

Université de Montréal

La médiation de la musique comme levier du développement du pouvoir d’agir.

Analyse des ateliers de composition musicale collective dans l’organisme Oxy-Jeunes.

par

Emilie Gomez

Faculté de musique

Mémoire présenté à la Faculté de Musique

en vue de l’obtention du grade de Maître ès en Musique, option musicologie

Août 2021

© Emilie Gomez, 2021

Ce mémoire intitulé

La médiation de la musique comme levier du développement du pouvoir d’agir. Analyse des ateliers de composition musicale collective dans l’organisme Oxy-Jeunes.

Présenté par

Emilie Gomez

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Michel Duchesneau
Président-rapporteur

Irina Kirchberg
Directrice de recherche

Nathalie Casemajor
Membre du jury

Résumé

Cette recherche vise à comprendre comment la médiation de la musique peut, à travers la réalisation d'ateliers de composition collective, poursuivre les objectifs d'émancipation de la médiation culturelle. Pour ce faire, nous nous proposons d'analyser la mise en œuvre des ateliers de composition du titre « I Know » réalisés en 2018-2019 au sein de l'organisme communautaire autonome jeunesse Oxy-Jeunes. Ce projet est présenté par ses acteur.ices comme l'aboutissement de l'approche artistique et sociale mise en place au sein de l'organisme ; nous l'avons donc considéré comme une ouverture sur sa démarche. Après avoir défini les conditions d'émergence des ateliers par l'analyse d'un corpus documentaire constitué de demandes de subventions, de documents administratifs, des trois derniers rapports d'activités ainsi que de documents de communication publiés par l'organisme, les entretiens d'explicitation avec les gestionnaires de la structure, les « artistes-mentors » et les jeunes auteur.es-compositeur.ices du titre (n=10) ont permis de mettre en évidence les mécanismes articulant la création musicale à l'engagement social d'Oxy-Jeunes.

Le premier chapitre témoigne de l'importance d'un fonctionnement collaboratif permettant d'intégrer pleinement les professionnel.les du milieu musical à la démarche communautaire de l'organisme. Le second chapitre met en évidence les conditions de participation aux ateliers, lesquelles sont fondées sur la reconnaissance des capacités artistiques et des choix culturels des différentes parties prenantes. Celles-ci mènent à la construction d'une communauté concrétisée dans la pratique artistique par la composition musicale d'« I Know ». La redéfinition des rapports de pouvoir au sein du groupe a favorisé le développement du pouvoir d'agir des participant.es dans le cadre du processus de composition, bien que les niveaux de collaboration entre jeunes participant.es et artistes-mentors aient fortement varié à l'échelle des étapes de la composition musicale. Le dernier chapitre révèle que le processus de développement du pouvoir d'agir tend à s'accomplir dans le déploiement, au-delà des ateliers, de l'engagement culturel et des compétences musicales développés par les jeunes participant.es à travers le projet de composition musicale. Ces prolongements de l'atelier reposent sur la mise en œuvre de relais spécifiques au sein de l'organisme ainsi que sur l'appui du réseau professionnel des artistes-mentors.

Mots-clés : Médiation de la musique - développement du pouvoir d'agir - création - participation – émancipation.

Abstract

This research aims to understand how music mediation can, through the implementation of collective composition workshops, pursue the emancipatory goals of cultural mediation. To do this, we propose to analyze the implementation of composition workshops for the song "I Know" carried out in 2018-2019 in the autonomous youth community organization Oxy-Jeunes. This project is presented by its actors as the culmination of the artistic and social approach implemented within the organization; we have therefore considered it as an opening on its approach. After having defined the conditions of emergence of the workshops through the analysis of a documentary corpus made up of grant applications, administrative documents, the last three activity reports as well as communication documents published by the organization, the explanatory interviews with the managers of the structure, the "artist-mentors" and the young author-composers of the title (n=10) made it possible to highlight the mechanisms articulating the musical creation to the social commitment of Oxy-Jeunes.

The first chapter shows the importance of a collaborative process that allows for the full integration of music professionals into the organization's community approach. The second chapter highlights the conditions of participation in the workshops, which are based on the recognition of the artistic abilities and cultural choices of the various stakeholders. These lead to the construction of a community concretized in the artistic practice through the musical composition of "I Know". The redefinition of power relations within the group fostered the development of participants' power to act in the composition process, although the levels of collaboration between young participants and artist-mentors varied greatly throughout the stages of musical composition. The final chapter reveals that the process of empowerment tends to be accomplished in the deployment, beyond the workshops, of the cultural engagement and musical skills developed by the youth participants through the music composition project. These extensions of the workshop rely on the implementation of specific relays within the organization as well as on the support of the professional network of artist-mentors.

Keywords: Music mediation – empowerment – creation – participation – emancipation.

Table des matières

RÉSUMÉ	III
ABSTRACT	IV
TABLE DES MATIÈRES	V
LISTE DES FIGURES ET TABLEAUX.....	VII
REMERCIEMENTS.....	VIII
0. INTRODUCTION	1
0.1. DU DÉVELOPPEMENT DU POUVOIR D’AGIR EN MÉDIATION DE LA MUSIQUE.....	2
0.1.1. Vers une vision engagée de la médiation culturelle.....	4
0.1.2. La pratique artistique en médiation culturelle comme vecteur de changement social : développement du pouvoir d’agir, émancipation et participation.	9
0.1.3. Spécificités de l’expression musicale en médiation culturelle	14
0.2. PROBLÉMATISATION ET QUESTION DE RECHERCHE	17
0.3. MÉTHODOLOGIE	19
0.3.1. Dépouillement de la littérature grise produite par Oxy-Jeunes : quelle fenêtre sur l’activité ? 20	
0.3.2. Constitution et analyse du corpus génétique partiel de « I Know ».....	21
0.3.3. Entretiens : critères saillants au regard de l’objectif de développement du pouvoir d’agir et d’émancipation.....	21
1. POSITIONNEMENT DE LA MÉDIATION DE LA MUSIQUE DANS L’ORGANISME COMMUNAUTAIRE OXY-JEUNES	27
1.1. ORGANISME COMMUNAUTAIRE, PRATIQUE MUSICALE ET ARTISTES PROFESSIONNELS	27
1.1.1. La médiation culturelle comme stratégie d’intervention sociale	28
1.1.2. De la musique à Oxy-Jeunes	34
1.1.3. Le spectre de l’école : redéfinir le programme	37
1.2. UN FONCTIONNEMENT COLLABORATIF	41
1.2.1. Des responsabilités partagées vis-à-vis de la communauté	41
1.2.2. Une ligne de conduite commune : le code d’éthique	46
1.2.3. De l’équipe artistique à l’organisme : les médiations	49
1.3. LA FIGURE CHARNIÈRE DE L’ARTISTE-MENTOR	53
1.3.1. Artiste-médiateur.ice ou « professeur chill »	53
1.3.2. Se penser médiateur.ice par la pratique	57
SYNTHÈSE – ANCRER LA PRATIQUE MUSICALE DANS LES AMBITIONS DU MILIEU COMMUNAUTAIRE ...	61

2.	PARTICIPER À LA COMPOSITION MUSICALE COLLECTIVE	65
2.1.	D'UN GROUPE D'INTÉRÊT MUSICAL À UNE COMPOSITION COMMUNE	65
2.1.1.	Premiers contacts : reconnaître l'égalité entre les individualités	66
2.1.2.	Au sein de l'atelier artistique : des espaces de socialisations musicales favorisant le sens communautaire	70
2.1.3.	La composition I Know : œuvre commune d'une « communauté de pratique »	74
2.2.	CONTRIBUTIONS ARTISTIQUES DANS LA RÉALISATION D'« I KNOW »	78
2.2.1.	De la reconnaissance des cultures et expériences musicales	79
2.2.2.	Favoriser une prise de parole musicale	85
2.2.3.	Artistes professionnel.les, artistes amateurs : quelle coopération dans la composition d'« I Know » ?	91
	SYNTHÈSE – FAIRE DE LA COMPOSITION MUSICALE UNE STRATÉGIE DE SOUTIEN AUX MEMBRES D'UNE COMMUNAUTÉ	97
3.	CONTINUITÉS DE L'ATELIER DE COMPOSITION	99
3.1.	« I KNOW » : QUELLE FENÊTRE SUR LA COMMUNAUTÉ DE PRATIQUE ?	100
3.1.1.	Une mise à distance de l'expérience Oxy-Jeunes	100
3.1.2.	Des thèmes fondamentaux : amitié, pratique musicale et pluralité	105
3.2.	« LA FAMILLE D'OXY-JEUNES » : ENTRE AIDE ET ÉMANCIPATION	111
3.2.1.	Lieu de soutien aux difficultés personnelles	111
3.2.2.	Laboratoire de la citoyenneté	116
3.3.	DE L'EXPRESSION MUSICALE À L'INSERTION DANS LE MILIEU MUSICAL MONTRÉALAIS	122
3.3.1.	Des acquis pour la pratique musicale autonome	122
3.3.2.	Créer des ponts avec le milieu professionnel	125
	SYNTHÈSE – OUVRIR LES PERSPECTIVES DE L'ACTIVITÉ DE COMPOSITION MUSICALE	129
	CONCLUSION	132
	RÉFÉRENCES	IX
	ARTICLES ET OUVRAGES	IX
	SITES INTERNET	XIV
	CONTENU AUDIOVISUEL	XIV
	LISTE DES ANNEXES	XVI

Liste des figures et tableaux

FIGURE 1 - ILLUSTRATION RÉALISÉE PAR JAZZ POUR OUVRIR CETTE RECHERCHE SUITE À L'APPEL À CONTRIBUTIONS LANCÉ PAR L'AUTEUR DE CE MÉMOIRE AUPRÈS DES JEUNES RENCONTRÉS DANS LE CADRE DE L'ENQUÊTE.	1
FIGURE 2 - « CONTINUUM DE LA PRATIQUE DE MÉDIATION CULTURELLE OBSERVÉ DANS CULTURES DU CŒUR », BELHADJ-ZIANE, ALLAIRE, MORIN, <i>EVALUATION DE L'IMPLANTATION DE CULTURES DU CŒUR EN ESTRIE</i> , 2015, p. 12.	7
FIGURE 3 - « PROCESSUS GÉNÉRAL D'EMPOWERMENT INDIVIDUEL OU COLLECTIF », LEMAY, <i>NOUVELLES PRATIQUES SOCIALES</i> , 2008, p. 171.	12
FIGURE 4- LOGO D'OXY-JEUNES.	30
FIGURE 5 - ACCUEIL DE LA PAGE INSTAGRAM D'OXY-JEUNES.	30
FIGURE 6 - IMAGE DE COUVERTURE DE LA PAGE FACEBOOK D'OXY-JEUNES.	31
FIGURE 7- ORGANIGRAMME DES PARTICIPANT.ES À LA COMPOSITION D'"I KNOW"	45
FIGURE 8 - MÉDIATIONS CULTURELLE ET ARTISTIQUE AU SEIN DE L'ORGANISME COMMUNAUTAIRE OXY-JEUNES.	62
FIGURE 9 - ÉCHELLE DE COLLABORATION ENTRE LES ARTISTES-MENTOR ET LES PARTICIPANT.E.S SELON LES ÉTAPES DE COMPOSITION DU TITRE « I KNOW »	95
FIGURE 10 - ENREGISTREMENT AU STUDIO PIXEL, OXY-JEUNES, RAPPORT ANNUEL 2018-2019, p.11-12.	102
FIGURE 11 - CARTE INTERACTIVE "ACTIVITÉS CULTURELLES À MONTREAL", VILLE DE MONTREAL, JUILLET 2020.	103
FIGURE 12 - CAPTURE D'ÉCRAN DU CLIP VIDÉO D'« I KNOW » SUR LA PLATEFORME YOUTUBE, JUIN 2021.	109
FIGURE 13 - "VIE ASSOCIATIVE ET ENGAGEMENT DES JEUNES", RAPPORT ANNUEL 2018-2019, p. 26-27.	121
FIGURE 14 - CONTINUITÉS MAJEURES DE L'ATELIER DE COMPOSITION.	131
FIGURE 15 - SCHÉMA RÉCAPITULATIF DES DYNAMIQUES PRINCIPALES DE L'ATELIER DE COMPOSITION MUSICALE POURSUIVANT DES OBJECTIFS DE DÉVELOPPEMENT DU POUVOIR D'AGIR.	136
TABLEAU 1 - RETRANSCRIPTION PARTIELLE DES PAROLES DU TITRE "I KNOW" ET TRADUCTIONS PROPOSÉES PAR LES AUTEUR.ES IDENTIFIÉES.	107

Remerciements

Les réflexions de ce mémoire n'auraient pas pu voir le jour sans le concours de professeur.es qui ont ouvert mon parcours à la médiation de la musique et attisé mon intérêt pour ce domaine. Pour leur accompagnement dans mes récents cheminements universitaires, je remercie Catherine Rudent, Cécile Prévost-Thomas et, tout particulièrement, Michel Duchesneau. Merci également à l'ensemble des membres d'Oxy-Jeunes pour l'accueil chaleureux et le temps qu'ils.elles ont accordé à cette recherche ainsi qu'à l'Observatoire des Médiations Culturelles pour son soutien financier.

A Madame Meurant, Madame Labatut et Marc Maïer, merci pour la passion et l'investissement que vous avez mis au service de mon épanouissement intellectuel et personnel. Vos enseignements ont profondément forgé ma perception du monde et construit mon appétence pour les sciences humaines, les arts, et plus particulièrement la musique. Merci également à mes parents qui ont veillé à m'offrir un environnement au sein duquel ces chemins ont pu se réaliser.

Merci à mes camarades et ami.es de la Faculté de Musique de l'Université de Montréal, notamment Héloïse Rouleau, Justine Champagne et Alice Bourdelier, pour les petites conversations, les grands débats et le précieux soutien amical qu'ils.elles m'ont apporté. Une pensée spéciale à Elsa Fortant dont la sensibilité, les engagements et la présence de près comme de loin ont fait de cette étape universitaire une riche expérience humaine.

Enfin, je tiens à remercier particulièrement Irina Kirchberg, ma directrice de recherche, pour la justesse de ses remarques, son accompagnement sans failles et la confiance qu'elle m'a accordée. Merci d'avoir donné précision, rigueur et érudition à mes réflexions sans jamais écorner mes motivations. Merci d'avoir ouvert le champ de mes possibles.

0. INTRODUCTION



Figure 1 - Illustration réalisée par Jazz pour ouvrir cette recherche suite à l'appel à contributions lancé par l'auteur de ce mémoire auprès des jeunes rencontré.es dans le cadre de l'enquête.

Piano branché, lumière allumée, micro lancé, que la musique commence ! Mais minute... qui s'élanche ici ? A y regarder de plus près, nous voici peut-être tous et toutes invité.es à suivre le fil jusqu'au micro pour partager nos mélodies sous le faisceau déployé par « Oxy-Jeunes ». Organisme communautaire autonome jeunesse implanté dans le quartier Ville-Marie à Montréal, celui-ci vise en effet à soutenir « l'expression et l'épanouissement des jeunes montréalais » en « offrant des espaces et des projets de création et de diffusion¹ ». C'est cette « ambiance d'Oxy-Jeunes » que Jazz a souhaité retranscrire dans son

¹ Oxy-Jeunes, « Espaces expression Jeunesse Montréal pour tous », Demande auprès du Fond d'urgence pour l'appui communautaire FUAC. Fondation du Grand Montréal, 2020, p. 1.

illustration pour introduire la composition du titre « I know » auquel elle a pris part. Celle-ci s'est déroulée de manière hebdomadaire entre septembre 2018 et mars 2019 au sein des ateliers de chant et de pratique musicale, avec la collaboration d'un participant des ateliers de rap. Au total, sept jeunes amateur.es, scolarisé.es au secondaire au moment des ateliers, ont contribué à la composition de cette chanson. Ils.elles ont été épaulé.es par trois artistes professionnel.les, des « artistes-mentors » dont l'accompagnement fait la spécificité des ateliers artistiques proposés par l'organisme. Deux ans plus tard, cinq des sept jeunes compositeur.ices, Güero, Feda, Maria, Rukhama et Jazz ; les trois artistes-mentor qui ont participé à la composition, Donald, Lucie et Koffi ; ainsi que les deux gestionnaires de la structure, Julie et Elany, ont accepté de revenir avec nous sur cette création phare. L'enthousiasme et la mobilisation de l'ensemble de l'équipe pour donner à ce projet une nouvel élan au sein de la recherche universitaire témoigne de l'attachement que chacun.e de ses membres a porté et voue encore à cette expérience forte. C'est ainsi « l'hymne d'Oxy-jeunes² », comme l'a décrit la directrice, que nous invitons désormais le.la lecteur.ice à découvrir³ avant d'entrer avec nous dans son processus de création où médiation de la musique, développement du pouvoir d'agir et engagement communautaire ont œuvré de concert.

0.1. Du développement du pouvoir d'agir en médiation de la musique

Le « Festival Québécois de créations jeunesses inc. » est créé en 1984 avec pour mandats principaux de « promouvoir la culture chez les jeunes par le biais des arts » et « donner aux jeunes une tribune leur permettant de s'exprimer par le biais de créations artistiques et culturelles⁴ ». Celui-ci vise à soutenir la production d'un festival, tenu annuellement depuis 1980 et destiné à promouvoir les créations artistiques des jeunes. Jasmine Dubé, personnalité du théâtre jeunesse québécois, le décrit plus globalement dans un article comme « une action innovante » qui permettrait aux jeunes de « recréer des liens d'appartenance avec la société » dans un contexte de « crise socio-culturelle⁵ ». Rebaptisé « Oxy-Jeunes Inc. » l'année suivante⁶, l'organisme communautaire autonome jeunesse combine le domaine de la création artistique, notamment musicale dans le cas d' « I Know », avec celui de l'intervention sociale. Cette imbrication est

² Laloire Julie (directrice), *entretien*, 8 février 2021.

³ Oxy-Jeunes, « Composition collective I KNOW », Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=6yvPD3t1S9M>, 10 juin 2020 (consulté le 29 avril 2021).

⁴ Gouvernement du Québec, Inspecteur général des institutions financières, lettres patentes, 04 janvier 1984, libro C-1153, f. 16.

⁵ Jasmine Dubé, « Les jeunes et les Festivals de théâtre », *Lurelu*, vol. 12, n° 1, 1989, p. 28-29.

⁶ Gouvernement du Québec, Inspecteur général des institutions financières, lettres patentes, 12 décembre 1985, libro C-1199, f. 141.

relevée par Nathalie Montoya, Marie Sonnette et Pascal Fugier qui voient dans les actions culturelles à la fois des « outils », des « passerelles » et des « soutiens⁷ », mobilisables par les travailleur.euse.s sociaux.ales. Les auteur.es définissent dans ce cadre la « médiation culturelle » comme un moyen « de mettre en échec les modes de catégorisation empreints de légitimisme culturel et les présupposés discréditant des *hexis* et *ethos* non conventionnels⁸ ». La formule « médiation culturelle » est timidement reprise dans les documents administratifs d'Oxy-Jeunes dans un sens similaire puisqu'elle est associée à la valorisation de la « diversité des expressions » et au « croisement entre les pratiques citoyennes et artistiques⁹ ». L'expression n'est cependant pas mise de l'avant par l'organisme, qui ne l'emploie par exemple jamais dans ses documents de communication, ce qui s'explique peut-être par le constat formulé par Nathalie Casemajor, Marcelle Dubé et Ève Lamoureux à son sujet : « la médiation culturelle a souvent été décrite comme une notion floue [...]. Les raisons de ce flou sont liées, entre autres, à la multiplicité des pratiques et des lieux de la médiation culturelle, ainsi qu'à l'hétérogénéité des formes à travers lesquelles elle se manifeste¹⁰ ».

La définition conceptuelle large de la notion de « médiation » proposée par Eirick Preirat¹¹ nous permet de considérer théoriquement les différentes dynamiques associées à ses pratiques. L'auteur distingue quatre sens à la « médiation » qui sont autant de possibilités d'envisager la notion de « milieu » à laquelle elle fait néanmoins toujours référence. Ce milieu peut d'abord se réaliser dans la séparation de deux parties, la médiation est alors « césure » (sens 1) et a pour objectif la création d'une distance afin de libérer un espace propice au dialogue. De cette manière, elle s'autorise une fonction d'« entremise » (sens 2) dans laquelle intervient un « tiers chargé d'établir ou de rétablir la communication et par là, de ré-affermir le lien social un instant fragilisé¹² ». Plus que milieu, la médiation est alors passage, transition d'un état à un autre (sens 3) ; « au plan spatial, elle évoque les idées de parcours, d'étape, de stade ; sur le registre temporel, elle suggère les idées de durée, de latence et de maturation¹³ ». Elle est ce qui est « médiat » (sens 4), l'intermédiaire qui conditionne le passage, le dispositif qui transforme un état en un autre. Comme le souligne l'auteur, ces différentes acceptions ne sont pas distinctes, elles cohabitent et s'expriment à des

⁷ Nathalie Montoya, Marie Sonnette et Pascal Fugier, « L'accueil paradoxal des publics du champ social dans les établissements culturels », *Culture & Musées Muséologie et recherches sur la culture*, n° 26, 2015, p. 47-71.

⁸ *Ibid.*, p. 64.

⁹ Oxy-Jeunes, *Mémoire déposé par OXY-JEUNES dans le cadre de la consultation publique visant le renouvellement de la politique de développement culturel 2017-2022 de la Ville de Montréal*, http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/COMMISSIONS_PERM_V2_FR/MEDIA/DOCUMENTS/MEM_OXYJEUNES_20170413.PDF, mars 2017, p.8 (consulté le 21 mai 2021).

¹⁰ Nathalie Casemajor, Marcelle Dubé, Ève Lamoureux, « Critique(s) et médiation culturelle » dans Casemajor, Dubé, Lafortune et Lamoureux, *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Laval, PUL, 2017, p. 10.

¹¹ Eirick Prairat, « La médiation ou les migrations d'un concept. La pratique et le concept. », *Diversité : ville école intégration*, n° 175, 2014, p. 31-35.

¹² Eirick Prairat, « La médiation ou les migrations d'un concept. La pratique et le concept. », p.33

¹³ *Ibid.*

degrés divers en fonction du contexte dans lequel elles sont utilisées. Lorsqu'elle est dite « culturelle », la médiation s'inscrit dans le domaine des arts, considérés ici comme des manifestations de la culture. L'œuvre artistique est en effet un phénomène d'expression de ce que Tylor définit comme la culture, dans son sens anthropologique, à savoir « ce tout complexe comprenant à la fois les sciences, les croyances, les arts, la morale, les lois, les coutumes et les autres facultés et habitudes acquises par l'homme dans l'état social¹⁴ ». La culture prise dans sa dimension artistique, témoigne de la capacité des membres d'un groupe à appréhender le monde qui les entoure et à y prendre part. Ainsi, Jean Caune confère à la médiation culturelle l'objectif de « permettre à chacun de se construire à partir de pratiques culturelles qui mettent en jeu ce qui est privilégié par les processus de médiation : la relation, l'énonciation à partir d'une expression sensible ou langagière et l'inscription dans un cadre de vie et un contexte sociopolitique¹⁵ ». Néanmoins, la part consacrée au contenu artistique et celle dédiée à son impact dans un milieu social donné varient fortement en fonction de l'une ou l'autre des pratiques associées à la médiation culturelle. Lorsque celles-ci s'inscrivent dans le champ du travail social, Montoya, Sonnette et Fugier dénoncent alors le manque de reconnaissance et les moyens limités qui lui sont accordés. Cette introduction nous permettra donc de revenir dans un premier temps sur les fondements historiques et théoriques de la médiation culturelle dans sa portée sociale et politique. Nous expliciterons ensuite la notion de « développement du pouvoir d'agir » utilisée par Oxy-Jeunes et représentative des objectifs associés à cette vision de la médiation culturelle. Enfin, nous aborderons les spécificités de la pratique musicale au regard des éléments qui auront été présentés.

0.1.1. Vers une vision engagée de la médiation culturelle

Les politiques culturelles successives ont orienté les champs d'action et les ambitions de la médiation¹⁶ « apparue dans un contexte de redéfinition de l'intervention publique, mettant en tension les logiques de démocratisation et de démocratie culturelle, et des pratiques artistiques, prenant une distance par rapport aux lieux consacrés de diffusion et des langages convenus de création¹⁷ ». Ces trois discours de légitimation du rôle des arts, mobilisés par Jean-Marie Lafortune et Danièle Racine imprègnent conjointement la notion de médiation culturelle mais chaque pratique rattachée au terme peut se revendiquer à des degrés divers de l'une ou l'autre logique. Ainsi, Carmen Mörsch révèle que la « transmission de

¹⁴ Edward Burnet Tylor, *La Civilisation primitive*, Paris, traduit de l'anglais par Pauline Brunet, vol. 1, Paris, Alfred Cortes, 1876, p. 1.

¹⁵ Jean Caune, « Préface » dans Lafortune (éd.), *La Médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, PUQ, 2012, p. VII – XV.

¹⁶ Pour un point sur les différents mouvements des politiques culturelles en France et au Québec, voir annexe 1.

¹⁷ Jean-Marie Lafortune et Danièle Racine, « Sources de la médiation culturelle » dans Lafortune (éd.), *La Médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, PUQ, 2012, p. 13.

savoir » et les « relations publiques¹⁸ » par rapport à un objet de culture, dynamique plus généralement associée à la démocratisation, sous-tendent la plupart des pratiques de médiation culturelle aujourd'hui. Elle note cependant que l'esprit critique des participant.es, la « perception individuelle des œuvres » et leur appropriation tendent à être encouragés, tel que le conçoit davantage la démocratie culturelle. Le « rapport à la connaissance » glisse vers le « rapport au sens » que Bruno Nassim Abouddrar et François Mairesse complètent du « rapport à l'autre¹⁹ ». Ils précisent dans ce dernier cadre que la médiation culturelle « peut choisir de privilégier le rapport de l'individu au groupe plutôt que la relation directe à l'objet de culture²⁰ » où elle contribuera plus précisément à « valoriser la diversité des expressions et des formes de création, encourager la participation citoyenne, favoriser la construction de liens au sein des collectivités, contribuer à l'épanouissement personnel des individus et au développement d'un sens communautaire²¹ ». Abouddrar et Mairesse confirment cependant l'observation de Mörsch, ajoutant que les pratiques « de participation et de co-construction » privilégiées dans cette acception, les mêmes que valorisaient également Montoya, Sonnette et Fugier, ont tendance en France à être évitées par la médiation culturelle et davantage mobilisées par l'« animation socioculturelle ». Bien que cette observation s'ancre dans la réalité européenne, cette distinction pourrait également expliquer la timide présence du terme « médiation culturelle » dans le vocabulaire employé par Oxy-Jeunes que le statut d'organisme communautaire autonome jeunesse place dans le champ de l'intervention et du travail social au sein duquel s'inscrit l'animation socio-culturelle selon Mörsch²² et Fourcade²³. L'organisme se revendique en effet du secteur du loisir culturel mais le rapprochement qu'il propose entre les milieux artistiques professionnels et amateurs, notamment par la sollicitation d'artistes professionnel.les et la mise en place d'évènements de diffusion des créations amateurs, l'ancre également dans le champ de la médiation culturelle. Le recrutement, en 2017-2018, d'un.e stagiaire en « médiation culturelle et communication » témoigne aussi en ce sens. Oxy-Jeunes en investit néanmoins la branche la plus engagée socialement, dont nous nous proposons désormais de retracer les principaux enjeux.

Au tournant des années 2000, Oxy-jeunes diversifie son offre et ses activités ne sont plus structurées autour de la tenue d'un festival annuel. L'organisme conserve néanmoins pour mission principale de

¹⁸ Carmen Mörsch, *Le temps de la médiation*, Institute for Art Education de la Haute école des arts de Zurich, Pro Helvetia, 2017, p. 17.

¹⁹ Bruno Nassim Abouddrar et François Mairesse, *La médiation culturelle*, Paris, PUF, 2016, p. 33-46.

²⁰ *Ibid.*, p. 43.

²¹ Marie-Blanche Fourcade, *La médiation culturelle et ses mots-clés*, Culture pour tous, 2014, https://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/wp-content/uploads/sites/6/2015/05/lexique_mediation-culturelle.pdf, (consulté le 15 septembre 2020), p. 6.

²² Carmen Mörsch, *Le temps de la médiation*, p. 290.

²³ Marie-Blanche Fourcade, *La médiation culturelle et ses mots-clés*, p. 3.

« soutenir l’expression et l’épanouissement culturel des jeunes montréalais de 12 à 17 ans » et d’encourager « la créativité et l’inclusion en offrant des espaces et des projets de création et de diffusion artistique²⁴ », tel que nous l’avons déjà évoqué. Il s’agit de « donner accès à la pratique artistique et à la culture comme levier d’épanouissement et d’inclusion sociale²⁵ ». À des apprentissages artistiques extérieurs à l’école, s’articulent donc des objectifs communautaires et culturels, combinaison d’abord reprise en France par l’éducation populaire. De cette dernière, née à la suite de la Révolution française sous l’impulsion de Condorcet, Franck Lepage rappelle la volonté historique qu’était celle de doter les citoyens des moyens de participer à la vie politique en rendant « visible auprès du plus grand nombre les rapports de domination, les antagonismes sociaux, les rouages de l’exploitation²⁶ » grâce à la culture²⁷. Le terme, disputé par différents acteurs aux valeurs incompatibles, s’affaiblit au profit de l’animation socio-culturelle qui, comme le remarque Marie-Christine Bordeaux, conserve sa teneur émancipatrice mais se détache du modèle de l’école²⁸. L’auteure reprend Geneviève Poujol et Michel Simonnot qui voient dans l’animation socio-culturelle un outil de changement social en ce qu’elle « construit la conception d’une culture spontanée partagée parce que déjà portée par tous » et qu’elle s’emploie dès lors à « révéler » et à « répartir » par la « libération de capacités

²⁴ Oxy-Jeunes, *Rapport d’activités 2019-2020*, janvier 2021, p. 4.

²⁵ *Ibid.*

Ces objectifs sont proches de ceux de la médiation culturelle selon la définition donnée par Lafortune : « La médiation culturelle ravive le militantisme des acteurs de la culture en contexte de professionnalisation, favorise le renouvellement de la culture en établissant un continuum entre les expressions issues des cultures populaires et celles produites par les créateurs patentés et renforce la citoyenneté lorsqu’elle s’inscrit dans un cadre démocratique où s’exerce la délibération, au sein de la communauté politique. » Lafortune, Jean-Marie, « Les dispositifs institutionnels de médiation culturelle sous le joug du néolibéralisme » dans Maryse Paquin et al., *L’essor de la vie culturelle au XXI^e siècle: perspectives France-Québec*, 2019, 222.

²⁶ Franck Lepage, « De l’éducation populaire à la domestication par la « culture » », *Le Monde diplomatique*, mai 2009, p. 4-5.

²⁷ Au Québec, l’éducation populaire se formalise à la fin des années 1960 au sein du ministère de l’éducation par la création de Centres d’éducation populaire. Parallèlement, des initiatives voient le jour dans les milieux communautaires ; elles promeuvent « l’éducation populaire autonome » (EPA) et se fédèrent sous ce qui est aujourd’hui le Mouvement d’éducation populaire et d’action communautaire du Québec (MEPACQ).

Pour la définition de l’éducation populaire selon le MEPACQ et ses liens avec les activités d’Oxy-Jeunes, voir page 40.

Pour un panorama des dates et figures de l’éducation populaire au Québec, voir le diaporama présenté dans le cadre du colloque sur l’éducation populaire autonome : Centre de formation populaire, « Une brève histoire de l’éducation populaire », *L’éducation populaire autonome*, colloque du 15 et 16 novembre 2018, Centre Saint-Pierre-, Montréal, http://lecfp.qc.ca/wp-content/uploads/2018/11/Histoire-%C3%89ducation-populaire-%C3%A0-Montr%C3%A9al-diaporama_CFP_2018_BVpr%C3%A9sentation-compressed-2.pdf (consulté le 04 octobre 2021). Voir également l’article Anouk Bélanger, Paul Bélanger, « La médiation culturelle au prisme de l’éducation populaire : conjonctions et conjoncture québécoise » dans Casemajor, Dubé, Lafortune et Lamoureux, *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Laval, PUL, 2017, p. 235-255.

²⁸ Selon l’auteure, l’animation socioculturelle tendrait également davantage à s’adresser aux catégories sociales défavorisées, se constituant alors comme un service spécifique à destination des jeunes en difficultés. Marie-Christine Bordeaux, « La médiation culturelle face aux nouveaux paradigmes du développement culturel » dans Casemajor, Dubé, Lafortune et Lamoureux, *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Laval, PUL, 2017, p. 119.

individuelles enfouies dans la personne²⁹ ». C'est à cette révélation qu'entend contribuer Oxy-jeunes en « souten[ant] l'expression et la valorisation de la diversité » par une approche fondée sur la « reconnaiss[ance du] potentiel de chaque jeune³⁰ ». Dans la même ambition, la typologie réalisée par Kheira Belhadj-ziane, Jean-François Allaire et Paul Morin, mobilise le terme de « capacitation³¹ » pour décrire la plus récente acception de la médiation culturelle telle qu'elle est pratiquée par ses partenaires culturels proposant des activités artistiques en Estrie (fig. 2). Ce type de médiation culturelle qui s'arrime à des pratiques d'intervention sociale, à l'image de celle qu'évoquait Montoya, Sonnette et Fugier, est reprise par Jean-Marie Lafortune sous le terme « médiacion ». Moins que la démocratisation par la transmission d'une culture légitime, celle-ci s'inscrit davantage dans la démocratie culturelle et favorise l'expression culturelle des personnes par la valorisation de leurs forces. Elle alimente ainsi leur potentiel d'action en tant que citoyen.nes :

La médiacion culturelle s'apparente à une intervention sociale de groupe. Les fondements et les orientations de l'animation culturelle la spécifient toutefois. En effet, celle-ci ne s'érige pas sur des valeurs de réparation, c'est-à-dire qu'elle ne s'adresse pas à des citoyens en situation d'inadaptation, mais se déploie sur la base de la promotion des atouts, dont peuvent bénéficier tous les groupes sociaux, participant à l'émergence de nouvelles formes d'action ainsi qu'à l'élargissement des espaces démocratiques³².



Figure 2 - « Continuum de la pratique de médiation culturelle observé dans Cultures du Cœur », Belhadj-ziane, Allaire, Morin, *Évaluation de l'implantation de Cultures du Cœur en Estrie*, 2015, p. 12.

La pratique de la médiation culturelle menée par Oxy-Jeunes revêt un rôle d'autant plus engagé socialement que l'organisme précise que 40% de ses usager.es sont « issus de la diversité » et 40% sont considéré.es

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Oxy-Jeunes, *Rapport d'activités 2019-2020*, janvier 2021, p. 4.

³¹ Kheira Belhadj-Ziane, Jean-François Allaire, Paul Morin, *Évaluation de l'implantation de Cultures du cœur en Estrie: un projet de médiation culturelle dans le champ de l'intervention sociale : rapport final*, 2015, p.12

³² Jean-Marie Lafortune, « De la médiation à la médiacion : le double jeu du pouvoir culturel en animation », *Lien social et politique*, n°60, automne 2008, p. 49-60.

comme « en marge », c'est-à-dire « à risque de décrochage ou présentant des troubles du développement³³ ». Dans la lignée de l'*Agenda 21 de la culture du Québec*, qui relie la médiation culturelle à « l'épanouissement culturel des citoyennes et des citoyens ainsi [qu'à] l'accès et leur participation à la vie culturelle³⁴ », et conçoit le « loisir culturel » comme « lieu d'apprentissage et d'appropriation citoyenne³⁵ » chaque membre d'Oxy-jeunes est considéré.e comme un.e « citoyen.[ne] culturel.[le] à part entière » et membre actif[.ve] de sa « communauté³⁶ ». Aux objectifs déjà mentionnés, s'ajoute en effet le désir d'« encourager le développement de la citoyenneté culturelle » en favorisant « l'engagement des jeunes dans leur communauté³⁷ ». Selon Christian Poirrier, la citoyenneté culturelle associe les droits et responsabilités du citoyen à la reconnaissance de la pluralité des identités qui peuvent s'exprimer par la culture. Elle reconnaît la capacité des individus à participer, dans et par la culture, à la vie de leur communauté, à produire des codes symboliques et les mettre en dialogue avec d'autres³⁸. Dans cette optique, le programme « Espaces d'expression jeunesse » duquel relève la création de la chanson « I Know » soutient « à l'extérieur du cadre scolaire, les besoins d'expression, d'apprentissage et de réalisation de soi des adolescents, spécifiquement les jeunes en situation de marginalité »³⁹ par la pratique artistique. Oxy-jeunes investit donc une acception de la médiation culturelle teintée des objectifs de changement social rattachés aux milieux de l'intervention et du loisir ou de l'animation. Marie-Christine Bordeaux souligne par ailleurs que cette vision plus « inclusive » de la médiation culturelle est répandue au Québec où « action socioculturelle, développement culturel, art communautaire, participation sont inclus dans la définition de la médiation⁴⁰ ».

L'enquête réalisée en 2014 par Martin Lussier sur la médiation culturelle dans la Vallée-du-Haut-Saint-Laurent montre en effet que la « rencontre » visant à « rassembler des individus » et le « changement social » à l'échelle collective⁴¹ s'imposent aux côtés de la « démocratisation de la culture » comme figures

³³ Oxy-Jeunes, *Rapport d'activités 2019-2020*, janvier 2021, p. 7

³⁴ Ministère de la Culture et des Communications, *Agenda 21 de la culture au Québec*, 2021, Gouvernement du Québec, 2012, p. 12

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Oxy-Jeunes, *Rapport d'activités 2018-2019*, p. 4.

³⁷ *Ibid.* p.

³⁸ Pour une revue de littérature sur la notion de citoyenneté culturelle, voir Christian Poirrier, « La citoyenneté culturelle. Considérations théoriques et empiriques » dans Casemajor, Dubé, Lafortune et Lamoureux, *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Laval, PUL, 2017, p. 152-167.

³⁹ Oxy-jeunes, Programme Espace d'expression jeunesse 12-17. Demande de don à la Fondation Sibylla Hesse, 2019, p.6

⁴⁰ Marie-Christine Bordeaux, « La médiation culturelle face aux nouveaux paradigmes du développement culturel » dans Casemajor, Dubé, Lafortune et Lamoureux, *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Laval, PUL, 2017, p. 110.

⁴¹ Martin Lussier, *L'appropriation de la médiation culturelle dans la Vallée-du-Haut-Saint-Laurent : caractéristiques, besoins et enjeux des artistes et des travailleurs culturels*, Montréal, Culture pour tous, Autour de nous et Service aux collectivités de l'UQAM, 2014, https://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/wp-content/uploads/sites/6/2014/10/Rapport_de_recherche.pdf (consulté le 24 septembre 2020).

représentatives de ce champ dans la région. La médiation culturelle contribue au Québec à la création du « vivre-ensemble » lequel repose, selon Ève Lamoureux et Magali Uhl, sur « l'inclusivité, la quête d'une société, plus égalitaire, le respect des minorités et des droits de la personne, la visibilité et le soutien aux luttes pour le respect, l'intégration et la promotion de la diversité ethnoculturelle, la prise en compte de la fragilité sociale, le souci de l'autre dans l'infime diversité de ses pratiques et attributs⁴² ». Elle rejoint alors certains principes de l'art communautaire relevés par Marcelle Dubé dans le cadre d'une activité de création par l'art de la marionnette : « une co-cocréation étendue, un travail collaboratif entre des artistes professionnel.le.s et non professionnel.le.s, la combinaison des sphères privée, sociale et politique, et la mobilisation de l'art comme stratégie d'émergence dans l'espace public d'un groupe social marginalisé⁴³ ». Toujours dans le contexte québécois qui est celui de cette recherche, Elizabeth Kaine, associée à la médiation culturelle un terme qui permet de relier ses pratiques aux actions des milieux de l'art communautaire, de l'intervention sociale et de l'animation dont nous avons observé dans cette partie qu'elle partageait certaines missions. En tant que « mode d'action qui vise à redonner à la population des pouvoirs, non seulement pour qu'elle s'implique davantage dans les processus décisionnels mais aussi pour qu'elle pose elle-même les actions qui améliorent son bien-être⁴⁴ », les activités de médiation culturelle favorisent selon elle l'« empowerment⁴⁵ » de ses bénéficiaires. Le terme est repris dans une de ses traductions françaises, le « développement du pouvoir d'agir », dans la plupart des supports administratifs et de communication d'Oxy-Jeunes ; nous allons à présent expliciter sa signification.

0.1.2. La pratique artistique en médiation culturelle comme vecteur de changement social : développement du pouvoir d'agir, émancipation et participation.

Si le terme anglais d'*empowerment* n'est pas utilisé par l'organisme, ce dernier mobilise cependant l'expression « développement du pouvoir d'agir⁴⁶ » théorisée par Yann Le Bossé et reprise par William

⁴² Ève Lamoureux, Magali Uhl, « L'agir artistique et culturel » dans Lamoureux, Ève, Magali Uhl (éd.), *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2018, p. 3.

⁴³ Marcelle Dubé, « Quand l'art, la création et la santé mentale font corps. Une expérience de socialisation alternative. » dans Lamoureux, Ève, Magali Uhl (éd.), *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2018, p. 91-92.

⁴⁴ Elizabeth Kaine (éd.), *Le petit guide de la grande concertation. Création et transmission culturelle par et avec les communautés*, Québec, PUL, 2016.

⁴⁵ *Ibid.* p. 30

⁴⁶ Yann Le Bossé, Bernard Vallérie, « Développement du pouvoir d'agir (*empowerment*) des personnes et des collectivités : de son expérimentation à son enseignement », *Les Sciences de l'éducation – Pour l'Ère nouvelle*, vol.39, 2006, p.87-100.

Ninacs comme traduction possible de la notion d'*empowerment* dans le champ de l'intervention⁴⁷. Ses principes font échos à l'« émancipation » ainsi qu'à la notion de « participation » selon la théorisation qu'en propose Joëlle Zask, termes plus volontiers employés dans les écrits en médiation culturelle. Nous définirons donc les différentes expressions de manière à comprendre les logiques qu'elles partagent et qui imprègnent les actions de médiation culturelle comprise dans l'acception précisée au fil de la partie précédente.

Anne-Emmanuelle Calvès remarque la très grande polysémie du terme « *empowerment* » en fonction des milieux qui s'en emparent, eux aussi particulièrement variés. L'auteure mentionne néanmoins une base sémantique qui renvoie à des « principes tels que la capacité des individus et des collectivités à agir pour assurer leur bien-être ou leur droit de participer aux décisions les concernant⁴⁸ ». À la fois « état » de pouvoir et « processus » pour parvenir à cet état, la définition que donnent Marie-Hélène Bacqué et Carole Biewener de *l'empowerment* correspond à « une démarche d'autoréalisation et d'émancipation des individus, de reconnaissance des groupes ou des communautés et de transformation sociale⁴⁹ ». Le terme « émancipation » qui apparaît ici est fréquemment utilisé dans les articles scientifiques portant sur la médiation culturelle et désigne le processus d'affranchissement d'un état de dépendance vers un état d'auto-prise en charge par la personne de ses propres besoins. Il se rapproche du « développement du pouvoir d'agir », traduction que nous privilégierons dans la mesure où cette expression est employée par Oxy-Jeunes et qu'elle convoque la notion de « pouvoir ». Cette mention est en effet importante dans la dimension dite « radicale⁵⁰ » du terme d'*empowerment* qui est celle historiquement employée dans le champ du travail social et les milieux communautaires qui sont ceux d'Oxy-jeunes, ainsi que par les acteur.ices de l'éducation populaire dont s'inspire la médiation culturelle.

