

Ce que les formes de restitutions font aux actions de médiation culturelle : de la recherche à la médiation

Julie Deramond – Anescas 2020

« Ce que les formes de restitution font aux actions de médiation ». Je réinterpréterai ce titre un peu ésotérique en questionnant l'apport des méthodologies d'enquête en sciences sociales à la médiation culturelle. Pour le dire d'une autre manière, comment repère-t-on et parle-t-on des pratiques artistiques ? En quoi les analyser modifie le regard qu'on leur porte et change le sens qu'on y investit ? Ce petit texte s'inspirera d'abord des observations et analyses personnelles, issues de mon expérience de maître de conférences en sciences de l'information et de la communication – en muséologie et médiation culturelle- et de chercheuse en histoire contemporaine sur la musique en particulier¹, en même temps que de ma pratique en tant que chanteuse lyrique. Il s'agit ainsi d'articuler dimensions empiriques et théoriques², comme c'est souvent le cas dans les recherches menées en sciences humaines et sociales dans le champ musical. Il s'inscrira plus spécifiquement dans une approche communicationnelle³ qui place les processus symboliques au cœur de la réflexion, évoquant dans une perspective interdisciplinaire les méthodologies de l'anthropologie, de la sociologie et des SIC plus spécifiquement. Il rendra compte également des échanges nombreux et fructueux survenus au cours de l'atelier *in situ* des Journées Anescas du 30 janvier 2020 à Lyon. Ces différentes approches nourrissent à mon sens l'analyse des situations musicales, rappelant aux formateurs dans les pôles supérieurs d'enseignement artistique et de futurs interprètes que la musique « se présente spontanément non comme un objet, mais comme un faire (...) : ce n'est pas un objet fixe, autour duquel on tourne, pour l'admirer (ou le déboulonner), c'est un état à faire surgir collectivement⁴ ».

Dans un premier temps, j'analyserai l'apport de la recherche et des différentes modalités de l'évaluation des situations de médiation culturelles, pour en venir à discuter dans une seconde partie des différents ressorts à mobiliser pour placer la médiation culturelle au cœur de la pratique musicale. Cette communication prend d'autant plus de sens à l'heure où j'écris ces lignes – alors que le confinement face à l'épidémie de Covid-19 impacte largement la culture en France. Les formes de transmission de la musique, qu'il s'agisse de pédagogie dans les conservatoires ou de médiation culturelle proprement dite pour parvenir à jouer de la musique à distance, sont en effet largement mises en valeur et questionnées par la crise, imposant aux musiciens de discuter et de renouveler leurs pratiques.

¹ Notamment au cours de ma thèse, soutenue sous la direction de Patrick Cabanel le 30 novembre 2009, à l'université Toulouse II Le Mirail, *Jeanne d'Arc en accords parfaits. Musiques johanniques en France (1800-1939)*.

² Marc Perrenoud, « Terrains de la musique ». *Anthropologie sociale des musiques actuelles*, Volume I, n°3, 2004, p. 116 ; H. Becker, *Propos sur l'art*, l'Harmattan, 1999 ; Marc Perrenoud, « introduction », *Terrains de la musique*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 13.

³ Voir notamment : Céline Lambeau, « « Communication musicale » ? Construire la musique comme objet pour les SIC », *Études de communication* [Online], 35 | 2010, Online since 01 December 2012, connection on 06 May 2020. URL : <http://journals.openedition.org/edc/2275> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/edc.2275>

⁴ Hennion Antoine, Ribac François, « Le silence sur la musique », *Mouvements*, 2003/4 (n°29), p. 114-121. DOI : [10.3917/mouv.029.0114](https://doi.org/10.3917/mouv.029.0114). URL : <https://www-cairn-info.inshs.bib.cnrs.fr/revue-mouvements-2003-4-page-114.htm>

De nombreux chercheurs ont cherché depuis des années à définir la médiation culturelle. L'idée ici n'est pas de multiplier les références scientifiques pour traiter de la médiation culturelle. On retiendra deux définitions importantes pour éclairer notre propos. D'abord, la définition fonctionnelle donnée par Jean Davallon qui décrit précisément la médiation culturelle : « elle vise à faire accéder un public à des œuvres (ou des savoirs) et son action consiste à construire une interface entre ces deux univers étrangers l'un à l'autre (celui du public et celui, disons, de l'objet culturel) dans le but précisément de permettre une appropriation du second par le premier⁵ ». La seconde définition que nous retiendrons toujours en guise de prélude est empruntée à Jean Caune. Après lui, je considère en effet la médiation comme un « hybride de techniques, d'objets et d'intervention humaine ⁶», la question du lien social⁷ étant au cœur des enjeux liés à la médiation culturelle, selon mon point de vue. D'autant plus que, comme le rappelle Bernard Lortat-Jacob, « La musique renvoie aussi à son inscription politique – notamment à son étonnante capacité de se doter de pouvoirs institutionnels et de frayer avec l'idéologie⁸ ».

