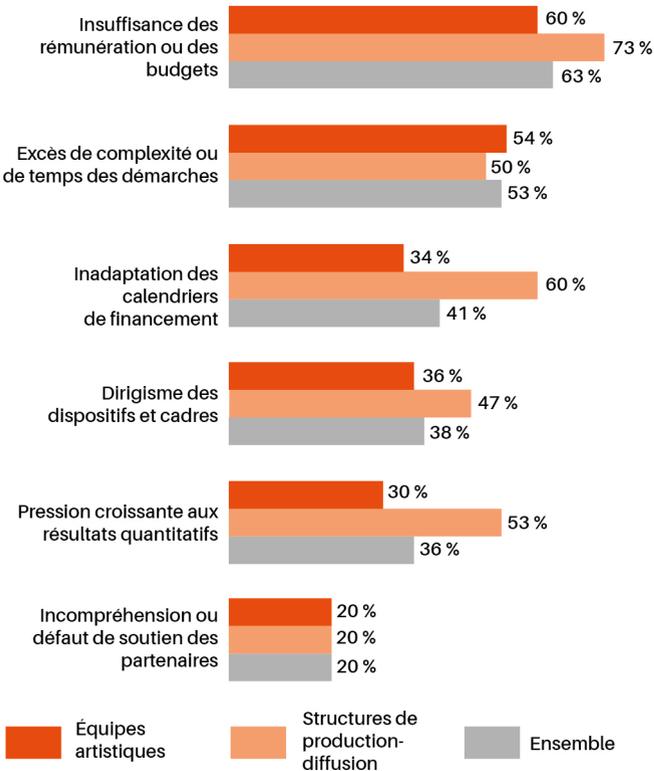
Les équipes artistiques pointent quant à elles le dirigisme des dispositifs et des cadres du financement qui définissent de manière descendante des thématiques ou des critères déconnectés des réalités locales. Plus largement, la logique de projet, en tant qu’elle sacralise les objectifs et les résultats (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} mettent ainsi en cause les dérives rationalistes, comptables et néolibérales qui accompagnent depuis une vingtaine d’années l’évolution des politiques publiques.

« Le temps de production, administration, 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)

« 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 de médiation)

DIFFICULTÉS LIÉES AU FINANCEMENT DE LA MÉDIATION



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.

Préconisations

Le groupe de travail Transmission a travaillé à l'issue de l'étude sur une série de préconisations.

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·e·s, artistes, institutions et lieux sociaux : créer des temps de rencontre formels ou informels
- Travailler à une 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 référents 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

- Présenter des lieux du réseau et leurs méthodologies de médiation : comment la médiation s’organise, qu’est-il attendu de la part des programmeurs ? 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 chargés de médiation 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.
- Continuer à développer des temps de retours d’expériences, d’interconnaissance : partager les expériences de chacun 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 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

Ressources et bibliographie

RESSOURCES PRATIQUES

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>

ADAGE

ADAGE est 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·e·s et se fait par le biais de l'intranet académique.

LE COLLECTIF WOW

Ce collectif de médiateur·e·s 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/>

BIBLIOGRAPHIE

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

Luc Boltanski et Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Gallimard, Tel, 1991, 576 p.

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

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

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

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

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

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

Hyacinthe Chataigné, Stéphanie Gembarski, Guillaume Lévêque et Cécile Offroy, *Parcours de musicier·e·s. 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*, 12(1), 2021, pp. 62-71

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

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

Thomas Hélie, « 11. La proximité au risque de la banalisation », C. Le Bart et R. Lefebvre (dir.), *La proximité en politique*, Presses universitaires de Rennes, 2005, pp. 215-231

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

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

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

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

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*, PUF, 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

Cécile Offroy et Réjane Sourisseau, *Démocratisation, démocratie et droits culturels*, rapport d'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 (dir.), *Droits culturels. Les comprendre, les mettre en œuvre*, Éditions de l'Attribut, 2022, pp. 21-29

Jean-Claude Passeron, *Le raisonnement sociologique. L'espace non poppérien 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-création*, Les presses du réel, 2021, 272 p.

Stéphanie Pryn, « 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.