Selon Bacqué et Biewener, qui s'appuient sur les travaux de Lorraine Gutiérrez⁵¹, il s'agit pour ces milieux de « permettre aux individus d'accroître leur pouvoir d'agir, de développer des compétences pour gagner une influence collective et politique et pour peser sur la répartition des ressources sociales⁵² ». Si la remise en cause des structures de pouvoir, la « redistribution » ou le « changement social⁵³ » sont revendiqués dans cette branche radicale de *l'empowerment*, ces ambitions ne sont pas explicitement mentionnées dans les documents diffusés par Oxy-jeunes. Elles sous-tendent néanmoins les objectifs cités

⁴⁷ William A. Ninacs, *Empowerment et intervention. Développement de la capacité d'agir et de la solidarité*, Laval, PUL, 2008, p. 2.

⁴⁸ Anne-Emmanuelle Calvès, « « Empowerment » : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde*, n°200, 2009, p. 736.

⁴⁹ Marie-Hélène Calvès, Carole Biewener, *L'empowerment, une pratique émancipatrice ?*, Paris, La Découverte, 2015, p. 2.

⁵⁰ *Ibid.* p. 10-19.

⁵¹ Lorraine Gutiérrez, « Working with women of color: an empowerment perspective », *Social Work*, vol.35, n°2, 1990

⁵² *Ibid.* p. 18.

⁵³ *Ibid.* p. 24.

dans ses règlements généraux qui visent à la fois à « utiliser l'activité artistique comme moyen de résolution des problématiques sociales auxquelles les jeunes sont confrontés⁵⁴ », « développer et renforcer chez les jeunes la rigueur, l'exigence, la ténacité et le dépassement de soi par le processus d'une démarche artistique » et à « mettre sur pied différents évènements (colloques, rencontres, forums, etc...), afin que les jeunes puissent prendre la parole et que celle-ci ait une portée sociale et culturelle dans la communauté⁵⁵ ». A ce niveau, la médiation culturelle affirme sa filiation avec l'éducation populaire ; Anouk Bélanger et Paul Bélanger remarquent qu'« en reposant [...] sur une conception de la culture qui inclut le vécu et l'expérience collective et ne se limite plus aux œuvres et à leur circulation, les politiques culturelles traversant la médiation culturelle se rapprochent de l'esprit, ou de l'intention sociopolitique de l'éducation populaire⁵⁶ ». D'autre part, les auteur.es soulignent le fait que

Par l'engagement dans des processus soutenus mais non évalués d'éducation aux arts, aux loisirs, à l'alphabétisation, à la cuisine, etc., les membres et participant.e.s acquièrent une autonomie, une émancipation individuelle puis collective, et au final, une participation sociale et citoyenne. En ce sens, l'éducation populaire contribue, à titre de pilier historique, au grand mouvement de démocratisation de nos sociétés. Elle partage ceci avec la médiation culturelle⁵⁷.

Dans la continuité de cette filiation avec les principes de l'éducation populaire, la mise en œuvre des ateliers convoque également des approches privilégiées par ce milieu. En effet, les activités d'Oxy-jeunes s'organisent autour d'une offre hebdomadaire d'ateliers collectifs gratuits en musique (chant, rap, pratique instrumentale), arts médiatiques et danses urbaines, animés par des artistes professionnels appelés « artistes-mentors » au sein de l'organisme. Ils.elles sont amenés à adopter une posture spécifique pour répondre aux objectifs de développement du pouvoir d'agir à travers la dynamique d'éducation musicale qui se réalise dans les ateliers. Celle-ci s'inscrit dans la lignée des postures plébiscitées par Paolo Freire⁵⁸ et Jacques Rancière⁵⁹ qui pointent le rapport de domination que l'éducateur entretient avec son élève et qui, sous couvert de bienfaisance, maintient les inégalités entre « [la classe] des hommes qui raisonnent et celle

⁵⁴ Oxy-Jeunes, « Article 1.04 », *Règlements généraux*, 2014, p.3

⁵⁵ *Ibid.*, p.4

⁵⁶ Anouk Bélanger, Paul Bélanger, « La médiation culturelle au prisme de l'éducation populaire : conjonctions et conjoncture québécoise » dans Casemajor, Dubé, Lafortune et Lamoureux, *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Laval, PUL, 2017, p. 249.

⁵⁷ *Ibid.* p. 249.

⁵⁸ Paolo Freire, *Pédagogie des opprimés*, Paris, Maspero, 1974

⁵⁹ Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987. Une recension de cet ouvrage est disponible : Gomez, Emilie, " *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, de Jacques Rancière", *La Revue musicale OICRM*, vol 7.2, 2020, <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol7-n2/le-maitre-ignorant/>

des hommes qui croient⁶⁰ ». Pour remédier à cette situation, Rancière milite pour l'« émancipation intellectuelle⁶¹ » qui se fonde sur la reconnaissance, à priori, de l'égalité des intelligences entre l'élève et le maître. Freire met quant à lui de l'avant un effort de « conscientisation⁶² » du monde et de sa propre condition, tant de la part du maître que de l'élève, ainsi que la mise en dialogue de ces perceptions. Les auteurs voient dans ces méthodes, souvent reprises dans les milieux de l'éducation populaire, des leviers du changement social en ce qu'elles remettent en cause les relations de pouvoir entre l'éducateur et l'élève pour « re-crée⁶³ » une réalité plus juste. Le « code d'éthique » établi par Oxy-jeunes dans le but de clarifier auprès des artistes-mentor l'approche préconisée avec les jeunes au regard des objectifs et valeurs de l'organisme témoigne des enjeux liés à ce rapport et que nous détaillerons particulièrement dans ce mémoire.

Dans ces approches, le mouvement autonome des personnes accompagnées, leur « capacité d'agir » est privilégié. La mise en mouvement qui se distingue chez les auteurs comme outils de transformation est explicitement mobilisée par Oxy-jeunes dont les activités visent à « stimuler les jeunes à la création artistique en leur donnant tout le soutien nécessaire facilitant leur démarche⁶⁴ ». Elle est également centrale dans les techniques d'intervention relevant de l'*empowerment* comme le montre le schéma proposé par Lemay⁶⁵ (fig. 3). Ninacs prolonge la théorisation du terme dans le champ du travail social en montrant que cette mise en mouvement s'illustre à la fois sur le plan « individuel », sur le plan « communautaire » et sur le plan « organisationnel⁶⁶ », articulant ainsi les échelles de l'individuel au collectif que nous serons amenés

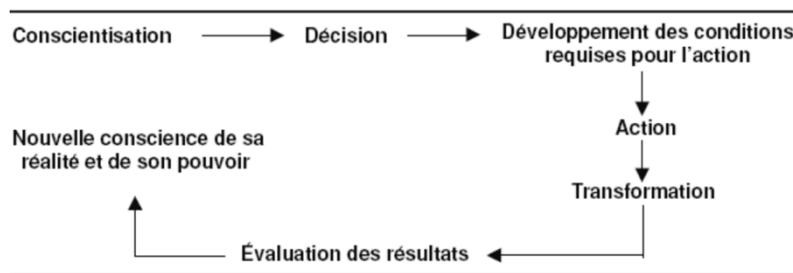


Figure 3 - « Processus général d'empowerment individuel ou collectif », Lemay, *Nouvelles pratiques sociales*, 2008, p. 171.

⁶⁰ Condorcet, « Rapport et projet de décret relatif à l'organisation générale de l'instruction publique. Présentation à l'Assemblée législative : 20 et 21 avril 1792 », <https://www.assemblee-nationale.fr/histoire/7ed.asp> (consulté en septembre 2020).

⁶¹ Jacques Rancière, *Le maître ignorant*.

⁶² Paolo Freire, *Pédagogie des opprimés*, p. 8.

⁶³ *Ibid*, p. 49.

⁶⁴ Oxy-Jeunes, *Règlements généraux*, 2014, p.3

⁶⁵ Louise Lemay, « L'intervention en soutien à l'empowerment. Du discours à la réalité. La question occultée du pouvoir entre acteurs au sein des pratiques d'aide. », *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 20, n°1, automne 2007, p. 171.

⁶⁶ William A. Ninacs, *Empowerment et intervention. Développement de la capacité d'agir et de la solidarité*, Laval, PUL, 2008, p. 17.

à considérer. En effet, Joëlle Zask met en perspective ces mêmes échelles pour étudier l'action à travers la notion de « participation » qu'elle met en avant :

ce qui donne un sens distinctif à la démocratie libérale, ce en quoi une société est libre, ce au nom de quoi les injonctions à participer sont officiellement faites, c'est que les individus exercent réellement une influence sur les conditions qui les affectent, qu'ils définissent leurs intérêts, qu'ils influent sur l'agenda de leurs gouvernements, qu'ils contribuent à fixer les conditions de leur propre vie, bref qu'ils soient non des performeurs, mais des participants, au sens fort du terme⁶⁷.

L'auteure distingue alors trois temps qui articulent systématiquement les niveaux individuel et collectif, « prendre part », « contribuer » et « bénéficier ». Ces étapes font de la participation un mouvement rétroactif, au même titre que celui du développement du pouvoir d'agir comme l'illustre le schéma circulaire de Lemay. Dans le domaine des arts, Nathalie Casemajor, Ève Lamoureux et Danièle Racine remarquent l'« omniprésence [de la participation] [...], tant dans l'art que dans la médiation culturelle⁶⁸ ». L'exercice progressif du pouvoir par l'action, visé par le développement du pouvoir d'agir ou la participation, s'illustre alors selon les auteures en « valoris[ant] tout particulièrement les pratiques et les projets qui incluent les publics dans une forme d'expression partagée⁶⁹ ». Elles distinguent différents modes de participation artistique dont la « co-création⁷⁰ » constitue la forme la plus dense que nous serons amenés à observer dans le cadre de la création d' « I Know ».

La dimension la plus critique de la médiation culturelle emprunte donc aux milieux de l'intervention la dynamique du « développement du pouvoir d'agir », qui correspond à celle d'*empowerment* utilisée dans le milieu anglophone et au Québec par William Ninacs à qui nous nous référons pour le détail des caractéristiques de cette notion. Celle-ci mise notamment sur l'action autonome des participant.es, la renégociation des rapports de pouvoir entre les différentes parties prenantes, tel que le préconisent les penseurs de l'éducation populaire, et la rétroactivité de son processus. Ces trois caractéristiques sont reprises par le terme de « participation » fréquemment employé dans le champ de la médiation culturelle. Oxy-Jeunes en témoigne à travers les objectifs d'engagement dans la communauté et le « développement du pouvoir d'agir⁷¹ » par la création artistique qui sont portés par la médiation culturelle que l'organisme met en place. Si à l'époque du Festival de Création Jeunesse, dans lequel près de 10 disciplines artistiques étaient représentées, plus de la moitié relevaient du domaine du théâtre, les ateliers en lien avec la musique sont

⁶⁷ *Ibid.* p. 9-10.

⁶⁸ Nathalie Casemajor, Ève Lamoureux, Danièle Racine, « Art participatif et médiation culturelle : typologie et enjeux des pratiques », dans Camart, Mairesse, Prévost-Thomas et Vessely (éd.) *Les mondes de la médiation culturelles. Volume 1 : approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, p. 171-184.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Oxy-Jeunes, *Rapport d'activités 2019-2020*, janvier 2021, p. 11.

désormais majoritaires. L'expression artistique musicale est aujourd'hui plus particulièrement soutenue par l'organisme pour mener à bien ses objectifs puisque près de la moitié des artistes-mentors relèvent du secteur musical et le logo d'Oxy-Jeunes s'accompagne parfois du slogan « énergie musicale et artistique ».

0.1.3. Spécificités de l'expression musicale en médiation culturelle

Il s'agit à présent de relever certaines caractéristiques de la pratique musicale qui corrént sa pertinence au regard des objectifs d'intervention développés jusqu'ici. Nous aborderons donc dans un premier temps la dimension sociale du système de signification musical. Nous verrons ensuite que cette création de sens peut avoir une portée politique et culturelle puis nous considérerons la place de la pratique musicale dans les activités artistiques à destination des jeunes au sein du milieu communautaire.

La parole en tant que « faculté, propre à l'homme, d'user du langage articulé pour exprimer sa pensée, pour communiquer avec autrui, [et exercice de cette faculté]⁷² » est centrale dans la dimension politique de la médiation culturelle telle que la présentait Jean Caune⁷³ et dans les objectifs de visibilité des personnes notamment poursuivis par l'art communautaire. Elle repose en effet pour Rancière sur « la reconnaissance de la capacité de l'autre à décrypter le message que l'émetteur lui envoie⁷⁴ », instaurant ainsi une « communauté d'égaux⁷⁵ ». La parole est concrétisation d'un signe, c'est-à-dire de l'union d'un « signifié » et d'un « signifiant », d'un « concept » et d'une « image acoustique⁷⁶ » tel que l'a théorisé Louis-Ferdinand Saussure. Elle est « manifestation d'une pensée, un sentiment, une volonté⁷⁷ », et correspond à l'« expression » que met particulièrement en avant Oxy-jeunes. L'« image acoustique » qui traduit la pensée peut relever du système, ou langage, verbal pour lequel il existe un code commun, la langue, qui permet à toute personne le maîtrisant d'associer directement un mot à une idée. Le système verbal n'est cependant pas le seul à permettre d'exprimer sa pensée à autrui puisque, comme le montre Nicolas Ruwet, « [la musique] est, parmi d'autres, un des systèmes de communication au moyen desquels les hommes échangent significations et valeurs⁷⁸ ». Les signifiants musicaux diffèrent cependant des mots dans la mesure où ils ne possèdent pas de relation directe avec un signifié, l'élaboration du sens revenant alors à celui qui les reçoit, et qui les interprète. Ainsi, Jean Molino caractérise le « phénomène musical » par un « triple mode

⁷² « Parole » dans *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition (actuelle), <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P0708> (consulté le 29 avril 2020)

⁷³ Jean Caune, « Préface », *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*, 2012, p. XI.

⁷⁴ Jacques Rancière, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, p. 110

⁷⁵ *Ibid.*, p. 120

⁷⁶ Louis-Ferdinand Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1955, p. 97-103.

⁷⁷ « Exprimer » dans *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition (actuelle), <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E3499> (consulté le 29 avril 2020).

⁷⁸ Nicolas Ruwet, *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 26.

d'existence, comme objet arbitrairement isolé, comme objet produit et comme objet perçu⁷⁹ ». Ici se dessine une particularité du signe musical, qui n'existe, d'une part que parce qu'il est physiquement réalisé, dans le temps et dans l'espace, par un émetteur qui y investit un contenu affectif ou une pensée. D'autre part, ce signe doit être accueilli par un récepteur auquel revient alors d'entreprendre un travail de traduction de ce « contenu émotionnel suggestif⁸⁰ », pour en élaborer un sens⁸¹. Cette approche linguistique incite Molino à concevoir la musique comme fait musical total⁸² qui doit dès lors être considéré dans sa dimension sociale. Anne-Marie Green appuie cette réflexion :

La musique, en tant que fait de culture et fait social total, est langage, et par conséquent système symbolique qui peut donner matière à une analyse sociologique incluant l'étude de rapports dialectiques de production, d'interprétation et de réception musicales.⁸³

Cette conception du système musical comme intrinsèquement liée à son contexte social permet de situer l'articulation de l'« expression artistique » et de l'engagement communautaire qui sous-tend le positionnement d'Oxy-jeune.

Dans une approche sociologique de la musique plus large, Hyacinthe Ravet reprenant les travaux d'Howard Becker rappelle que le fait musical s'insère dans une « chaîne de coopération⁸⁴ » et qu'il parvient à l'auditeur « grâce à un dispositif matériel, par une incarnation physique, dans de l'humain, de la technique, des objets⁸⁵ ». Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Emilie Gomart remarquent que parmi ces intermédiaires, l'humain, la personne « proche » constitue une « prise⁸⁶ » particulièrement efficace vers l'objet musical. Le médiateur joue alors un rôle d'intermédiaire clé dans l'appropriation du signe musical, dans sa « traduction » tel que la sociologie pragmatiste d'Antoine Hennion la nomme. Au sein d'Oxy-Jeunes, c'est en ce sens que les artistes-mentors accompagnent les jeunes dans le développement de leurs compétences artistiques musicales dans le cadre d'activités de pratique musicale selon les catégories « rap », « chant », « musique » (c'est-à-dire « pratique instrumentale»). Celles-ci prennent la forme

⁷⁹ Jean Molino, *Le Singe musicien : essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud / INA, p. 74.

⁸⁰ Christophe Traini, *La musique en colère*, Paris, Presses de Sciences Po, 2008, p. 11.

⁸¹ André Boucourechliev dira à propos du signe musical dans *Le langage musical* (Paris, Fayard, 1983), « le sens, c'est vous » (p.11).

⁸² Jean Molino, *Le Singe musicien : essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud / INA, p.278-285.

⁸³ Anne-Marie Green, *De la musique en sociologie*, Paris, L'Harmattan, 2005, cité dans David, Sylvain, « La musique : sociologie d'un art non conceptuel. De la musique en sociologie d'Anne-Marie Green », *Spirale*, n°223, 2008, p. 33.

⁸⁴ Howard Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1982 cité dans Ravet, Hyacinthe « Sociologies de la musique », *L'Année sociologique*, vol. 60, 2010, p. 271-303.

⁸⁵ Hyacinthe Ravet, « Sociologies de la musique », *L'Année sociologique*, vol. 60, 2010, p. 274.

⁸⁶ Emilie Gomart, Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, *Figures de l'amateur ; formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française, 2000

d'« ateliers » ou de séances de « mentorat » programmés selon un calendrier hebdomadaire et accompagnés par un.e artiste-mentor référent.e pour chaque discipline. Nous aurons cependant l'occasion d'observer qu'ils.elles n'occupent pas seulement une fonction de traducteur.ices mais jouent un rôle clé dans la communauté créée par le groupe de pratique musicale. Cette dimension est particulièrement considérée par Oxy-Jeunes. En témoignent également l'espace de pratique libre mettant à disposition le matériel nécessaire à la pratique musicale (espace, instruments, matériel audio etc.), accessible à la demande, ainsi que le « comité des jeunes » qui permet aux jeunes participant.es d'influer sur les activités offertes par l'organisme. Pour John Blacking, la pratique musicale favorise spécifiquement la construction d'un sens communautaire, il affirme que « [la musique] est aussi politique, en ce sens qu'elle peut entraîner des individus à vivre intensément une expérience de participation communautaire dans le cadre de leur culture et, par-là, les rendre plus conscients de leurs responsabilités réciproques⁸⁷ ». Cécile Prévost-Thomas souligne plus précisément à propos de certains titres dits « engagés » qu'ils ont menés à

une réelle prise de conscience communautaire chez les artistes devenue à la fois fédératrice d'idéaux mais aussi de publics, et donc de projet commun à travers des revendications qui passent d'une sphère étroite (celle d'un artiste et de son public) à une sphère large (celle d'un collectif d'artistes et d'une collectivité de citoyens partageant les mêmes revendications sociales)⁸⁸

Les questions de la citoyenneté, des liens entre collectif et individuel, du changement social sont remobilisées par l'auteure dans le cadre de la musique populaire, et plus particulièrement de la chanson engagée. En dehors de la catégorie très spécifique de la chanson contestataire, l'analyse des ateliers de composition du titre « I Know » nous permettra d'envisager ces thématiques au niveau de la création musicale, spécifiquement au sein d'un organisme autonome jeunesse.

La musique semble d'ailleurs être une pratique artistique privilégiée dans ce type de structure. Belhadj-Ziane, Allaire et Morin montrent que dans le champ du travail social en Estrie, lorsque les partenaires culturels proposent des sorties culturelles aux personnes en proie à des difficultés diverses, la catégorie « musique et chanson⁸⁹ » est la discipline artistique qui comptabilise le plus grand nombre d'invitations, et qu'elle est également la mieux accueillie par les bénéficiaires. La musique est également la discipline artistique à la fois la plus programmée et la plus représentée en termes d'équipements dans les Maisons des Jeunes et de la Culture en France⁹⁰. Elle est très présente dans la vie culturelle des jeunes

⁸⁷ John Blacking, *Le sens musical*, Paris, Les Editions de Minuit, 1980, p. 37.

⁸⁸ Cécile Prévost-Thomas, « De « Douce France » à « Tekitoy » : enjeux identitaires et sociaux de la chanson engagée en France. » dans Bizzoni, Prévost-Thomas (éd.), *La chanson francophone engagée*, Montréal, Tryptique, 2008, p. 84.

⁸⁹ *Ibid.*, p.30-31.

⁹⁰ Confédération des Maisons des Jeunes et de la Culture de France, *Les pratiques artistiques et culturelles amateurs dans les MJC*, 2013, p.20, http://www.cmjcf.fr/wp-content/uploads/2014/05/Les_pratiques_amateurs_MJC.pdf (consulté le 30 avril 2020).

montréalais puisque Christian Poirrier montre que l'écoute de la musique est la pratique artistique la plus plébiscitée chez les jeunes montréalais de 15 à 24 ans⁹¹. Ces constats, comme celui de l'offre plus particulièrement musicale d'Oxy-jeunes, ainsi que les réflexions sur la dimension sociale du fait musical laissent donc envisager la musique comme une discipline artistique pertinente pour la poursuite des objectifs de développement du pouvoir d'agir en médiation culturelle.

0.2. Problématisation et question de recherche

La médiation est politique en ce qu'elle rejoint l'ensemble des individus, indépendamment de leur appartenance sociale, et favorise ainsi les interactions entre les groupes sociaux dans une dynamique de promotion de la diversité culturelle. Comme action culturelle, les associations nouvelles qu'elle fait advenir sont sous-tendues par des objectifs d'émancipation et de changement social hérités de sa filiation avec l'éducation populaire et l'animation socio-culturelle. Ses pratiques se fondent dans ce cadre sur la reconnaissance des personnes dans leurs particularités et sur leur contribution active à l'art et à la culture comme levier de participation citoyenne. Cette éthique fait écho à l'approche du développement du pouvoir d'agir (*empowerment*), historiquement reliée à l'éducation populaire puis reprise dans le champ social et les milieux communautaires, qui reconnaît et encourage la capacité des personnes à être acteur.ices de leur propre changement. Les activités culturelles sont ainsi mobilisées par les intervenant.es sociaux.ales, en collaboration avec les professionnel.les du milieu culturel, notamment du secteur musical. Les spécificités du langage musical, parmi lesquelles sa teneur symbolique et la mise en réseau d'acteur.ices qu'il suppose pour se concrétiser, confèrent à la musique une dimension sociale importante. Cette discipline artistique semble par ailleurs particulièrement mobilisée dans les milieux communautaires et le domaine de l'intervention à destination des jeunes qui s'adonnent plus spécifiquement à cet art. Les ateliers de composition musicale collective menés au sein de l'organisme communautaire jeunesse Oxy-Jeunes par des artistes professionnel.les dans une perspective de développement du pouvoir d'agir et d'engagement communautaire des participant.e.s en offrent un exemple supplémentaire.

La pratique musicale semble donc particulièrement appropriée pour poursuivre les objectifs de développement du pouvoir d'agir que la médiation culturelle dans sa dimension la plus politique partage avec le milieu communautaire et l'intervention. Néanmoins, Irina Kirchberg montre dans son enquête sur la médiation de la musique au Québec que les professionnel.les du milieu musical « n'ont pas fait référence

⁹¹ Christian Poirrier (éd.), *La participation culturelle des jeunes à Montréal*, Montréal, INRS, 2012, p. 56.

aux notions « d'empowerment (capacitation) », de « citoyenneté », « d'implication », de « création »⁹² que ce soit pour décrire la médiation culturelle, ou la médiation de la musique. L'auteure ajoute que cette dernière est plus particulièrement associée aux notions de « transmissions » telles que « l'apprentissage », « l'éducation », ou l'« explication ». Bien que ces observations tendent à évoluer, la médiation de la musique comme pratique émancipatrice est peu identifiée par les professionnel.les des institutions musicales québécoises qui l'assimilent généralement à une dynamique de transmission et de développement des publics. Plus largement, la médiation culturelle souffre d'un manque de visibilité au sein même des milieux de l'intervention qui dénoncent une réticence de la part des institutions culturelles à y contribuer tel que le dénoncent Montoya, Sonnette et Fugier⁹³. Par ailleurs, Nathalie Casemajor, Marcelle Dubé et Ève Lamoureux mentionnent que la « prédilection des chercheur.e.s pour un idéal émancipatoire entraînerait une déconnexion de la réflexion théorique vis-à-vis de l'opérationnalisation pratique⁹⁴ », qui pourrait accentuer la frilosité des milieux professionnels à s'inscrire dans ce type d'objectifs. Cette recherche souhaite ainsi contribuer à éclairer la réalisation effective de la médiation de la musique au regard des ambitions théoriques de développement du pouvoir d'agir et de changement social que porte la médiation culturelle. Comment la médiation de la musique peut-elle, à travers un atelier de création musicale collective, poursuivre les objectifs de développement du pouvoir d'agir de la médiation culturelle ?

Compte-tenu des différentes acceptions de la médiation culturelle et de la prédominance des dynamiques verticales de transmission, nous formulons l'hypothèse que pour favoriser le développement du pouvoir d'agir des participant.es, cet objectif doit être explicitement défini et partagé comme tel par toutes les parties prenantes de l'activité. Selon les méthodes promues par l'éducation populaire, les artistes associé.es aux ateliers devraient alors être enclin à renégocier leur statut de connaisseur.es, qui contribue cependant à leur intégration dans ce type d'initiative, et ce dans le but de créer un rapport horizontal de partage des compétences reconnues de chaque participant.es. Plus largement, le processus de création musicale devrait ainsi permettre de rééquilibrer les rapports de pouvoir entre l'ensemble des participant.es par une redistribution des responsabilités de décision vis-à-vis de l'ensemble des dispositifs mis en œuvre dans le déroulement de l'activité.

Si les activités poursuivant des objectifs de développement du pouvoir d'agir par la pratique musicale semblent largement abordées par le champ social, nous avons vu que les institutions musicales

⁹² Irina Kirchberg, *Panorama de la médiation de la musique au Québec. Définitions, acteurs et enjeux*, Partenariat sur les publics de la musique, mars 2019, p.17.

⁹³ Nathalie Montoya, Marie Sonnette et Pascal Fugier, « L'accueil paradoxal des publics du champ social dans les établissements culturels », p. 47-71.

⁹⁴ Nathalie Casemajor, Marcelle Dubé, Ève Lamoureux « La médiation culturelle face aux nouveaux paradigmes du développement culturel » dans Casemajor, Dubé, Lafortune et Lamoureux, *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Laval, PUL, 2017, p. 110.

québécoises envisagent plus difficilement ce type d'objectif à travers leurs activités de médiation de la musique. Nous formulons donc l'hypothèse que le développement du pouvoir d'agir par la médiation de la musique est étroitement lié aux conditions structurelles de l'activité. La notion de dispositif⁹⁵ nous permet alors d'envisager les enjeux abordés jusqu'ici dans la réalisation concrète d'une activité de médiation de la musique. Ainsi, dans le cadre de l'activité artistique étudiée, le terme recouvre l'ensemble des ressources spatiales, humaines, matérielles et temporelles qui ont permis de l'imaginer, la concevoir, l'alimenter, la proposer, la vivre selon un ensemble de modalités visant l'émancipation de ses participant.es. Outre la « machine », les rouages techniques de l'activité, il s'agira donc de déceler plus particulièrement leurs moteurs « stratégiques », c'est-à-dire la manière dont ces dispositions ont, pour fonctionner et par leur fonctionnement, favorisé le développement du pouvoir d'agir des jeunes participant.es à la composition musicale.

0.3.Méthodologie

Cette enquête vise à documenter, à posteriori, une activité de médiation de la musique au sein de laquelle une pratique musicale collective s'arrime aux objectifs de développement personnel et d'engagement citoyen de chaque participant.e. Il ne s'agit pas, compte-tenu de l'étendue de cette recherche, d'aboutir à la modélisation de ce type d'activité, mais d'en analyser un exemple concret, ici la composition d'une chanson, dans l'intégralité de sa mise en œuvre. L'analyse des différents cadres opérationnels (de l'organisation globale d'Oxy-Jeunes aux interactions individuelles entre les participant.es aux ateliers) sera mise en perspective des enjeux propres au développement du pouvoir d'agir que ces dispositifs soulèvent. Cette recherche entend ainsi contribuer, par l'intermédiaire d'un cas concret, à l'étude des possibilités apportées par la médiation culturelle en matière de développement du pouvoir d'agir. Elle s'inscrit plus particulièrement dans le domaine de la médiation de la musique au Québec où cette voie semble peu explorée par les professionnel.les du milieu musical. Il s'agit donc, par le biais de la recherche, d'offrir une visibilité supplémentaire ainsi qu'une légitimité scientifique à cette démarche artistique particulière en explicitant ses rouages.

⁹⁵ Bernard Vouilloux définit le dispositif comme un « agencement résolument hétérogène d'énoncés et de visibilités qui lui-même résulte de l'investissement d'un ensemble de moyens appelés à fonctionner stratégiquement au sein d'une situation (d'un champ de forces) donnée. » Bernard Vouilloux, « Du dispositif », *Discours, image, dispositif Penser la représentation II, textes réunis par Philippe Ortel*, Paris, L'Harmattan, coll « Champs visuels », 2008, p. 29.

Lors de cette enquête, nous avons analysé, pour chaque type d'acteur.ice rencontré.e en entretien, à savoir les gestionnaires de la structure (directrice et coordinatrice), les artistes-mentors (n = 3) et les jeunes (n = 5), les dispositifs réels qu'ils.elles ont mis en place et leur rôle au sein de ceux-ci. Ces derniers ont été confrontés à l'importance que chacun.e a déclaré avoir accordé aux objectifs strictement artistiques et celle donnée aux aspirations de développement du pouvoir d'agir dans le cadre de la création collective d'une chanson. Les rapports de pouvoir, à toutes les échelles de la construction et de la mise en œuvre de tels dispositifs ont particulièrement été questionnés dans l'analyse. Enfin, il s'agissait de déceler si ces ateliers de création musicale ont eu un impact sur la vie personnelle et/ou culturelle des jeunes et, le cas échéant, de retracer les intentions et réalisations qui les ont sous-tendus. Pour ce faire, nous avons d'une part analysé les documents publics et internes produits par Oxy-jeunes faisant référence à l'activité. D'autre part, nous avons reconstitué une partie du corpus génétique de la chanson « I Know » en collectant les traces diffusées par l'organisme sur ses réseaux sociaux et les éléments apportés par les participant.es dans le cadre d'entretiens d'explicitation semi-directifs, lesquels ont constitué la troisième source de données à propos de cette activité de composition collective.

0.3.1. Dépouillement de la littérature grise produite par Oxy-Jeunes : quelle fenêtre sur l'activité ?

Dans le but de définir l'importance des différents objectifs donnés à l'activité de création musicale collective, nous avons procédé à l'analyse de la littérature grise produite par l'organismes dans le cadre de la mise en œuvre et de la promotion de ce projet. Les contenus du site internet de l'organisme, de sa page Facebook, de son profil Instagram et des interviews en lien avec l'organisme accordées par sa directrice actuelle ont constitué un premier sous corpus de documents⁹⁶. Ces contenus ont été considérés comme des communications destinées au « grand public » visant à présenter l'organisme par la plus grande économie de mots. Leur analyse a donc permis d'extraire ce qui caractérise et distingue l'organisme au sein de l'offre culturelle et artistique québécoise.

Le second sous corpus est composé des rapports d'activité 2017-2018, 2018-2019 et 2019-2020, c'est-dire celui correspondant au moment de la création d'« I Know », ainsi que ceux des années qui l'ont directement précédé et suivi. Deux demandes de subventions concernant le programme « Expression jeunesse » dont a relevé la création et soumises auprès de fondations privées en 2019 et 2020 ont également été mobilisées. Deux autres demandes de financement concernant le programme « Jeunes en scène », dans lequel le titre s'insère lorsqu'il est interprété publiquement, ont été considérées à titre informatif puisque ce moment n'a pas relevé de l'étape de composition du titre précisément. L'ensemble de ces documents a permis d'analyser

⁹⁶ Voir annexe 6.

plus précisément le programme englobant l'activité : comment s'est-il articulé aux valeurs portées par l'organisme ? Quelles caractéristiques le concernant ont été mises de l'avant ? Concrètement, quels échéanciers, ressources et financements l'ont soutenu ?

0.3.2. Constitution et analyse du corpus génétique partiel de « I Know »

Le dépouillement des données existantes à propos de l'activité a été complété d'une reconstitution des différentes étapes de la création collective « I Know ». La reconstitution de ce corpus génétique a été nécessaire dans la mesure où elle a permis de mieux comprendre et expliquer les dispositifs qui ont été mis en place dans le processus de création. Ces dispositifs ont en effet permis de déceler certaines spécificités propres à la pratique musicale dans la conduite de l'activité. La création ayant été réalisée parallèlement au sein des ateliers de musique, de chant, et de rap, nous avons étudié d'une part les paroles de la chanson, leur langue et leur sens ; et d'autre part le processus général de composition de la partie instrumentale. Cette étude a été réalisée à travers la version finale diffusée du titre et a permis de mettre en perspective les traces musicales de l'activité avec les déclarations des participant.es.

0.3.3. Entretiens : critères saillants au regard de l'objectif de développement du pouvoir d'agir et d'émancipation

Les entretiens ont été organisés en trois temps correspondant aux trois types d'« *empowerment* » distingués par Ninacs (cf. paragraphe 0.1.2.). Comme le souligne l'auteur, « sur le plan théorique, chaque type d'*empowerment* possède des caractéristiques qui lui sont propres. Ils se manifestent de façon distincte selon qu'il s'agisse d'individus ou de communautés et selon les contextes, mais pas vraiment de façon isolée⁹⁷ ». Ainsi, s'il s'agissait bien de cerner les processus de développement du pouvoir d'agir chez les jeunes participant.es à la création, celui-ci s'est exprimé conjointement sur les plans organisationnels, communautaires et individuels qui ont été successivement interrogés par le biais des acteurs y ayant plus particulièrement contribué. Chaque session d'entretiens a permis de reconstruire les différents dispositifs qui ont rythmé la composition collective du titre.

Au total, dix personnes ont accepté de reconstituer le contexte et le processus de création d'« I Know » dans le cadre de cette recherche en participant à un entretien semi-directif⁹⁸. Dans l'ordre, ont été

⁹⁷ William Ninacs, *Empowerment et intervention. Développement de la capacité d'agir et de la solidarité*, Les Presses de l'Université Laval, 2008, p. 17.

⁹⁸ Tableau récapitulatif des entretiens en annexe 2.

rencontré.es Julie et Elany⁹⁹, respectivement directrice et coordinatrice de l'organisme lors de la création et toujours en fonction aux mêmes postes au moment des entretiens ; Donald, Koffi et Lucie, les artistes-mentors en musique, chant et rap qui ont contribué à la composition collective, toujours à Oxy-jeunes également ; ainsi que Guëro, Feda, Maria, Rukhama et Jazz, cinq des sept jeunes ayant participé à la composition du titre. Il est à noter que Güero participait aux ateliers de rap et a été associé à la composition qui se déroulait dans les ateliers de chant et de musique. Ainsi, Koffi, a été rencontré à titre d'artiste-mentor référent de Güero mais Lucie et Donald ont été plus particulièrement investis dans le projet « I Know ». Toutes les personnes ayant participé à la composition du titre (ce qui ne comprend donc pas les personnes ayant participé uniquement à l'enregistrement en studio et/ou la réalisation du vidéoclip) ont été sollicitées pour prendre part à cette recherche (cf. paragraphe suivant). Les cinq jeunes rencontré.es étaient au secondaire au moment de la création en 2018-2019, seules Feda et Maria participaient encore aux ateliers d'Oxy-jeunes au moment des entretiens. En raison des restrictions liées à la situation sanitaire, toutes les rencontres, d'une durée moyenne de 70 minutes, ont été réalisées par visioconférence. Les participant.es ont été rencontré.es de manière individuelle, sauf Feda et Maria qui ont participé conjointement au même entretien, et en présence de l'artiste-mentor Lucie, selon les conditions qu'elles ont jugées plus confortables.

Les entretiens avec la directrice de la structure et sa coordinatrice ont permis de retracer le contexte de mise en œuvre et les possibilités d'évolution des ateliers du point de vue « organisationnel », c'est-à-dire à travers l'éthique et les approches qui ont englobé l'activité, son mode de gouvernance ainsi que celui de l'organisme¹⁰⁰. La seconde vague d'entretiens réalisée avec les artistes-mentors (n=3) a ciblé le niveau communautaire à travers les enjeux liés à la nature collective de la création, à la participation de chacun.e des membres au sein du groupe, ainsi qu'à la gestion des ressources associées¹⁰¹. Enfin, les entrevues avec les jeunes (n=5) ont permis de déterminer le rôle de chacun.e dans le fonctionnement de l'activité, les réalisations effectives qui en ont résulté et l'éventuel impact de celles-ci sur leur engagement communautaire¹⁰². Trois thématiques ont permis de questionner systématiquement ces éléments, à savoir les processus décisionnels, les ressources humaines ou matérielles et leur utilisation, ainsi que les enseignements tirés à posteriori des dispositifs de création décrits¹⁰³.

⁹⁹ Conformément au formulaire de consentement lu et signé avant chaque entretien avec chaque personne interrogée, tout.es ont été désignés dans le cadre de cette recherche par le prénom ou pseudonyme indiqué sur le formulaire. De manière à faciliter l'identification pour le lecteur, cette dénomination sera suivie du statut de la personne au sein de l'organisme, soit directrice, coordinatrice, artiste-mentor d'une discipline artistique spécifique ou jeune participant.e.

¹⁰⁰ Guide d'entretien disponible en annexe 3.

¹⁰¹ Guide d'entretien disponible en annexe 4.

¹⁰² Guide d'entretien disponible en annexe 5.

¹⁰³ Transcription des entretiens disponible en annexe 7.

Chaque thématique était ancrée dans l'évocation de l'atelier de création de la chanson « I know », qui a souvent constitué une porte d'entrée vers d'autres activités proposées par l'organisme. Une remise en situation par une trace matérielle – technique que nous détaillons au paragraphe suivant – a été réalisée avec l'ensemble des jeunes ainsi que Lucie et Donald, artistes-mentors les plus impliqués dans la composition afin de situer l'échange dans les problématiques concrètes rencontrées lors de la réalisation de cette œuvre musicale tenue deux ans avant les entretiens.

Deux techniques d'entretien, l'« entretien d'explicitation¹⁰⁴ » et la « remise en situation par les traces matérielles de l'activité¹⁰⁵ » ont guidé les entretiens. Ces deux techniques sont fondées sur les enseignements des sciences cognitives qui montrent qu'il est « à priori impossible de connaître l'activité [...] d'un acteur de l'extérieur, c'est-à-dire à partir des données d'observation et enregistrement de son comportement¹⁰⁶. » Ainsi, Pierre Vermersch avance que le

déroulement de l'action est la seule source d'inférences fiables pour mettre en évidence les raisonnements effectivement mis en œuvre [...], pour identifier les buts réellement poursuivis [...], pour repérer les savoirs théoriques effectivement utilisés dans la pratique, [...] pour cerner les représentations ou les préconceptions sources de difficultés¹⁰⁷.

La verbalisation, par son acteur, de l'enchaînement de tâches réelles décrivant précisément l'action, c'est-à-dire de son caractère « procédural¹⁰⁸ », permet de saisir *comment* l'activité s'est concrètement déroulée, et non *pourquoi*. Ce savoir repose donc sur des faits vérifiables par tou.tes et qui peuvent être confrontés à la réalité, ce qui n'est pas le cas des discours portant sur les causes, ou le *pourquoi*, qui sont de l'ordre du déclaratif et étroitement reliés à la subjectivité de celui qui les porte.

Obtenir de tels éléments requiert cependant de l'interviewé qu'il se place dans une position de parole que Vermersch qualifie d'« impliquée », c'est-à-dire qu'il soit « présent en pensée au vécu de cette situation [passée]¹⁰⁹ ». L'auteur détaille différents indices à repérer chez le sujet et stratégies de relances afin de guider ce dernier vers la position de parole souhaitée que nous nous sommes efforcés de mettre à l'œuvre lors des entretiens. Theureau apporte quant à lui une stratégie complémentaire de « remise en situation par les traces matérielles de l'activité » afin d'accéder à la « conscience pré-réflexive » - concept similaire à la parole impliquée de Vermersch, en ce qu'elle vise à « montrer, mimer, simuler, raconter et commenter son activité.

¹⁰⁴ Pierre Vermersch, *L'entretien d'explicitation*, ESF, Paris, 2019.

¹⁰⁵ Jacques Theureau, « Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche « cours d'action » », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 4, n° 2, 2010, p. 287-322.

¹⁰⁶ Jacques Theureau, « Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche « cours d'action » », p. 292.

¹⁰⁷ Pierre Vermersch, *L'entretien d'explicitation*, p. 10.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁰ ». Cette technique s'appuie sur « une remise en situation dynamique de traces, soit du comportement de l'acteur, soit des transformations successives de la situation de l'acteur ou des œuvres qu'il a réalisées ». Celle-ci est d'autant plus précieuse dans le cadre de cette recherche que les deux années qui séparent la réalisation de la chanson des entretiens ont accentué la difficulté de retracer le processus de composition dans le détail. Ainsi, de manière à aider les interlocuteur.ices à se resituer dans l'activité de création que nous souhaitons expliciter, la chanson et le clip vidéo de « I Know » ont été visionnés au début ou au cours de la rencontre avec l'ensemble des individus rencontrés. Les artistes-mentor et les jeunes ont été invité.es à se présenter à l'entretien avec une maquette, un brouillon, une photographie ou tout autre objet témoignant pour eux.elles du processus de création du titre. Aucune des personnes rencontrées ne s'est cependant présentée avec de tels documents, seuls le cahier de paroles de Güero et un enregistrement intermédiaire d'un artiste-mentor ont été évoqués lors de leurs entretiens respectifs, ce qui laisse penser que la composition ne s'est pas majoritairement appuyée sur des supports matériels. Seul le visionnage du vidéo-clip d'« I Know » réalisé à la suite de la composition a donc permis de créer des conditions plus favorables à la remise en situation et a partiellement dispensé l'interviewé.e d'une contextualisation trop longue pour plonger plus directement dans l'œuvre, selon les recommandations de Theureau. Par ailleurs, les trois vagues d'entretiens (gestionnaires, artistes-mentors, jeunes) ayant eu lieu dans l'ordre, chaque session a été l'occasion de préciser les éléments des plus généraux aux plus personnels associés à la création du titre de manière à guider progressivement les entretiens plus efficacement.