Pour rendre compte des situations de médiation culturelle, plusieurs positionnements peuvent être adoptés. L'approche communicationnelle induit ainsi un intérêt pour les acteurs (des interprètes aux publics), les pratiques et les usages, les processus de construction, de valorisation ou de mise en visibilité, ainsi que les dispositifs (les objets comme les cadres opérationnels de la médiation par exemple). A partir de cet énoncé, il est possible de porter différents regards sur une action de médiation culturelle :

- Essayer d'analyser la situation dans son ensemble : en établir la genèse, essayer d'en saisir les objectifs et les enjeux, en analyser les résultats en termes de fréquentation, de satisfaction ou de retombées symboliques et économiques, etc.
- Essayer de comprendre l'objectif des concepteurs de l'action de médiation culturelle : qui sont les médiateurs de la musique ? quelle était leur proposition d'origine ? Comment se situent les interprètes entre garants institutionnels, chargés des publics, médiateurs, d'un côté et publics de l'autre ? Comment et pourquoi les acteurs de la situation de médiation se sont-ils engagés dans cette action ? Quel sens lui donnent-ils et quelle promesse font-ils au public ? quels enjeux sous-jacents apparaissent à ce type d'action ?
- Essayer de décrire et de décrypter le contexte et les dispositifs de médiation culturelle : Qu'est-ce qui permet de faire advenir la musique ? Quels en sont les objets médiateurs ? Quelle situation est propice à une meilleure appropriation de la musique ? Des dispositifs numériques sont-ils requis pour soutenir la médiation de la musique ?
- Essayer d'appréhender la réception de la situation de médiation par les publics : qui sont ces publics ? quelles représentations de la musique ont-ils ? Quelles sont leurs attentes ? Quels sont leurs goûts et leurs pratiques musicales ? Pourquoi sont-ils présents ? comment ont-ils perçu l'action ? Que vont-ils en retenir ?

⁵ Jean Davallon, « La médiation : la communication en procès ? », *MEI*, n°19, 2003, p.38.

⁶ Caune Jean, « Les territoires et les cartes de la médiation ou la médiation mise à nu par ses commentateurs », *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2010/2 (Dossier 2010), p. 1-11. DOI : 10.3917/enic.hs02.0000. URL : <https://www.cairn.info/revue-les-enjeux-de-l-information-et-de-la-communication-2010-2-page-1.htm>

⁷ Voir parmi d'autres publications du même auteur : Caune Jean, « Pratiques culturelles, médiation artistique et lien social », *Hermès, La Revue*, 1996/2 (n° 20), p. 169-175. URL : <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-1996-2-page-169.htm>

⁸ Bernard Lortat-Jacob and Miriam Rovsing Olsen, « Argument », *L'Homme*, 171-172 | 2004, Online since 01 January 2006, connection on 06 May 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24843>

Il s'agit à partir de ces différents éléments de mieux analyser l'écart existant entre la perception des publics et la proposition des concepteurs. Avoir en tête l'ensemble de ces perspectives me semble indispensable à l'étude générale d'une situation de médiation culturelle. Il est dès lors possible de mettre en œuvre un certain nombre de méthodologies éprouvées par les chercheurs pour décrire, rendre compte, analyser et tirer leçons des pratiques de médiation musicale. Bien évidemment, il ne s'agit pas de développer ces méthodologies qui sont largement usitées dans le monde de la recherche mais de rappeler celles qui peuvent être utilisées dans le cadre d'une recherche (même *a minima*) sur la musique.

Premier type de méthodologie d'enquête qui peut servir à analyser les situations de médiation culturelle : l'observation. C'est bien là le fondement de l'enquête pour l'ethnologue ou l'ethnographe auquel il revient « d'observer les lieux de musique, les espaces de production, les techniques de transmission, les interactions musicales, etc.⁹ » On peut penser par exemple à l'enquête menée par François Debruyne, fondée sur l'observation des publics¹⁰ en situation d'écoute musicale collective dans différents lieux, bars, clubs, cafés-concerts, salles de concerts à Lille et à Brisbane. Il relève par exemple les « indices d'une écoute » tels que « fermer les yeux, danser, battre la mesure, balancer la tête », éventuellement « performés comme assentiments ou comme évaluations négatives – bras levés, applaudissements, interpellation des artistes sur scène, sifflements, sourire adressé à son voisin, etc.¹¹ » L'entretien constitue généralement le pendant ethnographique de l'observation sur le terrain. Il permet d'obtenir des mots posés sur une perception, une expérience. C'est le témoignage de l'intérieur qui permet d'obtenir des informations nombreuses et nuancées, utiles à l'analyse en profondeur d'une situation. Antoine Hennion pour construire sa pragmatique du goût, qu'il s'agisse de vin ou de musique, mène des entretiens avec les amateurs. En effet, d'après ses propres termes, « dans l'univers pragmatique, l'essentiel de l'activité qui consiste à mettre en mots les choses est produit par les acteurs¹². » Plus modeste, une petite enquête menée à Toulouse avec Emmanuelle Lambert sur les formes de médiation de la musique dans divers lieux culturels toulousains à l'occasion du festival, *De Si de La : instruments en résonance* reposait sur des entretiens menés avec certains des acteurs de l'événement¹³ : comment peut-on exposer la musique ? Comment donner corps et matérialité à la musique au sein de l'exposition ? Comment rendre compte de l'expérience sensible de l'écoute sans passer par le concert ? Dernier type d'approche qu'il peut être utile de mobiliser, dans le champ des méthodologies d'enquête qualitative : l'analyse de corpus. Elle permet d'analyser les documents constitués avant ou après la performance, qu'il s'agisse de documents administratifs éventuels témoignant de la genèse ou de la fabrique d'un événement, comme de documents de communication, qu'il s'agisse de flyers comme de pages sur les réseaux sociaux numériques. Rassembler un corpus puis l'analyser permet de renseigner représentations, pratiques comme réception de la musique. La thèse de doctorat de Stéphane Escoubet repose par exemple sur l'étude d'un corpus d'articles des *Inrockuptibles* autour du groupe *The Divine Comedy*, pour rendre compte du processus de légitimation de la pop indépendante en France¹⁴. On notera enfin le recours possible à l'enquête, de l'ordre d'une méthodologie quantitative, outil exemplaire du sociologue pour dresser des tendances valides à partir d'un grand nombre de réponses. La vaste enquête lancée par Stéphane Dorin sur les publics de la musique classique en est un exemple manifeste, reposant