JOURNAL OFFICIEL

- Décret n°59-889 du 24 juillet 1959 portant organisation du ministère chargé des affaires culturelles
- Décret n°82-394 du 10 mai 1982 relatif à l'organisation du ministère de la culture
- Arrêté du 1er juillet 2015 relatif au parcours d'éducation artistique et culturelle
- Loi n° 2015-991 du 7 août 2015 portant nouvelle organisation territoriale de la République
- Loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine

Table des matières

Édito	1
Objectifs et méthodologie de l'étude	2
PÉRIMÈTRE DE L'ÉTUDE	3
OBJECTIFS ET ENJEUX	3
MÉTHODOLOGIE ET PROFIL DES RÉPONDANES	4
I. La médiation, une constellation de pratiques entre démocratisation et droits culturels	7
LA MÉDIATION, RETOUR SUR UNE NOTION FLOUE PORTEUSE D'IDÉAUX ET D'AMBIVALENCES	8
VISIONS ET REPRÉSENTATIONS DE LA MÉDIATION AU SEIN DU RÉSEAU : L'HÉRITAGE DES POLITIQUES CULTURELLES	12
TYPES ET DURÉES D'ACTION : UN VASTE RÉPERTOIRE DE FORMATS DE MÉDIATION	15
APPROCHES ET OUTILS DE LA MÉDIATION : ENTRE ÉDUCATION, ÉCOUTE, PRATIQUE ET CRÉATION PARTICIPATIVE	18
II. Participant ^{es} et relais des actions de médiation à la création musicale	20
PRÈS DE 120 000 PERSONNES CONCERNÉES EN 2023 SUR TOUS LES TERRITOIRES	21
UNE NETTE PRÉDOMINANCE DES PARTENAIRES SCOLAIRES ET DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL	22

INCOMPRÉHENSIONS ET INSTRUMENTALISATION MUTUELLE	25
III. Organisation et division du travail de médiation	28
1H EN FACE-À-FACE NÉCESSITE 3H DE COORDINATION	29
LES IMPENSÉS DE LA DIVISION DU TRAVAIL DE MÉDIATION	29
DES ACTIVITÉS PRÉCAIRES ET FÉMINISÉES	32
LES PARADOXES D'UNE ACTIVITÉ LÉGITIMANTE, MAIS PEU LÉGITIMÉE	34
IV. Financement de la médiation	36
LE SOUS-FINANCEMENT DES ÉQUIPES ARTISTIQUES MÉDIATRICES	37
LE FINANCEMENT DE LA MÉDIATION, ENTRE FLÉCHAGES ET LIMITATIONS	39
Préconisations	42
Ressources et bibliographie	46

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·e·s qui défendent la liberté d'expression musicale, soutiennent des projets d'intérêt général et portent une vision émancipatrice de la culture. 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, musicier·e·s, compositeur·e·s, indépendant·e·s). En 2024, Futurs Composés comptait ainsi 225 adhérent·e·s, soit 152 personnes morales et 73 personnes physiques.

OPALE, PÔLE RESSOURCES CULTURE ET ÉCONOMIE SOLIDAIRE

Pôle 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·e·s concernés aux différentes étapes du processus de recherche.

www.opale.fr

Coordination scientifique de l'enquête

Cécile Offroy (Opale)

Membres du groupe de travail Transmission et animation des entretiens collectifs

Christine Bertocchi (Cie D'un instant à l'autre), Catherine Brisset (CristalVariables), Claude Georgel (PSPBB), 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)

Traitements statistiques

Priscilla Martin (Opale)

Rédaction

Cécile Offroy (Opale)

Conception graphique : Valérie Tortolero

Papiers : Soho Arena Rough Natural FSC Mix Credit 300 g/m²
et Soho Arena Smooth White 100g/m²

Polices de caractère : Amiamie (© 2022 - MIRAT-MASSON),
Homoneta (© 2021 - Quentin Lamouroux), disponibles sur
typotheque.genderfluid.space

Imprimé par CCI Marseille, mai 2025

FUTURS
COMPOSÉS
RÉSEAU NATIONAL
DE LA CRÉATION
MUSICALE



Futurs Composés - Réseau national de la création musicale

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

Le réseau Futurs Composés est soutenu pour son fonctionnement et ses actions par :