L'entretien d'explicitation est une technique particulièrement intéressante dans le cadre de cette étude en ce qu'il crée les conditions de la « prise de conscience » qu'évoquait Ninacs. Ainsi, pour Vermersch la « verbalisation du vécu de l'action va se faire à travers une prise de conscience provoquée d'éléments dont le sujet ne sait pas encore qu'il les connaît et même, croit savoir qu'il ne les connaît pas¹¹¹ ». Cette méthode s'accorde donc aux objectifs de valorisation et de soutien au milieu poursuivis par la recherche puisqu'elle prolonge les missions de l'organisme. Toutefois, cette technique, pour déployer son plein potentiel, nécessite un entraînement sur le terrain que nous avons initié par cette recherche. D'autre part, les contraintes liées aux modalités d'entretien par visioconférence ont fragilisé l'installation d'une relation de confiance déjà difficile à établir avec de jeunes interviewé.es. Cette recherche ne prétend donc pas réaliser un travail d'accompagnement de fond ou fournir un outil d'évaluation exhaustif de l'activité. Néanmoins, nous nous sommes attaché.es à travailler en étroite collaboration avec le milieu pour que cette étude soit bénéfique à l'ensemble des acteur.ices du projet sur lequel elle porte. Les jeunes ont ainsi été sollicité.es

¹¹⁰ Jacques Theureau, « Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche « cours d'action » », p. 293

¹¹¹ Pierre Vermersch, *L'entretien d'explicitation*, p. 64.

personnellement par l'intermédiaire des artistes-mentors, de la directrice ou de la coordinatrice qu'ils connaissaient plus particulièrement ; et après que ceux.celles-ci aient réalisé leur propre entrevue. Les jeunes ont été rencontrés de manière individuelle uniquement après validation de cette modalité avec les artistes-mentors en mesure de mieux connaître leur propension à être à l'aise dans ce type d'exercice. La présence des artistes-mentors, en introduction ou tout au long de la rencontre a également été laissée comme possibilité à l'ensemble des jeunes. Ainsi, c'est à la suite des recommandations de Lucie, et à l'issue d'un échange écrit avec Feda et Maria, que ces dernières ont participé à un entretien collectif en présence de l'artiste-mentor. La mobilisation du milieu dans la manière de réaliser l'enquête a donc permis de développer des « bonnes manières » qui sont autant de pistes vers une recherche-action respectueuse et bénéfique pour l'ensemble des acteurs¹¹².

Les résultats de cette enquête seront présentés en trois temps. Il s'agira, d'abord, d'étudier le contexte organisationnel dans lequel se sont inscrits les ateliers de composition du titre, tant sur le plan des mandats et statuts juridiques que sur celui des motivations éthiques et artistiques de l'ensemble des membres à y prendre part. L'étude des corrélations entre ces plans permettra de reconstituer le cadre de l'activité. Nous analyserons ensuite plus précisément le processus de création musicale, de l'idéation à la finalisation du titre en vue de l'enregistrement en studio, en questionnant les interactions entre les différents membres et la participation artistique effective de chacun.e. Enfin, nous considérerons l'imbrication de cette activité de composition musicale collective dans le rôle de soutien à la participation culturelle des jeunes et à leur engagement dans la communauté.

¹¹² Certificat d'éthique disponible en annexe 8.

1. POSITIONNEMENT DE LA MÉDIATION DE LA MUSIQUE DANS L'ORGANISME COMMUNAUTAIRE OXY-JEUNES

Nous avons vu que les activités d'Oxy-jeunes pouvaient relever de la médiation culturelle lorsque celle-ci est entendue comme action culturelle et poursuit des objectifs d'émancipation. Ces activités s'inscrivent particulièrement dans le domaine de la musique, et s'il est fait peu de mention du terme « médiation culturelle » dans les documents de communication de l'organisme, celui de « médiation de la musique » est totalement absent. Puisqu'il s'agit de comprendre comment un atelier de médiation de la musique permet, par la composition d'une chanson, de poursuivre les objectifs d'émancipation de la médiation culturelle, nous supposons que le développement du pouvoir d'agir de jeunes participant.es doit être une ambition partagée par l'intégralité des parties prenantes de l'atelier de composition musicale. Cet accord semble d'autant plus pré-requis que cette attention est peu mentionnée, en tous cas de manière explicite, par les acteurs de la médiation culturelle en France, et par les artistes affilié.es au Conseil Québécois de la musique déclarant faire de la médiation au Québec. La fonction de médiateur.ice, étant par ailleurs peu revendiquée dans le milieu musical en général, nous étudierons le mode de fonctionnement de l'organisme de manière, d'une part, à identifier les rôles des personnes effectuant des tâches relevant de la médiation, et, d'autre part, à définir les sens de leurs actions. Cette démarche mènera à étudier plus précisément la posture des artistes-mentors, placé.es, selon les mots de l'organisme « au cœur¹¹³ » de ses activités.

1.1. Organisme communautaire, pratique musicale et artistes professionnel.les

Il s'agit d'abord de définir les différents terrains d'action de l'organisme de manière à comprendre à quels grands domaines de pratiques empreinte la médiation culturelle lorsqu'elle est réalisée par Oxy-Jeunes. Nous étudierons ensuite les conditions d'insertion d'une proposition spécifiquement musicale dans ce contexte. Enfin, nous verrons plus précisément de quelle manière la pratique musicale est envisagée dans le positionnement d'Oxy-Jeunes.

¹¹³ Oxy-jeunes, *Rapport d'activités 2019-2020*, janvier 2021, p. 4.

1.1.1. La médiation culturelle comme stratégie d'intervention sociale

À sa création en 1984, Oxy-Jeunes est une corporation à but-non lucratif¹¹⁴, ce qui signifie qu'elle est constituée « exclusivement à des fins sociales, éducatives, religieuses ou philanthropiques, sans objectifs ni activités visant à procurer à ses membres un quelconque avantage économique ou profit¹¹⁵ ». L'organisme appartient aujourd'hui au Regroupement des Organismes Communautaires Autonomes Jeunesse du Québec (ROCAJQ) et est reconnu selon la même dénomination. Les organismes communautaires se rassemblent autour d'une « approche » décrite comme suit :

L'approche globale communautaire est une stratégie d'intervention qui reconnaît le potentiel des personnes et leur capacité à trouver elles-mêmes les solutions les plus adaptées à leur situation. L'intervention prend en compte les différents contextes sociaux qui mènent au développement d'un problème (toxicomanie, décrochage scolaire, non-emploi, etc.). Elle ne s'attarde pas à traiter un problème : elle cherche plutôt à faire ressortir les forces et les compétences de la personne et à l'outiller afin qu'elle prenne des décisions éclairées.¹¹⁶

L'offre artistique d'Oxy-jeunes est donc dénuée de toute fin commerciale, les ateliers bénéficient exclusivement aux membres de l'organisme en misant sur leur capacité à accéder à leur propre mieux-être par l'art. L'organisme s'inscrit ainsi dans le champ de l'intervention dans la mesure où il permet « d'agir afin de changer une situation¹¹⁷ », d'une part en contribuant à pallier par son existence le manque de ressources culturelles à disposition des jeunes montréalais de 12 à 22 ans, et d'autre part en permettant aux membres de cette même communauté de développer les ressources nécessaires pour répondre à leurs propres besoins culturels. Ses réalisations relèvent ainsi de « l'action communautaire » reconnue en 2001 par le gouvernement provincial, qui permet d'apporter « une réponse à des besoins exprimés par des citoyens qui vivent une situation problématique semblable ou qui partagent un objectif de mieux-être » par « le développement des potentiels individuels et collectifs¹¹⁸ ». Bien que son action soit autonome, ce qui est acté juridiquement par le fait qu'Oxy-Jeunes soit né en 1984 du souhait des jeunes même de développer leur participation aux arts de la scène au Québec, l'organisme se réclame plus généralement du « Plan d'action

¹¹⁴ Oxy-jeunes, « Article 1.01 », *Règlements généraux*, 2014, p. 3.

¹¹⁵ « Organisme sans but lucratif », *Office québécois de la langue française*, 2011, http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8361406#:~:text=Organisme%20constitu%C3%A9%20exclusivement%20%C3%A0%20des,quelconque%20avantage%20%C3%A9conomique%20ou%20profit (consulté le 13 mai 2021).

¹¹⁶ ROCAJQ, « Approche globale », <https://rocajq.org/le-rocajq/> (consulté le 13 mai 2021)

¹¹⁷ William A. Ninacs, *Empowerment et intervention. Développement de la capacité d'agir et de la solidarité*, p. 1.

¹¹⁸ Gouvernement du Québec, *Action communautaire*, Ministère du Travail, de l'Emploi et de la Solidarité sociale, 2020, <https://www2.gouv.qc.ca/entreprises/portail/quebec/infosite?lang=fr&m=dossiers&x=205431877&sm=205431877> (consulté le 14 mai 2021).

gouvernemental pour l'inclusion économique et la participation sociale 2017-2023 ». Ce dernier reconnaît « l'accès et la participation aux activités culturelles » comme favorisant le « développement des compétences et du potentiel des personnes et contribu[ant] à ce que des liens sociaux soient tissés¹¹⁹ ». L'action communautaire et les projets favorisant la participation culturelle de leurs acteurs s'appuient donc sur la même reconnaissance de la capacité des personnes à améliorer leur environnement social, ce qui conduit le gouvernement à identifier la « culture comme outil d'intervention sociale¹²⁰ » dans le cadre de sa politique culturelle, également citée par Oxy-Jeunes comme cadre de ses activités. Cristallisation de la lutte globale contre la pauvreté à laquelle s'associent les initiatives communautaires et des politiques culturelles poursuivant des objectifs de changement social, Oxy-Jeunes relève de l'action culturelle, définie par Fourcade comme un moyen de « réduire les inégalités d'accès à la culture en permettant aux individus de maîtriser davantage la réalité culturelle qui les entoure et de donner un sens social aux interventions culturelles et artistiques¹²¹ ». Ainsi son offre s'adresse exclusivement à la communauté des jeunes montréalais.es, et atteint particulièrement des jeunes en situation de marginalisations diverses (décrochage scolaire, troubles de développement, difficulté économiques, immigration récente...) et d'« exclusion culturelle¹²² ». En réponse à cette dynamique d'exclusion, William-Jacomo Beauchemin, Noémie Maignien et Nadia Duguay considèrent l'accessibilité et l'inclusion, comme deux principes complémentaires. Selon les auteurs, si l'accessibilité mène à l'« adaptation des environnements », des « services » et des « modalités de présentation [des œuvres]¹²³ » de manière à rendre possible à priori l'accès à l'offre culturelle, l'inclusion relève de la participation effective des personnes rejointes. Celles-ci sont particulièrement des personnes marginalisées, c'est-à-dire en situation d'exclusion, que la « médiation » cherche à « rejoindre¹²⁴ » de manière à assurer leur participation réelle. Ces principes se traduisent dans l'offre d'Oxy-Jeunes notamment par la gratuité de l'ensemble des activités et l'absence d'une quelconque sélection à l'entrée, comme le souligne l'en-tête de la page descriptive des programmes : « Les activités sont gratuites et accessibles à tous, du curieux débutant au jeune talent accompli¹²⁵ ». Les rapports d'activités témoignent

¹¹⁹ Gouvernement du Québec, *Plan d'action gouvernemental pour l'inclusion économique et la participation sociale 2017-2023*, Direction des communications. Ministère du Travail, de l'Emploi et de la Solidarité sociale, 2017, p. 55

¹²⁰ Gouvernement du Québec, *Partout, la culture. Politique culturelle du Québec. Plan d'action gouvernemental en culturel 2018-2023*, Ministère de la Culture et des Communications, 2018

¹²¹ Marie-Blanche Fourcade, *La médiation culturelle et ses mots-clés*, p. 3.

¹²² Oxy-Jeunes, *Mémoire déposé par OXY-JEUNES dans le cadre de la consultation publique visant le renouvellement de la politique de développement culturel 2017-2022 de la Ville de Montréal*, http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/COMMISSIONS_PERM_V2_FR/MEDIA/DOCUMENTS/MEM_OXYJEUNES_20170413.PDF, mars 2017, p.8 (consulté le 21 mai 2021).

¹²³ William-Jacomo Beauchemin, Noémie Maignien, Nadia Duguay, *Portraits d'institutions culturelles montréalaises. Quels modes d'action pour l'accessibilité, l'inclusion, l'équité ?*, Les Presses de l'Université de Laval, 2020, p. 296-305.

¹²⁴ *Ibid.* p. 305.

¹²⁵ Oxy-jeunes, « Programmes », <https://www.oxy-jeunes.com/programmes> (consulté le 14 mai 2021).

également du souci d'accueillir spécifiquement des jeunes « en marge » et « issus de la diversité¹²⁶ ». Les campagnes de communication régulières au sein des écoles secondaires et les nombreux partenariats avec d'autres organismes communautaires ou structures culturelles témoignent de cette volonté de rejoindre pour inclure. En amont des ateliers, la poursuite des objectifs communautaires de l'organisme s'appuie donc sur un fonctionnement financier (voir partie 1.2.) permettant de proposer effectivement les activités au plus grand nombre, lequel s'articule à des démarches spécifiques vers les personnes visées de façon à ce que tou.tes se sentent interpellées. Ainsi, Oxy-Jeunes s'insère dans un terrain large de lutte contre l'exclusion sociale dans lequel il intervient à titre d'organisme communautaire. Par ce statut, l'organisme œuvre à la valorisation des atouts des personnes, précisément par le biais des arts et de la culture. En amenant les personnes qui en étaient exclues à prendre part à la vie culturelle, Oxy-Jeunes fait de la médiation un moyen de remplir sa « mission unique d'intervention par les arts¹²⁷ ».

L'offre culturelle d'Oxy-Jeunes s'articule autour de trois programmes principaux axés sur la pratique artistique. « Espaces Expression Jeunesse » permet aux jeunes de découvrir ou de se perfectionner

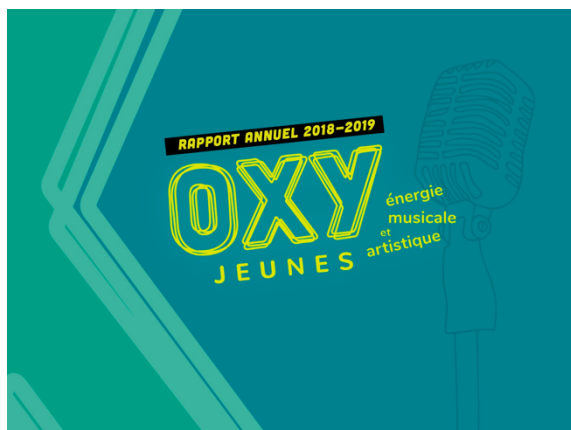


Figure 4- Logo d'Oxy-Jeunes

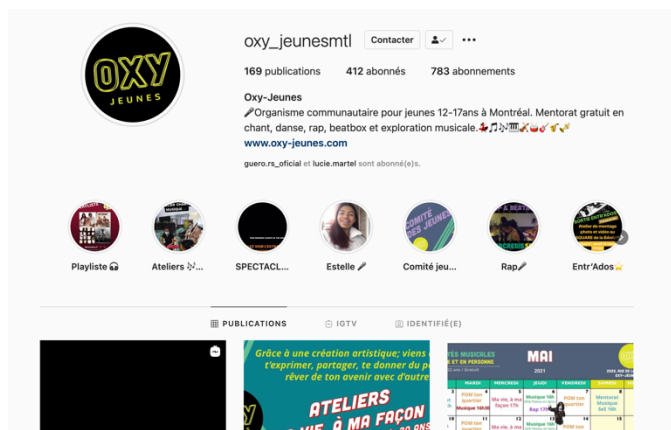


Figure 5 - Accueil de la page Instagram d'Oxy-Jeunes

en chant, pratique instrumentale ou rap. Un studio de pratique libre est à disposition des jeunes en dehors des heures d'atelier. Ce programme est complété par « Jeunes en scène » qui offre aux participant.es la possibilité de se produire en public au sein de l'organisme, ou dans le cadre d'événements extérieurs. Le « Studio mobile » permet quant à lui de proposer les ateliers d'Oxy-Jeunes, en musique, danses et arts médiatiques, auprès d'autres organismes communautaires ou d'établissements scolaires, créant ainsi des partenariats qui permettent d'élargir le rayonnement culturel de ses activités. La pratique artistique musicale

¹²⁶ Oxy-jeunes, *Rapport d'activités 2019-2020*, p. 7.

¹²⁷ Oxy-Jeunes, « Espaces expression Jeunesse Montréal pour tous », Demande auprès du Fond d'urgence pour l'appui communautaire FUAC. Fondation du Grand Montréal, 2020, p.8.

amateur apparaît donc comme la composante centrale de l'offre culturelle d'Oxy-Jeunes, qui se réclame à ce titre du secteur du loisir culturel. Son slogan « énergie musicale et créative¹²⁸ » (fig. 4) ainsi que sa description sur Instagram, « Organisme communautaire pour jeunes 12-17 ans à Montréal. Mentorat gratuit en chant, danse rap, beatbox et exploration musicale » (fig. 5), en attestent.

L'organisme revendique et promeut un rapprochement avec le milieu artistique professionnel. Il fait appel à des « artistes professionnels de la relève¹²⁹ » pour encadrer ses activités et la pratique amateur est perçue plus largement comme un moyen de « contribue[r] au développement des publics¹³⁰ » en ce qu'elle peut permettre de susciter des intérêts artistiques nouveaux au sein des membres d'Oxy-Jeunes, et donc soutenir l'action des diffuseurs professionnels. À ce niveau apparaît timidement le terme de « médiation culturelle », laquelle est associée à l'animation comme domaine d'action permettant de favoriser « le dynamisme et le renouvellement de l'écosystème culturel montréalais¹³¹ ». Outre la mise en relation d'artistes professionnel.les et de jeunes amateurs, Oxy-Jeunes s'affirme également dans ce cadre en tant que « vitrine [...] pour la diffusion et la création jeunesse¹³² ». Ainsi, la photo de couverture de la page de l'organisme sur Facebook scande « Libère l'artiste en toi ! » (fig. 6), la majorité des publications documente des prestations ou réalisations musicales des jeunes et plusieurs événements ouverts au public sont organisés au sein de l'organisme ou dans des espaces urbains.



Figure 6 - Image de couverture de la page Facebook d'Oxy-Jeunes

Une offre de stage en « médiation culturelle et communication » proposée par l'organisme révèle que la réalisation d'« événements de diffusion (spectacle/exposition; événement jeunesse) et [de] sorties

¹²⁸ Oxy-jeunes, *Rapport d'activités 2018-2019*, p.1.

¹²⁹ Oxy-Jeunes, *Mémoire déposé par OXY-JEUNES*, p. 3

¹³⁰ *Ibid.*, p. 9

¹³¹ *Ibid.*

¹³² *Ibid.*, p. 5

culturelles », le soutien à la « démarche artistique ou initiative créative » des jeunes, leur recrutement ou encore la création de « liens avec les partenaires jeunesse, scolaires et culturels »¹³³ sont des tâches confiées à la médiation culturelle dans le cadre de ce mandat de valorisation de la pratique artistique amateur et de rapprochement avec le milieu professionnel.

En se donnant pour mandat à la fois de « promouvoir la culture chez les jeunes par le biais des arts » et de « permettre aux jeunes d’occuper la place qui leur revient dans le domaine des arts et de la culture¹³⁴ », Oxy-jeunes s’inscrit dans la lignée des droits culturels. Ceux-ci sont définis par Patrice Meyer-Bisch comme « les droits d’une personne, seule ou en groupe, d’exercer librement des activités culturelles pour vivre son processus, jamais achevé, d’identification¹³⁵ ». Cet ensemble de droits reconnus par l’UNESCO se fonde sur la diversité culturelle perçue comme une ressource hétérogène dont chacun.e peut disposer et qu’il.elle peut à la fois enrichir en s’exprimant. La culture est composée notamment des savoirs, des sciences, de l’éducation, du patrimoine, des coutumes, des modes de vie, des langues ou des arts, comme autant d’éléments au sein desquels un individu est libre de choisir ce qui l’identifiera mais également de l’exprimer, contribuant ainsi à son tour à la diversité. Les droits culturels reconnaissent donc de fait la capacité de toute personne à *être*, et à le *dire*, présumé qu’ils partagent avec l’approche communautaire et celle du développement du pouvoir d’agir dans le champ social. En favorisant l’accès à la pratique artistique des jeunes montréalais au motif que ce mode d’expression doit appartenir à la palette à disposition des jeunes à la fois pour signifier leur culture, l’alimenter, et la situer à l’échelle de la diversité culturelle, Oxy-jeunes s’aligne sur les droits culturels et vise plus largement à « développer la citoyenneté culturelle des 12-17 ans via la pratique artistique amateur¹³⁶ ». En effet, certaines publications invitent les jeunes à participer à des tables de concertation jeunesse, ou à des regroupements citoyens dédiés. La page d’accueil du site internet présente également l’organisme comme un « lieu de socialisation » et tous les rapports d’activité insistent particulièrement sur « l’engagement des jeunes dans leur communauté¹³⁷ ». Ceux.celles-ci ne sont donc pas considérés simplement comme des bénéficiaires mais comme des acteur.ices à part égale au sein de l’organisme (cf. chapitre 3). Les rapports soulignent notamment l’amélioration de la « cohésion sociale¹³⁸ » indiquant que les participant.es « ont appris à collaborer, à être à l’écoute des autres, à communiquer leurs idées, à développer leur créativité, à travailler en groupe et à persévérer, à développer leur sens critique¹³⁹ » par leur passage à Oxy-Jeunes. Cette attention à l’impact des activités sur la communauté des jeunes est

¹³³ Oxy-Jeunes, *Offre de stage – sept17_ agent-e de médiation culturelle et communication*, juillet 2017

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ Patrice Meyer-Bisch, « Les droits culturels. Enfin sur le devant de la scène ? », *L’Observatoire*, n°33, 2008, p.9

¹³⁶ Oxy-Jeunes, *Mémoire déposé par OXY-JEUNES*, p. 5

¹³⁷ Oxy-jeunes, *Rapport d’activités 2019-2020*, janvier 2021, p. 11.

¹³⁸ *Ibid.* p.10.

¹³⁹ *Ibid.* p.9.

inhérente au statut d'organisme communautaire autonome jeunesse puisque'Oxy-jeunes est issu de la communauté et vise à en défendre les initiatives. À ce titre, il doit être « enraciné¹⁴⁰ » dans son milieu, ce qui se traduit par ses partenariats avec de nombreuses tables de concertation¹⁴¹. Oxy-Jeunes se présente à ce sujet comme « membre actif dans les concertations locales, régionales et provinciales¹⁴² ». La dynamique de « mise en réseau¹⁴³ » que Beauchemin, Maignien et Duguay prêtent à la médiation culturelle dans une perspective de participation n'appelle alors plus seulement la fibre artistique des jeunes, mais sollicite également leur rôle de « citoyens culturels¹⁴⁴ ». Des programmes de bénévolat, encadrés par des professionnel.les, permettent aux jeunes de donner de leur temps pour produire et promouvoir les créations réalisées dans l'organisme. Il s'agit d'encourager et d'actualiser la capacité d'agir des participant.es sur leur environnement culturel, et de favoriser ainsi leur propension à participer dans d'autres sphères. À ce sujet, la directrice de l'organisme témoigne :

c'est aussi pour ça que ça nous tient à cœur, que le jeune soit pas juste là pour venir et qu'il comprenne que s'il est membre il a un rôle à jouer dans l'organisme. Tu sais, vraiment, de travailler sur la vie associative et démocratique et d'y impliquer davantage le jeune c'est un souhait. On n'y arrive pas autant qu'on voudrait mais c'est vraiment dans notre ADN. [silence] Puis après, travailler l'expression du jeune et sa participation citoyenne on le fait beaucoup par l'art, c'est ça.¹⁴⁵

Cette dimension citoyenne de l'action culturelle d'Oxy-jeunes est présente dans les textes officiels de l'organisme qui reconnaît comme « membre d'office, tout jeune de 12 à 22 ans qui participe à une activité d'Oxy-jeunes¹⁴⁶ ». À ce titre, les jeunes peuvent participer à l'Assemblée générale de l'organisme, mais également élire des représentant.es de manière à constituer le « comité des Jeunes ». Ce regroupement se veut un « lieu de réflexions et de propositions permettant d'alimenter de manière directe et concrète les choix que la corporation est appelée à faire quant à la programmation¹⁴⁷ ». Le troisième chapitre sera l'occasion d'étudier, entre autres, la mise en œuvre de ce comité, mais sa définition légale se présente déjà comme un indice du souhait d'Oxy-Jeunes d'impliquer ses participant.es dans l'organisation de leur propre communauté.

Au terme de ce panorama du positionnement d'Oxy-jeune, nous remarquons que l'organisme s'illustre sur trois segments, celui de l'intervention par le milieu communautaire, celui de la culture dans son acception artistique, et celui du politique dans sa dimension citoyenne. En effet, son statut légal

¹⁴⁰ ROCAJQ, « Action communautaire », <https://rocajq.org/le-rocajq/> (consulté le 14 mai 2021)

¹⁴¹ *Ibid.* p. 46.

¹⁴² Oxy-jeunes, *Rapport d'activités 2019-2020*, janvier 2021, p. 37.

¹⁴³ William-Jacomo Beauchemin, Noémie Maignien, Nadia Duguay, *Portraits d'institutions culturelles montréalaises. Quels modes d'action pour l'accessibilité, l'inclusion, l'équité ?*, p. 296-305.

¹⁴⁴ Oxy-jeunes, *Rapport d'activités 2019-2020*, janvier 2021, p. 4.

¹⁴⁵ Julie (directrice), *supra* note 2.

¹⁴⁶ Oxy-jeunes, « Article 2.01.1 », *Règlements généraux*, 2014, p.4

¹⁴⁷ *Ibid.* p.14

d'organisme communautaire autonome jeunesse lui impose une mission de service général à la communauté, celles des jeunes montréalais de 12 à 17 ans, qui est à l'origine de sa création. Ceux.celles-ci sont reconnu.es à priori comme membres actif.ves de leur communauté et de la vie culturelle, indépendamment de leur statut social. En construisant une structure adaptée à la communauté, de manière à ce que ses membres puissent se rassembler pour participer effectivement à la culture montréalaise, Oxy-Jeunes s'inscrit dans une dynamique de médiation. Celle-ci est identifiée par l'organisme au niveau de la pratique artistique, en ce qu'elle vise à mettre en lien les milieux artistiques amateur et professionnel de manière, d'une part, à favoriser l'expression de la diversité artistique et culturelle au sein du milieu professionnel, et d'autre part, en soutenant ce dernier par l'inclusion d'amateur.ices éloigné.es de son offre. Cet engagement dans le domaine artistique s'inscrit plus largement dans une volonté d'encourager une implication citoyenne dans la culture et, par ce biais, au sein de la communauté. Du domaine artistique, Oxy-Jeunes semble favoriser particulièrement les activités relevant de la musique, et la majeure partie des ateliers proposés concernent cette discipline artistique.

1.1.2. De la musique à Oxy-Jeunes

Nous l'avons évoqué à plusieurs occasions, la musique est une discipline artistique particulièrement présente dans les activités proposées par Oxy-Jeunes. Bien que l'organisme se veuille pluri-disciplinaire, une part importante des artistes-mentors encadrant les ateliers sont issu.es du milieu musical. Quatre artistes-mentors sur un total de neuf proposent en effet des activités dans le domaine de la musique en 2019-2020. Le slogan « Énergie musicale et artistique » ainsi que la présence de nombreux dessins faisant signe vers la musique dans les rapports d'activité ou sur les documents de communication de l'organisme (micro, table de mixage, radio, instruments de musique) accentuent cette orientation disciplinaire. Pourtant, la musique n'a pas toujours occupé le devant de la scène puisque dans les années 80, le théâtre était le domaine comptabilisant le plus d'inscrite.s¹⁴⁸. Julie, la directrice, mentionne lors de l'entretien que l'accent mis sur la musique a été discuté au Conseil d'administration et que si l'organisme tient à proposer des ateliers dans d'autres disciplines, le choix de communiquer plus particulièrement sur la musique est assumé. Elle précise :

au départ ça s'est basé, en tous cas pour la musique, sur le fait qu'il y avait quelque chose. Il y avait quelque chose qui était installé au moment, dans l'histoire et dans les activités et c'était populaire. Je veux dire tout ce qui est concours de chant et tout ça... ça fait quand même une couple d'année qu'il y a quelque chose quand même de populaire dans le chant. La musique c'est plus difficile par contre, on s'entend que c'est moins accessible, mais on a comme appuyé un peu une tendance existante¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Jasmine Dubé, « Les jeunes et les Festivals de théâtre », p. 29.

¹⁴⁹ Julie (directrice), *supra* note 2.

L'offre musicale semble donc plus particulièrement développée en raison d'une réalité pré-existante du milieu. D'une part, à l'arrivée de Julie à la direction, les artistes-mentors qui enregistrent l'ancienneté la plus importante et qui sont également très investis dans l'organisme sont musiciens. L'offre d'ateliers correspondant à la musique était donc déjà développée au sein de l'organisme. D'autre part, cette pratique est selon Julie plus particulièrement présente au sein de la communauté visée en général en ce qu'elle est « populaire ». Christian Poirrier l'identifie en effet comme « la pratique culturelle la plus répandue » mais également « la plus importante¹⁵⁰ » pour les jeunes montréalais. L'auteur distingue cependant la musique « écoutée » de la musique « pratiquée ». Marie-Claude Lapointe observait au sein de la population québécoise de plus de 15 ans déjà en 2009 la tendance confirmée chez les jeunes par Poirrier puisqu'elle affirme que « de toutes les pratiques culturelles mesurées dans l'enquête, l'écoute de la musique est sans contredit la plus populaire » puisque 97,2% des répondants se réclamaient de cette pratique¹⁵¹. En revanche, Anne Bernard révélait dans la même enquête que 34,5% des personnes interrogées déclaraient pratiquer « une activité à caractère artistique¹⁵² », catégorie ne regroupant donc pas exclusivement la musique et le chant. Les jeunes de 15 à 24 ans sont les plus concernés par cette pratique. L'auteure remarque enfin que 10% seulement ont suivi « un cours ou un atelier dans le domaine de arts¹⁵³ », et la musique est la deuxième catégorie la plus représentée chez les 15-24 ans au sein de ce segment. La tranche d'âge est par ailleurs la plus investie dans ce type d'activité. Ces études révèlent donc un contraste important entre l'intérêt qui semble porté à la musique par rapport aux autres disciplines artistiques chez les jeunes, confirmé par la forte représentation de cette classe d'âge lorsqu'il est question de pratique, et la proportion particulièrement faible des personnes ayant accès à une offre d'apprentissage artistique. La demande en musique semble d'ailleurs importante dans ce dernier cadre. L'offre de pratique musicale d'Oxy-jeunes, ouverte aux jeunes de 12 à 17 ans, et récemment jusqu'à 22 ans pour certaines activités, répond donc à la fois à un intérêt fort au sein de la communauté ciblée pour cette discipline artistique, et à un manque de propositions leur permettant de le développer par la pratique, voire de l'approfondir.

À l'échelle des pratiques culturelles, les obstacles concernant la pratique spécifiquement musicale sont importants et liés au milieu social selon Elany, la coordinatrice :

c'est vrai qu'aujourd'hui, la musique, les instruments, les équipements d'enregistrement et tout ça, ce n'est pas accessible à tout le monde. Il y a de moins en moins de programmes de musique dans les écoles, sauf si ce sont des écoles spécialisées en musique, donc les jeunes y ont peu accès. Surtout

¹⁵⁰ Christian Poirrier (éd.), *La participation culturelle des jeunes à Montréal*, Montréal, INRS, 2012, p.56.

¹⁵¹ Marie-Claude Lapointe, « L'écoute et la consommation de la musique », dans Audet, Claudine et al., *Enquête sur les pratiques culturelles Québec*, Ministère de la culture, de l'Éducation et de la Condition Féminine, 2009, p.41

¹⁵² Anne Bernard, « Les pratiques en amateur », dans Audet, Claudine et al., *Enquête sur les pratiques culturelles Québec*, Ministère de la culture, de l'Éducation et de la Condition Féminine, 2009, p.260

¹⁵³ Anne Bernard, « Les formes d'engagement dans la vie culturelle », dans Audet, Claudine et al., *Enquête sur les pratiques culturelles Québec*, Ministère de la culture, de l'Éducation et de la Condition Féminine, 2009, p. 280.

*les jeunes qui ont peu de moyens financiers, ils ont peu d'accès à la pratique musicale. C'est une des raisons pour laquelle Oxy-Jeunes continue d'offrir ses activités-là, à utiliser la musique pour arriver à ces fins-là. [...]c'est dispendieux aussi, il faut acheter des instruments, du matériel et se payer des leçons, parce que tout le monde ne peut pas apprendre des leçons de façon autodidacte non plus*¹⁵⁴

Si nous avons vu dans la première partie que les pratiques artistiques et culturelles sont un levier d'intervention sociale pour Oxy-Jeunes, nous observons ici que c'est par la mise en œuvre d'ateliers spécifiquement *musicaux* que l'organisme s'y atèle, notamment en raison des inégalités d'accès qui semblent caractériser cette pratique artistique. Les ressources d'Oxy-jeunes sont développées en ce sens puisque le local est équipé d'instruments de musique (guitares acoustiques, guitares électriques, basse électrique, clavier, piano, batterie, ukulélés, percussions mineures etc), d'un espace scénique sonorisé (micros, enceintes, éclairage, console de son à huit canaux) et d'un mini studio d'enregistrement. Ce matériel est à disposition des participant.es aux ateliers mais également en accès libre sur inscription. La pratique libre, soutenue par un animateur dédié, témoigne de la volonté de l'organisme d'être un véritable lieu de ressources pour soutenir matériellement la pratique artistique autonome de la communauté. Si cette proposition constitue une solution au caractère particulièrement onéreux du matériel musical, garantissant ainsi son accessibilité, Elany précise que son appropriation est également un défi. De manière à assurer leur utilisation réelle et ainsi inclure les jeunes potentiellement intéressé.es, Oxy-Jeunes propose des ateliers animés par des artistes professionnel.les. Ils.elles sont présenté.es comme tel.les dans les supports de promotion de l'organisme, mais sont désigné.es comme « artistes-mentors » au sein de l'organisme (cf. partie 1.3.). Chaque artiste-mentor propose un atelier ; ceux-ci ne sont pas répartis selon des genres musicaux mais par type de pratique (instrumentale, chant, rap, beatbox). Une telle classification permet de couvrir un large spectre de possibilités en matière de création musicale et la chanson « I Know » a sollicité des participant.es issu.es de toutes les pratiques mentionnées. Cette réalisation est largement mise en avant dans les rapports d'activités puisqu'elle est citée explicitement. Elle bénéficie également d'une visibilité sur la page Youtube, ce qui n'est pas le cas de toutes les réalisations. Conçue dans sa totalité (composition, enregistrement, vidéo-clip) ; elle inscrit et représente l'organisme sur la carte interactive « Mon été culturel » développée par Radio Canada en 2020. C'est donc une production majoritairement musicale qui se fait « vitrine » d'Oxy-Jeunes, et que l'organisme contribue à diffuser, témoignant de ce fait de la pratique musicale qu'encourage spécifiquement Oxy-Jeunes.

Les efforts consacrés particulièrement à la musique à Oxy-Jeunes sont liés et alimentés par une équipe déjà compétente dans ce domaine. Outre cette réalité interne, l'affirmation de cette orientation artistique répond au paradoxe identifié entre un goût dominant au sein de la communauté et la très faible

¹⁵⁴ Elany Mejia (coordinatrice), *entretien*, 05 février 2021

part des jeunes transformant cet intérêt en pratique. L'organisme semble donc articuler son offre artistique non pas selon d'éventuels atouts propres à la pratique musicale mais dans un souci, à la fois, de « coller » aux tendances artistiques de son milieu et de répondre à un manque de possibilités de pratique. C'est donc en faisant un pas en direction d'une propension ou d'un goût pour la musique en particulier s'illustrant au sein du groupe cible de l'organisme que celui-ci se positionne en tant que soutien au développement du pouvoir d'agir de ses membres. En répondant à un manque de ressources en termes d'équipements matériel mais également d'accompagnement qui permettraient à certain.es d'approfondir cet intérêt, Oxy-Jeunes se positionne en complément des cours d'instrument proposés par le milieu scolaire.

1.1.3. Le spectre de l'école : redéfinir le programme

Trois des cinq jeunes rencontrés dans le cadre de cette recherche ont explicitement défini Oxy-Jeunes comme un lieu d'apprentissage et mentionné que le désir de développer des compétences spécifiquement musicales constituait la raison de leur intérêt initial pour l'organisme. Les expériences des jeunes en matière de pratique musicale sont très différentes, et, par conséquent, leurs attentes envers l'organisme le sont également. Ainsi, Güero s'adonnait déjà depuis plusieurs années au freestyle lorsqu'il a choisi de commencer à écrire ses textes. Ce n'est qu'un an après avoir découvert l'organisme, quand il a décidé de s'investir fortement dans le rap, que les ateliers d'Oxy-Jeunes lui sont apparus comme une possibilité de se former et de développer son activité d'artiste amateur. Jazz, qui pratiquait le piano en autodidacte, a acquis lors de son passage à Oxy-Jeunes des compétences techniques afin de progresser plus aisément chez elle. Rukhama ne se considérait pas comme pratiquante mais « cherchai[t] un endroit où apprendre la musique¹⁵⁵ ». Lorsqu'elle évoque ce désir dans le cadre d'Oxy-Jeunes, elle présente l'organisme comme une alternative aux formations proposées par le système scolaire :

ça fait longtemps que je voulais apprendre à jouer mais en Haïti les cours qu'on donnait étaient comme, beh en tous cas dans mon école, j'ai appris la flûte parce que on donnait la flûte. [...] Moi j'aimais plus la guitare ou le piano ou des instruments de même. Et, quand je suis arrivée au secondaire malheureusement je n'ai pas pu rentrer dans le programme de musique de mon secondaire et donc je suis allée à Oxy-jeunes¹⁵⁶.

Elany, la coordonnatrice, remarquait plus haut les difficultés d'accès aux formations musicales lorsqu'elle mentionnait qu'il « y a de moins en moins de programmes de musique dans les écoles, sauf si ce sont des écoles spécialisées en musique, donc les jeunes y ont peu accès¹⁵⁷ ». Ce constat est également dénoncé en 2018 par plusieurs universitaires québécois dans un *Manifeste pour l'éducation et la pratique musicale au*

¹⁵⁵ Rukhama (jeune participante), *entretien*, 3 avril 2021.

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Elany Mejia (coordinatrice), *entretien*, 05 février 2021

Québec¹⁵⁸, rapportant que « de moins en moins d'écoles proposent un enseignement de la musique, le nombre de périodes d'enseignement diminue, les locaux d'enseignement et le matériel se font plus rares¹⁵⁹ ». Oxy-Jeunes représente donc un lieu alternatif d'apprentissage musical qui se positionne, notamment, dans les brèches laissées par les défaillances de l'éducation musicale dans le système scolaire. Son offre artistique contribue donc à ré-instaurer au sein de la communauté un service normalement accessible à tout.es du fait qu'il soit proposé par l'école publique, mais qui tend en réalité à être réservé à une minorité de jeunes.

Si l'apprentissage de la musique est la raison principale pour laquelle les jeunes rencontrés ont poussé la porte de l'organisme, parfois parce qu'ils.elles n'ont pas pu accéder à une formation académique, l'équipe de gestion et les artistes-mentors ont fréquemment insisté pour distinguer leurs activités de celles de « l'école ». Cette distinction tient moins à la démarche de transmission de connaissances, prépondérante lorsqu'il s'agit « d'apprendre », qu'à la manière d'effectuer cette transmission et aux logiques de pouvoir qu'elle suppose :

il y a une notion de création, de prendre part différemment. [...] le côté hiérarchique dans un cours, la perception hiérarchique est plus claire tu sais. Tu as un prof puis tu as des élèves, ça c'est un cours. Un atelier c'est plus, c'est plus une construction horizontale¹⁶⁰

il n'y a pas cette même relation d'autorité que dans une classe avec un professeur puis tout le bagage de "oh moi j'aime pas ce cours-là " puis blablabla, t'sais ça peut builder vraiment fou.¹⁶¹

Ces propos rappellent ceux de Jacques Rancière qui dénonce le rapport de domination du maître sur l'élève lorsque celui-ci se donne pour mission de combler, par son savoir, les lacunes de l'intelligence de l'élève, de fait considéré.e comme inférieur.e. L'instruction est donc fondée, pour l'auteur, sur l'inégalité des intelligences, et ce souvent en dépit des bonnes intentions des professeur.es à l'égard des apprenant.es. Elle contribue, parfois malgré elle, à asseoir un ordre social inégalitaire entre les détenteur.ices du savoir et celles.ceux qui ne possèdent que les connaissances que les premier.es leur concèdent. De manière à contrer cette logique de dépendance, Rancière propose de créer autour de l'objet de savoir une « communauté d'égaux¹⁶² ». Au sein de celle-ci, maître et élèves ont le pouvoir et l'obligation d'exercer leurs intelligences, dès lors reconnues comme équivalentes, par une parole autonome à propos de l'objet de savoir. Le maître se fait « émancipateur¹⁶³ » en montrant à l'élève que son intelligence s'illustre par l'attention employée à l'acquisition d'un savoir, et non par la maîtrise de ce savoir en lui-même, et en l'obligeant à actualiser cette capacité. Il s'agit donc moins d'enseignement que d'éducation, comprise comme « l'ensemble des actions

¹⁵⁸ Collectif pour la musique au Québec, *Manifeste pour l'éducation et la pratique musical au Québec*, 20 septembre 2018, <https://www.musi.quebec/telecharger-le-manifeste> (consulté le 15 mai 2021).

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 6

¹⁶⁰ Julie (directrice), *supra* note 2.

¹⁶¹ O'Brien Donald (artiste-mentor, musique), *entretien*, 15 février 2021.

¹⁶² Jacques Rancière, *Le maître ignorant*, p. 120

¹⁶³ *Ibid.* p.24

et des influences dont le but est de développer et de cultiver chez l'individu des aptitudes intellectuelles, des connaissances, des compétences, des attitudes et un comportement visant le plus complet épanouissement possible de sa personnalité¹⁶⁴ ». L'appropriation de connaissances est donc partie prenante d'un plus vaste ensemble, tel que le conçoit également Elany :

ils viennent apprendre quelque chose aussi mais le but n'est pas d'apprendre, c'est vraiment de partager. Partager, s'exprimer, s'épanouir, se dépasser un peu aussi, affronter ses peurs, puis euh, découvrir quelque chose de nouveau¹⁶⁵.

La coordinatrice reconnaît cependant que les artistes-mentors, dont l'action s'insère dans une dynamique d'éducation au sens large, doivent détenir un certain niveau de connaissances et occupent une place reconnue dans leur secteur professionnel :

notre approche n'est vraiment pas axée sur la musique en tant que telle, même si les animateurs sont des musiciens professionnels avec des études puis toute une carrière en tant que soliste ou musicien dans un band. La musique est vraiment un outil [marqué] pour que les jeunes s'expriment, pour que les jeunes partagent avec d'autres jeunes¹⁶⁶.