⁹ Bernard Lortat-Jacob et Miriam Rovsing Olsen, « Argument », *L'Homme*, 171-172 | 2004, Online since 01 January 2006, connection on 06 May 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24843>

¹⁰ François Debruyne, « Faire et (se) défaire (d') une expérience publique de l'écoute », *Culture & Musées* [Online], 25 | 2015, Online since 19 June 2018, connection on 06 May 2020. URL: <http://journals.openedition.org/culturemusees/479> ;

¹¹ François Debruyne, *ibid.*

¹² Pierre Floux, Olivier Schinz. « Engager son propre goût », entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion, *ethnographiques.org*, Numéro 3 - avril 2003 [en ligne]. <http://www.ethnographiques.org/2003/Floux,Schinz.html> (consulté le 20 janvier 2020).

¹³ Deramond Julie, Lambert Emmanuelle, 2015, Visite en musique du patrimoine culturel : art et médiation en résonance. In *Les mondes de la médiation culturelle*, vol. 2, Paris : L'Harmattan, p. 131-146.

¹⁴ Thèse soutenue sous la direction de Laurent Cugny, à l'université Paris IV le 10 décembre 2015.

d'abord sur le dépouillement de 5000 questionnaires collectés dans près de soixante salles de musique classique entre 2012 et 2013¹⁵.

Ces différents types de méthodologies, utilisées couramment par les chercheurs peuvent être appliqués largement aux situations de médiation culturelle. Si l'on imagine une action réalisée avec des musiciens dans des hôpitaux ou dans des prisons comme cela se pratique couramment, on pourra mener différents types d'enquêtes qui pourront se recouper éventuellement : observation des publics en situation d'écoute ; entretien avec les interprètes ou avec les publics, pour recueillir leur témoignage à l'issue de cette expérience ; questionnaire mené avec l'ensemble des acteurs du dispositif, en imaginant que cette action soit menée régulièrement par une même association (*Tournesol, Santé et Hôpital* par exemple) ; analyse des documents liés à la performance (communication et articles de journaux) afin de rendre compte de la médiatisation de ce type d'événements et les représentations qui leur sont liées dans l'espace public.

Si l'on veut donc étudier au plus près une situation de médiation culturelle, de manière la plus holistique possible, force est donc de constater que de multiples méthodologies sont nécessaires, afin de recouper les différentes informations que l'on sera parvenu à recueillir. Il n'est évidemment pas question pour les futurs interprètes et professionnels de la médiation de se transformer en chercheurs, pour aborder avec une distance nécessaire les situations de médiations auxquelles ils sont confrontés. Comme le rappelle Antoine Hennion, « il n'y a aucun doute sur le fait que le sociologue fasse quelque chose d'autre, quelque chose de plus que les acteurs. Pourquoi ? Simplement parce qu'il ne met pas en œuvre les mêmes outils qu'eux. Aucun acteur ne va en effet réaliser cinquante entretiens, les comparer et développer des formes de discussion du type séminaire ou colloque ¹⁶ ». Dès lors, analyser la situation avec les outils du bord, en bricolant pour reprendre le terme de Michel de Certeau, reste une alternative possible.