Oxy-jeunes mise donc sur l'action de personnes munies de compétences musicales reconnues, et que les jeunes cherchent également à développer en entrant dans l'organisme. Cependant, leur mise en relation ne se traduit pas par une dynamique d'enseignement hiérarchisée mais par une volonté d'affirmation de soi, de mise en mouvement et de développement personnel et collectif.

En France, les artistes professionnels peuvent être amenés à soutenir l'éducation des jeunes, dans le milieu scolaire, par le biais du programme d'Éducation Artistique et Culturelle. Marie-Christine Bordeaux la définit comme relevant « de la sensibilisation et de la démocratisation de l'accès aux œuvres et aux lieux, et de l'initiation aux pratiques personnelles dans des approches collectives¹⁶⁷ ». Trois axes complémentaires structurent l'éducation artistique et culturelle ; d'une part, il s'agit de « voir », c'est-à-dire de vivre l'expérience esthétique des œuvres. Dans un second temps, il s'agit de « faire » l'expérience d'une pratique artistique. Enfin, il s'agit d'élaborer et de partager un discours critique sur cette pratique, soit d'« interpréter ». Cette répartition est également présente dans le programme d'enseignement secondaire au Québec, dans lequel l'apprentissage musical est réparti en trois compétences : « apprécier », « créer », « interpréter »¹⁶⁸. Dans les deux cas, le second axe se rapproche particulièrement des activités réalisées par Oxy-Jeunes puisqu'il concerne, selon Marie-Christine Bordeaux,

¹⁶⁴Gouvernement du Québec, « Éducation », *Thésaurus de l'activité gouvernementale*, 2021, <http://www.thesaurus.gouv.qc.ca/tag/terme.do?id=4669> (consulté le 16 mai 2021).

¹⁶⁵ Mejia Elany (coordinatrice), *entretien*, 5 février 2021.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ Marie-Christine Bordeaux, « L'éducation artistique : entre médiation culturelle et éducation non formelle » dans Jacobi (éd.), *Culture et éducation non formelle*, Presses de l'Université du Québec, 2018, p. 34.

¹⁶⁸ Ministère de l'éducation, Ministère de l'Enseignement supérieur, « Chapitre 8 - Domaine des arts. Musique », *Programme de formation de l'école québécoise, enseignement secondaire, deuxième cycle*,

la pratique personnelle dans un cadre collectif, ce qui différencie l'éducation artistique des pratiques de formation instrumentale, de stage occasionnel ou d'atelier individuel. C'est bien l'individu qui fait l'expérience de la forme artistique, mais dans le cadre d'un groupe de pairs et sous le regard d'acteurs situés du côté de la production (artistes, professionnels de la culture) et non de la transmission¹⁶⁹

S'il s'agit toujours ici d'une politique culturelle menée dans le milieu scolaire, Marie-Christine Bordeaux souligne cependant que ce pôle du « faire » est historiquement investi par les domaines du loisir et de l'éducation populaire, dont nous avons vu en introduction qu'ils s'étaient progressivement détachés des milieux culturel et scolaire. L'auteur explique que cet héritage tient au fait que, dans ce pôle, « le savoir passe par l'expérience concrète, l'appropriation par le partage de la démarche et non par l'ingestion passive des résultats ; et le goût de l'art s'acquiert par la conscience que chacun, dans certaines conditions, peut y contribuer par la mise en œuvre de son expressivité¹⁷⁰ ». La pratique amateur proposée par Oxy-Jeune s'y inscrit puisque les ateliers sont réalisés de manière collective, ils sont encadrés par des artistes qui refusent d'être confondus avec la posture d'autorité associée au professeur et se basent sur l'expérimentation musicale des participant.es (cf. chapitre 2). Ces mots rappellent le positionnement de Rancière, lui-même fréquemment mobilisé par les acteur.ices de l'éducation populaire pour décrire leurs motivations. Au Québec, cette dernière est définie par le Mouvement d'éducation populaire et d'action communautaire du Québec (MÉPACQ) comme :

l'ensemble des démarches d'apprentissage et de réflexion critique par lesquelles de citoyens et citoyennes mènent collectivement des actions qui amènent à une prise de conscience individuelle et collective au sujet de leurs conditions de vie ou de travail, et qui vise à court, moyen ou long terme, une transformation sociale, économique, culturelle et politique de leur milieu¹⁷¹.

Cette définition se rapproche de celle des organismes communautaires autonomes jeunesse en ce qu'elle fait appel à des individus vivant une situation jugée problématique, et mise sur le développement de leurs capacités propres pour agir sur les causes du problème. Elle mobilise également dans ce cadre la notion d'apprentissage comme voie possible pour la communauté d'améliorer plus largement ses conditions de vie. Si Oxy-jeunes ne met pas en avant dans sa promotion les objectifs politiques de lutte qui transparaissent dans cette définition, la structure encourage néanmoins la mobilisation culturelle de la communauté de jeunes dont les membres sont reconnus comme citoyens et acteur.ices de son devenir. En suscitant, par le biais d'apprentissages artistiques, une propension à la participation, potentiellement en dehors du cadre de

http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/education/jeunes/pfeq/PFEQ_musique-deuxieme-cycle-secondaire.pdf (consulté le 01 octobre 2020).

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁷⁰ *Ibid.* p. 41.

¹⁷¹ Mouvement d'éducation populaire et d'action communautaire du Québec, « Éducation populaire et luttes sociales. Quelques définitions. », <http://www.mepacq.qc.ca/education-populaire-et-luttes-sociales/quelques-definitions/> (consulté le 11 mai 2021)

l'atelier, c'est donc par l'éducation artistique qu'Oxy-Jeunes opère un rapprochement entre professionnels et amateur.ices du milieu musical, mais selon des modalités qui diffèrent de celles de l'école formelle.

Oxy-jeunes porte dans son identité même le rôle de service à la communauté, en se concevant comme un lieu de soutien à disposition de ses membres pour qu'ils.elles puissent agir sur celle-ci de manière à dépasser leurs problèmes personnels et/ou partagés. Ce rôle d'intervention sociale, par le biais du milieu, se réalise chez Oxy-Jeunes grâce à la culture dans son acception artistique, et plus particulièrement, par la musique. Cette spécificité correspond à un intérêt identifié au sein de la communauté, et répond également à un manque de possibilité permettant de transformer une attitude de consommation en pratique artistique. Ainsi, la médiation culturelle opérée par l'organisme offre à ses membres la possibilité de développer des habiletés musicales par l'intermédiaire de professionnel.les du milieu, mais se distingue de l'enseignement en ce que l'apprentissage n'est pas la finalité de l'organisme. Dans la lignée de son ancrage communautaire, de son rôle d'intervention et d'acteur communautaire, Oxy-jeune se positionne comme un lieu de diffusion mais également d'éducation musicale dans la mesure où les dynamiques d'apprentissage peuvent, sous certaines conditions, outiller les participant.es pour leur permettre d'agir sur leur environnement culturel. Pour ce faire, l'organisme confère une place spécifique et clairement définie aux artistes, placé.es au centre de l'action communautaire.

1.2. Un fonctionnement collaboratif

Nous avons vu qu'Oxy-Jeunes poursuit les objectifs de développement du pouvoir d'agir promus par le milieu communautaire en opérant un rapprochement entre les acteur.ices du milieu musical professionnel et les jeunes de la communauté, ce qui relève de la médiation culturelle. Outre la mise en lien des jeunes et des artistes de l'organisme, Julie, la directrice et Elany, la coordinatrice, ont mis en place une gestion interne permettant d'ancrer la dynamique de médiation de la musique, qui s'observe davantage dans les ateliers (cf. partie 1.3.), au sein des objectifs communautaires de l'organisme.

1.2.1. Des responsabilités partagées vis-à-vis de la communauté

Oxy-jeunes est piloté administrativement par Julie, directrice, et Elany, coordinatrice, deux seules salariées, à temps plein. Les artistes-mentors constituent le deuxième groupe actif au sein de l'organisme. Travailleurs autonomes, ils.elles sont au nombre de 9 en 2020. Les jeunes forment la dernière catégorie d'acteur.ices de l'organisme, ils sont en en moyenne 350 à participer aux activités chaque année (fig. 7). Une à deux personnes dans le domaine du travail social ou de l'animation bénéficiant de contrats courts

appuient ponctuellement l'équipe. Schématiquement, les membres peuvent donc être réparti.es en trois catégories dont celle des jeunes est largement supérieure au reste de l'équipe. Cela s'explique par le statut d'organisme communautaire d'Oxy-Jeunes qui ne peut à ce titre avoir d'autres activités que celle du service à la communauté.

L'étude d'une demande de financement concernant le programme Expression jeunesse auquel appartenait la composition du titre qui nous intéressera plus particulièrement reprend les mêmes catégories puisqu'environ 33% du budget est destiné au salaire de la chargée de projet et 29,3% à la rémunération des artistes-mentors. Le dernier tiers couvre les besoins techniques de l'activité (matériel et équipements, location des locaux, communication), le soutien à la participation des jeunes (aide au transport, collations et budget destinés à leurs propres initiatives), et les frais de gestion (assurance, comptabilité, frais de bureau). Ce budget, comme la description du programme, ne fait aucun état de réalisations précises qu'il serait amené à couvrir. Seuls sont mentionnés les types d'activité déjà évoqués (ateliers, mentorat, pratique libre) sans détail sur d'éventuels objectifs artistiques ou d'échéancier précisant le contenu des séances. La deuxième demande de subvention concernant le programme Expression Jeunesse présente les mêmes caractéristiques ; tout comme la demande du programme Jeunes en scène consultée à titre indicatif. Ce constat s'explique d'abord parce que les objectifs d'Oxy-Jeunes sont moins artistiques que communautaires, les œuvres créées par les participant.es sont à ce titre perçues comme des moyens d'encourager l'épanouissement personnel et collectif des jeunes. La totalité des demandes communiquées par l'organisme pour cette étude (deux pour le programme Expression Jeunesse et deux pour le programme Jeunes en scène) ont d'ailleurs été faites auprès d'organismes publics ou de fondations privées œuvrant pour la lutte contre la pauvreté, notamment, mais pas exclusivement, par le soutien à la diffusion de la culture. Néanmoins, les deux programmes principaux que sont Expression Jeunesse et Jeunes en Scène (le troisième, Studio Mobile, permettant d'exporter ces mêmes activités au sein d'autres organismes) se distinguent non par les objectifs qu'ils visent mais par les compétences artistiques qu'ils sollicitent. Ainsi, si le premier se concentre sur la création artistique, le second vise à développer les capacités d'interprétation en public ainsi que l'organisation d'évènements par et pour les jeunes. Compte tenu de ces observations, s'il est difficile de déceler une véritable stratégie financière de l'organisme dont la principale source de subsistance demeure les aides publiques (60% des revenus), il est intéressant de remarquer que les demandes concernent à la fois un programme d'activité défini selon des critères artistiques, mais ne présentent pas d'objectifs de création précis. En tant que projets appelant les jeunes à développer des compétences musicales par l'intermédiaire d'artistes professionnels, et selon une grille d'activité correspondant aux spécificités du métier, le programme pourrait correspondre aux subventions en médiation culturelle, mais celles-ci portent généralement sur un cycle d'ateliers dont il convient de détailler le déroulement au vu des réalisations

artistiques attendues, elles s'intitulent d'ailleurs fréquemment « appel à projets¹⁷² ». Cette organisation « navigante » de l'organisme qui prend soin, à grande échelle, de répartir ses activités selon les besoins de la création artistique, mais en appelle à des philanthropes dont l'art n'est pas le fer de lance rappelle le positionnement hybride de l'organisme présenté dans la partie précédente. Malgré ce rôle de « pont » entre les milieux artistiques et communautaires, il ne semble pourtant pas correspondre aux critères de subvention de la médiation culturelle qui appellent un détaillé précis des réalisations artistiques. Cette indétermination semble par ailleurs volontaire et s'expliquer par le souhait de laisser une liberté d'action importante au quotidien artistique :

on a un public par rapport auquel c'est bien d'avoir cette capacité de cheminer avec lui. Aussi, on n'a pas une structure de financement où on sait que tous les ans on va recevoir 200 000 puis on a un programme calé. Donc on est constamment dans ce bricolage de montage financier puis chaque année c'est un peu différent. En tous cas on a développé cette capacité d'adaptation de par ça aussi.¹⁷³

La planification financière d'Oxy-jeunes organisée autour de programmes distincts est donc pensée de manière à pouvoir absorber, à posteriori, les souhaits qui émanent à l'échelle des ateliers. Les modalités des ateliers peuvent ainsi être définies selon les besoins liés aux créations artistiques déterminées par les jeunes et les artistes-mentors, comme en témoigne Elany à propos de la composition du titre I Know :

la plupart de nos projets de composition collective se font dans l'atelier de chant et musique. Mais ce projet-là, les jeunes l'ont beaucoup aimé donc y'a eu un arrimage entre les ateliers de chant et musique, et les ateliers d'écriture rap. Les jeunes ont dit "ah mais ce serait bien de, de faire un, d'inclure les jeunes du rap". Les deux ateliers ne se rencontrent pas nécessairement, sauf quand il y a des spectacles, les uns voient les autres sur scène. Mais sinon les rencontres sont dans des journées différentes et tout. Les jeunes des ateliers de musique dans lequel la composition a été démarrée se sont dit "ah mais ce serait vraiment cool d'avoir un morceau rap, dans, dans la composition". Donc on parle aussi de rajouter d'autres ressources et d'un arrimage entre les différentes activités d'Oxy-jeunes¹⁷⁴.

La composition a donc pu prendre une forme artistique particulière du fait que ses acteur.ices ont eu la latitude d'intégrer des ressources humaines finalement plus larges que celles de l'équipe initialement constituée. Si le mode de financement autorise matériellement ce type de modulation, sa réussite repose également sur la capacité des artistes, menant les ateliers selon leurs disciplines personnelles, à faire séance commune.

¹⁷² Dénomination employée par l'Etude Partenariale sur la Médiation de la Musique qui finance des projets de médiation de la musique, en partenariat avec la recherche universitaire. Le formulaire demande les « objectifs » précis ainsi que le « calendrier » de réalisation du projet : <https://p2m.oicrm.org/epmm/projets/> Montréal Médiation Culturelle, organisme financeur important des projets de médiation culturelle de la ville de Montréal, demande également le « calendrier d'exécution » daté du projet ainsi que le détail des tâches qui seront effectués par les différentes parties prenantes. Le formulaire est disponible à cette adresse : https://montreal.mediationculturelle.org/wp-content/uploads/2020/11/Formulaire_Me%CC%81diations-culturelles-MTL-2020-2021-R-V3.pdf

¹⁷³ Julie (directrice), *supra* note 2.

¹⁷⁴ Elany (coordinatrice), *supra* note 165.

Les artistes-mentors, bien qu'ils.elles ne soient pas salarié.es de la structure disposent d'une responsabilité importante dans le fonctionnement de l'organisme. Ces dernier.es ne sont pas seulement associé.es, individuellement, à des activités déjà déterminées par l'équipe de gestion, mais en définissent eux.elles-mêmes le contenu avec les jeunes, toujours dans le cadre général des objectifs communautaires de l'organisme. Dans le cadre de la composition d' « I Know », ils.elles possèdent le même rôle d'artiste-mentor, mais ils.elles sont plus largement lié.es à travers l'organisme dont ils.elles partagent le mandat d'intervention sociale :

C'est une équipe, on est une équipe super. De la directrice à tout le monde, on est tous dans cet état d'esprit, c'est une approche très humaine. On est tous dans cet état d'esprit là même si on a des rôles, on sait quand même quels sont nos rôles, on n'est pas là en train de faire comme si on était en colonie de vacances. On assume nos rôles, mais [...] on ne pense pas juste comme des maillons d'un système, on pense humain. Nous tous on est là pour contribuer. Donc, par exemple la directrice nous laisse vraiment carte blanche quand il s'agit de comment animer, comment interagir avec les jeunes, comment intervenir. Elle veut savoir ce qu'il se passe mais elle considère que son travail c'est de nous donner un support à nous pour être créatifs avec ça, et que elle puisse s'occuper de côté de la direction, des budgets, des trucs comme ça, des financements. Mais quand on a des réunions, elle a toujours un enthousiasme particulier pour voir quel est le résultat humain de tout ce travail qu'elle fait avec des chiffres et avec des trucs comme ça. Donc on est tous avec cette démarche humaine¹⁷⁵.

Koffi, artiste-mentor rap, confirme ici la latitude laissée au terrain quant aux caractéristiques des projets menés au sein des programmes. Celui-ci ne se sent pas contraint par le fonctionnement administratif de l'organisme, qu'il juge à contrario garant d'une liberté de création au sein des activités. Cette possibilité tient selon lui au fait que l'équipe de gestion ne considère pas les artistes-mentors comme agents d'application d'un ensemble de tâches définies mais comme les co-responsables d'une mission de soutien à la communauté, et donc co-constructeurs artistiques de la mise en œuvre de ce soutien¹⁷⁶. L'équipe de gestion fournit donc les ressources financières et matérielles aux artistes, qui s'engagent eux à mettre en application la mission d'accompagnement de la communauté définie par l'organisme, bien que celle-ci sorte du cadre habituel de leur profession d'artiste. Cette dynamique de collaboration où les « rôles » sont délimités mais tournés vers un objectif explicite commun fondé sur les besoins des parties prenantes à l'activité est mis en avant par Kaine. L'auteure s'exprime dans le cadre de la réalisation de dispositifs de

¹⁷⁵ Philippe Koffi (artiste-mentor, rap), *entretien*, 16 février 2021.

¹⁷⁶ Ce fonctionnement la métaphore déployée par Norbert Elias pour illustrer sa conception du social comme « configuration d'interdépendances » : « Que l'on songe par exemple, pour appréhender cette forme de corrélation, à la structure dont est issue la notion d'entrecroisement, un système réticulaire. Un filet est fait de multiples fils reliés entre eux. Toutefois ni l'ensemble de ce réseau ni la forme qu'y prend chacun des fils ne s'expliquent à partir d'un seul de ces fils, ni de tous les différents fils en eux-mêmes ; ils s'expliquent uniquement par leur association, leur relation entre eux. Cette relation crée un champ de force dont l'ordre se communique à chacun des fils, et se communique de façon plus ou moins différente selon la position et la fonction de chaque fil dans l'ensemble du filet. La forme du filet se modifie lorsque se modifient la tension et la structure de l'ensemble du réseau. Et pourtant ce filet n'est rien d'autre que la réunion de différents fils ; et en même temps chaque fil forme à l'intérieur de ce tout une unité en soi ; il y occupe une place particulière et prend une forme spécifique. » ÉLIAS, N., *La société des individus*, Paris, Fayard, 1987, [1983], p.70-71.

« transmission culturelle »¹⁷⁷, que nous rapprochons, dans son mouvement, du désir de susciter « l'expression » porté par Oxy-Jeunes. En effet, l'organisme n'a pas pour mandat de contribuer à la création d'œuvres représentant explicitement l'identité culturelle de ses auteur.es tel que le font les projets abordés par Kaine, même si cette fonction peut à posteriori être conférée à certaines réalisations. Il permet cependant de soutenir une prise de parole au sein d'un groupe dans une perspective d'*empowerment*, tel que le font les ateliers analysés par l'auteure. Cette dernière plébiscite une « méthode de travail collaborative » dont

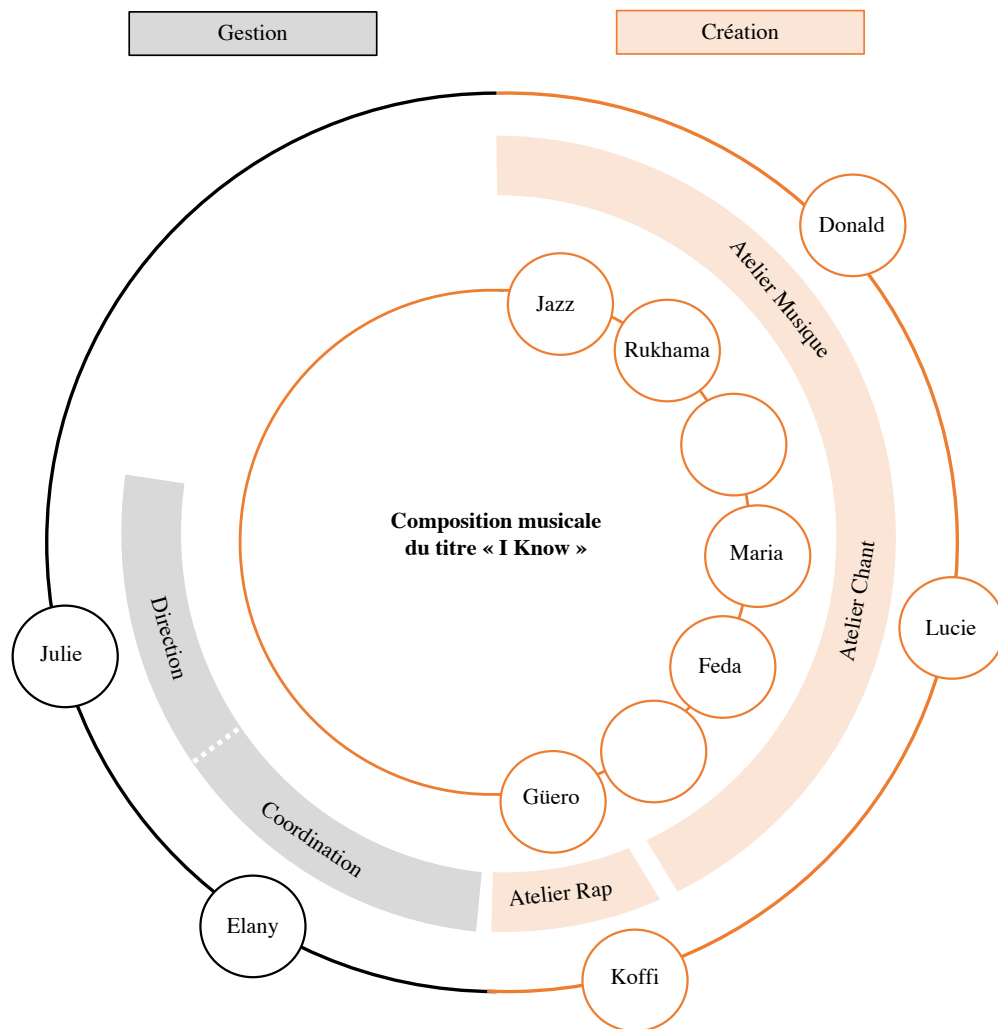


Figure 7- Organigramme des participant.es à la composition d'« I Know »

l'ambition est de « prendre les décisions en considérant les intérêts et les besoins de chacun¹⁷⁸ ». Celle-ci

¹⁷⁷ Elizabeth Kaine (éd.), *Le petit guide de la grande concertation*, p. 16.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 30.

repose en amont sur le fait de « reconnaître la légitimité de la participation de chacun des membres et leur identité propre¹⁷⁹ », ce qui semble être à la base de la relation entre les artistes et l'équipe de gestion. Les possibilités d'*empowerment* pour Kaine ou de développement du pouvoir d'agir selon la formulation d'Oxy-Jeunes sont conditionnées par cette éthique de fonctionnement au sein de l'ensemble des parties prenantes de l'activité. Des trois catégories de personnes que nous avons identifiées dans l'organisation d'Oxy-Jeunes, les jeunes sont intégrés juridiquement par la reconnaissance d'office de leur statut de membre, qui leur confère les mêmes droits légaux que les autres parties prenantes, par exemple le droit d'assister et de voter à l'Assemblée générale. Leurs intérêts sont pour l'instant majoritairement défendus par les artistes-mentors qui s'en portent garants, mais la récente mise en place du Comité des jeunes vise à augmenter la représentation des jeunes par eux-mêmes dans les moments de décisions concernant l'organisme (cf. chapitre 3). Deux temps consécutifs apparaissent donc dans la mise en œuvre de la mission de soutien à la communauté par la pratique artistique qu'est celle d'Oxy-jeunes. En effet, si des indices témoignent d'une volonté d'inclure directement les jeunes à la gestion de l'organisme, il semble d'abord que la médiation doive se traduire par une véritable collaboration entre les gestionnaires et les artistes au sein de l'organisme, dans l'intérêt des jeunes.

1.2.2. Une ligne de conduite commune : le code d'éthique

Lors de son entretien cité plus haut, Koffi déclarait à propos des différents membres qu'ils/elles ne se percevaient pas « juste comme des maillons d'un système », insistant sur l'« état d'esprit », la « démarche¹⁸⁰ » qui réunissait l'ensemble des membres au-delà de rôles par ailleurs distincts. L'« approche » apparaît en effet comme un terme clé puisqu'elle est mentionnée sur tous les rapports d'activité depuis 2017, toujours par la même définition. Celle-ci se fonde d'une part sur la « reconnaissance du potentiel de chaque jeune » et des caractéristiques propres à chacun.e. D'autre part, elle « favorise l'accessibilité » par la « gratuité », notamment pour les personnes en situation d'« exclusion ». Enfin, elle définit l'organisme comme un relais entre les milieux « jeunesse, scolaire, culturel et municipal » grâce à l'action d'« artistes professionnels [...] dûment rémunérés » et placés « au cœur »¹⁸¹ des activités. L'attention portée aux forces et qualités des personnes dans une perspective d'inclusion comme stratégie de lutte contre l'exclusion et la pauvreté reprend, sans surprise, l'approche définissant les organismes communautaires. Elle reprend également une logique d'action, celle de l'inclusion, que Beauchemin,

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ Koffi (artiste-mentor, rap), *supra* note 175.

¹⁸¹ Oxy-Jeunes, *Rapport d'activités 2019-2020*, janvier 2021, p. 4.

Maignien et Duguay¹⁸² prêtaient à la médiation culturelle. L'approche d'Oxy-Jeunes se distingue cependant parce qu'elle s'appuie sur des personnes dont le métier reconnu est celui d'artiste, et se concrétise dans la pratique artistique, particulièrement musicale. Les artistes n'ont pas, à priori, été amené.es dans le cadre de leur profession à développer des compétences propres au rôle de « mentor » ou d'« animateur¹⁸³ » qui leur est pourtant conféré dans la présentation de l'approche. À la fois confirmation de cet écart, et volonté d'y pallier, le rapport 2017-2018 témoigne du début d'une « démarche de co-construction d'outils visant à orienter et encadrer ses pratiques et mettre de l'avant son approche singulière, accompagné d'une facilitatrice externe¹⁸⁴ », et réalisée par l'équipe de gestion et les artistes-mentors. Cette initiative a abouti en 2019 à la rédaction d'un « code d'éthique » qui est considéré par la directrice comme un texte particulièrement important :

le code d'éthique, on l'a vraiment conçu avec l'équipe des artistes mentors et avec Laurence Meunier qui était passée par Oxy-jeunes comme animatrice pendant quelques mois, puis coordonnatrice. Elle avait une formation en travail social, organisation communautaire, puis elle avait proposé, on l'a comme engagée pour nous accompagner dans ce petit processus là. Elle a amené aussi ses connaissances de travail en maison de jeunes donc on s'est dotés de cet outil-là. Et moi c'est vraiment quelque chose que je demande à chaque personne qui arrive dans l'équipe, de le lire et de le signer, d'en avoir vraiment pris connaissance¹⁸⁵

Le document est donc né d'un désir de préciser la mise en pratique de « l'état d'esprit » dont parlait Koffi. Il témoigne particulièrement de la volonté de convertir les artistes en acteur.ices à part entière du milieu communautaire, qui en partagent les principes, les valeurs, les méthodes. Un tel texte semble néanmoins contradictoire avec la déclaration de Koffi quant à la liberté totale laissée aux artistes vis-à-vis du contenu artistique et de l'animation des ateliers. L'étude du document montre qu'il s'agit en réalité de grands principes et conseils pour interagir avec les jeunes selon la dynamique souhaitée par l'organisme, mais celui-ci ne présente en aucun cas une méthode détaillée telles que celles qui pourraient être utilisées par des travailleurs sociaux formés à ces pratiques. Les artistes demeurent libres de développer les techniques et réalisations artistiques de leur choix tant qu'elles font sens au sein de cette morale commune. Le document commence en effet par le « code d'éthique » à proprement parler qui précise les fondements des « rapports¹⁸⁶ » souhaités avec les jeunes et entre les membres adultes eux-mêmes (égalité, respect, confidentialité, vie privée, consommations etc.). La seconde partie intitulée « approche¹⁸⁷ » signifie aux artistes les responsabilités qui leur incombent dans leur lien avec les jeunes tel qu'il est souhaité par

¹⁸² William-Jacomo Beauchemin, Noémie Maignien, Nadia Duguay, *Portraits d'institutions culturelles montréalaises. Quels modes d'action pour l'accessibilité, l'inclusion, l'équité ?*, p. 296-305.

¹⁸³ Oxy-jeunes, *Rapport d'activités 2019-2020*, janvier 2021, p. 4.

¹⁸⁴ Oxy-jeunes, *Rapport d'activités 2017-2018*, p. 26

¹⁸⁵ Julie (directrice), *supra* note 2.

¹⁸⁶ Oxy-Jeunes, « Code d'éthique », *Code d'éthique à l'intention des intervenants auprès des jeunes*, mars 2019, p. 3.

¹⁸⁷ Oxy-Jeunes, « Approche vis-à-vis des jeunes », *Code d'éthique à l'intention des intervenants auprès des jeunes*, mars 2019, p. 5.

l'organisme. Ils sont ainsi considérés comme « adultes significatifs » qui peuvent œuvrer à la « réduction des méfaits » mais également renforcer un « sentiment d'unité » au sein du groupe¹⁸⁸. À ces responsabilités qui incombent aux artistes-mentors, sont ajoutés quelques exemples concrets de mises en pratique, par exemple celui de prendre le temps en début d'atelier de valider ou modifier sa planification avec le groupe. La troisième partie, « Points clés d'animation et d'intervention¹⁸⁹ » présente des concepts importants qui permettent aux artistes de réfléchir à leur attitude au quotidien et aux éléments qu'ils.elles peuvent développer dans leur discours d'animateur, par exemple l'humour, la patience, le renforcement positif, l'humilité etc. Enfin, le « bottin de ressources ¹⁹⁰ » met à disposition une liste de contacts vers des organismes relais dans les secteurs culturels, sociaux ou médicaux répartis selon des problématiques potentielles (troubles alimentaires, hébergement, suicide etc.). Ce document, s'il n'a pas pour vocation d'instaurer une méthode, permet aux artistes d'envisager leurs actions au sein d'Oxy-jeunes selon des concepts et des critères propres à l'intervention sociale.

Ce code d'éthique a été créé grâce à l'accompagnement d'une travailleuse sociale possédant une bonne connaissance de l'organisme. Ce choix est révélateur de la dynamique souhaitée par l'équipe de gestion vis-à-vis des artistes-mentors de se positionner comme acteurs complémentaires, à responsabilités et implications égales vis-à-vis de la communauté des jeunes. Il témoigne à la fois d'une certaine lucidité quant à l'inadéquation potentielle entre les compétences des artistes mandatés et leur rôle nouveau d'intervenants, ainsi que d'une volonté de réfléchir aux modalités qui permettent de les intégrer non comme associés mais comme acteurs à part entière du milieu communautaire. L'élaboration commune d'un tel code dont l'encadrement a été confié à une personne tierce, donc « neutre » à l'égard des gestionnaires et des artistes mais proche des intérêts de la communauté cible grâce à sa formation, témoigne d'une volonté réelle de collaboration telle que définie par Kaine. Ce code invite les artistes à ré-évaluer leur posture pour se positionner moins en transmetteurs d'un savoir qu'en soutien aux communautés. Il fonctionne comme garant théorique, presque juridique puisqu'il appelle une signature, que le mandat indéfectible de l'organisme communautaire demeure au centre des activités artistiques. Si, dès lors, « l'exigence artistique se conjugue avec l'exigence relationnelle¹⁹¹ » selon les mots repris par Marie-Christine Bordeaux à un collectif français, aucune référence à ce contenu artistique n'est faite. Le document entérine des responsabilités nouvelles conférées aux artistes tout en leur donnant des clés pour repenser les

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Oxy-Jeunes, « Points clés d'animation et d'intervention », *Code d'éthique à l'intention des intervenants auprès des jeunes*, mars 2019, p. 7.

¹⁹⁰ Oxy-Jeunes, Annexe, *Code d'éthique à l'intention des intervenants auprès des jeunes*, mars 2019

¹⁹¹ Promonade(s), « On est un certain nombre », <http://www.pronomades.org/On-est-un-certain-nombre> cité dans Marie-Christine Bordeaux, « La médiation culturelle. Des dispositifs et des modèles toujours en tension. », *L'Observatoire*, n°51, 2018, p. 5.

modalités de l'éducation et de la création artistique par le prisme de l'intervention sociale. Il témoigne d'une volonté réelle de décloisonnement entre les milieux artistiques professionnel et amateur puisqu'il reconnaît des artistes de métier comme acteur.ices des objectifs culturels et communautaires de l'organisme. Si leur rôle s'incarne plus spécifiquement au sein de l'atelier, il s'associe à celui d'Elany, la coordinatrice, qui assure la liaison à l'échelle de l'organisme.

1.2.3. De l'équipe artistique à l'organisme : les médiations

Elany et Julie sont les deux seules personnes de l'organisme à être présentées, dans le cadre d'une demande de subvention, comme expérimentées en « médiation culturelle¹⁹² ». Elles ne se définissent cependant pas en tant que médiatrices lors des entretiens, ni dans les documents de communication d'Oxy-Jeunes où elles apparaissent respectivement comme coordinatrice et directrice. Ce constat n'est pas étonnant au regard des observations de Pierre Jeannot qui remarque, dans le milieu de la musique classique, que les responsables d'actions culturelles sont réticent.es à utiliser le terme de « médiateur¹⁹³ ». Irina Kirchberg montre également que si les mots « médiateur », et plus particulièrement « médiateur de la musique¹⁹⁴ », tendent à être davantage utilisés pour désigner les personnes effectuant des tâches relevant de la médiation de la musique, ces dénominations demeurent faiblement employées au sein des organisations artistiques. Alors que les formations en médiation de la musique n'en sont qu'à leurs débuts au moment de la publication de son article, Bruno Péquignot considère néanmoins qu'« il y a toujours, au fondement d'une intervention d'un médiateur, une institution qui fixe la fonction, le rôle, l'autorité et la légitimité de l'intervention en question » ajoutant qu'« on ne s'auto-proclame pas médiateur, on est nommé comme tel avec un mandat et un cahier des charges précis¹⁹⁵ ». Les réticences identifiées par Jeannot et Kirchberg quant à l'emploi du terme par les acteur.ices du champs culturel peuvent expliquer le fait que la fonction ne soit pas consacrée alors même que les tâches effectuées puissent y référer. En effet, Elany décrit ses actions ainsi :

mon rôle c'est un peu de créer des ponts. C'est vrai que c'est moi qui suis en lien avec les différents volets des activités d'Oxy-jeunes, et souvent je suis présente durant les ateliers. Même si je m'efface un peu, je me cache un peu dans mon bureau, je reste quand même à l'affût de ce qu'il se passe parce que ça me donne aussi de la matière pour pouvoir aider à concevoir les spectacles ou approfondir les projets. Je reste à l'écoute de ce qu'il se passe dans tous les ateliers et mon rôle, c'est un peu de l'arrimage. Comme c'est moi qui sais ce qu'il

¹⁹² Oxy-Jeunes, Programme Espace d'expression jeunesse 12-17. Demande de don à la Fondation Sibylla Hesse, 2019, p. 4.

¹⁹³ Pierre Jeannot, *Médiation de la musique : Une profession ? Portraits de médiateurs de la musique classique*, mémoire de master, Université Paris-Sorbonne, 2016.

¹⁹⁴ Irina Kirchberg, « Où en est la médiation de la musique au Québec ? Panorama des actions selon les membres du conseil québécois de la musique », *Animation, territoires et pratiques socioculturelles (Revue ATPS)*, n°18, 2020, p. 44-45.

¹⁹⁵ Bruno Péquignot, « Sociologie et médiation culturelle », *L'Observatoire*, n°32, 2007, p.4.

*se passe dans ces différents espaces, c'est moi qui suis capable de proposer des choses pour mettre en lien tous ces espaces-là*¹⁹⁶.

Entre le « bureau » et les « ateliers », le terrain d'Elany se situe donc entre celles et ceux qui constituent l'offre, les gestionnaires et les artistes, et celles et ceux à qui elle est destinée, les jeunes (fig. 8). Ce schéma est celui que Nathalie Montoya reprend pour décrire la position des médiateur.ices qui se « situent dans un espace tendu entre plusieurs polarités, celles des œuvres, des artistes, et des institutions d'un côté, celle du public, du spectateur ou des visiteurs de l'autre¹⁹⁷ ». L'auteur remarque également qu'une partie des acteur.rices de la médiation culturelle, particulièrement celles et ceux lié.es à l'éducation populaire, insiste davantage sur « l'expérience » culturelle vécue par les participant.es, que sur le contact avec la proposition artistique de leur structure. C'est précisément à cela que s'emploie Elany puisqu'Oxy-Jeunes ne présente pas des œuvres mais offre une possibilité de les créer grâce à une expérience partagée avec des artistes, qui sont eux.elles intégré.es à la structure. Elle contribue d'une part à l'instauration du lien entre les jeunes et les artistes dont elle assure séparément le recrutement, et d'autre part au développement des expériences issues de cette nouvelle union. Le « pont » qu'elle établit entre les jeunes et les mentors s'effectue à deux niveaux :

*c'est un rôle de pont, de transmission avec la direction aussi. Parce que la transmission n'est pas nécessairement sur le terrain alors que c'est la direction qui a le mandat d'aller chercher les ressources financières. Donc on travaille très étroitement pour donner forme un peu aux envies, aux besoins des jeunes, aux capacités des jeunes et pour le traduire en actions concrètes. Mais pour pouvoir réaliser ça il faut aussi aller chercher les ressources financières. Donc il y a un travail de traduction de ce qu'il se passe d'un côté et de l'autre, sur le terrain puis, plus dans l'aspect administratif, aller chercher les fonds pour réaliser ces projets-là*¹⁹⁸.

Une fois cette relation établie, Elany assure la liaison avec la directrice qui n'est pas présente lors de l'activité. L'objectif est moins de rendre compte de l'accomplissement d'une tâche, ou de la fin d'un processus que d'actualiser et faire concorder sans cesse les besoins et possibilités de chaque partie. Ainsi, la médiation effectuée par Elany s'effectue d'abord par la mise en lien d'artistes professionnel.les et de jeunes amateur.ices, ce qui correspond au schéma le plus répandu en matière de médiation culturelle, au moyen de la pratique et de la création artistique. Il s'agit de créer une chaîne de collaboration entre deux entités, d'une part, l'institution, ici l'organisme, et le nouveau pôle alors créé, celui des ateliers ou de la création, composé par les artistes-mentors et les jeunes (fig. 8).

Compte tenu du statut spécifiquement communautaire de cette institution, et comme le confirment les propos d'Elany, cette collaboration est fondée sur le désir des jeunes. L'organisme ne proposant

¹⁹⁶ Elany Mejia (coordinatrice), *entretien*, 05 février 2021.

¹⁹⁷ Nathalie Montoya, « Médiation et médiateurs culturels : quelques problèmes de définition dans la construction d'une activité professionnelle », *Lien social et Politiques*, n°60, 2008, p. 29.

¹⁹⁸ Elany Mejia (coordinatrice), *entretien*, 05 février 2021.

cependant pas de grille d'apprentissage ou d'objectifs de création artistique au nom de la liberté de cheminement de participant.es, il peut s'avérer difficile pour ces dernier.es, souvent peu initié.es à la création artistique, de formuler de telles demandes. Patrice Meyer-Bisch mentionne à ce sujet :

Celui qui ne connaît pas la puissance d'un domaine culturel, parce qu'il n'a jamais eu le privilège d'y être bien invité, ne connaît pas non plus son désir potentiel. Cela ne signifie pas qu'il n'en a pas. Toute offre culturelle implique en effet d'aller chercher le désir dans la personne ou le groupe de personnes visé¹⁹⁹.

Elany agit donc au sein des ateliers comme catalyseur de désirs de création artistiques et activités culturelles. Pour ce faire, elle favorise, à l'échelle de l'organisme, un dialogue entre les différents ateliers, contribuant ainsi à augmenter le champ des possibles et favoriser l'émergence de projets fédérateurs pour la communauté. A l'échelle du pôle de la création, elle s'attache à l'élaboration d'un lien plus personnel entre les jeunes et l'organisme. Elle appuie à ce niveau le rôle des artistes-mentors et précise d'ailleurs que sa « formation en musique » est un atout supplémentaire. Celle-ci lui permet à la fois d'être moteur de propositions artistiques précises et en adéquation avec les personnalités rencontrées, mais également de mesurer ce que les propositions artistiques des participant.es impliquent dans la gestion de l'organisme :

Je pense aussi que ma formation en musique me permet de faire ces liens là. Parce que ça me donne une compréhension fine de ce qui est possible [...] aussi, le fait que je sois présente durant les ateliers me permet de connaître les jeunes, de rencontrer les jeunes, d'être en lien avec les jeunes. Même si ce sont les artistes qui sont en lien direct avec eux, en relation directe avec les jeunes, comme moi je connais l'ensemble des jeunes, les différentes activités d'Oxy-jeunes, c'est aussi possible pour moi de voir les possibilités. Ce qui est possible avec les compétences, les envies puis... ce que les jeunes seraient à l'aise de faire ou pas, jusqu'où on peut les pousser pour aller plus loin dans la démarche²⁰⁰.

Dans ce travail centré non seulement sur le groupe cible de l'organisme, les jeunes, mais aussi sur les individus le composant, Elany identifie un tiers plus particulièrement proche de ceux-ci : les artistes-mentors. Nous l'avons vu, ces artistes contribuent à l'organisation interne de l'organisme ; néanmoins, lors de la réalisation quotidienne des activités, ils.elles glissent vers le pôle des participant.es avec lequel.les ils.elles collaborent à titre de dépositaires de certaines techniques artistiques mobilisables pour la création. A ce moment, l'artiste se base sur sa relation privilégiée avec les jeunes, guidée par l'éthique définie par Oxy-Jeunes, pour sélectionner les techniques et les connaissances qui seront bénéfiques à leur expression artistique autonome (cf. partie 1.3. et chapitre 2). Dès lors, le rôle d'Elany n'est plus de rassembler artistes et amateur.ices mais d'œuvrer à ce que la structure d'Oxy-Jeunes, dans son financement, sa coordination, sa gouvernance, puisse à la fois soutenir les initiatives émanant de cette union, mais également les stimuler. C'est donc à deux dynamiques qui peuvent être reliées à la médiation culturelle que contribue Elany ; d'une

¹⁹⁹ Patrice Meyer-Bisch, « Droits et médiation culturels, ou les « arts » de la réciprocité » dans Casemajor, Dubé, Lafortune et Lamoureux, *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Laval, PUL, 2017, p. 147

²⁰⁰ Elany Mejia (coordinatrice), *entretien*, 05 février 2021

part la préparation et la mise en relation de professionnel.les d'un milieu artistique avec un groupe de jeunes amateur.es, d'autre part, en encourageant le passage d'une coopération artistique à un engagement culturel fondé sur les principes de l'approche communautaire.

Nous avons vu dans cette partie que l'organisme repose sur une gestion partagée des activités et des responsabilités entre, d'une part la directrice et la coordinatrice, et d'autre part les artistes-mentors, toujours dans le but indéfectible de soutenir la communauté des jeunes. À l'échelle du milieu culturel montréalais, les artistes-mentors sont pleinement associé.es à l'organisme puisque l'entière responsabilité du contenu artistique des ateliers leur est conférée. Ils.elles sont considéré.es comme des partenaires essentiel.les auquel.les les gestionnaires accordent leur confiance dans le cadre de l'approche spécifique d'« intervention *par l'art* » (nous soulignons) développée par Oxy-Jeunes. Les artistes-mentors sont non seulement associé.es à cette approche, mais ils.elles y sont également intégré.es en ce qu'ils.elles souscrivent aux valeurs de l'organisme et contribuent à la mise en œuvre d'une éthique qui guide leurs actions artistiques. À l'échelle des activités, ils.elles sont soutenu.es dans la réalisation de leur mandat par Elany qui assure la jonction perpétuelle entre le plan artistique et son ancrage culturel et communautaire. Les artistes-mentors demeurent néanmoins des personnes clés au niveau de l'atelier puisqu'ils.elles concrétisent l'approche et les objectifs d'Oxy-Jeunes directement auprès des jeunes dont ils.elles sont les interlocuteur.ices principaux.ales. Ils.elles assurent donc au quotidien le lien initié par Elany, se rapprochant, des médiateur.ices « relais²⁰¹ » indentifié.es par Montoya, mais sur le plan artistique. Ainsi, si nous pouvons comparer le rôle d'Elany à celui de médiatrice culturelle, il semblerait que les artistes-mentors puissent également porter la casquette de médiateur.ice dans le cadre spécifique de leur discipline artistique (fig. 8), ce qui ne serait pas tout à fait surprenant compte-tenu de la place qui leur est consacrée dans le fonctionnement de l'organisme. Par ailleurs, Montoya souligne :

Ces façons de concevoir leur propre place dans le dispositif et de mesurer l'évolution de leur proximité à l'un ou l'autre de ces pôles définissent des espaces de médiation différents qui déterminent à leur tour la nature et les modes d'exercices de l'activité. L'agencement de cet espace est déterminé par la façon dont le dispositif de médiation construit chacune des polarités public/spectateurs d'un côté, art/culture de l'autre.²⁰²

Nous allons donc désormais observer la manière dont est conçue la dynamique de médiation de la musique s'incarnant autour des artistes-mentors.

²⁰¹ Nathalie Montoya, « Médiation et médiateurs culturels : quelques problèmes de définition dans la construction d'une activité professionnelle », *Lien social et Politiques*, n°60, 2008

²⁰² *Ibid*, p. 30.

1.3. La figure charnière de l'artiste-mentor

Ces musicien.nes professionnel.les, qui exercent toujours, à des degrés divers, leur activité artistique en dehors de leur implication dans l'organisme, possèdent une latitude importante en ce qui concerne la construction et la réalisation de l'atelier dont ils.elles sont responsables. Ils.elles sont reconnu.es comme pleinement compétent.es en matière de création artistique, ce qui légitime leur présence auprès des jeunes. Néanmoins, ces artistes sont également considéré.es, dans le cadre d'Oxy-Jeunes, comme acteur.ices à part entière de la mission communautaire de l'organisme. Cette fonction les invite à participer à la gestion du lieu, et plus particulièrement à ré-envisager les modalités de leur pratique artistique professionnelle au regard de l'éthique à laquelle ils.elles adhèrent dans le cadre d'Oxy-Jeunes.

1.3.1. Artiste-médiateur.ice ou « professeur chill »

Nous l'avons vu dans la partie précédente, la médiation culturelle effectuée par Elany entre la population cible de l'organisme et les artistes-mentors permet d'abord de faire advenir une rencontre entre le milieu musical professionnel des artistes et le milieu communautaire des jeunes. Les artistes-mentors sont reconnu.es dans leur profession d'artiste indépendant.e par Oxy-Jeunes qui les présente comme des « artistes professionnels ». Ils.elles sont également toujours désigné.es en premier lieu comme « artistes » dans les communications et le vocabulaire propre à l'organisme. Le statut de travailleur.euse autonome rémunéré.e à l'heure qui les lie administrativement à l'organisme témoigne également de ce statut. Ils.elles sont par ailleurs reconnu.es à ce titre par leurs pairs en ce qu'ils.elles s'illustrent dans le milieu par la réalisation d'albums, la participation à des groupes ou collectifs, ainsi qu'à des tournées ou des concerts. Deux d'entre eux détiennent également un diplôme universitaire en musique. Lucie a obtenu un Diplôme d'Etudes Collégiales en chant et jazz, avant de valider un Baccalauréat en « Interprétation chant jazz » à l'Université de Montréal. Elle se produit en tant que choriste notamment au spectacle Dièse Onze, au festival Juste pour Rire et aux FestiBlues de Montréal et de Tremblant. Elle s'est perfectionnée à la technique vocale puis co-compose, co-produit et enregistre son premier album en 2016²⁰³, lancé dans la salle O Patro Vys de Montréal²⁰⁴. Donald détient également un Baccalauréat en musique à l'Université de Montréal en tant que bassiste. Il a participé à des formations continues offertes par le Conseil Québécois de la Musique, il est membre de Société Canadienne des auteurs, compositeur et éditeurs de musique (SOCAN) ainsi que de la Guilde des Musiciens et Musiciennes du Québec. Il est ou a été membre fondateur et/ou co-compositeur et

²⁰³ Martel, Lucie, *Listen*, Multiple Chord Music, album numérique, 2016, <https://luciemartel.bandcamp.com/releases>

²⁰⁴ Site internet de Lucie Martel : <https://www.luciemartel.com/>

co-arrangeur de sept groupes depuis 2012 ainsi que bassiste de tournée pour trois autres groupes²⁰⁵. S'il n'existe pas de formation académique dans le milieu du rap, Koffi s'impose quant à lui dans ce domaine musical sous le nom K.O.F. Il se produit en France au festival Ida Y Vuelta et réalise notamment les premières parties d'Erick Truffaz, Orelsan et Sefyu. À Montréal, il fonde le groupe Tuff Love Groovy Therapy et écrit des chansons en français, notamment pour Yves Cloutier et Ariel Ridgeway. Il se produit aujourd'hui sur scène avec différents collectifs montréalais²⁰⁶.

Ce statut d'artiste reconnu légitime l'action des artistes-mentors auprès de certain.es jeunes. Par exemple Güero, jeune rappeur qui s'exerçait déjà de manière intensive au freestyle avant son entrée à Oxy-jeunes, et qui aspire désormais à s'insérer davantage dans le milieu musical²⁰⁷, évoque l'identification du niveau professionnel de Koffi comme base de sa relation avec lui :

Il m'a parlé un peu de ses origines, un peu du rap qu'il faisait avant. Donc c'était quelqu'un qui avait déjà de l'expérience sur scène, de l'expérience en écriture. [...] je me rappelle que il m'a dit qu'il avait beaucoup de texte mais qu'il n'avait pas le temps d'enregistrer. Mais il m'a raconté qu'il a aussi enregistré, il a écrit ses chansons à lui, il a participé avec des autres artistes sur scène donc j'étais sûr que "ok je travaille avec quelqu'un qui connaît". Qui connaît comment, ce que c'est un artiste²⁰⁸.

Cette aura semble donc se doubler d'un certain nombre de compétences artistiques propres à la profession, que convoitent plus précisément les jeunes. En effet, la pratique amateur déjà confirmée de Güero et le fonctionnement du milieu du rap qui repose sur la reconnaissance des membres entre eux le poussent certainement à accorder une importance à la réputation professionnelle de Koffi²⁰⁹. Cependant tou.tes les jeunes n'y sont pas sensibles. Rukhama, par exemple, s'interroge sur la carrière de Donald et de Lucie :

²⁰⁵ Donald est membre fondateur et actuellement co-auteur, co-compositeur et bassiste des groupes Hook, Mellow Talk et Nolton Lake. Par le passé, il a été bassiste, co-compositeur et co-arrangeur pour Navir, Abigail&Bliss, Laura Babin et Volmer (dont il est également membre fondateur).

Il est depuis plus années bassiste de tournée pour Caroline Savoie, Les Brothers et Véronique Labbé, et a notamment été bassiste remplaçant pour une prestation télévisuelle de Bleu Jeans Bleu (2019).

²⁰⁶ Notamment Bran van 3000, MalikaTirolien, Kalmunity Vibe Collective et Urban Science.

²⁰⁷ Güero RS est membre du collectif « Sueños y Raizes » (Lien vers la page Instagram : <https://www.instagram.com/suenosyraices/>) et participe à plusieurs battle de freestyle organisées à Montréal.

Il écrit et produit son premier EP intitulé « Regreso » en 2018 (Güero RS, *Regreso*, album numérique, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=11VxtaAwYHQ&list=PLSIHjI9pUb_fFDa0FUX-E-QpzLuarRKww).

En 2021, il sort son premier album « La Red » (Güero RS, *La Red*, album numérique, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=vJjcanPZzM>).

²⁰⁸ Güero RS (jeune participant), *entretien*, 27 février 2021.

²⁰⁹ Marie-Hélène Poulain montre dans son mémoire de maîtrise l'importance d'obtenir la reconnaissance des pairs consacré.es pour intégrer le milieu hip hop underground de Montréal. L'auteure étudie spécifiquement les collectifs Kalmunity et Urban Science dont Koffi fait partie. Son travail témoigne également de l'importance des organismes communautaires dans la pratique autodidacte des jeunes rappeur.euses.

Poulain, Hélène, *Institutionnalisation de la scène Hip-hop underground à Montréal, ses enjeux et rapports au mainstream*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2020.

Je me rappelle qu'il jouait dans un groupe par exemple. Je me rappelle plus trop, mais je pense que les deux étaient des artistes, et Lucie et... mais je pense que Donald jouait dans, je ne suis pas sûre, mais je pense qu'il jouait à la guitare dans un groupe. Quelque chose comme ça²¹⁰.

Si elle s'intéresse peu à leur statut d'artiste professionnel.le, elle les considère comme « professeur chill²¹¹ », ce qui fait à nouveau référence au savoir. En effet, le terme « professeur » réfère à un certain prestige et niveau d'études qui scellent également un niveau de compétences. Néanmoins, l'adjectif « chill » qui lui est associé atténue la hiérarchie et va jusqu'à témoigner d'une certaine familiarité. Il montre que la jeune participante se considère sur un pied d'égalité avec l'artiste-mentor, particularité que nous observerons plus précisément dans le second chapitre. Julie, la directrice confirme la place des compétences artistiques dans le rôle des artistes à Oxy-Jeunes :

au niveau des formations artistiques c'est varié quand même. Effectivement, si on parle de ce projet-là, chaque artiste mentor a une formation différente et ce qu'il partage aux jeunes est en lien avec sa formation. Donc Donald c'est plus la musique, Lucie c'est plus le chant²¹².

Celle-ci sont reconnues, assumées, voire démontrées par les artistes eux-mêmes lors des ateliers. Ainsi, Koffi mentionne faire quelques « démos », des « petits spectacles personnalisés²¹³ » pour les jeunes avant d'initier la collaboration artistique. Donald fait lui référence à des savoir-faire propres à sa profession d'artiste qu'il souhaite partager :

essentiellement on veut partager notre passion pour la musique avec les jeunes donc les amener à être autonomes dans leur démarche artistique. Que ce soit d'apprendre des chansons, composer de la musique ou quoi que ce soit, puis juste de tripper avec ça. Évidemment, le but de l'organisme c'est de se servir de la musique pour créer des liens avec les jeunes puis que les jeunes créent des liens entre eux, ultimement on pourrait faire du karaté ou du dessin, ce serait exactement la même chose, mais nous c'est la musique²¹⁴.

La pratique artistique, et plus particulièrement musicale, est un élément qui permet à Donald de caractériser son rôle au sein de l'organisme, mais il l'insère dans une sphère plus large qu'est celle des activités socio-culturelles. S'il fait de son statut d'artiste un atout pour encourager et soutenir la pratique artistique des jeunes, il voit dans cette dynamique artistique un moteur pour des actions à l'impact strictement social.

Cette mission, qui se situe davantage dans le secteur de l'intervention, est officiellement confiée aux artistes qui sont également recrutés selon ces critères puisqu'Elany les décrit comme « des artistes professionnels qui ont une grande expérience en intervention aussi auprès des jeunes²¹⁵ ». Ainsi, à la dénomination première « d'artiste » que nous évoquions plus haut, est systématiquement attachée une autre

²¹⁰ Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Julie Laloire (directrice), *entretien*, 8 février 2021

²¹³ Koffi (artiste-mentor, rap), *supra* note 175.

²¹⁴ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

²¹⁵ Elany (coordinatrice), *supra* note 165.

fonction. Celle de « mentor » est privilégiée et utilisée dans tous les documents de communication publics, néanmoins, d'autres sont parfois utilisées, comme le précise Julie :

on s'est questionnés sur le vocable "artiste-mentor" parce que on pourrait dire « artiste-animateur », on pourrait dire « artiste-intervenant », on pourrait dire « artiste-médiateur » puis même moi des fois, selon la demande de financement, j'utilise ces autres termes là. Mais "artiste-mentor" est tellement ancré dans la pratique qu'on garde ce terme là²¹⁶.

« Animateur », « intervenant », « médiateur » se confondent dans la mission sociale associée à leur travail. Le terme de « médiateur » semble d'ailleurs parfois employé dans les demandes de subvention pour désigner les animateur.ices ou intervenant.es sociaux.ales employé.es ponctuellement par l'organisme, mais les substantifs alternent d'un document à l'autre. Jeannot remarquait, en interrogeant les responsables d'actions culturelles dans des institutions de musique classique, qu'ils.elles n'utilisaient pas le terme « médiation de la musique » car ils.elles peinent à en identifier le sens, ou que celui-ci ne s'est pas présenté comme une possibilité pour qualifier leur pratique²¹⁷. L'absence de définition univoque fréquemment reprochée au terme de « médiation » peut permettre d'expliquer le faible emploi de celui-ci par Oxy-jeunes. D'autre part, la multiplicité des termes employés par la directrice pour désigner les artistes agissant au sein de l'organisme montre que la terminologie compte moins que le sens réel des actions. Les champs de l'animation et de l'intervention mobilisés dans les termes employés par Julie font signe vers le rôle social associé au statut d'artiste au sein de l'organisme. Le terme de « mentor » adopté par Oxy-Jeunes permet de préciser la posture des artistes en ce qu'il désigne de manière générale « une personne avisée qui sert de guide, de conseiller à quelqu'un²¹⁸ ». Plus particulièrement dans le cadre professionnel au Québec, il se réfère à une « aide apportée par une personne d'expérience à une personne moins expérimentée, le plus souvent sur une base volontaire, en fonction d'objectifs liés au développement personnel ou professionnel de celle-ci²¹⁹ ». Cette terminaison reprend donc le mouvement d'un transfert de savoir dans une perspective plus globale souvent rattaché à la médiation. Néanmoins, l'attention portée à l'individu et à son « développement personnel » ainsi qu'à son autonomie si l'on se réfère au caractère « volontaire » de l'action, rappelle plus particulièrement l'approche communautaire. L'Office québécois de la langue française prend d'ailleurs soin de distinguer le « mentorat » du « tutorat²²⁰ » où il s'agit de pallier d'abord les « difficultés », de combler des lacunes par l'apprentissage. Le rôle de médiateur.rice de l'artiste tel qu'il semble être défini par Oxy-

²¹⁶ Julie Laloire (directrice), *entretien*, 8 février 2021.

²¹⁷ Pierre Jeannot, *Médiation de la musique : Une profession ? Portraits de médiateurs de la musique classique*, p. 50

²¹⁸ « Mentor » dans *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition (actuelle), <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M1735> (consulté le 21 mai 2021)

²¹⁹ « Mentorat » dans *Office québécois de la langue française*, 2020, http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8361091#:~:text=Aide%20apport%C3%A9e%20par%20une%20personne.ou%20professionnel%20de%20celle%20Dci (consulté le 14 mai 2021).

²²⁰ « Tutorat », dans *Office québécois de la langue française*, 2003, http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8870433 (consulté le 21 mai 2021).

Jeunes porte donc avant toute chose sur la volonté de susciter une démarche artistique de la part des participant.es, et au cours de laquelle leurs compétences et leur statut professionnel pourront se faire ressources. Julie confirme le mouvement propre, l'initiative, que cherche à générer la mise en relation de l'artiste et des jeunes lorsqu'elle s'interroge sur le terme « mentor » :

d'abord que c'est un artiste, mais mentor c'est l'idée qu'il inspire, qu'il est là pour inspirer le jeune et l'accompagner, c'est un peu ça que j'ai, moi, comme perception derrière le terme mentor²²¹.

La rencontre de l'artiste apparaît comme un élément déclencheur de l'expression artistique, ce qui permet d'expliquer en partie pourquoi il n'est pas nié, malgré le prestige ou la supériorité symbolique qui pourrait induire un rapport de hiérarchie entre « artistes » consacrés et les jeunes artistes dits « amateur.es ». C'est notamment grâce aux compétences spécifiques qui lui sont accordées qu'il.elle est appelé.e à soutenir cet élan. La possibilité d'apprendre certaines compétences détenues par l'artiste devient pour les jeunes une opportunité de développer la part artistique des habiletés dont ils.elles jugent avoir besoin pour conduire leur processus de création collective. L'artiste se fait médiateur.ice d'un savoir-faire artistique pour lequel il.elle est reconnu.e, mais c'est la manière de se positionner vis-à-vis de ce savoir et de ses aspirant.es, de l'articuler à leur cheminement, qui déterminera la portée sociale et culturelle de cette médiation ici artistique. Ainsi pour Elisabeth Kaine, Olivier Bergeron-Martel et Carl Morasse, « être un bon artiste-médiateur repose en grande partie sur l'attitude et la personnalité²²² », ce qui suppose de ce.tte dernier.e qu'il.elle soit prêt.e à interroger et orienter sa propre démarche.

1.3.2. Se penser médiateur.ice par la pratique

Si l'ambition d'accompagner les participant.es aux ateliers dans un engagement culturel et citoyen plus large, par la pratique artistique, est une motivation centrale dans l'action des artistes-mentors au sein d'Oxy-Jeunes, cette volonté n'était pas nécessairement formulée par ces dernier.es au moment de leur entrée dans l'organisme. Donald donnait des cours de basse électrique dans le milieu scolaire, « mais c'est tout là t'sais²²³ ». Il dit avoir tenté l'expérience d'Oxy-Jeunes par nécessité financière, en complément de son activité artistique professionnelle, bien qu'il semble particulièrement animé par son rôle spécifique de mentor aujourd'hui²²⁴ :

²²¹ Julie Laloire (directrice), *entretien*, 8 février 2021.

²²² Elisabeth Kaine, Olivier Bergeron-Martel, Carl Morasse « L'artiste-médiateur : un transmetteur de l'expérience de l'autre » dans Casemajor, Dubé, Lafortune et Lamoureux, *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Laval, PUL, 2017, p. 328.

²²³ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

²²⁴ Dans son mémoire de maîtrise, Pierre Luc Moreau montre que les contraintes du métier d'interprète professionnel dans le milieu du chant lyrique « influence la part que peu[t] prendre la médiation dans la carrière des chanteurs ».

je suis tombé là-dedans puis je me suis rendu compte à quel point ce n'est pas comme donner des cours de musique. Y'a vraiment un aspect humain qui est au-delà de tout, puis y'a une relation qui se crée avec les jeunes. [...] il y a eu une grosse rotation des jeunes parce que les jeunes qui étaient là il y a huit ans, ils y ont 23 ans aujourd'hui [rires]. C'est comme, je les croise dans des shows. Il y en a qui ont fait leur cégep en musique aussi, y'a toute cette legacy là un peu qui est super intéressante.²²⁵

Lucie considère également avoir construit cette ambition particulière liée à sa pratique artistique « sur le tas » et ne mentionne pas d'expérience préalable du même type. Comme Donald, elle évoque avec enthousiasme, et une certaine émotion, son rôle de mentor, ici dans le cadre de l'expérience d'enregistrement en studio d' « I Know » :

amener les jeunes en studio c'était comme, j'étais autant énervée qu'eux autres puis moi, je veux dire, j'étais allée dans des studio fréquemment là ! Mais, c'est comme, ça me ramenait dans le concept de faire du studio pour la première fois on dirait. J'ai comme revécu ça un peu à travers eux, c'était vraiment le fun. Puis tu sais les jeunes nous enseignent constamment, vraiment. Par leur expérience de vie, ils ont une super belle sagesse, une super belle écoute ce qui fait que, l'entraide qu'ils s'apportent entre eux, ça m'a beaucoup touchée puis ça m'incite encore plus à rester là-dedans.²²⁶

Ces extraits laissent entrevoir l'attachement des artistes pour les actions qu'ils.elles mènent à Oxy-Jeunes et leurs effets. Tous deux artistes-mentors depuis plus de huit ans, ils.elles ont progressivement développé un engagement fort vis-à-vis du mandat de l'organisme perçu par Elany :

Les artistes-mentors sont des travailleurs autonomes donc c'est payé de l'heure. Mmmmh... on va dire des travailleurs-autonomes mais qui sont impliqués quand même au-delà du fait de venir une fois par semaine faire des ateliers. On fait des rencontres d'équipe, on fait des séances cliniques de soutien à l'intervention, donc même s'ils sont payés de l'heure, ils sont impliqués au-delà des heures des ateliers. Deux des artistes-mentors étaient là avant la directrice et moi, ils ont sept ans, huit ans d'expérience à Oxy-jeunes donc disons que ce sont des gens très engagés et qui connaissent très bien l'approche d'Oxy-jeunes, qui y adhèrent vraiment, qui ont un sentiment d'appartenance²²⁷.

La coordinatrice fait ici état d'un investissement personnel important, qui semble relié à des convictions dépassant l'intérêt professionnel ou financier en ce qu'il est basé sur un « sentiment d'appartenance », un attachement personnel à la structure de par l' « approche » qu'elle propose.

Les artistes mentionnent en effet une propension personnelle à s'attacher à la qualité de leurs interactions sociales. Donald se dit naturellement attentif à intégrer les personnes avec lesquelles il communique, à les rendre « à l'aise » et faciliter l'échange, arguant « ça fait partie de ma personnalité »²²⁸. De la même manière, Lucie évoque sa « nature » qui lui donne une propension à enclencher

Moreau, Pierre-Luc, *Le métier de chanteur lyrique au Québec (2000-2020) : Médiation de la musique et nouvelles modalités du concert*, mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2020, p.52

²²⁵ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

²²⁶ Martel Lucie (artiste-mentor, chant), *entretien*, 19 février 2021.

²²⁷ Elany (coordinatrice), *supra* note 165.

²²⁸ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

« automatiquement » une « écoute active » ou le « renforcement positif »²²⁹, développés dans les approches d'intervention sociale. Koffi évoque lui vouloir transmettre ce qui a « sauvé [sa] vie dans un certain sens », et répondre à un « besoin profond de contribution »²³⁰ lorsqu'il s'emploie à sensibiliser son entourage à des méthodes d'intervention qu'il a d'abord développées de manière autodidacte. C'est dans le cadre d'expériences d'éducation artistique avec des participant.es amateur.es issu.es de milieux divers que les artistes-mentors semblent avoir été par la suite amené.es à vouloir formaliser et affiner ces démarches qu'ils.elles considèrent instinctives. Koffi par exemple, a commencé à réaliser des ateliers d'écriture avec des jeunes, en marge de ses concerts puis dans un studio d'enregistrement en lien avec une maison des jeunes. Il ne se percevait alors pas dans un rôle dépassant son statut d'artiste mais jugeait les habiletés relationnelles auxquelles il a dû faire appel comme naturelles :

*j'ai commencé à enregistrer des jeunes, et il s'avère que j'ai dû faire plusieurs interventions que moi je n'appelais pas « intervention », j'appelais ça la vie. Parce que, venant du milieu du rap, si un jeune est saoul, si un jeune est agressif, dans le milieu du rap... j'ai dealé avec ça non stop tu vois.*²³¹

Néanmoins, en intégrant les activités *in situ* de la maison des jeunes aux côtés d'intervenant.es sociaux.ales, il témoigne d'une mise à distance vis-à-vis de son attitude et d'un désir de la systématiser dans un domaine professionnel apparaissant comme complémentaire à ses habiletés artistiques :

*je me suis rendu compte que des fois ça fonctionnait, des fois ça fonctionnait moins, et je me suis dit qu'il devait bien y avoir des théories qui expliquent ce qui fonctionne. Parce que moi je fais des choses qui fonctionnent. Donc j'ai commencé à me documenter, à lire beaucoup et ça m'a amené à apprendre différentes formes d'intervention.*²³²

Le parcours professionnel de Koffi fait figure d'exception puisqu'il se définit moins aujourd'hui comme artiste qu'en tant qu'intervenant psycho-social utilisant le rap dans son approche. Il a suivi des formations professionnalisantes et presque opéré une conversion professionnelle, ce qui n'est pas le cas de Lucie et Donald. Ce dernier fait état néanmoins d'une démarche similaire en ce qu'il a cherché à remettre en question sa posture et ses réactions dans le cadre des ateliers pour qu'elles contribuent efficacement à un processus plus général d'accompagnement social :

*Toutes les fois où j'avais un atelier puis que j'avais une panique, ou qu'il se passait, peu importe ce qu'il se passait, j'avais tout le temps une discussion ensuite avec les intervenants de la maison des jeunes, ou avec mes collègues d'Oxy-jeunes pour apprendre, me nourrir. « Ok il s'est passé ça, j'ai réagi comme ça, le jeune me dit ça, qu'est-ce que j'aurais pu faire de différent, qu'est-ce que j'ai bien fait, qu'est-ce que j'ai mal fait, qu'est-ce qu'on fait la prochaine fois ? » Puis à chaque fois qu'il se passait quelque chose de nouveau j'allais chercher un peu plus d'expérience, un recul d'un collègue ou d'un pair*²³³

²²⁹ Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

²³⁰ Koffi (artiste-mentor, rap), *supra* note 175.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

Lucie dit également questionner sa pratique qui bénéficie selon elle du transfert de connaissances avec ses pairs à Oxy-Jeunes, notamment grâce à l'expérience plus poussée de Koffi. Ces habiletés sont souvent nécessaires car les difficultés liées aux situations d'exclusion ou de difficultés diverses vécues par un nombre important de jeunes fréquentant l'organisme sont régulièrement abordées par ces dernier.es. Elle perçoit le fonctionnement collaboratif instauré au sein de l'équipe et le code d'éthique qui en a résulté comme des atouts nécessaires pour inscrire les ateliers de pratique artistique dans une démarche d'accompagnement réelle :

*Si on sent qu'il y a des jeunes, c'est arrivé dans le passé, qui a besoin de se confier ou qui vit des situations difficiles, on est très ouverts à ça. Puis on a même développé, comment dire, un genre de méthode un peu d'équipe de se dire qu'il y a une confidentialité d'équipe qui est importante, mais quand un jeune nous partage quelque chose qui pourrait être source d'inquiétude pour nous, on se doit d'en parler à l'équipe, cependant ça sort pas de l'équipe. Fait que, avec le temps, on a fini par établir certains protocoles à ce sujet, ouai.*²³⁴

En effet, si le rôle central conféré aux artistes dans l'approche communautaire d'Oxy-Jeunes les pousse à développer le regard réflexif qu'ils portaient déjà sur leurs propres actions artistiques, cette gestion collaborative fait également de l'organisme un lieu d'échange de compétences au sein du groupe des artistes-mentors. Cet aspect est développé et appuyé par les gestionnaires, comme en témoigne Julie :

*[...] ils sont arrivés à Oxy-Jeunes parce qu'ils avaient déjà des aptitudes, du savoir-être par rapport à, à animer et travailler avec des ados. Et après ça s'est bâti en fonction de l'expérience, puis petit à petit on a mis en place aussi des moments de partage aussi, d'échange de pratiques où ils peuvent continuer en s'échangeant des trucs et des constats à construire cette expérience d'animation, d'intervention sociale avec les ados, dans les moments de réunion d'équipe. On leur offre aussi l'opportunité, quand c'est possible, de participer à des formations ou à des rendez-vous avec le milieu jeunesse, dans les tables de concertations. Des fois y'a des activités organisées qui leur permettent d'être en lien avec ce réseau-là et d'être dans l'échange de pratiques aussi*²³⁵.

Ainsi, si le code d'éthique fixe une ligne de conduite et une posture globale à laquelle les artistes-mentors doivent s'identifier, l'organisme ne se contente pas de sceller des responsabilités. Des ressources sont mises à disposition de manière à accompagner les artistes dans la réévaluation de leur posture professionnelle et de l'impact que peuvent avoir les modalités de leur relation avec les jeunes. Au-delà d'un intérêt marqué, l'organisme témoigne ainsi de moyens réels mis au service de la qualité et de la pérennité du lien entre les jeunes et les artistes, qu'il ne se limite pas à rendre possible. Néanmoins, et bien qu'un artiste se soit réellement professionnalisé dans ce domaine, cette attention portée à l'approche des artistes ne leur confère pas pour tant le rôle d'intervenant.e social.e. Il s'agit uniquement d'offrir des ressources pour que la médiation artistique effectuée par les artistes soit en corrélation avec les objectifs de développement du pouvoir d'agir des jeunes que leur rapprochement vise à favoriser. Ces outils semblent nécessaires car la relation de confiance et de lien étroit entre les jeunes et les artistes-mentors que l'éthique de l'organisme

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Julie Laloire (directrice), *entretien*, 8 février 2021.

encadre amènent régulièrement les jeunes à se confier sur leurs vies personnelles. Lucie prend d'ailleurs soin de préciser le cadre de ses actions :

*Nous on se rappelle qu'on est artistes-mentors, mais avec le temps on a développé une approche d'intervention, d'écoute, d'empathie puis si on n'est pas à l'aise ou qu'on ne sait pas quoi faire, on écoute et on réfère. C'est ça le mot d'ordre.*²³⁶

Il s'agit donc d'accompagner les artistes à négocier la position intermédiaire que l'organisme leur confère vis-à-vis de leur statut d'artiste. À la fois recruté.es et sollicité.es par les jeunes pour leurs compétences strictement artistiques, la démarche d'Oxy-Jeunes vise à les encourager à remettre en question cette posture et à adopter, au sein de l'atelier de pratique, des modalités d'interaction qui l'ancrent dans une démarche culturelle et communautaire plus large visant l'émancipation. Cette attention témoigne de la corrélation entre la médiation de la musique effectuée par les artistes et les objectifs de développement du pouvoir d'agir soutenus par la médiation culturelle opérée par Elany.

Synthèse – Ancrer la pratique musicale dans les ambitions du milieu communautaire

Nous avons vu que l'organisme se positionne avant tout comme soutien à la communauté des jeunes montréalais, spécifiquement celles et ceux vivant des situations d'exclusion sociale. En proposant des activités gratuites dans un objectif de développement des capacités reconnues des participant.es et en rejoignant l'ensemble de la communauté, Oxy-Jeunes fait œuvre de médiation. Celle-ci est spécifiquement culturelle puisqu'elle repose sur la reconnaissance et la mise en dialogue des identités à travers des pratiques artistiques diversifiées. Dans la lignée des droits culturels, Oxy-Jeunes voit dans ses actions artistiques un moyen de développer la participation culturelle des jeunes et leur engagement citoyen dans cet aspect de leur communauté. Ce transfert est encouragé notamment par le rapprochement des milieux professionnel et amateur puisque des artistes de métier encadrent les ateliers de pratique. Il s'agit plus particulièrement d'artistes issus du milieu musical car l'offre d'activités dans ce domaine semble peu importante, donc peu accessible, alors que cette discipline apparaît comme structurante dans le quotidien culturel des jeunes. Les musicien.nes professionnel.les sont dès lors engagé.es dans une dynamique d'éducation culturelle qui vise à donner aux amateur.ices les moyens de développer leur pratique mais dans une perspective absolue qu'est celle d'encourager plus largement leur propension à développer eux-mêmes leurs propres capacités et à agir sur leur environnement artistique, culturel, communautaire. À ce titre, les artistes sont intégré.es à part entière dans l'organisme au sein duquel ils.elles assument l'animation des ateliers artistiques. Ils.elles sont

²³⁶ Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

appuyé.es par la coordinatrice, Elany qui permet d’ancrer les réalisations de chaque atelier dans une dynamique culturelle plus large, à l’échelle de l’organisme ou de la communauté en mettant en lien les ressources avec les différent.es acteur.ices de l’organisme, et du milieu communautaire montréalais en général (fig. 8). Le lien avec les jeunes demeure au centre des actions, celui-ci est en effet encadré par un code d’éthique auquel les artistes doivent se référer, mais également alimenter, pour que les dispositifs mis en œuvre au sein des ateliers soient en corrélation avec l’approche communautaire de l’organisme. Ce document marque la prépondérance de l’attitude, de la posture des artistes au-delà de leurs compétences artistiques dans le cadre des objectifs de développement du pouvoir d’agir portés par l’organisme. Il les invite ainsi à considérer l’impact de leurs actions sur les trajectoires de vie des jeunes, et sur leur mobilisation à l’échelle collective. En effet, les compétences et l’ethos que leur profession leur confèrent sont, à des degrés divers, à l’origine de l’intérêt que les jeunes leurs accordent. Néanmoins, leur capacité à questionner et orienter ce rapport est essentielle pour que l’activité artistique contribue à l’épanouissement personnel et l’engagement citoyen de ses participant.es. C’est donc une médiation artistique que sont amené.es à concevoir les artistes et qui s’articule à la médiation culturelle que met en œuvre Elany.

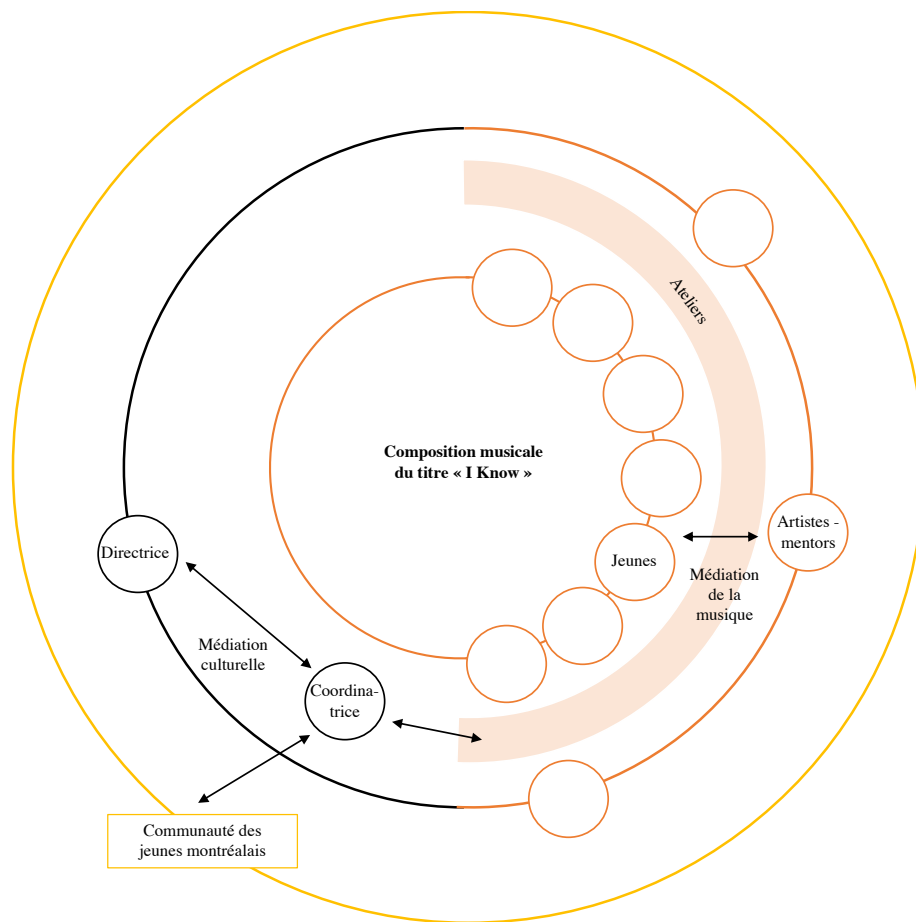


Figure 8 - Médiations culturelle et artistique au sein de l'organisme communautaire Oxy-Jeunes

Le second chapitre vise dès lors à d'étudier les dispositifs et interactions à l'œuvre au sein de ce rouage que constituent les ateliers de manière à définir et analyser les stratégies de soutien à la pratique artistique mises en place par les artistes-mentors dans le cadre de la création collective de la chanson I Know.

2. PARTICIPER À LA COMPOSITION MUSICALE COLLECTIVE

Si les artistes-mentors sont pleinement intégrés à la mise en œuvre de l'éthique et à la gouvernance d'Oxy-Jeunes, ils.elles sont également les interlocuteurs principaux des jeunes fréquentant l'organisme. A ce titre, ils.elles sont garantis de la mise en œuvre de sa mission d'« intervention par les arts²³⁷ » et doivent donc incarner l'approche générale de l'organisme dans la réalisation concrète des ateliers artistiques. Nous avons vu que les jeunes participant.es semblent accéder à Oxy-Jeunes dans une volonté d'apprentissage musical mais que celui-ci a davantage pour ambition de contribuer à leur épanouissement personnel et de les inciter à développer un engagement culturel dans leur propre communauté. Il s'agit donc de saisir quelles modalités propres à l'éducation musicale proposée par les artistes-mentors dans le cadre des ateliers de composition ont permis aux participant.es d'accroître leur pouvoir d'agir. Dans la continuité de l'approche décrite dans le premier chapitre, nous formulons l'hypothèse que les artistes-mentor ont dû négocier la posture de spécialiste qui leur est conférée pour que leurs compétences musicales soient avant tout perçues comme une ressource parmi d'autres au sein d'une communauté, et moins comme l'intérêt autour duquel se cristallise un groupe. Le récit d'expérience des participant.es (artistes-mentors et jeunes) à propos de la composition d'« I Know » permet de saisir, près de deux années plus tard²³⁸, les moments clés du processus de création musicale collective et de l'organisation dispositive qui ont favorisé la participation de toutes et tous. Lors de la description des étapes de création d'« I Know », les participant.es interrogés ont davantage mentionné leurs relations aux autres membres du groupe que le processus créatif lui-même. Nous étudierons donc, dans un premier temps, les interactions entre les individus au sein des ateliers artistiques qui ont abouti à la composition d'« I Know » de manière à comprendre la nature du groupe formé, puis nous analyserons les actions strictement artistiques qui ont rythmé la composition du titre.

2.1. D'un groupe d'intérêt musical à une composition commune

Les artistes-mentors et gestionnaires ont toutes évoqué le fait que la composition d'« I Know » avait eu lieu au sein d'un groupe déjà formé depuis près d'un an. Ils.elles tiennent cette caractéristique portant sur les relations entre les membres du groupe comme un facteur de réussite du projet artistique, tel qu'en témoigne ici Donald :

rapidement, il y a une relation de confiance qui s'installe dans l'espace puis entre les jeunes. D'après moi, c'est une raison qui a fait que la chanson s'est composée euh... comme je dis on n'aurait pas fait ça avec une

²³⁷ Oxy-Jeunes, « Espaces expression Jeunesse Montréal pour tous », 2020, p. 8.

²³⁸ À ce sujet, voir la partie de l'introduction consacrée à la méthodologie.

*gang qu'on vient de rencontrer la semaine passée. Là je pense que ça faisait 1 an qu'on avait la même gang, ça joue dans le sentiment de confiance qu'ils ont les uns envers les autres*²³⁹

Dans cette perspective, et prenant en compte l'insistance des jeunes participant.es pour restituer les sociabilités à l'œuvre dans cet atelier artistique, nous retracerons les dynamiques qui ont contribué à fédérer le groupe et à poursuivre les objectifs de développement du pouvoir d'agir de ses membres. Nous analyserons d'abord les fondements des interactions entre les membres, puis nous verrons comment ceux-ci ont été développés au sein de l'atelier de pratique avant de considérer la composition d'« I Know » comme un témoignage artistique de la communauté formée *in fine*.

2.1.1. Premiers contacts : reconnaître l'égalité entre les individualités

Si Elany mène régulièrement des campagnes de communication pour présenter les activités de l'organisme au sein des écoles, les participant.es à l'atelier de composition ne faisaient pas partie d'un programme encadré par un établissement scolaire. Ils.elles ont rejoint l'organisme de manière individuelle, voire spontanée. Ainsi, Rukhama a découvert Oxy-Jeunes alors qu'elle cherchait sur internet une structure pour apprendre la musique. Jasmine a intégré l'organisme sur recommandations de sa mère qui en connaît la directrice. Güero a lui souhaité y entrer après qu'un de ses parents soit tombé sur une plaquette de présentation par le biais d'un autre organisme. Ainsi, si certain.es jeunes mentionnent que leurs parents les ont incité.es à franchir la porte d'Oxy-Jeunes, aucun.e n'a été contraint.e d'y participer en tant que public « captif » d'une autre structure comme de nombreux dispositifs de médiation à destination des jeunes, notamment lors de partenariat avec le milieu scolaire, le proposent. Cette présence volontaire des jeunes est un élément essentiel pour Lucie et Donald qui en font un facteur de distinction et de réussite de l'atelier :

*c'est quelque chose qu'ils ont envie de faire, ce qui nous distingue des écoles. Nous on est chanceux, les jeunes ont envie d'être là ce qui fait qu'on a vraiment la meilleure des situations avec eux*²⁴⁰.

*[...] je donne des ateliers aussi dans des écoles secondaires des fois, puis y'a une espèce de grosse différence entre aller dans une classe où les jeunes sont obligés d'être là, puis être à Oxy-jeunes où les jeunes viennent volontairement. L'énergie est complètement différente*²⁴¹

Le mouvement propre vers l'organisme, l'intérêt à priori des jeunes pour l'activité semble être un prérequis à l'atteinte des objectifs de l'organisme. Les inscriptions aux programmes d'ateliers se font de manière individuelle, sur simple demande, sans frais, et ne scellent par la participation des jeunes à l'ensemble d'un

²³⁹ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

²⁴⁰ Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

²⁴¹ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

cycle d'ateliers. En s'inscrivant, les jeunes adhèrent à l'organisme et décident de rejoindre un ou plusieurs ateliers, mais ils.elles ne s'engagent pas officiellement à assister à une série de séances pré-définies :

La façon dont on accueille les jeunes, comme je t'ai dit, sans jugement. On les prend comme ils viennent, s'ils viennent une fois, s'ils viennent trois fois, ou s'ils restent pendant trois ans, on trouve une place pour eux. Ils trouvent leur place.²⁴²

Ce fonctionnement reconnaît et respecte le libre-arbitre et la capacité des jeunes à choisir leurs modes de participation culturelle. Pour William Ninacs la possibilité d'effectuer un choix est une des composantes fondamentales de l'*empowerment*, entendu comme développement de la « capacité d'agir²⁴³ » :

L'exercice du pouvoir débute par le choix libre et conscient d'un individu ou d'un système d'entreprendre une démarche qui mènera éventuellement à une action quelconque. Choisir requiert la présence d'une alternative et il est donc sous-entendu que l'absence de choix – par exemple, lorsqu'on est contraint de s'inscrire à un programme ou de participer à un groupe – risque de limiter l'autonomie de façon sérieuse dans les autres étapes, donc de réduire la portée du développement du pouvoir d'agir²⁴⁴.