Le musicien et le médiateur avec lui peuvent dans un premier temps se servir des études et enquêtes menées par des chercheurs : la connaissance *a minima* des résultats d'une enquête, *a fortiori* lorsqu'ils sont retransmis par des médias « grand public » doit permettre aux acteurs d'adapter leur intervention au contexte général. Par exemple, l'enquête de Stéphane Dorin sur les publics de la musique classique, déjà évoquée, a été suffisamment médiatisée¹⁷ pour que ses conclusions soient accessibles largement : on apprend que le public de la musique classique est relativement âgé (âge médian 60 ans), qu'il est généralement issu des catégories socio-professionnelles les plus favorisées en France. C'est un public vieillissant, assez volatile car omnivore. A partir de ces données, le professionnel de la médiation comme le musicien, saura qu'il peut par exemple séduire ce type de publics en lui proposant d'allier la musique aux arts plastiques ou à la gastronomie par exemple... et donc adapter ses propositions en conséquence. On en tirera également comme leçon, qu'il reste urgent de séduire les « jeunes publics », avant l'âge de vingt-cinq ans et la fixation de leurs goûts, pour permettre un renouvellement générationnel... Des offres tarifaires ciblées, une programmation adaptée, des partenariats avec des structures périscolaires, proposer de nouvelles situations d'écoute pourront figurer parmi les réponses à ce type d'observations. Une meilleure connaissance du contexte des « mondes de la musique » pour paraphraser Howard S. Baker, en sachant mieux qui sont les publics en fonction de leur origine sociale ou territoriale, mais aussi comment se construisent le goût et les préférences culturelles, comment l'art est à relier à la sociabilité, les injonctions à la participation et les enjeux politiques, économiques, patrimoniaux sont autant de bases sur lesquelles appuyer une réflexion au long cours et adapter ses propres propositions en toute connaissance de cause.

Plus largement, et au-delà d'un seul intérêt pour la culture scientifique, à mon sens, l'analyse d'offres de médiation réalisées par d'autres acteurs peut nourrir la réflexion. S'inscrire dans des réseaux d'acteurs, mener une veille au long cours figurent parmi les démarches destinées à partager les savoirs et expériences

¹⁵ Voir l'étude relative à la musique classique et ses publics, établie par Sylvie Pébrier, Paris, Ministère de la culture et de la communication, février 2015. Disponible sur Internet, consulté le 15 janvier 2020 : <https://www.culture.gouv.fr/Espace-documentation/Rapports/Etude-relative-a-la-musique-classique-et-ses-publics>

¹⁶ Pierre Floux, Olivier Schinz. « Engager son propre goût », entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion, *op. cit.*

¹⁷ Sur *France Musique* ou dans *Télérama* par exemple.

professionnels. L'échange sur les pratiques, qu'elles soient bonnes ou mauvaises, constitue un creuset sur lequel s'appuyer. Mais, on peut considérer également que c'est une posture à acquérir, à laquelle devraient être formés les futurs musiciens. Chaque interprète aujourd'hui est amené à devenir peu ou prou à un moment ou à un autre de sa carrière, qu'il mène une carrière internationale ou qu'il rejoigne le rend des « musicos » pour reprendre un terme cher à Marc Perrenoud, adeptes de la pluriactivité, et devienne ainsi un médiateur culturel à part entière. Médiateur il l'est de fait, permettant de faire advenir la musique au monde, mais il l'est également selon les terminologies professionnelles en vigueur, s'emparant d'une manière ou d'une autre « d'une forme d'action culturelle », participant à « la construction d'une relation à l'art » et de la « conception et la réalisation d'organisations et de produits destinés à présenter ou expliquer l'art au public ¹⁸ ». Dès lors, sans doute est-il urgent d'aider les musiciens à acquérir cette posture réflexive sur leurs propres pratiques de médiation : « Dire avec le modèle pragmatique que les acteurs savent ce qu'ils font, cela ne veut pas dire qu'ils savent tout, mais qu'ils s'interrogent de façon réflexive, comme nous [les sociologues]. Eux-mêmes disent que savoir c'est s'interroger. Savoir, c'est être réflexif¹⁹. » C'est là adopter une posture pragmatique en quelque sorte. « La différence entre sociologie et savoir commun n'est plus une question primordiale, de rupture épistémologique, c'est une question de dosage. Si les dosages de réflexivité sont différents et mobilisés différemment, et si l'essentiel de l'activité des humains consiste à la fois à faire et à se regarder faire, alors le caractère pragmatique de notre univers est assuré.²⁰ »

Si les musiciens sont amenés au cours de leur formation à analyser leur posture, leurs gestes, leur sensibilité ou musicalité en une technique soigneusement incorporée, sans doute doivent-ils apprendre à contextualiser leur pratique et à l'analyser *a priori* comme *a posteriori* : comment, pourquoi, quand, pour qui... choisir d'interpréter un morceau seul, apporter des explications supplémentaires, ou inscrire l'interprétation dans un autre contexte ? En d'autres termes, apprendre à se poser la question du discours que l'on porte sur la musique et que l'on veut transmettre, de la place que l'on occupe pour porter ce discours, de l'ambiance que l'on veut créer et de l'objectif ou des enjeux que l'on se donne, à poser en termes d'esthétique, de sociabilité, d'inclusion sociale, sans oublier d'interroger les raisons profondes de sa propre action. Il serait ainsi question d'amener les musiciens à jouer dans les contextes les plus variés²¹, ce qui est le plus en plus le cas dans les pôles supérieurs d'enseignement artistique, et ensuite, leur donner la possibilité de mettre des mots sur leur expérience, qu'il s'agisse de discussions partagées ou de rédaction de rapport ou de mémoire. Les inciter dans ce cadre à observer le public en situation d'écoute, à interroger les différents acteurs, médiateurs, (autres) interprètes, auditeurs à la fin de la situation de médiation, leur permettra d'affûter leur regard et leur esprit critique.