Il s'agit donc de positionner l'organisme comme une ressource à disposition en tout temps, répondant aux besoins mais également aux possibilités des membres. Les activités d'Oxy-Jeunes sont en effet comparées à celles du temps scolaire parce que l'organisme est perçu comme un lieu d'apprentissage tel que nous l'avons déjà évoqué, mais également parce qu'il s'inscrit, dans les faits, en dehors et à côté du temps scolaire. Ainsi Jazz décrit l'atelier comme « une activité que je faisais euh le soir après l'école²⁴⁵ », Feda insiste quant à elle sur le fait que « ça fait pas partie de l'école, ça fait pas partie de chez moi, ni du travail ». La proximité et, du même temps, la séparation entre l'organisme culturel et le milieu académique est importante puisque plusieurs participant.es ont évoqué ne pas pouvoir toujours participer aux ateliers comme ils.elles le souhaiteraient en raison de leurs obligations scolaires. En laissant les modalités de fréquentation à la discrétion des jeunes, Oxy-Jeunes reconnaît donc leur pouvoir d'agir et offre du même coup les conditions nécessaires à ce qu'ils.elles l'exercent réellement en tenant compte des contraintes quotidiennes de la clientèle visée.

Cette reconnaissance des spécificités des parcours de vie des jeunes et de leur capacité à en définir certaines modalités s'incarne également au niveau des ateliers, cette fois dans une dimension plus personnelle. Ainsi, Güero insiste sur le fait qu'Oxy-Jeunes lui a donné l'opportunité de s'exprimer dans sa langue maternelle, alors qu'il maîtrisait encore peu le français :

moi je ne parlais pas beaucoup français à ce moment-là mais avec le peu que je pouvais parler, il savait que moi aussi je faisais un peu de freestyle, un peu de rap en espagnol surtout. C'est quelque chose que j'ai beaucoup apprécié parce que eux m'ont donné l'opportunité de m'exprimer en espagnol dans l'organisme²⁴⁶.

²⁴² Elany (coordinatrice), *supra* note 165.

²⁴³ William Ninacs, *Empowerment et intervention. Développement de la capacité d'agir et de la solidarité*, p. 2.

²⁴⁴ *Ibid.* p. 15.

²⁴⁵ Jazz (jeune participante), *entretien*, 10 avril 2021.

²⁴⁶ Güero RS (jeune participant), *entretien*, 27 février 2021.

Cette latitude témoigne de l'attention portée aux spécificités et aux modalités d'expression propres à chaque participant.e. Au sein des ateliers de musique et de chant, tou.tes sont d'ailleurs invité.es à noter sur dix la manière dont il.elle se sentent, et peuvent s'il.elles le souhaitent partager les raisons de cet état. Fedá juge cette habitude bénéfique à l'atelier qu'elle désigne alors davantage comme un moment de bien-être que comme un moment d'apprentissage :

ils nous ont toujours vraiment poussé à faire ce qu'on aime, à toujours être à l'aise, qu'on aie du fun ensemble, qu'on n'aie pas de stress, qu'on prenne ça vraiment à la légère puis qu'on passe un bon moment. Ils nous ont toujours demandé quand ça n'allait pas, comme on a dit tantôt à tous les cours, au début, on disait comment on se sentait de 1 à 10. Comme ça dès le début ils savaient comment nous approcher, si on avait passé une mauvaise journée, ils savaient comment réagir avec nous²⁴⁷.

L'atelier fonctionne ici comme une sorte de « sas de décompression » où les spécificités individuelles ne sont pas niées et où les enjeux personnels peuvent être verbalisés, bien que ceux-ci n'aient aucun lien avec l'activité artistique. Pour Lucie, il est en effet important « que le jeune se sente vraiment dans un safe space, puis qu'il se sente accueilli tel qu'il est aussi, puis dans, dans l'état où il est aussi²⁴⁸ ». Ce moment de discussion n'est pas une formalité d'accueil et la possibilité est donnée à ce qu'il se prolonge, ce qui est techniquement autorisé par l'absence d'objectifs et d'échéances artistiques qui seraient définies en dehors des volontés des jeunes :

Oui évidemment on prépare des spectacles puis on veut s'y rendre, c'est l'objectif, mais ultimement on prend notre temps en fait, on prend notre temps. Par exemple on a eu un atelier la semaine passée, ça faisait comme un mois et demi qu'on n'avait pas vu les jeunes, donc tu sais, "bonne année", "comment c'était ? comment ça se passe à l'école ?" On prend le temps de prendre le pouls, mais pas juste "oh comment tu vas aujourd'hui ? » ok c'est cool m'en fou le reste [rires]. Des fois on engage des conversations puis on se sert de choses qu'ils vont nous dire pour rebondir sur "ah mais qu'est-ce que vous pensez de ça ?" puis faire reprendre la conversation.²⁴⁹

Et puis on dit "si tu as envie d'en parler, d'expliquer pourquoi tu te sens à tel endroit sur l'échelle... puis si tu n'as pas envie c'est ben correct aussi.". On commence vraiment comme ça, on voit un peu dans quel état chaque jeune arrive, ça permet que les jeunes sachent aussi dans quel état arrivent leurs amis, leurs collègues. C'est le fun tu sais de vraiment commencer avec ça, ça fait un beau cercle de partage, puis tranquillement je trouve que ça aide beaucoup à consolider, solidifier le sentiment d'appartenance au groupe²⁵⁰.

L'atelier est perçu comme une parenthèse positive, qui prend son sens parce qu'elle n'est pas fermée à ce que chaque participant.e, sans exception, est et vit en dehors de l'organisme. Ainsi, les artistes-mentors se prêtent également à l'exercice :

²⁴⁷ Abuseedo Fedá (jeune participante), *entretien*, 12 mars 2021.

²⁴⁸ Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

²⁴⁹ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

²⁵⁰ Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

le but d'Oxy-jeunes c'est vraiment créer un safe place rassembleur pour les jeunes donc on prend le temps d'accueillir les jeunes, on prend le temps de prendre le pouls, comment on se sent aujourd'hui, est-ce qu'il y a des jeunes qui sont stressés, qui ont trop d'étude, les examens, leur vie, c'est libre en fait. Si quelqu'un ne veut rien dire, il ne dit rien mais on a développé cette technique là il y a quelques années, de prendre le pouls. On se donne une note sur 10 en début d'atelier puis en fin d'atelier, ce qui nous permet de partager si on se sent bien, si on sent moins bien. Les mentors aussi, on le fait, ça nous humanise en quelques sortes et puis c'est correct de ne pas toujours aller bien. On essaie d'apporter ça un peu, parce que ce serait facile d'être tout le temps le bout en train, l'animateur qui a l'air de tout le temps de bien aller²⁵¹.

Il s'agit donc de jouer cartes sur table de manière à prendre acte des dispositions, un jour donné, des autres membres afin de faciliter les interactions et ainsi encourager une dynamique de groupe fondée sur le dialogue et orientée vers le mieux-être de chacun.e. Ce rituel contribue par ailleurs, à désacraliser le moment de la création et la figure de l'artiste. Celui ou celle-ci s'inscrit dans l'échange non pas à travers les habiletés artistiques qui le.la distinguent dans l'imaginaire du groupe, mais par le partage d'un quotidien qui le.la caractérise en dehors de son statut de connaisseur.euse. Cette attitude n'est pas sans évoquer la façon dont Jacques Rancière envisage l'acte de communication²⁵² qui, selon l'auteur, reconnaît par lui-même l'égalité entre celles et ceux qui le réalisent. Il est le résultat d'un « concours de volontés²⁵³ », d'un côté celle de l'énonciateur qui s'attache à traduire sa pensée au moyen des signes arbitraires du langage, de l'autre, celle du récepteur qui doit la décoder. Celui ou celle qui parle met en œuvre son aptitude à traduire ses propres sensations par la langue et, ce faisant, il reconnaît la capacité des autres à les interpréter. Ainsi, c'est par la communication que se fonde, pour Rancière une « communauté d'égaux²⁵⁴ ». Paolo Freire abonde dans le même sens et voit dans le dialogue un moyen pour chacun.e de réfléchir à sa relation au monde. Dans l'« éducation conscientisante » que l'auteur propose, la relation verticale qui unit l'élève à l'éducateur bascule vers un rapport horizontal dès lors que chacun.e peut exprimer sa propre perception de la réalité, sa « parabole²⁵⁵ » personnelle autour de *la* vérité qu'aucun individu ne peut prétendre détenir selon Rancière. Le cercle de parole aménagé systématiquement en début d'atelier contribue donc, par ce que sa réalisation présuppose, à ré-équilibrer la balance entre les capacités conférées aux artistes-mentors et aux jeunes. Dans son contenu, il autorise également l'expression de vécus particuliers, de moments quotidiens propres à chaque participant.e au sein du groupe, lesquels n'attendent aucune réaction spécifique mais trouvent dans l'atelier un endroit d'existence et de reconnaissance.

²⁵¹Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

²⁵² Nous considérons le terme « communication » tel que l'a défini la linguistique, notamment celle de Jakobson. Nous ne nous référons donc pas aux théories de la communication comme techniques de transmission d'un message, tel qu'a pu le développer Marshall Mac Luhan au Canada, par exemple.

²⁵³Rancière, Jacques, *Le maître ignorant*, p. 107

²⁵⁴*Ibid.*, p. 120

²⁵⁵*Ibid.*, p. 100

Le « safe place » évoqué par Elany, Lucie et Donald duquel se revendique Oxy-Jeunes se réalise donc dans l’affirmation des trajectoires de vie de chacun.e. L’inclusion au sein du groupe ne résulte pas d’une accommodation tacite à un règlement mais se cultive au contraire en mettant en avant les choix et les actions, au jour le jour, de chaque membre, à commencer par celui de participer à l’atelier. Dans l’analyse et la décomposition du processus de participation proposée par Joëlle Zask, la reconnaissance des individualités dans une activité conjointe est en effet un facteur essentiel d’une « activité « véritablement » humaine ». Ces activités sont définies par

Cette qualité d’être à la fois sociales (environnementales) et individualisantes : sociales au sens où elles mettent en jeu une coopération entre diverses personnes, et individualisantes en sens où l’effet d’une coopération est d’encourager les développements d’une contribution singulière²⁵⁶

Ainsi, si l’accent mis sur le dialogue en dehors de l’entreprise artistique favorise une répartition circulaire de la parole et ré-équilibre symboliquement les rapports de pouvoir entre les participant.es et les artistes-mentors, l’organisation des horaires d’atelier et l’agencement spatial des lieux permettent également de favoriser les interactions entre tou.tes les membres.

2.1.2. Au sein de l’atelier artistique : des espaces de socialisations musicales favorisant le sens communautaire

Si des dispositions particulières sont prises pour que la participation de chaque jeune à l’atelier se fasse de manière confortable, l’organisation des activités à l’échelle de l’organisme, a progressivement été conçue pour s’adapter aux artistes-mentors participant à « I Know ». Ainsi, Lucie et Donald ont souhaité coupler leurs ateliers, initialement proposés séparément. Au moment de la composition d’« I Know », Lucie propose donc d’abord l’atelier de pratique du chant, pendant 1h30 environ, lequel est suivi de l’atelier de pratique instrumentale animé par Donald. Les participant.es sont libres de n’assister qu’à l’une, ou l’autre activité, mais la continuité d’horaires a favorisé, dans les faits, la présence des participant.es dans les deux ateliers. Cet arrimage visait en effet, à l’origine, à faciliter la participation à l’atelier de pratique musicale moins plébiscité. L’opération a en réalité bénéficié à l’animation générale des ateliers, créant un espace confortable pour les artistes qui se connaissaient en dehors de l’atelier. Lucie relate :

Tu sais Donald et moi, on est de très bons amis depuis longtemps. On a été coloc pendant 4 ans donc ça se passe bien. On s'est dit, et pour l'un et pour l'autre "mon dieu ce serait donc ben le fun puis rassurant qu'on fasse ça ensemble". Une fois qu'on l'a essayé c'était comme "ok, on fait plus autrement !" [rires], on revient plus chacun à notre petite affaire, c'est trop le fun ! On se complète bien, je pense qu'on a une énergie positive,

²⁵⁶ Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, p. 24.

*on niaise, Donald fait tout le temps plein de blagues, moi je ris tout le temps à toutes ses blagues... Ça fait une espèce d'équipe je pense rafraichissante, qui fait du bien pour les jeunes*²⁵⁷.

Le « safe space » ménagé à l'intérieur de l'atelier s'illustre donc également pour les artistes-mentors, à l'échelle de l'organisation des activités. L'organisation de l'atelier se veut « rassurante » pour les artistes par rapport à leur rôle d'animation, lequel.les sont alors plus enclins à créer un espace sécuritaire avec les jeunes. C'est donc en prenant en compte les défis liés à la participation à la fois des jeunes et des artistes dans la programmation des activités culturelles qu'un climat propice à l'engagement de tous et toutes a pu naître.

L'aisance et la joie communiquées par le binôme d'artistes-mentors est d'ailleurs un élément mentionné fréquemment par les jeunes qui décrivent l'atelier comme un moment positif fortement rattaché au plaisir :

*Dans le fond, comme je l'ai dit tantôt, dès qu'on rentre à Oxy-jeunes on oublie un peu tout ce qu'il s'est passé avant dans la journée. Donald et Lucie ont toujours le sourire aux lèvres, même s'ils ont passé une mauvaise journée comme, ils le disent au début mais ils le [montrent] pas à travers les ateliers*²⁵⁸.

*Je me disais "oh c'est intéressant, ça me tente d'y aller". J'y suis allée, il y avait Donald ce jour-là et ça s'est bien passé, il était tellement gentil [rires]. Et je pense que [Lucie] (sic) aussi était là la première journée. Ils ont été très gentils, très accueillants et j'ai essayé de venir à peu près toutes les semaines. C'était un peu loin donc parfois je ratais des jours, mais environ une fois par semaine j'allais à Oxy-jeunes.*²⁵⁹

L'attachement aux artistes-mentors est un marqueur fort de l'intérêt que les jeunes portent à l'atelier, mais celui-ci se double des amitiés qui se développent entre eux. Celles-ci sont favorisées par un temps informel, de discussion et de collation servant de transition entre l'atelier de chant et celui de musique. S'il permet l'accueil progressif de celles et ceux qui rejoignent le groupe uniquement pour l'atelier de musique, c'est également un moment privilégié pour que chaque membre puisse prendre le temps de s'associer aux autres en dehors de la pratique artistique. La pause est donc d'ordre logistique puisqu'elle permet la modulation du groupe, mais elle est également aménagée pour que l'atelier artistique se fonde plus globalement dans un moment de sociabilité. Elle ancre, elle aussi, l'atelier artistique dans la réalité quotidienne des jeunes, tel qu'en témoigne Rukhama :

typique, typique on vient, on commence, en général, on vient, on mange, on parle de notre semaine [rires]. [...] Il y avait toujours des plats, des petits plats qu'on donnait à manger. Donc on venait, on s'asseyait autour d'une table, parce qu'on ne venait pas tous en même temps, il y avait des gens qui venaient un peu plus tôt, il y en a qui venaient un peu plus tard, donc on s'asseyait tous ensemble et, on mangeait, on parlait de trucs pas rapport. Ensuite si, par exemple à la maison, tu avais pensé à un truc, tu disais "oh chez moi j'ai pensé à ça,

²⁵⁷Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

²⁵⁸Feda (jeune participante), *supra* note 247.

²⁵⁹Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

qu'est-ce que vous en pensez ?" et on pouvait l'intégrer, on pouvait dire "oh peut-être que c'est mieux ! comme ça ici"²⁶⁰.

Ce moment de convivialité contribue à la création d'affinités entre tou.te.s les membres, et pas seulement entre les jeunes et les artistes-mentors. Ceux-ci ne sont d'ailleurs ni spectateur, ni « comédiens » au sein de ce dispositif dont ils profitent au même titre que les jeunes :

Lucie aussi c'est une bonne amie donc on est contents de se voir, les jeunes sont contents de se voir, nous on est contents de se voir, on est contents de voir les jeunes, Elany aussi c'est devenu une bonne amie avec ça, donc tu sais, tout le monde est juste vraiment content de se voir²⁶¹.

La planification de l'atelier de composition favorise donc, avant tout objectif de création, l'émergence d'un groupe amical, à la fois inhérent à l'atelier et existant en dehors de la pratique vocale et instrumentale. En intégrant le programme artistique dans le cadre duquel s'est déroulé la composition d'« I Know », les jeunes ont pu « prendre part » à un groupe, premier aspect de la participation que Joëlle Zask décrit comme

un jeu d'interactions réciproques entre des individus qui, soit parce qu'ils poursuivent un but commun, soit parce qu'ils prennent plaisir à la compagnie les uns des autres, soit encore parce qu'ils ont horreur de la solitude, s'assemblent librement. Dans ce cas, ce groupe n'est pas pré-existant ; il est au contraire contemporain de leurs activités communes. Ses membres sont des associés qui font des choses ensembles²⁶².

Ce groupe se définit donc d'abord par l'objectif commun de pratique artistique, mais se réalise dans un moment de sociabilité, c'est-à-dire selon Zask, de « plaisir » à la « compagnie d'autrui » reconnu comme son égal. Les jeunes développent des liens amicaux entre eux tel que le mentionne Güero :

[...] avant de rentrer à Oxy-jeunes, quand j'étais au secondaire, oui j'avais des amis, mais juste quelques-uns, j'avais pas beaucoup d'amis [...] mais à Oxy-jeunes c'est comme, tout le monde est ami, tout le monde se connaît. Comme on dit "la valeur de l'amitié à Oxy-jeunes c'est primordial"²⁶³.

L'objectif artistique semble dans ce cadre passer au second plan. Donald, revenant sur le moment de collation entre les ateliers, décrit la pratique artistique moins comme l'objectif ultime que comme un prétexte au développement et à l'affirmation du groupe :

Oui of course ils sont contents de revenir jouer de la guit', mais ils sont contents de revenir se voir, ils sont contents de revenir faire de la musique avec leurs amis, de pouvoir juste chanter, de ne pas avoir de limites, de pouvoir... Ils ne sont pas là pour la performance mais pour l'esprit de gang, ce qu'ils peuvent accomplir

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

²⁶² Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, p. 24.

²⁶³ Güero RS (jeune participant), *supra* note 246.

en gang. Le pop corn²⁶⁴ j'en parle souvent parce que [rires] pour moi c'est emblématique de "on fait ce qu'on veut, on est avec nos amis puis on trippe ».

Jazz cite également la « gang », ou ce « bon petit groupe » avec lequel « c'était fun » comme élément représentatif des ateliers, de la *communauté* qu'ils.elles forment. Les dynamiques de « communalisation » et de « sociation » que Max Weber attribue aux regroupements humains permettent d'éclairer les différentes interactions à l'œuvre au sein du groupe de composition, étroitement reliées au dispositif de l'atelier. Ainsi, la relation entre les jeunes se déploie d'abord par intérêt, celui d'accéder à une activité musicale qui se trouve proposée de manière collective. Ceux.celle-ci choisissent d'interagir avec les autres dans un but déterminé, celui de faire de la musique ou du chant, et qu'ils.elles ne pourront atteindre qu'en s'entendant collectivement. Ce qui se réfère ici à la « sociation » théorisée par Weber se mue progressivement en « communalisation »²⁶⁵ grâce aux dispositions prises par les artistes pour favoriser une communication circulaire et la participation de chacun.e. Ce type de relation peut, pour Weber, « se fonder sur n'importe quelle espèce de fondement affectif, émotionnel ou encore traditionnel, par exemple une communauté de frères, [...] une communauté « nationale » ou bien un groupe uni par la camaraderie²⁶⁶ ». Ici se déploie le « sentiment d'appartenance » cité par Donald et Lucie. Si Güero mentionne explicitement avoir noué des amitiés à Oxy-Jeunes, Maria qui y allait d'abord pour chanter s'y rend désormais pour « rencontrer des gens, et faire de la musique en même temps²⁶⁷ ». Elle exprime le désir d'avoir des nouvelles de participant.es à la composition qui ont depuis quitté l'organisme, signe d'un lien émotionnel dépassant le cadre de l'activité. Pour Donald, cet investissement affectif progressivement développé tient aux conditions égalitaires posées dès les premiers échanges, et réitérées à chaque début d'atelier :

le sentiment d'appartenance n'est pas le même, la confiance qu'ils ont les uns envers les autres, envers les mentors n'est pas la même parce qu'il n'y a pas cette même relation d'autorité que dans une classe avec un

²⁶⁴ Donald précise cette anecdote :

« Ouai le rituel pop corn il est important là. Il y avait la jeune qui était la meilleure pour faire brûler le pop corn. En tous cas elle s'était auto-proclamée "moi je fais le meilleur pop corn", tout le monde était d'accord puis c'était elle qui s'occupait du pop corn. Tu sais ultimement tu mets ton pop corn dans la micro-onde mais bon, elle savait qu'il fallait l'arrêter à 4 secondes pour avoir le meilleur, en tous cas, tu vois le genre [rires]. Tu sais, c'est anecdotique, mais ce que je trouvais intéressant là-dedans c'est que c'est justement ça qui fait que ça devient des amis. » Donald (artiste-mentor, musique) , *supra* note 159.

²⁶⁵ Max Weber, *Économie et société*, Paris, Pocket, 1995, p. 178

Les notions issues de cet ouvrage sont citées dans Clavairolle, Françoise, Ricaud, Pascal, « Introduction : Sentiments d'appartenance et parcours de reconnaissance : regards sur la diversité des processus de communalisation », *Cahiers de « Construction politique et sociale des territoires »*, n°2, 2013, p. 3, de la manière suivante : « il y a « communalisation » lorsque « la disposition de l'activité se fonde sur le sentiment subjectif (traditionnel ou affectif) d'appartenir à une communauté », tandis qu'il y a « sociation » lorsque « la disposition de l'activité sociale se fonde sur un compromis d'intérêts motivés rationnellement (en valeur ou en finalité) ou sur une coordination d'intérêts motivés de la même manière » ».

²⁶⁶ Max Weber, *Économie et société*, Paris, Pocket, 1995, p. 80

²⁶⁷ Abreu Maria (jeune participante), *entretien*, 12 mars 2021.

professeur puis tout le, le bagage de "oh moi j'aime pas ce cours-là" puis blablabla. Ça peut builder vraiment fou. Tandis qu'à Oxy-jeunes tout le monde est là parce qu'il tripe musique ou parce que leur ami est là, ils disent "j'vais y aller", puis finalement ils tripent²⁶⁸.

Cette observation est confortée par Zask pour laquelle « c'est comme participant dont la fonction et la parole ont la même valeur et le même poids que ceux qui sont accordés aux siens propres, qu'autrui entre dans une relation de coopération²⁶⁹ ».

En aménageant l'atelier de manière à ce que l'échange se fonde sur la reconnaissance de l'égalité de tou.te.s les participant.es et de la capacité à prendre librement et individuellement part à l'atelier, les artistes-mentors posent les conditions de l'émergence d'une dynamique de groupe dont ils.elles ne sont pas les noyaux. En ménageant eux.elles-même l'organisation interne des ateliers, ils.elles favorisent leur propre confort et ouvrent un espace où chaque participant.es de l'activité peut cultiver à son tour le plaisir d'être avec ceux qui s'y joignent. Ces conditions contribuent à la naissance de liens entre les participant.es qui, à la fois s'autonomisent par rapport à l'activité artistique collective, et s'alimentent en son sein, puisque ce temps se développe au cœur de l'activité artistique. Si, pour Zask, il s'agit de « saisir les conditions d'une communalisation inhérente à un processus d'union et de coopération au cours desquels, tout en "comptant pour un", chacun, du fait même de son engagement [...], fait exister avec d'autres, s'engageant également, quelque chose qui acquiert la qualité d'être commun²⁷⁰ », c'est concrètement à la pratique artistique qu'œuvre collectivement la communauté issue de l'atelier.

2.1.3. La composition I Know : œuvre commune d'une « communauté de pratique »

Nous avons vu dans le chapitre précédent que certain.es jeunes ont poussé la porte de l'organisme dans une volonté d'apprentissage musical, de développement de compétences artistiques. C'était notamment le cas de Güero, qui souhaitait approfondir sa pratique autodidacte du rap ou de Rukhama qui cherchait explicitement une structure pour débiter la pratique progressive d'un instrument. Jazz a particulièrement apprécié les enseignements techniques qui lui ont permis de développer son jeu au piano de manière autodidacte. Néanmoins, les rencontres humaines générées au sein de la pratique artistique marquent aussi fortement son regard rétroactif puisqu'elle garde le souvenir de « se retrouver avec un groupe qui aimait la musique²⁷¹ ». Güero se rappelle lui de sa première expérience à Oxy-Jeunes comme de « ce moment là où

²⁶⁸ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

²⁶⁹ Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, p. 24.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 61.

²⁷¹ Jazz (jeune participante), *supra* note 245.

j'ai connu Koffi, j'ai connu Spectrax, j'ai connu Eddy²⁷² ». Feda et Maria semblent quant à elles avoir initialement cherché un endroit où réaliser un désir d'expression musicale collective. Lorsqu'elles abordent les origines de leur motivation pour Oxy-Jeunes, le faire musical est systématiquement associé à un désir de « rencontrer des gens » qui partagent la même envie. Cette dynamique est reprise par Koffi :

ce que viennent chercher les jeunes, ce n'est pas un aspect technique. Souvent, ils viennent rechercher une communauté de pratique. [...] par exemple, un des derniers jeunes que j'ai est venu et m'a dit directement "je viens là parce que je veux rencontrer des gens qui rapent, je viens là parce que je veux rencontrer des gens qui font de la musique, je veux ren-con-trer des gens" ». Donc [...] cet organisme, pour eux, est un endroit où il y a déjà des gens qui font ce qu'ils aiment, et où ils vont pouvoir s'associer avec eux, vivre un besoin de communauté. Nourrir leur besoin de communauté²⁷³.

L'anecdote relatée par Feda à propos de ses expériences artistiques précédant sa participation aux ateliers d'Oxy-Jeunes fait écho à cette analyse en ce qu'elle témoigne d'un besoin de rejoindre des partenaires musicaux :

depuis que je suis toute petite j'ai toujours aimé chanter, je m'enregistrais pour m'amuser. J'allais sur les applications comme "Smule" [...] Puis j'aimais bien juste m'enregistrer, m'écouter, publier ça. T'es pas obligée de mettre ta face, mais tu peux quand même t'enregistrer chanter avec d'autres gens²⁷⁴.

Le terme « communauté de pratique²⁷⁵ » évoqué par Koffi est théorisé par le sociologue Etienne Wenger qui la décrit comme fondée autour d'un objectif auquel ses membres donnent collectivement sens. C'est le cas de l'atelier de pratique musicale en général où chaque participant.e trouve *in fine* des partenaires musicaux. Wenger précise que l'engagement des membres repose sur un accord mutuel qui acte la reconnaissance de chacun.e comme « partenaire » effectif de la coopération. Cet accord repose sur la définition de « critères²⁷⁶ » d'engagement, qui sont également définis à l'échelle du projet de composition. En effet, si la participation des jeunes aux ateliers demeure volontaire, les responsabilités d'assiduité de tous et toutes pour l'aboutissement de ce projet artistique précis ont été formulées :

²⁷² Güero RS (jeune participant), *supra* note 246.

²⁷³ Koffi (artiste-mentor, rap), *supra* note 175.

²⁷⁴ Feda (jeune participante), *supra* note 247.

²⁷⁵ Etienne Wenger, « Communities of Practice and Social Learning Systems », *Organization*, vol.7, n°2, 2000, p.225-246.

“First, members are bound together by their collectively developed understanding of what their community is about and they hold each other accountable to this sens of *joint enterprise*.[...] Second, members build their community through mutual engagement. They interact whit one antoher, establishing norms and relationships of *mutuality* that reflect these interactions. To be competent is to be able to engage with the community and be trusted as a partner in these interactions. Third, communities of practice have produced a *shared repertoire* of communal resources – language, routines, sensibilities, artifacts, tools, stories, styles, etc. To be competent is to have access to this repertoire and be able to use it appropriately.

Communities of practice grow out of a convergent interplay of competence and experience that involves mutual engagement. They offer an opportunity to negotiate competence through an experience of direct participation.” (p.229)

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 229.

ça passe le fait de vraiment les sensibiliser, puis de se dire que quand on décide de s'engager dans un projet comme celui-là, tout le monde a besoin de tout le monde. Donc dès qu' une personne n'est pas là, il faut s'adapter, il faut que quelqu'un chante sa partie... On essaie le plus possible, on leur en parle vraiment directement. [...] Puis en même temps on est un peu flexible, vraiment si y'a besoin, ce qui fait que j'ai l'impression qu'ils se sentent comme dans un espace où "ok c'est important que je sois là". Sans nécessairement être pris et se sentir dans un étai. Mais on est clairs avec les attentes envers eux quand on a des projets comme celui-là, en disant "nous on va avoir besoin de ça de vous, est-ce que vous êtes en mesure d'effectuer ces tâches-là, ou d'être présents ce nombre de fois-là ?²⁷⁷ »

Ainsi, si la participation des jeunes aux activités reste libre dans la mesure où aucun.e n'est exclu.e de l'atelier ou du projet s'il.elle n'est pas assidu.e aux ateliers, prendre part au processus de composition appelle néanmoins un engagement spécifique de la part des jeunes, à l'intérieur des ateliers. Les modalités de cet engagement ont été définies par les artistes-mentors dont l'expérience permettait d'anticiper ce que présuppose, en termes d'investissement individuel, la réalisation d'une composition musicale collective. Ils.elles en ont informé les jeunes considéré.es ici comme des associé.es au sein de la composition dont l'aboutissement était tributaire de leur participation. Cet accord relativement strict ne peut être interprété comme une marque de reconnaissance vis-à-vis du potentiel artistique des jeunes que dans la mesure où il prend place dans un contexte plus large d'écoute, d'attention et de service adapté aux réalités des jeunes. En ce sens, il s'appuie, tel que nous le développons au début de ce chapitre à propos de l'engagement à atelier, sur la reconnaissance de la capacité des participant.e.s à décider de leurs modes de participation culturelle, critère essentiel du développement du pouvoir d'agir. Cette demande s'avère également nécessaire sur le plan opératoire car les artistes et gestionnaires voient la rétention des participant.es comme un défi majeur pour la poursuite de projets artistiques. Rukhama mentionne en effet les fluctuations du groupe comme un élément parfois gênant pour le processus de composition, mais avoue avoir été peinée lorsque la composition a été poursuivie alors qu'elle ne pouvait pas être présente :

Tu sais, ce n'est pas obligatoire comme atelier, vient qui veut. Malheureusement parfois des personnes... je m'inclus là-dedans parce que moi aussi ça m'arrivait, parfois mettons, quelqu'un avait écrit une partie de la chanson, je parle de moi là par exemple, et des circonstances font que cette personne ne va pas venir pendant mettons, deux, trois semaines d'affilée, tu sais, c'est un peu bizarre [rires] dans le groupe.

Au sein du projet artistique qui cristallise la communauté de pratique créée par les jeunes, l'avancée est rythmée par les artistes, avec l'accord des participantes. Ainsi, le soutien des artistes-mentors au projet commun de composition issu de la communauté de pratique recherchée par les jeunes s'illustre donc déjà dans la négociation d'un investissement plus rigoureux au sein d'un cadre de participation particulièrement souple. Il s'agit de préserver les liens inter-personnels, les dynamiques amicales autonomes par ailleurs encouragées, tout en accompagnant leur traduction au sein d'une création musicale tel que souhaité par les

²⁷⁷ Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

jeunes. Dans cette négociation, une certaine marge de manœuvre est de mise, ainsi Donald parle du moment de « notation d'humeur » au début de l'atelier comme un moyen d'accueillir les personnes nouvelles ou absentes aux séances précédentes. Mais l'artiste se positionne également comme celui à même de « créer un peu de momentum²⁷⁸ » de manière à ce que les temps de créations et de pratique musicale demeurent substantiels au sein des ateliers. La formulation de certains engagements a cependant été nécessaire pour que le groupe puisse produire une ressource commune dont chacun.e pourra bénéficier, ce qui constitue le troisième aspect de la communauté de pratique²⁷⁹ définie par Wenger, et qui rejoint le second aspect de la participation selon Zask, que nous aborderons dans le troisième chapitre.

Au sein de cette communauté de pratique, la personnalité de chacun.e est appelée à jouer un rôle déterminant, ce qui justifie le fait que chacun.e doive souscrire à une certaine assiduité. Si pour tout.es les participant.es interrogé.es, l'intérêt de l'atelier a donc résidé fortement dans le fait de pratiquer de la musique avec des individus, au sein d'un collectif, ils.elles ont également pu prendre le temps de se connaître pour eux.elles-même et développé alors un projet de composition moins issu d'un collectif, que résultat d'un commun. En effet, gestionnaire et artistes-mentors replacent tout.es le projet dans le cadre d'un groupe constitué depuis environ un an et dont les membres ont développé un fort sentiment d'appartenance. Ainsi Fedra présente la composition comme un volonté d'œuvre commune :

Je ne me rappelle plus pour quel évènement c'était, mais on savait qu'on allait avoir un spectacle bientôt et on souhaitait vraiment créer notre propre musique. Parce que depuis le début, on ne faisait que reprendre des musiques déjà faites, et voulait créer quelque chose qui venait de nous toutes.

Pour Zask, le collectif repose sur l'union d'individus qui autour d'un objectif qui pré-existe au groupe, qui n'a donc pas vocation à évoluer. Le commun est quant à lui défini par l'influence de chaque membre, sa forme est strictement dépendante des individualités qui le créent. Ainsi, nous observons ici que l'intérêt d'intégration au groupe que pouvait être celui de développer des compétences musicales personnelles dans le cadre d'un atelier collectif a été renversé par la posture des artistes, le dialogue engagé et la planification des ateliers déjà évoqués. Le projet de composition d'« I Know » résulte de la volonté de faire œuvre commune par la pratique musicale, issue de la communauté constituée. Cet investissement personnel est reflété, par négatif, par la frustration de Rukhama de ne pas avoir pu participer à certain.es étapes :

[...] en tous cas moi mes défis c'était, mettons que je ne pouvais pas être là toutes les semaines, parfois la musique avançait sans moi [...] c'était un problème pour moi, parce que si je ne pouvais pas être là, la musique avançait et je manquais un bout de la composition, puis j'étais comme "ah ok c'est plate un peu".²⁸⁰

²⁷⁸ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

²⁷⁹ Les trois caractéristiques de la « communauté de pratique » définie par Etienne Wenger sont citées à la note 275.

²⁸⁰ Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

Cette déception rappelle par ailleurs que l'échéancier plus ou moins défini du projet de composition est le fruit d'un compromis entre l'ouverture, la mise à disposition des activités de l'organisme et les exigences d'un projet artistique commun déterminé. Alors qu'ils.elles contribuent au glissement de l'intérêt strictement musical à la création d'un sens communautaire, les artistes-mentors veillent également à la progression de la création musicale commune issue de l'association créée.

Les artistes-mentors sont donc les garant.es de l'imbrication des objectifs de l'organisme, c'est-à-dire de l'équilibre au sein de l'atelier entre sa mission artistique et sa mission communautaire. Ils.elles ne considèrent pas le groupe comme une entité homogène mais comme la somme de personnalités aux contraintes, besoins, capacités et intérêts propres. En misant sur une présence volontaire, et en aménageant un temps de dialogue marqué au début de chaque atelier, tou.tes les participant.es, artistes-mentors compris.es, reconnaissent une légitimité égale aux participations individuelles. Ce rituel contribue à tisser des liens entre les personnes en dehors de la coopération artistique, fondée autour de la notion de plaisir et de passion musicale que partagent également les artistes. Cette dynamique est cultivée par l'organisation des ateliers qui laissent un moment de convivialité, autour de la table, entre les ateliers où les membres échangent à propos de leurs quotidiens. Au sein de l'atelier de pratique artistique se consolide alors une communauté détachée de son intérêt premier. De cette relation nouvelle, née au creux de la pratique, émergent de nouveaux projets pour un groupe qui se conçoit alors comme une communauté de pratique. À ce stade, les artistes-mentors contribuent à fixer les conditions pour que les membres du groupe puissent se concevoir comme une communauté tournée vers la pratique artistique, l'entreprise de composition musicale étant alors conçue par les participant.es comme le fruit artistique des relations nouées. Après avoir analysé les mutations des interactions et conditions par lesquelles les différent.es membres ont *pris part* à l'atelier et, en son sein, au projet de composition collective, nous nous intéresserons désormais à la manière dont ils et elles y ont *contribué*, second aspect de la participation telle que la théorise Zask, dans leurs apports artistiques.

2.2. Contributions artistiques dans la réalisation d'« I Know »

Nous venons d'observer que la composition d'« I Know » était indissociable du groupe formé par les jeunes amateur.ices et les artistes puisqu'elle en était un aboutissement au moment de sa création. Elle découle de la prise en compte de chacun.e dans son individualité et des relations personnelles encouragées et préservées au sein du dispositif artistique. Nous allons voir dans cette partie portant sur la réalisation de la chanson que la composition se fonde également sur les capacités et les connaissances musicales des

participant.es comme pré-requis. Les artistes-mentors veillent à ce que chacun.e puisse les exprimer au sein du groupe et ainsi donner réellement forme à la composition musicale. Ils.elles se positionnent enfin comme soutien pour que celle-ci s'insère dans les codes musicaux qu'ils.elles maîtrisent en tant qu'artistes, et dans lesquels les jeunes désirent ancrer la composition.

2.2.1. De la reconnaissance des cultures et expériences musicales

Les ateliers au sein desquels s'est déroulée la composition d'« I Know » ne sont pas entièrement consacrés à la phase proprement dite de composition. Celle-ci est souvent précédée par un temps d'écoute musicale, où les jeunes sont invité.es à partager la musique de leur choix et à la faire écouter au groupe. Dans un mouvement similaire à celui souhaité par le « cercle d'accueil » analysé dans la partie précédente, ce temps permet de prendre acte de la diversité des cultures musicales, des goûts musicaux spécifiques de chacun.e, ou de son état d'esprit à un instant « T » par des signes musicaux. Les artistes-mentors prennent également part à l'exercice à titre personnel et dévoilent également leurs goûts. Ce moment permet au groupe de se doter d'une culture musicale partagée et de développer des liens personnels à travers une pratique musicale fondée ici sur l'écoute. Ainsi, Donald relate :

parmi les rituels, souvent, on écoute de la musique. On propose à tout le monde de dire des chansons, on les écoute, nous autres des fois on met de chansons, puis on essaie juste d'écouter, de voir un peu ce qu'on aime d'une chanson, quel instrument on entend, ou des fois juste pour le plaisir d'écouter. Tu sais, les jeunes nous font vraiment plus découvrir de musiques qu'on leur en fait découvrir. Je veux dire qu'ils écoutent tellement d'affaires dont on ne sait même pas qu'elles existent, parce qu'on n'est pas dans la culture actuelle de ce que les jeunes écoutent tout simplement. Ce qu'il y a de riche à Oxy-jeunes aussi c'est que beaucoup de jeunes sont de nationalités différentes, tout le monde a une culture vraiment différente, donc ils apportent des choses de leur culture, de leur génération²⁸¹

L'affirmation et l'expression des caractéristiques individuelles se poursuit donc dans le cadre de la pratique musicale. L'écoute est ici privilégiée, notamment parce qu'elle permet de mettre en valeur une pratique musicale à la fois très présente chez les jeunes, mais également parce qu'elle préfigure la pratique instrumentale, tel que l'observe Marc Perrenoud :

Tout commence par la réception active. Se former l'oreille, se forger un goût, avec les autres, apprendre à écouter, à reconnaître, à entendre. Avant que vienne l'idée de toucher un instrument, c'est un goût et une compétence d'auditeur qui s'affirment. C'est là une des particularités des musicos : alors que, par exemple, les musiciens qui peuplent les orchestres symphoniques ont souvent appris la technique de leur instrument dès l'enfance, sans avoir vraiment le temps de développer un goût préalable pour tel compositeur ou interprète,

²⁸¹ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

chez les musicos, l'apprentissage d'un instrument vient en général plus tard, souvent entre douze et dix-huit ans. Ce « passage à l'acte » est largement motivé et déterminé par l'écoute et la découverte musicales [...].²⁸²

Le dialogue et l'écoute permettent à nouveau un aplanissement entre les postures des différentes parties prenantes, Donald témoigne également de l'inscription totale des artistes dans l'exercice et de l'intérêt qu'il y trouve à titre personnel. Ces écoutes partagées contribuent à la création de liens entre les membres et constituent des références communes qui initient la pratique instrumentale et vocale :

chaque jeune dit une chanson, on l'écoute, on prend des notes, puis "oh je veux dire une autre tune" donc on fait un deuxième tour, un troisième tour, des fois on passe une heure à écouter le musique puis je pense que ça fait partie de l'expérience parce qu'on se découvre les uns les autres. On découvre la musique, ça nous donne des idées de ce qu'on pourrait faire, puis c'est juste le fun d'écouter de la musique, j'aime aussi développer la culture d'écouter de la musique.²⁸³

Le processus de composition n'est en effet pas un objectif soumis au groupe de but en blanc. Nous avons vu dans la partie précédente qu'il était né d'une volonté d'un groupe déjà constitué de créer quelque chose de commun, et qu'il était conséquent des amitiés tissées progressivement. De la même manière, sur le plan artistique, la forme de la composition souhaitée découle de moments de pratique collective d'abord axés sur des écoutes partagées et sur des reprises de titres déjà existants. Le choix des chansons reprises est fait par consensus entre les membres d'abord selon des critères de goût, ensuite selon le degré d'adaptabilité du titre au niveau du groupe. Ainsi, Donald confie qu'il est par exemple difficile d'accéder à une demande de reprise black métal si seul un membre du groupe est familier du genre et qu'aucune personne ne possède les compétences musicales exigeantes qui définissent ce style. Si cette situation se présente rarement, les artistes-mentors prêtent néanmoins attention à ce que chaque sensibilité puisse s'épanouir artistiquement, même si ses goûts musicaux ne font pas consensus ou que le.la jeune ne parvient pas à s'identifier au groupe (cf. paragraphe 2.2.2). Dans le cas du groupe concerné par la composition d'« I Know », les écoutes partagées et reprises d'œuvres existantes ont poursuivi un double objectif bénéfique à la composition. D'une part elles ont permis de transposer la dynamique de groupe dans un contexte de pratique vocale et instrumentale mais selon des modalités moins exigeantes techniquement et engageantes du point de vue personnel qu'une composition originale. D'autre part, elles forment des expériences musicales partagées dont les jeunes pourront se servir en tant que références propres pour effectuer des choix artistiques. Ainsi, lors de l'écriture de la partie instrumentale par exemple (cf. partie 2.2.3), les artistes mentors questionnent le groupe sur les harmonies ou les effets musicaux souhaités en les comparant à des titres justement repris ou écoutés

²⁸² Marc Perrenoud, *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*. Textes à l'appui. Enquêtes de terrain, Paris, La Découverte, 2007, p. 17.

²⁸³ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

ensemble. C'est également par cette expérience préalable que certain.es jeunes ont pu choisir de manière éclairée leur instrument pour la pratique :

quand on compose c'est un truc, mais comme je t'ai dit avant de composer on reprend des chansons histoire de créer une chimie puis aussi que les jeunes découvrent les instruments²⁸⁴.

La composition musicale collective n'est donc pas présentée comme un défi nouveau faisant appel à des compétences inédites que les jeunes devraient alors développer. Au contraire, elle s'appuie en amont sur des pratiques collectives permettant de cultiver, d'affirmer et de mettre en valeur les goûts artistiques et musicaux personnels de chaque membre.

Dans le cadre plus spécifique de la composition, la reconnaissance du vécu culturel des membres du groupe est toujours de mise. Outre le fait que cette composition ait été souhaitée par les jeunes, ces dernier.es ont également défini le thème des paroles²⁸⁵. La chanson témoigne de l'impact positif de la musique dans le quotidien des membres d'Oxy-Jeunes et des amitiés qu'elle a fait advenir. Les participant.es interrogé.es se rejoignent pour dire que le thème de l'amitié est apparu presque « évident » et n'a pas fait l'objet de débats, tel que le mentionne Maria :

En plus c'était un peu surprenant parce qu'on a écrit la moitié de la chanson dans une journée, c'était comme, « wahou » [rires]. On a pris plein d'idées et on a écrit quelques phrases.²⁸⁶

Les jeunes ont réfléchi individuellement au sujet qu'ils.elles souhaitaient aborder dans la chanson, avant de les mettre en commun par une « tempête d'idées²⁸⁷ ». Le fait que la composition ait résulté précisément d'une volonté du groupe de faire œuvre commune, de se raconter dans une création musicale collective (voir partie 3.1.1), permet d'expliquer l'atteinte rapide d'un consensus quant à son sujet. En effet, nous avons vu dans la partie précédente que le groupe s'est formé autour d'une passion partagée pour la musique avant que les amitiés créées le consolident en communauté d'appartenance. L'amitié et la pratique musicale semblent donc être deux aspects qui caractérisent l'essence du groupe de composition, dont les membres voulaient témoigner par la création musicale. Les artistes-mentors, s'ils.elles se sont pleinement inclu.es à la communauté, ont cependant laissé pleine responsabilité aux jeunes dans le choix du sujet, dont ils.elles ont seulement lancé la recherche. Dans son rôle d'accompagnement méthodologique, Lucie a par la suite proposé un atelier « d'écriture automatique²⁸⁸ » individuelle pour amorcer la rédaction du texte. Cet exercice

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ Les paroles sont retranscrites et analysées dans la première partie du chapitre 3.

²⁸⁶ Maria (jeune participante), *supra* note 267.

²⁸⁷ Jazz (jeune participante), *supra* note 245.

²⁸⁸ Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

a révélé l'utilisation de cinq langues différentes au sein du groupe, l'espagnol, l'arabe, le français, l'anglais et le créole haïtien :

parmi nous il y avait plusieurs cultures différentes puis on voulait, entre autres, mettre ça dans notre œuvre. Donc on a pris un peu de temps, tout le monde avait sa propre feuille et son crayon, puis on a juste mis des phrases, dans notre langue ou quelque chose qui nous tient à cœur, et ça a donné ça au final.²⁸⁹

De la même manière que les artistes-mentors n'ont pas influé sur le choix du thème, ils.elles ont accueilli avec enthousiasme la présence de cette diversité de modes d'expression verbale. Si son accord était attendu par les jeunes, Lucie, artiste-mentor en chant qui a plus particulièrement accompagné l'écriture des paroles, n'a pas souhaité cautionner ou non cette forme mais insisté sur le fait que le choix leur revenait :

je me souviens que j'avais mis de la musique "ok on se prend, je sais pas moi, 15, 20 minutes peu importe, puis tu écris juste tout ce qu'il te passe par la tête, n'importe quoi. Ce n'est pas obligé de rimer ou d'être cohérent. [...] Juste quand tu penses à l'amitié, qu'est-ce que tu as envie d'écrire ?" Donc on a commencé comme ça, puis on s'est rendu.es compte que plusieurs jeunes ont écrit dans leur langue maternelle. On était comme "wahou, c'est tellement riche ça ", certain.es ont demandé "ça dérange tu, est-ce qu'il faut que ce soit en français, en anglais... » On était comme "non non non, c'est vraiment comme toi tu le sens, tout est ouvert là".²⁹⁰

Dès le début du processus de composition, initié par l'écriture des paroles, les artistes-mentors se sont retiré.es des décisions. Leur soutien s'est incarné au niveau procédural en ce qu'ils.elles ont défini et enclenché les étapes successives du processus pour mener la composition (fig. 9). Au sein de ce déroulé général, ils.elles n'ont pas participé aux choix quant aux signifiés et signifiants des paroles. Cette position s'inscrit dans la lignée du respect des cultures individuelles et de l'identité partagée propre au groupe de composition. Si l'expression en langue maternelle des participant.es a trouvé une place où se fixer, il est important de noter qu'elle n'a pas pour autant été incitée. De cette manière, la présomption de la compétence entière des jeunes à agir et à choisir ce qui les représente s'illustre également dans le processus de composition.

Le respect et la reconnaissance des pratiques culturelles des participant.es en dehors de l'organisme, dont certains traits peuvent être investis dans la composition, ne se limite pas à des partages de contenus artistiques ou culturels déjà existants que nous venons d'aborder. La capacité des jeunes à effectuer des choix artistiques qui ne sont pas explicitement motivés est tout autant encouragée. Ainsi, lorsqu'une jeune a proposé d'ajouter une partie de ukulélé lors de la session d'enregistrement studio, Donald a accompagné la démarche alors même que l'enregistrement dans un cadre professionnel des parties écrites et travaillées en amont constituait déjà un défi de taille pour les jeunes amateur.ices qui ne s'étaient jamais confronté.es à

²⁸⁹ Feda (jeune participante), *supra* note 247.

²⁹⁰ Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

cet exercice. Güero a également décidé d'ajouter une piste de beatbox à la composition le jour même de l'enregistrement. Ces événements témoignent du pouvoir accordé aux jeunes sur la création musicale, jusque dans un contexte professionnel au sein duquel les artistes-mentors mettent inévitablement en jeu une partie de leur image de musicien.ne professionnel.le puisque c'est par ce statut qu'ils.elles sont identifié.es dans ce milieu (cf. partie 3.2.2.). Cette prise de risque faite en studio, au nom de la reconnaissance des pleins droits de contribution des jeunes sur leur propre chanson, est le reflet de la place laissée à leurs choix artistiques tout au long du processus de composition. Lorsque les participant.es ont, par exemple souhaité intégrer une partie rappée, la demande n'a pas été évaluée d'un point de vue artistique par les artistes-mentors mais ces dernier.es l'ont appuyée, conjointement avec la coordinatrice, d'un point de vue opérationnel. Une planification spéciale pour le projet a ainsi permis d'arrimer Güero et Koffi, jeune participant et artiste-mentor de l'atelier de rap, au groupe de composition. Au sein de ce binôme, les interactions entre le jeune amateur et l'artiste-mentor rappellent celles que nous venons d'observer dans le cadre de l'atelier de musique et de chant, ce qui indique bien qu'il s'agit d'une approche systématisée à l'échelle de l'organisme. Güero insiste en effet tout particulièrement sur le fait qu'Oxy-Jeunes lui a permis de s'exprimer et de développer sa pratique du rap en espagnol. Cette possibilité était d'autant plus importante qu'il maîtrisait peu le français au moment de son entrée dans l'organisme. Comme dans le cadre des ateliers de chant et de musique, l'expérience artistique de Güero est reconnue, toute responsabilité lui a donc été laissée quant au fond et à la forme de sa contribution :

*lui est très... il a déjà la structure dans sa tête, c'est-à-dire qu'il écrit depuis longtemps, donc quand il écrit, il n'a pas besoin de moi pour lui dire "ouai, enlève ce mot" ou "pour le flow tu peux faire ci, tu peux faire ça" [...] Donc quand je pose un conseil, ça va juste être par rapport à la personnalité que je connais de la personne pour essayer de renforcer ça. Si je trouve que ce n'est pas assez fort sa personnalité, son approche, que je connais déjà, je vais lui dire "écoute d'habitude tu fais ce genre de choses et moi j'aime bien ça, je trouve que tu pourrais rajouter ça dans cette musique-là" ou bien plutôt dire, valider que ça lui ressemble. Et que pour moi c'est complètement intègre et authentique ce qu'il est en train de faire.*²⁹¹

Ici, Koffi perçoit son rôle d'artiste-mentor comme devant l'amener à donner un avis personnel au regard de l'expression propre de Güero. Si la subjectivité de Koffi est affirmée, son avis porte moins sur des critères techniques ou sa propre sensibilité artistique que sur le fait d'encourager et conforter l'expression personnelle du jeune participant²⁹² :

²⁹¹ Koffi (artiste-mentor, rap), *supra* note 175.

²⁹² Cette perception de son propre rôle rappelle certaines caractéristiques du « passeur culturel » décrit par Louis Jesu et Cyril Nazareth à travers les actions d'un animateur socio-culturel proposant des ateliers de rap dans les milieux populaires dans Jesu, Louis, et Cyril, Nazareth, « Encadrer les jeunes de cités par le football et le rap. Une mise à distance de la culture des rues », *Genèses*, vol. 104, no. 3, 2016, p. 73-92.

C'est plus ça mon autorité, ce n'est pas "j'ai le savoir", parce que je considère, par exemple, que dans la musique rap, chacun est vraiment supposé développer son style. Moi quand j'entends quelque chose qui est vraiment, au niveau du style, qui est loin de ce que moi j'utilise, j'encourage quand même ça. [...] Je pense que c'est ça que j'essaie d'apporter et je pense que c'est ça que les jeunes cherchent aussi, c'est plus un soutien humain.

Güero perçoit également l'apport de l'artiste-mentor comme un avis consultatif au regard de sa propre proposition dans le cadre de la composition d'« I Know » :

je l'ai écrit seul mais je l'ai consulté des fois, "est-ce que tu penses que c'est correct ?" Parce que lui comprend un peu l'espagnol, donc je faisais ma partie, je lui montrais le vers puis il me disait "oh ça c'est bon, mais tu pourrais changer ça, ou tu pourrais le dire d'autre façon". Chaque fois j'avais une question, c'est à lui que je posais la question, je lui disais "est-ce que tu penses que c'est mieux, tu penses que ça va rentrer dans la chanson, ça représente le sujet de I know ?" Puis il me disait "oui" ou "oui mais tu peux changer ça".²⁹³

Les choix des jeunes vis-à-vis de la création sont donc chronologiquement prioritaires, la forme et le fond de la composition se fondant d'abord sur les envies et réalisations artistiques des jeunes. Les artistes-mentors ne sont pas évaluateur.ices artistiques d'un point de vue technique ou esthétique mais se positionnent comme soutiens, ici moins artistiques que personnels, pour garantir un espace d'expression disponible aux individualités qui les entourent.

La communauté créée à au sein de l'atelier transparait dans la pratique artistique où chacun.e de ses membres est considéré.e également légitime à partager ses goûts musicaux. Ceux-ci sont mis en dialogue au sein du groupe par un exercice d'écoute collective et par la réalisation de reprises de chansons. Les artistes-mentors partagent leurs goûts musicaux, mais n'émettent qu'un avis de « faisabilité » sur les choix des chansons qui seront travaillées par le groupe. Cette liberté de décisions concernant les modalités de leur propre pratique transparait également dans le cadre de la composition d'« I Know » où les jeunes amateur.ices ont défini seul.es le thème des paroles et les langues employées. Ces éléments symbolisent la diversité des cultures au sein du groupe, signe que les précautions à leur égard sont primordiales, sans qu'une quelconque transmission culturelle ou revendication identitaire ait été définie comme objectif de la composition. Les choix et apports artistiques des participant.es dans le cadre de la composition d'« I Know » n'ont pas été tenus de répondre à un cahier des charges artistique ou d'obtenir l'aval des artistes-mentors qui ont elles et eux œuvré.es à ce que ces intentions artistiques acquièrent une légitimité à travers le sens que souhaitent leur donner les participant.es . Ainsi, les dispositions prises par Koffi, Lucie et Donald ont appuyé la contribution de chacun.e en ce qu'elles ont permis de « créditer, en droit et en fait, chaque individu, quelles que soient ses caractéristiques et ses qualités, de pouvoir apporter une part au commun

²⁹³ Güero RS (jeune participant), *supra* note 246.

auquel il prend part²⁹⁴ ». Dans le cadre de l'atelier de musique et de chant, les types de pratiques proposées par les artistes permettent également d'accroître progressivement la participation musicale des jeunes, leur propension à prendre musicalement place dans l'espace de l'atelier. C'est dans ce rôle de moteur vers la prise de parole musicale de chaque jeune, la production physique de sons organisés, que les artistes-mentors agissent plus concrètement.

2.2.2. Favoriser une prise de parole musicale

Nous avons vu dans le premier chapitre qu'Oxy-Jeunes souhaitait se distinguer du milieu scolaire, bien que ses activités permettent d'acquérir des compétences et des connaissances en musique, par refus du rapport d'autorité de l'enseignant sur l'élève. Cette redistribution du pouvoir s'incarne dans la gestion des ateliers même, à propos de laquelle les jeunes ont un droit de décision :

on fait un petit rappel "ok la semaine passée on a fait ça, on est rendus à peu près là, qu'est-ce que vous en pensez, aujourd'hui on pourrait faire ça dans tel ordre ? " Mais si les jeunes font "ah mais peut-être qu'on pourrait plus commencer avec ça", on accorde énormément d'importance à ce que le jeune va proposer puis ce que le jeune va nous partager de ce qu'il a envie de faire. C'est important parce que, oui on est des animateurs, on est des mentors, mais la parole du jeune... c'est un peu par et pour les jeunes notre approche là²⁹⁵.

L'artiste-mentor confirme ici son rôle de soutien méthodologique, se faisant force de proposition en fonction des réalisations en cours et des éventuelles échéances telles que les spectacles et festivals organisés par Oxy-Jeunes. Le déroulé de l'atelier est cependant soumis à négociation au début de chaque séance, ce qui est autorisé par le fait que le programme n'ait d'autres objectifs que celui de faire place à l'expression artistique des jeunes amateurs. Ainsi, lorsque Donald disait « prendre [son] temps », cette absence d'évaluation et d'obligation de résultats, relevée par Jazz et Rukhama qui perçoivent pourtant particulièrement Oxy-jeunes comme un lieu d'apprentissage musical, accroît la notion de plaisir mobilisée par toutes les participant.es pour décrire tant leur participation à l'organisme qu'à la composition. Feda lie directement ce plaisir à la place laissée à la spontanéité et au moment présent :

dans les ateliers on a toujours été très à l'aise, on a toujours vraiment fait ce qu'on voulait faire. Si on voulait, par exemple, cette journée-là, ne pas faire d'instrument mais plus se concentrer sur le chant, ils n'avaient aucun problème avec ça. Si on voulait avoir des mentorats, on n'avait qu'à demander. Si cette journée là on voulait juste changer de musique parce qu'on était un peu tannés de la chanson qu'on faisait depuis quelques jours, on le faisait. C'était vraiment très varié. Et c'est ça qu'on aimait bien là-bas, on avait vraiment le choix de tout.²⁹⁶

²⁹⁴ Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, p. 135.

²⁹⁵ Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

²⁹⁶ Feda (jeune participante), *supra* note 247.

Sur le plan artistique, cette liberté s'incarne par la possibilité d'une part de changer de discipline musicale, ou d'instrument ; et d'autre part de varier le répertoire²⁹⁷ abordé. Cette souplesse témoigne du fait que l'atelier n'a pas pour vocation première de proposer une spécialisation, mais davantage d'encourager le jeu musical. C'est le passage à l'acte musical qui est recherché, la réalisation sensible d'un son dans l'espace tel qu'en témoigne Donald :

Mais t'sais Oxy-jeunes pour moi c'est... je ne sais pas comment dire... j'essaie d'enseigner la musique comme je l'ai appris, dans un sous-sol, mets ton doigt dans telle case, ça va faire une note, puis on va jouer la tune, puis on va avoir du fun. C'est créer le plaisir de jouer les chansons pour donner l'envie au jeune de partir de son bord et d'apprendre des trucs. Tu sais, c'est pas comme un cours de musique, j'ai appris aucune gamme à personne, on n'a pas checké comment lire la musique, c'est pas ça. C'est voir le plaisir qu'on peut avoir, l'autonomie, développer sa curiosité, sa passion.²⁹⁸

Cette citation rappelle le pôle du « faire » associé à celui du « voir » et de « l'interprétation » dans le cadre de l'éducation artistique et culturelle en France et au Québec, et que Bordeaux rattachait précisément aux milieux du loisir (cf. partie 1.1.3). Dans le domaine du théâtre, l'auteure la décrit ainsi :

La pratique d'acteur [...] ne se réduit pas à l'activité de comédien. Elle recouvre toutes les formes d'appropriation des langages de l'art et d'expression. Pour cela, l'objectif n'est pas la maîtrise ou la virtuosité, mais l'expérimentation personnelle de démarches expressives et créatives.²⁹⁹

L'action mise en valeur dans ce type de médiation où « le savoir passe par l'expérience concrète, l'appropriation par le partage de la démarche et non par l'ingestion passive des résultats³⁰⁰ » est évidemment privilégiée dans les pratiques d'intervention sociale visant le développement du pouvoir d'agir. Celles-ci reposent en effet sur le postulat que le pouvoir d'agir ne peut être octroyé sans reproduire la hiérarchie entre la personne qui autorise et celle qui ne peut accéder qu'à ce que des individus considérés comme supérieurs lui concèdent. Ainsi pour Ninacs, seule l'action d'une personne rend manifeste l'exercice de son pouvoir, c'est par la « mise en situation » selon Yann le Bossé qu'un individu se convainc réellement de sa capacité en ce que l'expérience n'est pas relativisable³⁰¹. De la même manière, Zask resitue la participation au niveau de l'« expérience personnelle » que les individus font de « la vie sociale » et non en « ingérant [ses] normes »³⁰². Pour que cette mise en mouvement puisse se réaliser sur le plan artistique, les artistes-mentors

²⁹⁷ Le terme est utilisé dans son sens courant.

²⁹⁸ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

²⁹⁹ Marie-Christine Bordeaux, « L'éducation artistique : entre médiation culturelle et éducation non formelle », p. 39.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 41

³⁰¹ Yann Le Bossé, *Ils ne savent pas qu'ils savent*, rencontre publique organisée par le collectif Pouvoir d'Agir et la Fédération des centres sociaux et socioculturels de France, Paris, 28 septembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=f3dOEDL60P0> (consulté le 14 octobre 2020)

³⁰² Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, p. 48.

semblent avoir prêté une attention particulière à la fois aux personnalités de chaque participant.es et à leur niveau musical.

Si aucun test de compétence musical n'est réalisé au sein d'Oxy-Jeunes, les participant.es témoignent tou.tes de degrés d'expérience très différents en matière de pratique artistique. Jazz par exemple possède un piano chez elle et joue régulièrement :

j'étais autodidacte, je fais du piano depuis quand même assez jeune là. Dès que je voyais un piano je voulais jouer dessus, donc un moment donné ils m'en ont acheté un, puis là j'en faisais un peu chez moi.

Rukhama estime quant à elle avoir très peu pratiqué de musique avant son entrée à Oxy-Jeunes, et ne pas savoir quel instrument elle préfère :

En vrai, ma connaissance en musique était pratiquement inexistante [rires]. Je savais jouer Au clair de la lune à la flûte, mais avec les notes de base genre "Au - clair - de", je pouvais jouer un peu au piano L'Hymne à la joie mais je ratais quelques notes. C'était vraiment basique, basique, basique, basique tu sais. Niveau zéro.³⁰³

Ainsi, si les aptitudes d'expression musicale de Jazz ont bénéficié de précisions techniques, Rukhama a apprécié avoir la latitude d'essayer différents instruments avant de se tourner vers la basse. Au sein du groupe, l'expérience musicale de chacun.e a donc été motivée par le fait que l'atelier soit adapté aux différents niveaux présents au sein du groupe³⁰⁴. Les deux ambitions sont conjuguées au sein du même atelier, tel que le remarque Rukhama :

mais en fait on apprend la musique, on a appris différentes musiques. Et dépendamment de la musique, tu décidais "oh beh cette musique"... [...] Donald nous donnait environ ce qu'on pouvait apprendre, les instruments qu'on pouvait utiliser pour jouer cette musique. Ensuite des gens utilisaient à chaque fois le même instrument, par exemple la batterie. Ou par exemple moi parfois j'étais comme "oh ça me tente d'utiliser le ukulélé" cette semaine, ou "ça me tente d'utiliser la basse", ou "ça me tente d'utiliser le piano pour voir", on avait cette la liberté. Si tu voulais rester avec le même instrument chaque semaine, tu restais avec le même instrument.³⁰⁵

Cette organisation nécessite des artistes-mentors une capacité à évaluer l'aisance de chaque jeune et à proposer rapidement un soutien en conséquent. La majorité des jeunes ayant un niveau dit « débutant », l'artiste-mentor réalise principalement un travail de simplification des différentes partitions, toujours avec

³⁰³ Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

³⁰⁴ Dans la cadre du loisir culturel ou de l'enseignement musical à destination des enfants, les ateliers sont fréquemment répartis en fonction du niveau des participant.es (par exemple à l'École de Musique Enchantée ou au Conservatoire du Collège Stanislas à Montréal), ou de leur catégorie d'âge (par exemple au Centre des musiciens du Monde, ou à l'École des jeunes de l'Université de Montréal).

³⁰⁵ Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

pour objectif d'entrer dans la phase de réalisation le plus rapidement possible. Donald décrit ce moment ainsi :

tout le monde se pitch à un instrument puis là c'est comme "ok, on va commencer avec le refrain » , ou « on va commencer avec le couplet », y'a trois accords, au piano on fait ça, ça, ça, ça, à la guit' tu fais ça ça ça, à la base tu fais ça, au drum fais ça", trois, quatre, on essaie de la jouer, c'est tout croche. Mais, ça marche ! Mais c'est tout croche. Là tranquillement, pas vite, mon trip c'est de simplifier les partitions, donc des fois la guitare va jouer juste une note à la fois, le piano aussi peut-être juste une note à la fois, juste pour avoir une fondation d'accords, mais vraiment simpliste. Le beat de drum va être simplifié au max, des fois ça va juste être le kick, poom, poom, juste qu'il y ait une pulsation puis qu'on sente qu'on joue une tune. Puis dès que des gens chantent, la tune prend forme. Ça devient clair, c'est plus juste la note que tu joues au piano, c'est la note que tu joues au piano mais qui est dans un ensemble qui fait que « hey dans le fond je comprends que cette note-là fait que ça fait partie de la tune ». Donc y'a ça qui est créé. Ensuite dès que je vois qu'un jeune devient presque à l'aise avec sa partition, je vais le voir je fais comme "ok on va rajouter ça", "tu veux-tu un autre défi ? " "oh non je suis pas prêt" "ok euh, je reviens tantôt", là je vais voir, je fais le tour de tout le monde puis je leur rajoute une affaire, "ok là c'était cool le bass drum, rajoute le snare" euh "ok c'était cool de jouer une note à la fois, maintenant à toutes les fois qu'on fait cette note-là on va faire tel accord" "ok cool" "euh au piano tu joues à deux mains, tu peux-tu rajouter telle note ci, ça, ça" c'est vraiment de bâtir graduellement ce qu'il se passe³⁰⁶

Les jeunes apprennent donc individuellement par ce que Perrenoud nomme le « mimétisme direct³⁰⁷ », mode d'apprentissage particulièrement présent chez les « musiciens ordinaires » :

Ces processus de transmission mimétique directe opérant entre (presque) pairs ont été vécus par la plupart des musicos débutants [...] dans un contexte où les frontières entre musiquant et musiqué (on écoute beaucoup ensemble), et entre sociabilité adolescente et apprentissage musical sont fortement brouillées.³⁰⁸

La pratique collective permet de développer à la fois une hexis corporelle d'instrumentiste et de travailler dans le même temps des habiletés d'écoute notamment tournées vers la perception de la forme musicale. L'artiste-mentor effectue un aller-retour constant entre l'individuel et le collectif ; alors que le titre est réalisé en boucle par le groupe entier, Donald intervient au cas par cas pour affiner progressivement la réalisation. En fonction des souhaits et capacités de chaque jeune, il transmet éventuellement à ce moment des connaissances musicales pour faciliter sa progression. Par exemple, Jazz se félicite d'avoir appris le nom des notes, ou travaillé la posture de sa main, ce qui facilite sa pratique autonome aujourd'hui :

Je ne connaissais pas pantoute comment écrire les notes de musique, c'était vraiment juste do ré mi fa sol la si do puis après j'improvisais. Puis là-bas j'ai appris un peu plus les noms des notes par exemple A B, les versions anglophones. Ça m'a aidée un peu, puis j'ai appris d'autres accords, ça m'a aidée à pratiquer ma coordination avec mes mains, parce qu'avec certaines notes je dois faire un peu plus avec les doigts. Donc ça m'a quand même aidée à apprendre un peu plus là-dessus !³⁰⁹

³⁰⁶ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

³⁰⁷ Marc Perrenoud, *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*. p. 32

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 33

³⁰⁹ Jazz (jeune participante), *supra* note 245.

Dans la réalisation de l'approche d'Oxy-jeunes au sein de l'atelier, la transmission de compétences et de connaissances musicales n'est donc pas exclue. À la différence des institutions d'enseignement musical, elle ne vise cependant pas d'autres objectifs que le plaisir de réaliser un désir personnel de pratique musicale au sein d'un groupe d'appartenance. L'apprentissage, fondé sur des connaissances théoriques, l'imitation ou la répétition de gestes techniques se situe en arrière-plan et vise d'abord à permettre à chacun acteur.ice d'approfondir la satisfaction retirée de cette expérience musicale commune. Elle peut parfois motiver ou accompagner des désirs d'approfondissement technique à l'extérieur de l'atelier, à nouveau alors l'apprentissage aura contribué à la mission artistique essentielle de l'atelier qu'est celle de convaincre chaque participant.e de sa capacité à jouer de la musique et à agir pour l'actualiser.

Outre le fait d'accorder une attention particulière au niveau musical et aux besoins associés de chaque jeune, le soutien au passage à l'action musicale au sein d'un groupe nécessite également de prendre en compte les sensibilités des participant.es. Ainsi, Donald se souvient d'un participant plus âgé et qui ne partageait pas les goûts musicaux du reste du groupe. Si celui-ci était considéré comme membre à part entière du groupe, Donald a su percevoir sa réticence à participer à la pratique musicale collective. Il jugeait alors de sa responsabilité de proposer des modalités de participation lui permettant, au même titre que les autres membres, de trouver son compte au sein de l'atelier :

le défi c'est juste de s'assurer que s'il y en a un qui s'efface du processus [...] il ne le fait pas parce qu'il est gêné de s'impliquer, mais que c'est vraiment un choix personnel. Puis de s'assurer que il est bien puis qu'on lui donne d'autres rôles.³¹⁰

Ce participant avait alors contribué en réalisant la mise en place de l'espace scénique avant l'atelier, et en s'initiant à la gestion de la console de son pendant la pratique. Cet exemple témoigne des contours flous de l'atelier qui, s'il a bien un horaire sur l'agenda des activités de l'organisme, prend place dans un lieu ouvert en tout temps qui permet la poursuite d'activités artistiques ou sociales au-delà des ateliers. La composition d'« I Know » offre une autre illustration de la nécessité de porter attention à l'aisance sociale ou aux défis émotionnels des jeunes. En effet, les premiers accords de la composition ont été joués discrètement par Jazz, alors que l'atelier était terminé :

je me souviens que, parce que souvent quand on avait fini, on avait du temps où on pouvait juste jouer chacun de notre côté avec nos instruments. Puis moi j'étais au piano, je pratiquais un petit rythme de base que je m'étais inventé. Puis je le pratiquais juste dans le temps où on pratiquait rien de spécifique, puis je pense que Donald est juste comme arrivé, puis il a écouté et il m'a dit "oh on pourrait faire quelque chose avec ça, on pourrait partir une toune avec ça". Donc là on a commencé, il a demandé à quelqu'un de regarder quelles

³¹⁰ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

*touches j'utilisais, il a demandé à la basse de faire la même chose, puis on a commencé à partir de ça je pense.*³¹¹

Cette anecdote montre que la création musicale de la participante a pu se réaliser parce qu'elle n'était pas tenue de quitter les lieux à l'issue de l'atelier. En laissant libre cours aux modalités d'expression des jeunes mais également en accordant de l'importance à ces moments en dehors du cadre stricte de l'activité qui représentaient certainement une zone plus confortable pour cette personne, l'artiste-mentor a pu valoriser une expression plus timide qui s'est ensuite épanouie dans la composition collective. Ainsi, la mise en mouvement artistique nécessite une remise en question constante du cadre de l'atelier qui, aussi inclusif soit-il, reste normatif et peut dès lors constituer un obstacle. Ici, c'est la capacité de l'artiste-mentor à s'interroger sur la pertinence des modalités de participation au regard des personnalités de chaque membre et à en élargir les contours qui a permis d'assurer la contribution de tout.es à la composition. Dans ce rôle de mise en confiance, les artistes-mentors développent sciemment une attitude inspirée du renforcement positif utilisé en psychologie pour mettre en valeur les idées de tout.e.s les participant.es et faciliter la répartition de la contribution entre toutes et tous :

j'aime vraiment pas imposer aux jeunes des trucs parce que, surtout en termes créatifs, je parle un peu avec la mentalité de "qui suis-je pour penser que mon idée de composition est meilleure que la leur". [...] Justement, je veux qu'ils fassent confiance à leurs idées parce que je pars un peu du concept que tout le monde peut avoir des bonnes idées mais que ce qui est difficile c'est de faire confiance à nos idées, et ensuite de savoir comment les projeter. Donc moi je me vois plus comme un outil qui aide les jeunes à se faire confiance. Faire comme "hey ce que t'as fait c'est cool !" ³¹².

Cet état d'esprit est perçu par les artistes comme un catalyseur de l'expression des jeunes. Il pourrait néanmoins être considéré comme une « validation » de l'artiste du bien-fondé ou non d'une proposition créative, que les participant.es devraient alors obtenir. Lucie témoigne de sa conscience de cet écueil :

quand les jeunes relèvent un défi mais qu'ils sont pas sûrs d'eux ou qu'ils sont démoralisés, puis qu'on focus vraiment sur les points positifs, je vois que ça les aide. Mais j'essaie juste de ne pas tomber dans... de ne pas trop le faire nécessairement parce que sinon je remarque que certains jeunes pourraient devenir un peu, pas dépendants, mais qu'ils auraient besoin de la validation. Donc j'essaie de surfer entre les deux, de me trouver juste à la ligne pour qu'éventuellement le jeune soit capable aussi de s'autovalider. Mais bon, après ça c'est plus thérapeutique, c'est pas exactement notre rôle nécessairement³¹³

Cette observation marque à nouveau la posture hybride de l'artiste-mentor, qui se traduit jusque dans le moment de pratique musicale. Dans ce cadre, son rôle premier est de faire émerger une prise de parole par l'expression musicale, de chaque participant.e au sein du groupe. Cet objectif nécessite de l'artiste qu'il.elle

³¹¹ Jazz (jeune participante), *supra* note 245.

³¹² Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

³¹³ Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

accepte de laisser aux participant.es le choix de leur mode participation et de la forme que prendra finalement l’atelier. Sur le plan humain, cela suppose des artistes-mentor qu’ils.elles considèrent les participant.es comme les seul.es à même de définir leurs propres besoins et envies en matière de pratique artistique et donc de se positionner en soutien à cette volonté. Ce soutien passe par une considération et une écoute attentive à l’échelle individuelle ainsi que par la valorisation de toutes les formes d’expression. Sur les plans pédagogique et technique, il s’agit de faire preuve d’une grande capacité d’adaptation pour effectuer rapidement, par exemple, une simplification des œuvres proposées, puis, au sein de ce « faire » collectif, donner des conseils pertinents au regard du niveau de chacun.e. Ainsi, Elany résume :

une des compétences des artistes, c'est de pouvoir gérer cette complexité dont je te parlais. Pouvoir accueillir un groupe hétérogène de jeunes, avec cette souplesse, cette ouverture. Pouvoir faire face au flou, à l'incertitude, commencer avec ce flou sans avoir nécessairement d'objectif au niveau musical, technique, spécifique. On ne s'est pas dit « on veut faire une super composition en cinq langues où tous les jeunes vont chanter, ils vont faire du rap, ils vont jouer un instrument puis on va aller en studio ». Ce n'était pas l'objectif initial, mais on est arrivés à ce point-là. Gérer le flou et avoir la capacité à un moment donné d'encadrer toutes ces idées, toutes ces compétences, toutes ces ressources et donner une forme artistique aux éléments desquels on dispose est une compétence des artistes-mentors et de l'équipe. Ce n'est vraiment pas anodin, c'est vraiment [rires] difficile puis c'est une des compétences clé je pense des artistes mentors et de l'équipe.

Pour « donner forme » à la composition musicale d’« I Know », les artistes-mentors ont parfois affirmé leur statut d’expert.e qu’ils.elles ont associé à l’auctorialité néanmoins revendiquée par les jeunes.

2.2.3. Artistes professionnel.les, artistes amateurs : quelle coopération dans la composition d’« I Know » ?

La composition d’« I Know » est née du climat de confiance, de reconnaissance et du respect des particularités personnelles et culturelles de chaque participant.es, à la fois sur le pan des rapports sociaux au sein d’un contexte d’activité artistique tel que nous l’avons vu dans la première partie de ce chapitre, mais également dans le faire musical tel que nous l’avons envisagé dans cette seconde partie. Dans la concrétisation de cette expression, dont ils.elles ont été moteur, les artistes-mentors sont perçu.es comme « supported³¹⁴ », comme des « soutien[s]³¹⁵ » par les jeunes amateur.ices³¹⁶ dans leur entreprise de composition. Cette posture a nécessité que les artistes-mentors se retirent au maximum du processus de création, tel que le recommande Kaine :

Et puisque l’expression collective est à privilégier plutôt que sa propre expression, l’artiste médiateur ne fait pas figure d’autorité. Il facilite l’expression d’autrui ainsi que son inscription dans un discours. Il est important

³¹⁴ Feda (jeune participante), *supra* note 247.

³¹⁵ Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

³¹⁶ La catégorisation professionnel.le/amateur.e dans le milieu artistique est l’objet d’une importante littérature en sociologie. Cette question n’étant pas au centre des réflexions de ce mémoire, nous nous en tiendrons à une définition sommaire considérant la présence (professionnel.le) ou l’absence (amateur.e) de rémunération comme critère principal.

que toutes les parties prenantes au projet s'accordent sur le partage de l'autorité, qui doit en tout premier lieu se situer au niveau des détenteurs du patrimoine culturel à transmettre.³¹⁷

Ce partage d'autorité s'est réalisé dans cas d'« I Know » d'abord par le choix des participant.es à la fois d'initier ce processus de création musicale, et de lui donner la forme d'une chanson originale, tant dans son texte que dans sa partie instrumentale. Le sujet de la chanson a été défini collectivement par les jeunes amateur.ices ; en lien avec l'élan créatif qui a mené à la composition ; celui-ci réfère à l'importance qu'accordent les participant.es à l'atelier proposé par Oxy-Jeunes. Le consensus rapide entre les jeunes semble avoir découlé « naturellement » de la communauté dont les artistes-mentor ont favorisé l'émergence. Dans le geste créatif, Lucie a ensuite proposé un soutien méthodologique pour l'écriture des paroles. L'exercice d'« écriture automatique » témoigne, au sein de la consigne, d'une volonté de ménager autant que possible l'intuition et la spontanéité créatrice des jeunes amateur.ices. Les participant.es n'ont pas mentionné avoir négocié leurs textes, et revendiquent particulièrement la décision d'utiliser leurs langues maternelles dans la composition. Ainsi, alors que la directrice confiait vouloir encourager l'utilisation de la langue française, elle mentionne que les choix créatifs des jeunes demeurent primordiaux. L'absence de contraintes a priori a permis aux jeunes de maîtriser également la forme donnée aux paroles. Ces dernière.s ont donc pleine auctorialité sur les signes et le sens verbal de la composition dont les artistes-mentors se sont totalement retirés puisque les participant.es n'ont pas sollicité leur aide. Dans l'échelle des types de collaboration au sein d'un projet culturel proposé par Kaine, cette démarche s'apparente à « l'action collective³¹⁸ », degré représentant la plus grande prise de pouvoir par la communauté de pratique vis-à-vis des « promoteurs » du projet que seraient dans ce modèle les artistes-mentors (fig.9).

La partie instrumentale de la composition a demandé une assistance plus grande des artistes-mentors. Dans la lignée de la primauté du faire musical et du respect de l'intuition des jeunes, celle-ci s'est cependant basée sur les accords proposés spontanément par Jazz, puis sur l'improvisation mélodique, par chaque participant.es des paroles :

quand on a écrit nos phrases, on l'a dit en chantant. Puis c'est comme ça qu'on a trouvé une mélodie, puis après Donald et Lucie ont, je pense que Lucie était au piano et Donald à la guitare, puis ils ont suivi la mélodie, ils ont trouvé les notes³¹⁹.

³¹⁷ Elisabeth Kaine, Olivier Bergeron-Martel, Carl Morasse « L'artiste-médiateur : un transmetteur de l'expérience de l'autre », p. 329.

³¹⁸ Elisabeth Kaine (éd.), *Le petit guide de la grande concertation*, p. 39.

³¹⁹ Feda (jeune participante), *supra* note 247.

Les artistes-mentors ont alors joué le rôle de traducteur de manière à harmoniser la mélodie au plus près possible des intentions des jeunes. Pour ce faire, ils.elles ont systématiquement convoqué l'avis critique du groupe et mobilisé les références musicales communes créées au fil des ateliers :

c'est sûr que j'ai un bagage et des outils musicaux qu'ils n'ont pas. Donc « ok t'as telle idée de mélodie ? Là ça sonne de telle façon. C'est de même qu'on sent ? Est-ce que vous ressentez ça, on sent ça ? Tac tac tac, c'est tu ça qu'on veut ? Est-ce que ça feut ? Je sais pas ta mélodie, ça te fait penser à quoi ? C'est joyeux ? Ok mais là le texte est triste, est-ce que c'est ce contraste là qu'on veut, que ça crée un contraste ? Est-ce qu'on connaît des chansons qui ont cet effet là ? Oui, ok on va écouter des tunes qui ont exactement le même effet. Est-ce que c'est ça qu'on veut faire ? Oui, non, ok ? On y va ! ». Donc de contextualiser ce qu'ils font.

Cette manière de procéder témoigne d'une volonté de se retirer du point de vue personnel de la création et de se proposer en soutien strictement technique. Dans ce rôle, des compétences musicales pointues en matière d'harmonisation sont requises :

Dans ces moments-là je pense qu'avoir développé son oreille musicale est très pertinent parce qu'évidemment quand les jeunes composent, ils vont chanter une mélodie qu'ils entendent dans leur tête, a capella. Puis ensuite c'est à nous à faire comme "ok, là elle est en quelle tonalité, quel accord feat en dessous de ça". Donc il y a ce petit côté-là que Donald et moi utilisons. Des fois les jeunes vont être entre deux tonalités donc on a un petit travail de "ok c'est-tu plus ça ou c'est tu plus ça ?" c'est le fun, c'est juste une petite affaire de recherche mettons !

Ce procédé est propre aux spécificités du langage musical, il n'a d'ailleurs pas été utilisé au moment de la construction du contenu verbal. En effet, l'absence de concordance communément admise entre le signifié et le signifiant musical nécessite une capacité de recul sur les associations fréquemment mobilisées dans le domaine musical de manière à ce que les formes musicales soient au plus près du message souhaité. Puisque les participant.es ont choisi de donner une valeur testimoniale à leur création, les artistes-mentor interviennent dans le style musical (harmonisation, arrangements) de manière à ce que l'intention des jeunes créateur.ices imprègne le plus possible l'interprétation que les auditeur.ices se feront de leur œuvre. Dans ce rôle de traducteur musicaux, les artistes-mentor s'emparent d'une partie du monopole du faire détenu par les jeunes. Néanmoins, la sollicitation de leur sens critique et l'autorité donnée à leurs sensations musicales semble avoir préservé à ce niveau également l'auctorialité des jeunes puisqu'aucun.e ne cite l'intervention importante des artistes dans le canevas harmonique de la chanson. Ceux-ci voient leur empreinte davantage au niveau de la structure générale, du choix de ce qui pourra être un couplet, un refrain, un pont en fonction des propositions mélodiques des jeunes. C'est également à ce niveau que Donald considère s'être imposé :

j'ai quand même pris certaines décisions à ce bout là, mais ultimement si les jeunes m'avaient dit « je m'ennuie de cette partie » ou quoi que ce soit, on serait revenus à ce que les jeunes veulent faire. Parce que mon but c'était aucunement d'imposer quoi que ce soit. Mais oui, en effet, pour la structure... parce que c'est dur pour les jeunes de se faire confiance puis c'est dur pour les jeunes d'avoir une idée. C'est la première chanson qu'ils composent, ils sont six dans le loop de composition, j'imagine mal un jeune dire "ok moi je pense que le couplet devrait durer 8 mesures puis après ça on fait pre-chorus, on fait une montée sur la bémol puis

après", ça n'arrivera pas. Sauf qu'ils sentent quand même ! Donc il faut essayer de prendre le pouls sur ce qu'ils sentent "hey trouvez vous que c'est un peu long ?" "ouai peut-être un peu" "Ok j'ai une idée", là je propose quelque chose, puis là « ok on va faire ça ». Mais tu sais, ils n'en sont pas à se dire "ok on va faire un 2/5 en si bémol puis" non [rires].

La collaboration ici se réfère à la « concertation » définie par Kaine, dans laquelle l'artiste prend des décisions mais dans un rapport de pouvoir « d'égalité importance » où l'avis des jeunes influe réellement sur l'issue de la collaboration. Par la suite, Donald a réalisé une maquette de la composition à partir de l'instrumentation « basique » disponible à Oxy-Jeunes, à savoir piano, batterie, basse, guitare et voix. À ce stade, les jeunes amateur.ices ont coopéré à la proposition de l'artiste-mentors, qui demeurait ouverte à négociation lors des arrangements réalisés au moment de la pratique de la pièce. Notons que la forme finale du titre est différente de la maquette puisque deux jeunes ont improvisé lors de l'enregistrement, l'une au ukulélé, l'autre au beatbox. Les jeunes ont enfin décidé eux.elles-mêmes de la répartition des instruments pour la pratique de la chanson. Le graphique réalisé selon la méthode employée par Kaine (fig. 9) permet de schématiser les degrés de collaboration des différents types d'acteurs, ici les jeunes amateur.ices et les artistes-mentors, en fonction des différentes étapes du projet.