Ainsi, l'idée est de se poser des questions au quotidien. Apprendre à observer au jour le jour les situations auxquelles l'on est confronté, prendre de la distance vis-à-vis de sa pratique, questionner ses propres représentations et a priori, s'essayer à de nouveaux dispositifs pour bousculer ses habitudes, considérer que le goût musical est le résultat d'un apprentissage et qu'il se transmet... Inutile à mon avis d'énormes moyens pour cela. Reste à se donner la possibilité, l'autorisation d'essayer, de tester... et de se tromper. Les étudiants doivent être sensibilisés à ce type d'approche.

La médiation culturelle, ou l'art de varier les approches

A partir de ces indications préliminaires qui permettent de revenir sur l'intérêt d'une approche critique et réflexive sur toute situation de médiation culturelle, je reviendrai sur quelques leviers qu'il me semble possible d'actionner pour proposer des dispositifs de médiation culturelle appropriés et contextualisés. Là encore, ces propositions sont le plus souvent issues de recherches scientifiques récentes, qui démontrent l'intérêt de nourrir la démarche professionnelle d'une approche théorique.

¹⁸ Jean Davallon, *op. cit.*, p. 38.

¹⁹ Pierre Floux, Olivier Schinz. « Engager son propre goût », *Entretien autour de la sociologie pragmatique d'Antoine Hennion*, *op. cit.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Par exemple, cette intervention d'étudiants de l'ISDAT à Toulouse, à l'hôpital Larrey, CHU de Toulouse en janvier 2015 ou ces Jeux d'Orchestre auxquels participent les étudiants de Lille, en prison en 2016, sous la direction de Marie-Pierre Lassus.

Premier élément, jouer sur le contexte de représentation musicale. Si l'on considère la musique – y compris classique - comme une industrie ou un produit qu'il convient de promouvoir si ce n'est de vendre, il faut prendre en compte certains éléments. Les professionnels en sont bien conscients et l'on voit de nombreuses initiatives destinées à modifier ces paramètres pour s'ouvrir plus largement. L'ouverture des salles à de nouveaux horaires permet ainsi de tenter de capter de nouveaux publics. L'orchestre national de Toulouse propose ainsi des concerts *Happy Hour*²², à 18 heures pour une durée d'une heure afin de capter des auditeurs actifs généralement chargés de famille et des concerts les dimanche matin ou les mercredis après-midi pour capter les familles avec enfants. La tarification doit être prise en compte, tant par les musiciens que par les programmeurs et les médiateurs. L'association *Jeunes Talents* organise de nombreux concerts gratuits afin de sensibiliser les publics à la musique classique, essentiellement à Paris et en Ile de France²³, quand l'Opéra d'Avignon offre la possibilité aux étudiants de l'université, possesseurs du *Patch Culture*, d'acheter des places à 5€. Pour autant, là encore, force est de rester mesurés. Comme le note Sylvie Pébrier, « concernant les politiques tarifaires, un certain nombre d'études concluent que le prix ou le subventionnement de la demande (à travers les chèques ou cartes culture mis en place par les collectivités territoriales) joue un rôle mineur dans le comportement des publics et que leur efficacité est conditionnée par l'existence d'actions d'accompagnement, de médiation ²⁴ ». Cette remarque permet également d'insister sur la nécessité de multiplier les leviers d'actions, pour partager la musique classique auprès du plus grand nombre.

Toujours pour évoquer le contexte, sortir des salles instituées reste une des variables les plus classiques et les plus régulièrement utilisées aujourd'hui pour approcher de nouveaux publics. La maison d'opéra reste à cet égard une institution légitime et légitimée que bien des Français n'osent pas fréquenter parce qu'encore largement associée à une « haute culture ²⁵ ». Elle est le temple sacré destiné à conserver une musique « sérieuse » qui n'a « qu'un public minoritaire dans nos sociétés ; en effet, son langage complexe et multiple est celui d'un véritable musée sonore où voisinent les chefs-d'œuvre du passé (...) et les créations du présent ²⁶ ». Florence Badol-Bertrand dans son habilitation à diriger des recherches appelle à repenser la forme du concert²⁷. Afin de démocratiser le genre opératique comme la musique classique en général, nombre de dispositifs jouent ainsi sur le lieu même du concert, pour « interrompre » ou du moins modifier « le geste de la mise en scène » et sortir « des lieux communs ²⁸ ». La musique se donne en plein air, au musée et autres lieux sites patrimoniaux²⁹, voire même, pour plus d'ouverture dans les lieux consacrés d'ordinaire à la culture populaire, *Carmen* au stade de France en septembre 2020 en étant un exemple. La musique vient au public autant qu'il vient aujourd'hui à elle : elle s'invite grâce à des *flashmobs* dans les lieux les plus incongrus, y compris le centre commercial³⁰, et même à domicile avec les concerts en appartements³¹ promus sur Internet, sans oublier pour les publics empêchés des offres qui se multiplient à l'hôpital, en Ehpad ou en prison³². Ce type d'offre donne la possibilité en même temps de jouer sur la distance entre artistes et concerts, réduisant à peau de chagrin le quatrième mur entre la scène et la salle. Au

²² ONCT, <https://onct.toulouse.fr/happy-hour>

²³ Voir leur plaquette : https://www.jeunes-talents.org/wp-content/uploads/2020/02/Plaquette_A5_2020-finale.pdf

²⁴ Sylvie Pébrier, *Etude relative à la musique classique et ses publics*, Ministère de la culture et de la communication, Direction générale de la création artistique, Rapport n° SIE 2015 35, 2015 p. 17.

²⁵ Robert Wangermée, « Introduction », *Les malheurs d'Orphée : culture et profit dans l'économie de la musique*, Paris, L'harmattan, 1990, p. 14.

²⁶ *Ibid.*, p. 8-9.

²⁷ Florence Badol-Bertrand, *Pour une musicologie partagée*, HDR soutenue en 2011 au CNSMDP – Université de Lille.

²⁸ Antoine Hennion, *La passion musicale*, Paris Métailié, 2007, p. 342-343.

²⁹ Par exemple Julie Deramond, *Le patrimoine à voix nue. Pierres et notes en médiation*, *3e journées scientifiques internationales du réseau MUSSI*, France – Brésil, Toulouse, ENFA, 2016, p. 101-116.

³⁰ On retiendra par exemple la troisième édition du *Symphonic mob in Berlin* le 16 mai 2016 qui fait intervenir 1000 musiciens dirigés par Kent Nagano dans le Mall of Berlin, interprétant des extraits de *Nabucco* de Verdi et de *l'Arlésienne* de Bizet.

³¹ Parmi les nombreuses offres, citons par exemples Les concerts à domicile : <http://www.lesconcertsadomicile.com/>

³² Voir notamment Cécile Camart, François Mairesse, Cécile Prévost-Thomas, Pauline Vessely. *Les Mondes de la médiation culturelle*. Volume 2. Médiations et cultures. France. [L'Harmattan](http://www.lharmattan.com), 2016.

temps du confinement lié à la crise sanitaire du Coronavirus, les musiciens se voient davantage encore obligés d'aller dans ce sens et ainsi de modifier leurs pratiques. Ils multiplient concerts-vidéos solitaires sur les réseaux sociaux, participation à des concerts symphoniques en vidéo, chaque partie étant captée depuis le domicile puis diffusée grâce à un important travail de montage³³, comme offre de concert volé depuis leur balcon... Ces différentes propositions cassent les codes et les normes du concert classique³⁴, offrant une nouvelle liberté aux publics rompus avec ses rituels comme aux publics néophytes ignorants de cette gestuelle imposée.

Seconde variable importante à prendre en compte : la programmation musicale elle-même. Là encore, on le sait, le répertoire d'une salle ou d'une maison d'opéra contribue depuis des dizaines d'année à construire son identité³⁵. Modifier la programmation permet ainsi de « casser » les codes les plus institués, de surprendre le public... Ainsi, les professionnels peuvent-ils jouer sur le goût actuel pour la transposition d'un genre à l'autre, pour attirer de nouveaux publics. Sortir la musique classique de sa gangue protectrice et de ses canons est de plus en plus souvent éprouvé par les musiciens aujourd'hui après ceux d'hier. Si Jacques Loussier et Serge Gainsbourg détournaient la musique classique vers le jazz ou la chanson française, le violoniste allemand David Garrett fait le grand show en reprenant *l'Ode à la Joie* version pop, avec un groupe de musique actuelle, devant un public conquis dans les arènes de Vérone. De nombreux interprètes jouent ainsi de la transcription pour sortir des formations initiales classiques. *Les Claviers Percussions de Lyon* réinterprètent récemment des œuvres de Maurice Ravel avec piano, le duo croate *2 Cellos* reprennent les tubes d'ACDC au violoncelle alors que les percussionnistes d'*Ad LiBEATum* s'essaient à mettre en scène en une chorégraphie jouée les tubes de Chopin, Pachelbel et Tchaïkovski. De nombreuses formations flirtent aujourd'hui avec la musique populaire et le très grand succès remporté par les concerts d'*anime* et de mangas japonais, par des orchestres symphoniques dans les salles instituées, pour le plus grand plaisir des jeunes publics³⁶, comme l'a étudié Irina Kirchberg, en est un autre exemple. Enfin, de plus en plus d'interprètes font de nouvelles propositions, s'ouvrant à des musiques extra-européennes (*Les Claviers Percussions de Lyon* pour les créations de deux compositeurs chinois *The Sea* de Jun Chen Yan, et *Vibrant City* de Chris Hung) ou à des thématiques jugées plus abordables, des contes de fées³⁷ aux sorciers et sorcières³⁸, des musiques de pub aux musiques de films³⁹.

Il est également possible de ne pas faire entendre la musique seule, comme il est encore très courant de le faire au cours de concerts « classiques ». En considérant que le goût pour la musique s'apprend, il peut être intéressant de l'accompagner d'une introduction ou d'une présentation rapide. Evidemment, il s'agit d'une approche fondée sur la didactique, mais qui n'est pas forcément inutile pour un public de néophytes. Une explication permet de présenter le contexte de composition de l'œuvre musicale, son auteur, les choix interprétatifs réalisés par l'ensemble ou l'orchestre et quelques clés de compréhension pour l'écoute. Là encore, on peut considérer qu'il s'agit d'inscrire l'œuvre au sein d'une démarche de type éducatif, dans une dynamique de vulgarisation scientifique de type musicologique et historique, intéressante si l'on recherche la dimension cognitive tout en s'inscrivant dans une démarche de type patrimonial, puisque proche des axes pédagogiques définis par la Feuille de route Unesco de Lisbonne pour l'éducation artistique et culturelle

³³ Voir par exemple le Boléro de Ravel de l'Orchestre national de France : <https://www.franceinter.fr/culture/un-bolero-de-ravel-en-confinement-avec-les-musiciens-de-l-orchestre-national-de-france>

³⁴ Par exemple, Renaud Tarlet, « Le rituel du concert et la question du sacré », *Appareil*, n° 3, 2009, consulté le 11 mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/appareil/841>.

³⁵ Voir par exemple le colloque organisé par Alexandre Dratwicky et Agnès Terrier en 2015, *L'opéra-comique, trois cents ans de création* ou mon intervention lors du colloque organisé en 2017 à l'Opéra-Comique, « De la reprise de *Carmen* à la création de *Louise* : le répertoire du nouvel Opéra-Comique (décembre 1898 – février 1900) », *D'une salle Favart à l'autre : L'Opéra Comique de 1887 à 1900*.

³⁶ Irina Kirchberg, « De la manette à la baguette », *Déchiffrer les publics de la musique classique*, Paris, Archives contemporaines, 2018, p. 309

³⁷ Par exemple ce petit concert que j'ai donné sur le thème de la Belle au Bois Dormant, pour initier le jeune public à la mélodie française avec des œuvres de Debussy, Massenet, Cécile Chaminade... donné à Saint-Lary en mars 2013.

³⁸ Thématique du concert inscrit dans un weekend fantastique à la Philharmonie de Paris, le 11 novembre 2017.

³⁹ D'après les propositions de *Musique & Vous* : <http://www.musique-et-vous.com/concert-a-themes/>

(étude des œuvres d'art, contact direct avec les œuvres, pratique d'activité artistique)⁴⁰. Une autre perspective peut être adoptée avec la mise en récit de l'expérience du musicien : son parcours de musicien, son expérience professionnelle, ses choix artistiques. Mais cela demande à l'artiste de se transformer en communicant. A cet égard, l'utilisation de dispositifs numériques⁴¹ peut être efficace pour mettre à disposition des publics des informations supplémentaires, comme c'est aujourd'hui le cas largement dans les musées par exemple, et contribuer ainsi à la formation du mélomane. On peut penser à des applications mobiles destinées à enrichir le concert, avec l'effet rassurant à la clé pour les néophytes qui auront moins crainte dès lors de s'ennuyer au concert⁴²... D'autres choisissent de proposer une médiation en ligne, tel l'ensemble *Accentus* qui poste des webséries accompagnées de livrets pédagogiques sur son site web ainsi que des vidéos karaoké pour s'initier à la pratique vocale⁴³. La musique peut également être intégrée au cœur de dispositifs beaucoup plus larges et contribuer à la médiation de sites culturels ou de musées par exemple. Là encore, la connaissance de projets d'envergure tels que ceux menés par Mylène Pardoën (Plan Bretez) pour faire écouter le Paris du XVIII^e siècle ou de Julien Ferrando destiné à retrouver l'acoustique médiévale au Palais des Papes à Avignon⁴⁴, permettent de donner une autre dimension à l'écoute (grâce au son binaural dans le 2^e cas) et d'ajouter une couche de sens à la musique. La musique sert de passerelle vers une meilleure appropriation du passé par exemple. Dans le même ordre d'idée, la musique peut s'inscrire dans d'autres types de dispositifs existants, tels que la visite guidée au musée⁴⁵ ou dans la ville⁴⁶.

Dernier levier à prendre en compte, les publics dans toute leur diversité. La musique est liée au corps, puisqu'elle est d'abord liée à une perception. Si les recherches en anthropologie et en sociologie montrent la contrainte qu'exerce le concert de musique classique comme la représentation théâtrale sur les corps, sans doute est-il nécessaire de proposer parfois, à nouveau, comme cela était courant au XIX^e siècle⁴⁷, de parler, de manger et de boire tout en écoutant de la musique. On retiendra également l'importance accordée aujourd'hui à l'émotion dans les travaux de recherche⁴⁸, et qui peut être également recherchée en situation de concert. La distance entre artistes et musiciens est l'un des éléments sur lesquels jouer. L'autre reste évidemment le confort d'écoute : nos sociétés occidentales prêtent toujours davantage d'attention au confort, dans l'habitation, les institutions comme dans les pratiques culturelles. Il est plus difficile pour les publics d'aujourd'hui, surtout quand ils ne sont pas amateurs au sens plein du terme, de rester immobiles sur un banc de bois pendant trois heures. Dans le même ordre d'idée, on retiendra les recommandations de l'orchestre symphonique de Birmingham qui met à l'aise les néophytes en les incitant à venir en jeans... Autre élément, les sociologues ont montré l'importance de la sociabilité dans la sortie au concert, considérant qu'elle pouvait même permettre « de lever certains freins à la sortie au concert », dans le cas de la musique contemporaine, pour Stéphane Dorin⁴⁹. On insistera dès lors sur les initiatives qui visent à faire des publics des ambassadeurs, dans une logique de prescription culturelle. Enfin, l'on notera la multiplication des initiatives visant à faire participer les publics. Les recherches menées sur la médiation culturelle, montrent en effet l'intérêt croissant des dispositifs visant à interagir avec les publics, les inviter à

⁴⁰ Voir notamment Marie-Christine Bordeaux, « L'éducation artistique et culturelle à l'épreuve de ses modèles », *Quaderni*, n° 92, 2016-2017, consulté le 12 Mai 2020. URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/1033> ;

⁴¹ Sur cette question voir notamment Julie Deramond, « Entre interactions et participation des publics au concert à l'ère du numérique », *Déchiffrer les publics de la musique classique : Perspectives comparatives, historiques et sociologiques*, Paris : Editions des archives contemporaines, 2018, p. 335-347.

⁴² Timo Cantell, *Non attendees at classical and ethnic music concerts*, Dallas, SMU, 2009.

⁴³ Voir : <http://www.accentus.fr/action-culturelle/ressources/videos-karaoke/>

⁴⁴ Voir notamment : <https://faresilence.sciencesconf.org/271781>

⁴⁵ Deramond Julie, Lambert Emmanuelle, 2015, Visite en musique du patrimoine culturel : art et médiation en résonance. In *Les mondes de la médiation culturelle*, vol. 2, Paris : L'Harmattan, p. 131-146.

⁴⁶ Cf. Julie Deramond, *Pierres et notes en médiation*, op. cit.

⁴⁷ Par exemple, Julie Deramond, A paraître. Le public aux commandes à l'opéra : enquête sur les « trois débuts » sur la scène du théâtre du Capitole au XIX^e siècle. Actes du colloque international organisé à l'Opéra-Comique, du 4 au 6 décembre 2014, *Les scènes musicales et leurs publics*.

⁴⁸ Par exemple, le futur numéro de *Culture & Musées*, « L'émotion dans les expositions ».

⁴⁹ Stéphane Dorin, « Le goût pour la musique contemporaine : entre capital musical et expérience du concert », *Déchiffrer les publics de la musique classique*, Paris, Editions des Archives contemporaines, 2018, p. 27.

contribuer à un projet ou participer au concert. Lors des *Cantates sans filet*, Michel Brun invite le public à chanter avec l'ensemble de musique baroque de Toulouse, alors que l'orchestre de Chambre de Toulouse propose au public de choisir les œuvres qu'il va interpréter lors de ses *Concerts à la criée*.

Conclusion

Comme nous avons pu le voir, analyser les situations de médiation culturelle est essentiel à la mise en œuvre d'actions ciblées, pertinentes par rapport à un contexte précis et un public donné. Comme la musique s'apprend, la médiation culturelle est aussi la résultante d'un apprentissage. Il me semble tout à fait indispensable que les futurs professionnels de la musique soient formés à la médiation culturelle afin d'être capables d'exercer leur regard et de proposer des actions qui répondent à des critères esthétiques, mais puissent également répondre aux enjeux politiques, sociaux, économiques du moment. Cela est d'autant plus important à mon sens que le musicien est déjà un médiateur, puisqu'il interprète la musique. Il semble délicat de penser que, comme c'est le cas dans les musées ou les bibliothèques, on embauche à l'avenir des médiateurs destinés à permettre l'appropriation de la musique par les publics, en plus des musiciens. Dès lors semble-t-il important de former les futurs interprètes de demain qui auront pour lourde tâche de transmettre leur goût pour la musique dans l'ensemble de la société, en plus de jouer de leur instrument. Les savoir-être et autres compétences à acquérir sont multiples : polyvalence, adaptabilité, esprit d'initiative, écoute de l'autre, esprit critique, tolérance, capacités à communiquer ... La demande sociale est telle que l'artiste doit contribuer concrètement à la société. Les étudiants formés dans les pôles supérieurs des conservatoires et à l'université devraient donc suivre des enseignements théoriques et des ateliers pratiques qui ne les amènent pas à devenir des chercheurs patentés – ce ne sera pas leur rôle – mais à développer un regard critique sur leur environnement et ainsi élaborer leurs propres recettes pour présenter des actions de médiation adaptées à la société d'aujourd'hui.