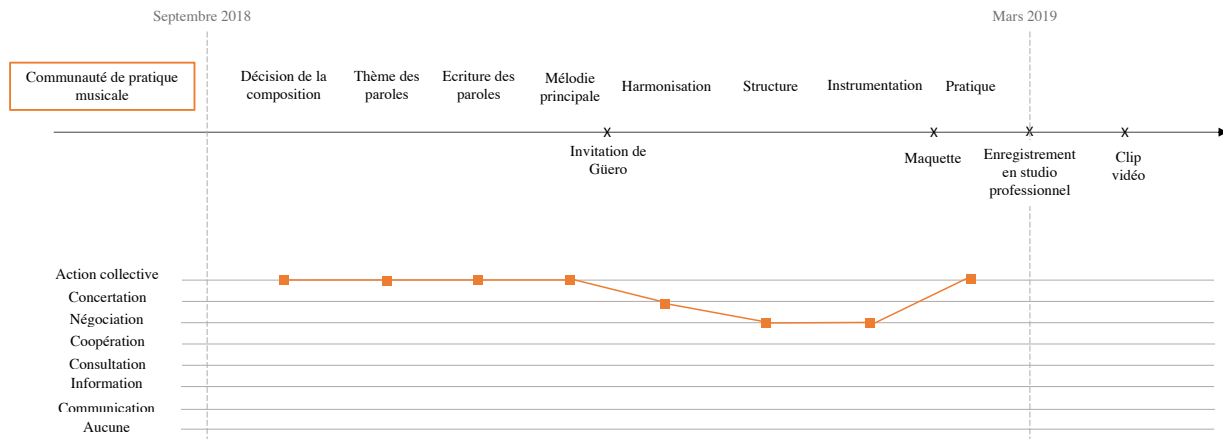
Le graphique montre qu'à l'échelle de la composition, le pouvoir de décision est majoritairement porté par les jeunes. Les entretiens ont par ailleurs permis de montrer que lorsque les artistes-mentors participent plus fortement, ils.elles s'imposent dans un second temps, en « secours » des tentatives laborieuses des jeunes tel que le rappelle Lucie :

on était vraiment juste un support, des accompagnateurs pour, quand on sent qu'ils étaient un peu à bout d'idées, de juste envoyer un petit outil de "oh mais, si on faisait ça comme ça", "ah oui puis là telle affaire" [rires].³²⁰

Cette dynamique s'est particulièrement illustrée lors des étapes nécessitant une connaissance de signes musicaux et de leur usage courant dans le genre de la chanson populaire actuelle dans lequel les participant.es se sont ancré.es dès l'origine du projet. En effet, il s'agissait de créer une alternative aux reprises en réalisant un morceau qui serait propre au groupe. Les artistes-mentors offrent donc par leurs compétences musicales un soutien à l'expression de personnes qui n'étaient pas ou peu visibles dans le champ culturel, mais ils.elles sont également convoquées pour leur maîtrise des codes du milieu musical professionnel avec lequel ils.elles établissent un lien. Ces deux mobilisations des artistes-mentors dans leur statut d'expert.e au sein de la composition font échos à l'utilisation du mot « médiation » dans le cadre de la consultation publique pour le renouvellement de la politique de développement culturel 2021-2022 de la ville de Montréal. Tel qu'évoqué dans le premier chapitre, le terme était relié à l'invitation d'artistes

³²⁰ Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

professionnel.les et à l'ambition de favoriser « le dynamisme et le renouvellement de l'écosystème culturel



D'après Kaine, Elizabeth (éd.), *Le petit livre de la grande concertation*, p.38

Figure 9 - Échelle de collaboration entre les artistes-mentor et les participant.e.s selon les étapes de composition du titre « I Know »

montréalais³²¹ » également, ambitions également poursuivie par les ateliers. Dans la lignée de la démocratisation pensée au début des politiques culturelles, les artistes transmettent certains codes et canons propres aux musiques populaires actuelles, industrie au sein de laquelle il.elles évoluent en tant qu'artistes, et dans laquelle « I Know » aspire à s'insérer. Le rapport artistique qu'entretiennent Güero et Koffi offre un exemple de cette convocation du statut professionnel des artistes :

Donc quand les jeunes valident mon expérience et mon expertise dans le rap et dans l'écriture, souvent y'a, y'a plusieurs formes de travail qui se fait. S'ils partent de zéro, ils ont besoin de mon aide côté technique. Mais lui n'avait pas besoin d'aide niveau technique, il était très aguerri. Il avait plus besoin de soutien moral, que je regarde et que je lui dise comment je percevais ça. Il veut un regard extérieur d'une personne de référence pour lui. Donc souvent lui, c'était une vision avec du recul. [...]moi je regardais, j'écoutais et j'disais, "ok, j'aime ça, peut-être que là au niveau du flow, peut-être tu pourrais rajouter un mot ou deux" mais c'était vraiment très léger, c'est plus l'idée de "Kof qu'est-ce que tu penses ? est-ce que ça sonne bien ?" [rires]. Basically. C'est, "est-ce qu'avec ton recul, avec ton expérience, pour toi ça sonne bien ? »³²²

Ici, le jeune amateur en appelle directement à l'expérience du milieu artistique musical dans lequel il s'inscrit, et que possède l'artiste, de manière à évaluer la pertinence de ses signes musicaux sur cette scène professionnelle. Tel que nous l'avons développé dans la partie précédente, le rôle de l'artiste-mentor est de privilégier, au sein de cet avis, l'expression personnelle de chaque participant.e. Ce faisant, il contribue à

³²¹ Ibid.

³²² Koffi (artiste-mentor, rap), *supra* note 175.

l'élargissement des espaces d'expression musicale en favorisant la réception et la visibilité de la diversité culturelle portée par la pratique amateur au-delà du cadre du loisir culturel.

La composition d'« I Know » a reposé majoritairement sur la contribution artistique des jeunes. Néanmoins, celle-ci a été favorisée par la reconnaissance par les artistes-mentor des cultures musicales au sein du groupe et de la capacité de chaque participant.es à décider de son propre épanouissement culturel. La composition relève donc d'une volonté des jeunes participant.es. Dans sa concrétisation, les contributions de chacun.e sont le fruit d'une attention particulière portée par les artistes à la prise de parole musicale des jeunes au sein des ateliers. Ces précautions portent autant sur les niveaux artistiques des participant.es que sur les modes de participation au regard des personnalités de chacun.e. Dans cet accompagnement vers le faire musical, les artistes-mentors se situent en soutien aux jeunes amateur.ices dont ils cherchent à stimuler la mise en mouvement artistique. Ils.elles s'affirment comme des outils techniques donnant aux membres les ressources techniques nécessaires pour réaliser leurs désirs de pratique collective, mais ne s'insèrent pas personnellement dans cette dynamique. Dans cette optique, les pleins pouvoirs sont reconnus de fait aux jeunes dans la création d'« I Know ». Ces derniers les exercent effectivement lorsqu'ils.elles disposent des compétences nécessaires, ce qui a été le cas avec la création des paroles, guidées de loin par les artistes qui ont seulement proposé de grandes étapes telles que la définition sujet et la recherche individuelle de paroles. Le rôle de ces dernier.es s'est néanmoins affirmé dans l'utilisation des signes musicaux, moins manipulés par les participant.es, c'est-à-dire dans l'harmonisation, la structure et l'instrumentation du morceau. En questionnant les participant.es et en faisant appel à des références musicales partagées, les artistes-mentor ont défini les signifiants musicaux les plus proches du sens que souhaitent donner les participant.es à la composition. Ainsi, bien que la composition ne soit pas signée individuellement mais attribuée à « Oxy-Jeunes », ce qui pourrait être un élément à discuter dans le cadre de futur projets similaires, les jeunes affirment en entretien leur auctorialité sur cette composition. Aucun.e d'entre eux n'a mentionné le concours des artistes-mentors mais tout.es ont particulièrement insisté sur le fait qu'elle était le fruit d'une « collaboration entre beaucoup de personnes », d'une « famille », d'un « nous » se réalisant dans l'expression musicale, signe que les dispositifs de soutien imaginés par les artistes n'ont pas été un obstacle à la prise de pouvoir artistique de jeunes.

Synthèse – Faire de la composition musicale une stratégie de soutien aux membres d'une communauté

Nous avons tenté de montrer dans ce chapitre que le projet de composition musicale comme prétexte artistique au développement du pouvoir d'agir des participant.es de l'atelier est indissociable des rapports qu'entretiennent les individus entre eux, que ce soit dans la cadre de la pratique musicale, ou en dehors de celle-ci. À priori, il repose sur la reconnaissance des capacités égales de chaque individu à choisir les modalités de sa participation culturelle et sur l'aménagement d'une offre à laquelle chacun.e pourra réellement choisir d'accéder. Cette considération, concrétisée dans un temps d'accueil systématique auquel les artistes-mentors prennent part à titre personnel, atténue le rapport hiérarchique qui pourrait exister entre adultes musicien.nes professionnel.les et jeunes amateur.ices. Elle contribue également à la création d'un climat de confiance au sein du groupe. Préservées lors de la pratique artistique par des temps de convivialité, les interactions initiées entre les jeunes tendent à s'affirmer et les objectifs personnels de pratique musicale se confondent avec le plaisir de développer des amitiés, qui ne gravitent pas uniquement autour des artistes-mentors. Le lien d'appartenance au groupe ainsi formé a motivé la création de la composition, qui s'est réalisée au sein de la communauté de pratique recherchée sur le plan artistique par les participant.es. C'est en s'insérant pleinement au sein de ces dynamiques communautaires que les artistes-mentors sont parvenu.es à convertir des volontés individuelles d'expression artistique en désir de création culturelle et musicale commune. Néanmoins, dans cette réalisation, les artistes-mentors s'efforcent d'intervenir le moins possible. Leur rôle vise à mettre en valeur les cultures musicales et à encourager la contribution au groupe de chacun.e par l'action musicale. Celui-ci nécessite des compétences musicales techniques permettant de guider les participant.es dans leurs désirs à partir de leurs niveaux musicaux, que les artistes-mentors peuvent peu anticiper. La valorisation de la prise de parole par le geste musical nécessite également d'elle.eux qu'ils.elles soient ouvert.es à, c'est-à-dire qu'ils.elles perçoivent et encouragent, des modalités de contribution à l'atelier dépassant celles initialement prévues, mais plus appropriées à certaines personnalités. Leur autorité sur le plan artistique ne s'affirme qu'en dernier recours, et se plie au sens souhaité par les jeunes. La maîtrise du discours musical permet aux artistes-mentors d'aiguiller le choix des signes musicaux de manière à les faire concorder avec les intentions des jeunes artistes amateur.ices. Cette aptitude est nécessaire puisque la réalisation finale importe ici tout autant que la démarche en ce qu'elle permet le développement du pouvoir d'agir individuel observé dans ce chapitre, à une échelle plus large à laquelle nous allons nous intéresser désormais.

3. CONTINUITÉS DE L'ATELIER DE COMPOSITION

Nous avons vu dans le chapitre précédent que l'atelier de création musicale repose sur des principes d'égalité et de reconnaissance, à la fois sur les plans humains et culturels, encourageant ses participant.es à accroître leur pouvoir d'agir par la création musicale. Les interactions sociales ont été au moins aussi importantes dans cette optique que la nature de la création musicale qui en a résulté. L'attention portée aux décisions exprimées par les participant.es, à leurs parcours de vie, à leurs niveaux musicaux et aux désirs de chacun.e dans son association et sa contribution à l'entreprise de création musicale a permis aux participant.es de faire aboutir un désir de pratique artistique personnelle, et éventuellement d'apprentissage, qui a pris sens au sein d'une communauté. Ninacs met en valeur cette dynamique lorsqu'il remarque qu'« un lien étroit semble exister entre l'*empowerment* individuel et l'*empowerment* communautaire, celui de la communauté s'avérant un contexte qui favorise le développement de celui des individus qui en font partie³²³ ». Grâce aux dispositifs mis en place et à la posture adoptée par les artistes-mentors au sein de l'atelier de création, les jeunes participant.es ont pu assouvir des besoins artistiques et sociaux personnels par un objectif musical commun qui participe « de » et « à » une valorisation de la communauté de pratique artistique que nous avons détaillée. Dans ce sens, la composition d'« I Know » résulte pleinement de l'*empowerment communautaire* défini par Ninacs comme « la prise en charge du milieu par et pour l'ensemble du milieu, d'une façon qui favorise le développement du pouvoir d'agir des individus, groupes et organisations³²⁴ ». Cette rétro-action est caractéristique du processus de développement du pouvoir d'agir qui s'auto-alimente lorsque tous ses maillons sont respectés. De la même manière pour Zask, « l'amitié et l'égalité créent le milieu dans lequel la réciprocité peut se développer ». Ces deux éléments sont particulièrement ménagés dans les dispositifs de l'atelier. Néanmoins, selon l'auteure, la participation ne peut être complète sans créer des opportunités pour ses acteur.ices :

Afin de se réaliser eux-mêmes, de développer leur individualité ou même de parvenir à une stature humaine, les individus ont besoin qu'un certain nombre de moyens leur soient procurés ; ils ont besoin de recevoir une part des accomplissements que la communauté a peu à peu réalisés.

Dans cette réciprocité, Ninacs comme Zask nomment le « milieu », c'est-à-dire ce qui entoure l'individu, « l'ensemble des conditions dans lesquelles il est placé » et qui « exerce une influence »³²⁵ sur lui, comme angle d'analyse. Nous formulons donc l'hypothèse que la redéfinition des rapports de pouvoir en vue de

³²³ William Ninacs, *Empowerment et intervention. Développement de la capacité d'agir et de la solidarité*, p.17

³²⁴ Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, p. 31

³²⁵ « Milieu » dans *Dictionnaire de l'Académie française*, 9^e édition (actuelle), <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2145> (consulté le 22 juin 2021)

l'expression de la pluralité culturelle constituée par les membres, lesquels ont été observés dans l'atelier de composition, passe par le prolongement des activités dans le milieu culturel montréalais en général.

Nous avons jusqu'ici pris pour acquis que « I Know » représente, pour ses créateur.ices, leur propre expérience à Oxy-Jeunes. Nous justifierons donc d'abord cette fonction d'autoreprésentation avant d'explicitier les éléments mis en avant par les participant.es pour décrire ce qu'ils.elles ont retiré de leur participation à Oxy-Jeunes. Nous étudierons ensuite chaque trait principal que sont l'expression musicale et la création de lien social à l'échelle individuelle puis à l'échelle collective à travers les dispositifs qui ont prolongé l'atelier de composition et contribué aux bénéfices dégagés par les participant.es.

3.1. « I Know » : quelle fenêtre sur la communauté de pratique ?

Nous verrons d'abord que la composition finale poursuivait pour objectif de représenter le groupe à travers une création artistique, et nous détaillerons les ressources qui ont été nécessaires à la poursuite de cet objectif de mise en abîme. Nous analyserons donc ensuite l'œuvre de manière à identifier les principaux éléments choisis par les participant.es comme représentatifs de leur expérience à Oxy-Jeunes. Ceux-ci nous guideront dans la partie suivante (3.2) pour analyser l'expérience des jeunes à l'échelle de l'organisme et du milieu culturel montréalais.

3.1.1. Une mise à distance de l'expérience Oxy-Jeunes

« J'aurais tendance à te dire que c'est un peu l'hymne d'Oxy-Jeunes » résume Julie, la directrice, à propos d'« I Know ». Cette qualification, si elle n'a rien d'officiel, témoigne néanmoins de la valeur identitaire et de « l'action collective » à laquelle peuvent mener les contenus musicaux, particulièrement chantés. C'est ce que relève le chercheur en sciences politiques Christophe Traïni :

L'analyse des usages des dispositifs musicaux permet de repérer certains procédés à travers lesquels l'« appartenance » des individus à un groupe en mouvement peut effectivement s'éprouver et s'affirmer. Dans la mesure où elles requièrent une synchronisation des gestes et des voix, et plus encore une esthétique et un répertoire communs, les pratiques musicales et chorales constituent une action collective par excellence. Le fait de chanter ensemble matérialise très sensiblement la détermination des membres d'un groupe à agir de manière coordonnée³²⁶.

Les participant.es interrogé.es n'accordent pas de valeur revendicatrice ou explicitement militante à la composition d'« I Know », mais perçoivent en effet la chanson comme l'aboutissement d'une volonté de faire ensemble, par et pour le groupe. Tous et toutes insistent particulièrement sur la nature collective du titre et le « nous » dont il témoigne. Jazz par exemple mentionne « une collaboration entre beaucoup de

³²⁶ Traïni, Christophe, *La musique en colère*, Paris, Presses de Sciences Po, 2008, p. 24-25.

personnes » à l'origine de cette « chanson pour nous ». Maria se rappelle d'une création pour « nous amuser » alors que Güero évoque « le premier projet avec beaucoup de personne [qui ont] travaillé ensemble ». Cette valeur collective est unanime, et plusieurs participant.es voient dans la chanson un moyen de l'exprimer dans la sphère publique. Ainsi Rukhama encouragerait tout un chacun à écouter le titre pour évoquer « la solidarité » ou « l'union³²⁷ » ; de la même manière, Güero pense que le message porté par « I Know », « devrait se partager avec beaucoup de monde³²⁸ ». Pour décrire le titre, les participant.es évoquent plus aisément sa valeur symbolique et le message qu'il transporte à propos d'Oxy-Jeunes plutôt que le moment de création, signe d'une fonction de représentation primordiale et volontaire. Feda insiste sur la dimension à la fois identitaire et publique du titre :

c'est ce qu'on a pu réaliser en équipe [...] on a vraiment juste créé cette chanson pour tous s'amuser et tous nous retrouver dans une chanson qu'on peut retrouver sur internet et dire que c'est vraiment nous. Ça vient de nous, que la musique, les paroles, ça vient tout de nous puis de notre travail. Puis juste montrer, pas un exploit mais comme quelque chose qui vient de nous ça fait plaisir, dire qu'on a quand même écrit quelque chose qui vient de nous à la base. C'est le fun de dire ça puis, tu sens que t'as accompli quelque chose. Ouai. [silence] Pour moi c'est ça.³²⁹

Il s'agit autant de nommer ce qui fait le groupe, à savoir une passion commune pour la musique (cf. partie suivante), que de démontrer du même coup les capacités de ses membres en la matière. Ainsi, si elle n'est pas revendicatrice, la chanson prend pour certain.es la fonction d'une « action collective » au sens où elle sert l'organisme en valorisant dans son texte et par son existence, l'expression artistique que ce dernier encourage. Feda juge ainsi « qu'il faudrait commencer par parler de l'organisme et euh, beh de nos cours de chant³³⁰ » pour présenter « I Know », tout comme Güero qui titrerait « Bienvenue dans la famille de Oxy-Jeunes³³¹ » pour introduire la composition. C'est donc une sorte de vitrine sur l'organisme et sur ses activités musicales, réalisée par ses membres, que constitue « I Know » aujourd'hui. Güero va jusqu'à la considérer comme « une invitation » à rejoindre l'organisme, ce qui suppose que cette composition puisse être diffusée.

Feda mentionne la possibilité de « retrouver sur internet » le titre, alors que Güero évoque celle de la republier sur ses réseaux sociaux personnels. Cette fonction de communication et de visibilité que certain.es jeunes confèrent à « I Know » a supposé que la composition dépasse le cadre de l'atelier de création musicale, et même de l'organisme. Ainsi, bien que les questions posées lors de l'entretien aient porté plus spécifiquement sur la composition d'« I Know », les participant.es ont systématiquement évoqué l'expérience d'enregistrement en studio professionnel. En effet, à l'issue de la composition, les artistes-mentor et les gestionnaires ont réfléchi aux possibilités de développement artistique du projet et Lucie a

³²⁷ Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

³²⁸ Güero RS (jeune participant), *supra* note 246.

³²⁹ Feda (jeune participante), *supra* note 247.

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ Güero RS (jeune participant), *supra* note 246.

envisagé un enregistrement professionnel par le biais d'une de ses connaissances. Cette option a été soumise aux jeunes qui l'ont acceptée, le titre a donc été enregistré au studio Pixel Audio de Montréal en mars 2019.

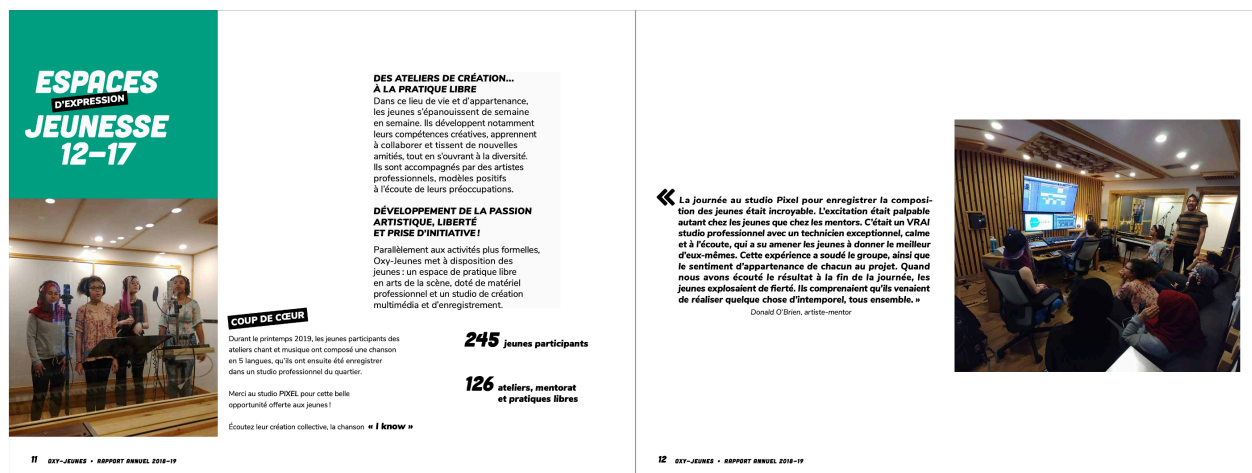


Figure 10 - Enregistrement au studio Pixel, Oxy-Jeunes, Rapport annuel 2018-2019, p.11-12.

Les participant.es ont par la suite décidé de réaliser un clip vidéo en 2020 pour diffuser la chanson sur les réseaux sociaux et la plateforme Youtube. Certain.es des jeunes artistes de la composition ont pris part à cette réalisation, mais d'autres avaient quitté l'organisme entretemps. Néanmoins, la matérialisation de cette composition par son enregistrement et la création visuelle associée semblent avoir été nécessaires pour mener à bien l'objectif de visibilité de l'organisme qui était poursuivi par certain.es. La composition a en effet été sélectionnée par la ville de Montréal pour figurer sur la carte interactive « Mon été culturel à Montréal » (fig. 11). L'enregistrement en studio professionnel est un élément d'intérêt pour la plateforme qui le mentionne précisément. C'est également au clip vidéo que renvoie le lien, et il est raisonnablement possible de supposer que la composition n'aurait pu être retenue si elle n'avait pas bénéficié d'une fixation permettant sa diffusion, et donc son inscription dans un projet culturel de grande échelle.

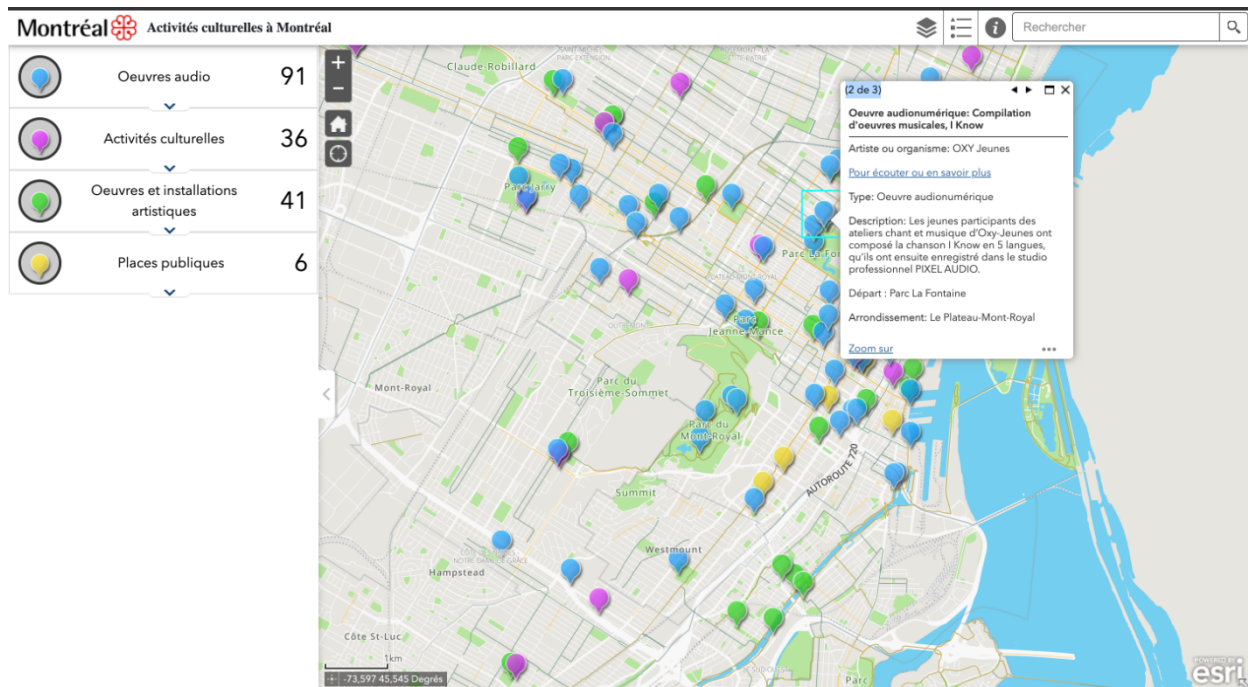


Figure 11 - Carte interactive "Activités culturelles à Montréal", Ville de Montréal, juillet 2020.

C'est ainsi à l'ensemble du processus de création-production que Julie attribue la valeur accordée par tou.tes à I Know :

*Il y a quelque chose de motivant d'avoir vraiment toute une démarche qui va vraiment de la base jusqu'à un produit fini qui peut être partagé et, dont les jeunes sont fiers*³³².

Contrairement à d'autres pratiques artistiques se concrétisant dans la production d'un matériau physique et immédiatement partageable, l'expérience de composition musicale a donc nécessité des moyens supplémentaires dépassant le cadre de la composition pour que l'expression artistique des jeunes puisse s'inscrire dans l'espace public.

Le visionnage du clip-vidéo lors des entretiens a suscité de vives émotions chez les participant.es interrogé.es :

*Waaaahou ! [silence]*³³³

*(Feda) - Yeaah !! Ça fait longtemps que j'ai pas vu la vidéo !*³³⁴

*(Maria) - Ouai moi aussi !*³³⁵

*Oh !! [applaudissements] Oooh !... [silence]*³³⁶

³³² Julie (directrice), *supra* note 2.

³³³ Güero RS (jeune participant), *supra* note 246.

³³⁴ Feda (jeune participante), *supra* note 247.

³³⁵ Maria (jeune participante), *supra* note 267.

³³⁶ Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

(Jazz) - [silence] Ouai... ahhh c'est bon... ils ont fait une très bonne vidéo après hein, mais ouai ça, ça ramène des souvenirs là, plein de têtes que je voyais... mais wow...

(Emilie) - Ca te fait plaisir, de la revoir ?

(Jazz) - Ouai ! Ouai non c'est super bien ! Mais c'est ça c'est comme plein de petits souvenirs, des moments là où je les ai vus ces gens-là là puis... Non c'est ça, non ça fait quelque chose !³³⁷

Si ces réactions peuvent en effet laisser supposer une certaine fierté de la part des jeunes rencontrées, ou tout du moins une réelle satisfaction, elles témoignent également du marqueur temporel que l'enregistrement et le clip vidéo font de la composition. Jazz se replonge dans des « souvenirs » alors que Feda et Maria remarquaient dans la foulée le fait qu'ils.elles ont « tous l'air jeunes » sur les images de la vidéo. Güero quant à lui approuvait une nouvelle publication sur ses réseaux personnels de manière à montrer quels étaient « [s]es premiers projets ». Si la composition semble déjà constituer une sorte de bilan de l'expérience du groupe à Oxy-Jeunes, le visionnage du vidéo-clip a été à l'initiative de cette recherche qui a donc permis d'effectuer un second bilan du projet, deux années plus tard. En ce sens, la création puis l'enregistrement d'« I Know » contribuent doublement à la « conscientisation » décrite par Paolo Freire comme « un effort permanent par lequel les hommes se mettent à découvrir, de façon critique, comment ils vivent dans le monde *avec lequel* et *dans lequel* ils sont³³⁸ ». Pour l'auteur, ce regard réflexif permet aux personnes de se considérer dans une réalité historique, c'est-à-dire de se percevoir comme des êtres en progression, à la fois inachevés et en devenir constant. Il y voit la clé de l'émancipation en ce qu'elle ouvre le champ des possibles autrefois occulté par une perception fataliste de la situation d'oppression vécue par les individus, parce que dénuée d'actes cognitifs à son sujet :

Alors, en approfondissant leur prise de conscience de la situation, les hommes se l'« approprient » comme réalité historique qu'ils peuvent transformer. Le fatalisme est transformé par un élan de transformation et de recherche dont les hommes se sentent les sujets.³³⁹

L'approche communautaire veillant à ne pas mettre l'emphase sur les éventuelles difficultés vécues par les participant.es, ni chercher frontalement et explicitement des solutions à un problème, il ne s'agit pas de décrire une situation d'oppression tel que le stipule Freire. Néanmoins, la composition d'« I Know » a été voulue comme le reflet du groupe à un instant « T » et témoigne donc d'une prise de conscience de leur situation par ses membres à ce moment. Dans la lignée du milieu communautaire qui vise à permettre aux individus de mettre en valeur et de témoigner de leurs atouts et capacités (cf. partie 1.1.), la composition a permis aux jeunes de traduire par l'action musicale les forces de leur situation, ainsi mises à distance. Son enregistrement est un moyen d'accentuer cette conscientisation en ce qu'il fait de l'œuvre un point de référence pour toutes et tous, et permet pour certain.es de mesurer leur évolution sur le plan artistique ou

³³⁷ Jazz (jeune participante), *supra* note 245.

³³⁸ Paolo Freire, *Pédagogie des opprimés*, p. 65-66.

³³⁹ *Ibid.*, p. 68.

personnel. Ce dernier peut également être un support de manière à prolonger les prises de conscience, à les réitérer, tel que les entretiens qui ont suivi le visionnage du clip vidéo ont pu l'amorcer.

La chanson « I Know » découle donc d'une certaine compréhension, par ses créateur.ices, de la nature de leur groupe et de l'impact positif que celui-ci a eu sur elles.eux. La composition originale a été pour ses membres un moyen d'accroître l'intérêt qu'ils.elles donnent à leur participation à l'atelier, mais également pour certain.es de communiquer les spécificités du groupe à une sphère d'auditeur.ices plus large. L'enregistrement en milieu professionnel et la réalisation d'un clip vidéo a facilité la diffusion du message porté par les participant.es, permettant de faire entendre les spécificités du groupe dans l'espace public. Cette action de communication contribue elle aussi à la prise de conscience dont témoigne le matériau en ce qu'elle ancre les réalisations des membres d'Oxy-Jeunes dans une perspective historique. Ce faisant, l'enregistrement permet aux participant.es de se percevoir comme sujets agissants et d'envisager les éventuelles évolutions sur les plans personnels ou collectifs. Nous allons désormais nous intéresser plus concrètement à la teneur de cette prise de conscience, ou « conscientisation », de façon à identifier les caractéristiques principales que les membres confèrent à leur propre expérience au sein d'Oxy-Jeunes à travers la composition.

3.1.2. Des thèmes fondamentaux : amitié, pratique musicale et pluralité

Le « produit fini » que constitue l'enregistrement professionnel accompagné du vidéo-clip d'« I Know » est une représentation souhaitée du groupe de composition. Il s'agit donc désormais entrer dans le contenu de la chanson à travers ses paroles de manière à analyser plus précisément ce qui caractérise, pour les participant.es, leur participation aux ateliers de composition. En effet, tout.es les jeunes participant.es interrogé.es ont décrit la chanson à partir du sens des paroles et de leur forme. L'étape de composition instrumentale n'a eu lieu et été évoquée que dans un second temps, comme appui au texte qui semble porter les éléments essentiels du témoignage qu'ont souhaité laisser les participant.es. Les personnes interrogées ont revendiqué l'écriture de parties précises, dans une langue parfois différente du français ou de l'anglais. Nous avons retranscrit les refrains en français, anglais et espagnol à l'aide du clip vidéo fournissant quelques indices, ainsi que les couplets en français et en anglais. Les couplets écrits dans d'autres langues ont été indiqués et leur explicitation en français a été réalisée par leurs auteur.ices lors des entretiens³⁴⁰. Le refrain ainsi que les premières paroles prennent la forme d'une adresse à l'auditeur où le « je » parle directement à

³⁴⁰ Les jeunes participant.es nous ont accordé des entrevues d'une heure, exercice inédit et parfois inconfortable auquel ils.elles ont tout de même accepté de se prêter. Nous les avons également sollicité.es pour la validation des différentes publications, ce à quoi ils.elles ont répondu. Néanmoins, nous avons pu constater que des requêtes trop fréquentes abusaient du temps déjà conséquent qu'ils.elles ont consacré à cette recherche, et nous n'avons pas pu obtenir la transcription des paroles en arabe et en créole haïtien.

un « tu » qu'il encourage à l'action musicale (« prends le micro », « chante donc un solo »). La relation entre les deux interlocuteur.rices est basée sur la confiance tel que le répète avec certitude le refrain « I Know, you'll be there », l'auditeur est invité à fermer les yeux et s'abandonner en musique grâce à la présence sécurisante de l'émetteur. Cette relation étroite est développée dans le refrain

Paroles partielles retranscrites à partir de l'interprétation présente dans le vidéo-clip	Auctorialité mentionnée lors des entretiens	Traductions données par les auteur.es rencontré.es lors des entretiens
[Titre] I Know		
[refrain] I Know, you'll be there I Know, you'll be there		
I always be there for you When you feel like there is no one to talk to Just grab the mike, close your eyes And get in the mood.	Traduction par Jasmine	« Je sais que j'ai traduit la, une version beh une des paroles en français là. Je pense c'était moi qui m'occupait ben, de traduire les paroles qu'on avait en anglais en français puis, ou l'inverse, en tous cas mais ouai j'ai participé pour ça puis c'est ça il fallait souvent, vu que on voulait que ça rime, que ça marche avec la musique, fallait qu'on ré-écrive un petit peu pour que ça rentre dans le temps. »
Je serai toujours avec toi, Alors ne sois pas, gêné comme ça, Juste prends le micro, rapproche-toi, Et chante donc un solo.		
[début couplet en arabe] Just grab the mike, close your eyes And get in the mood.	Feda	“Euh j'ai dit [phrase en arabe], ça veut dire euh, dans le fond "tu vas vivre dans mon coeur, dans mes yeux, dans ma tête et dans mon âme". Et après je dis en euh, en anglais beh juste "prends le micro, approche toi" euh non je dis quoi ? Just close your eyes "Grab the mike, close your eyes et get.." ouai c'est ça genre "prends le micro, ferme les yeux, et juste rentre dans le mood". »
I Know, you'll be there I Know, you'll be there		
[couplet rap en espagnol]	Güero	« Ben la chanson commence avec euh "tu sais, you know" c'est "tu sais, you know, tu sabes" que c'est "tu sais" en espagnol, français, anglais. "Des fois la vie ça peut être un peu compliqué / Tu penses qu'il n'y a personne mais souviens-toi que toujours, que t'auras toujours des amis qui vont t'aider / tu sais, puis moi aussi je le sais, si j'ai un doute, avec toi je vais m'approcher / ensemble on va pouvoir résoudre les problèmes dans ce chemin / la confiance est primordiale, c'est notre base, donc sens-toi libre de pouvoir exprimer avec moi / euuuh comment on dit, comment on dit comme attend... c'est comme cache-rien, t'es toujours libre de, de d'exprimer avec moi / tu peux désactiver ta censure quand tu me parles / t'aider c'est mon intention / que la joie ça reste toujours comme l'émotion / peu importe la situation, tu seras partie de la famille de Oxy-jeunes. »
Yo sé, que volverás Yo sé, que volverás I know that you will come for me I know that you will come and see I Know, you'll be there I Know, you'll be there		

I feel lost, when I'm without you, That's why, I love you. We are friends since elementary school, And with you, I feel, so confident and cool. Beat n'pad, when I feel sad, Music in my veins, you take away the pain, The rhythm that you give me make me wild and free Oh oh, oh oh, oh oh, oh oh Oh,oh, oh oh, oh oh, oh oh.		
Yo sé que volvéras a mi Porque mi amor es fuerte si Yo sé, que volverás Yo sé, que volverás	Maria	« Mais ça veut dire "yo sé que volvéras a mi porque mi amor es fuerte si" ça veut dire que "je sais que tu reviendras à moi parce que mon amour est si fort que ça pour toi", genre mon amour envers la musique. »
I Know, you'll be there I Know, you'll be there Je sais, que tu seras là [traduction en créole haïtien]	Rukhama	« Mais c'est moi qui ai, je pense j'ai fait la phrase [phrase en créole haïtien] parce que c'était en créole, et je pense j'étais la seule à parler créole à ce moment-là dans le groupe. Mais c'était créole haïtien, juste préciser ! Euh, ouai c'est ça, t'sais je pense à un moment donné, on chante tous la même phrase en différentes langues, et c'est moi qui ai ajouté la partie en créole haïtien. »

Tableau 1 - Retranscription partielle des paroles du titre "I Know" et traductions proposées par les auteur.es identifié.es.

de Güero où l'amitié est présentée comme une solution aux aléas « difficile[s] » de la vie, sans plus de précisions à ce sujet. Ce dernier voit dans le dialogue avec une personne proche un moyen de se libérer et de résoudre, par l'entraide, d'éventuels problèmes personnels. C'est également ce lien étroit entre les membres que Rukhama met de l'avant pour présenter la chanson :

Euh, c'est vraiment une chanson que tu peux écouter mettons, t'sais, dans un festival. Si tu veux penser t'sais à, à la solidarité, à l'union, genre... à s'aider, à être là pour l'autre.³⁴¹

Le couplet se termine par la mention de « la famille d'Oxy-Jeunes » qui permet à l'auditeur de resituer les paroles dans le contexte de l'organisme et de prendre ainsi la mesure de l'aspect testimonial du texte. Ici l'échelle de l'organisme est explicitement mise en avant par Güero. Elle est également citée par Fedra pour décrire « I Know » et Rukhama mobilise régulièrement le terme de « l'organisme » pour décrire sa participation à l'activité. Le sentiment d'appartenance au groupe d'atelier se transpose donc plus généralement à travers l'organisme dans lequel l'atelier se fonde et où se cristallise la communauté. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, l'atelier prend en effet soin de se diluer dans un temps et un espace de sociabilité qui ne sont pas strictement dépendants de l'activité musicale. C'est à ce cadre plus large que les participant.es semblent se référer, ce qui appuie la nécessité d'envisager les pratiques des membres distinctes des ateliers de composition du titre au sein de l'organisme.

La création d'un lien étroit, presque intime au sein d'un groupe d'appartenance plus large, sur le modèle de la « famille » tel que le présente Güero, est un premier thème saillant des paroles. Les membres sont liés par une passion commune pour la pratique musicale. Jazz mentionne ainsi l'œuvre de « plein de

³⁴¹ Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

personnes différentes qui ont ce point en commun, la musique. Dans leur vie ». Le second thème qu'est la pratique musicale apparaît lui aussi dès le premier couplet invitant à « prendre le micro ». Il s'agit de faire nombre, de se rassembler par la pratique musicale tel qu'en témoigne l'impératif « rapproche-toi ». C'est par l'action que le sujet de la musique est abordé, la référence au chant se fait dans un mouvement de prise de parole assumée qui, si elle ne semble pas avoir de valeur revendicatrice particulière, témoigne néanmoins d'une action engagée sur le plan personnel. En effet, si la référence à la musique est ce qui lie, à grande échelle, le groupe, la chanson laisse transparaître le rapport personnel de chaque jeune à cette pratique artistique. Les discussions réalisées lors des entretiens révèlent le double sens des paroles :

pour moi, on pouvait décrire ça comme étant envers la musique ou même envers quelqu'un de spécifique ou... Je pense que, puisque tout le monde y a mis du sien, tout le monde voyait la chanson différemment. Chacun pouvait interpréter ça comme différemment, mais au final on regroupait tous ça comme notre amour envers la musique. [...] Pour moi, c'était vraiment comme mon amour envers la musique puis quand je chantais cette chanson là, c'était envers ma famille ou mes amis, mes proches que j'aime. Pour dire qu'ils sont toujours avec moi, que je vais toujours les aimer, qu'ils vont toujours m'aider partout où je vais, comme la musique.³⁴²

Cet ami invité à rejoindre le groupe et à qui l'émetteur accorde sa confiance prend donc un sens symbolique, partagé par les participant.es, en ce qu'il désigne également « la musique ». La pratique musicale personnifiée apparaît donc comme solution « when I feel sad », en ce qu'elle « écarte la peine [traduction] ». Elle est présentée comme un moyen d'extériorisation privilégié et presque inné (« music in my veins », « we are friends since elementary school ») pour les auteur.es, une voie personnelle qu'ils.elles ont en commun pour accéder à leur propre mieux-être. Le titre est ainsi pour Maria l'occasion de « nous dire comment on se sent par rapport à la musique³⁴³ » et d'évoquer le rapport intime que les participant.es entretiennent avec cet art. Le lien social ainsi que l'expression musicale apparaissent donc comme les deux thèmes majeurs, présentés en réponse aux difficultés du quotidien évoquées en sous-texte. Par la personnification de la musique, ces deux éléments tendent à se confondre dans la pratique musicale telle qu'elle est vécue à Oxy-jeunes par les membres. Dans la lignée de ce que nous observions à propos de l'atelier de composition (chapitre 2), celle-ci apparaît autant comme un moyen de s'associer à d'autres individus que de développer un mode d'expression avec lequel les participant.es entretiennent individuellement un rapport très personnel.

Si ce sujet n'est pas abordé textuellement, la diversité est également mise de l'avant par la chanson. La valeur symbolique des paroles permet à chaque participant.e d'y investir un sens personnel. Cette mise en valeur des individualités se fait plus explicite dans la forme des paroles puisque les auteur.es ont choisi d'écrire dans leur langue maternelle. Cinq langues au total sont représentées, cet aspect est fortement

³⁴² Fedra (jeune participante), *supra* note 247.

³⁴³ Maria (jeune participante), *supra* note 267.

revendiqué par les jeunes participant.es et explicitement mentionné dans la description de la vidéo sur Youtube. La diversité linguistique est donc un marqueur fort des individualités composant le groupe et une

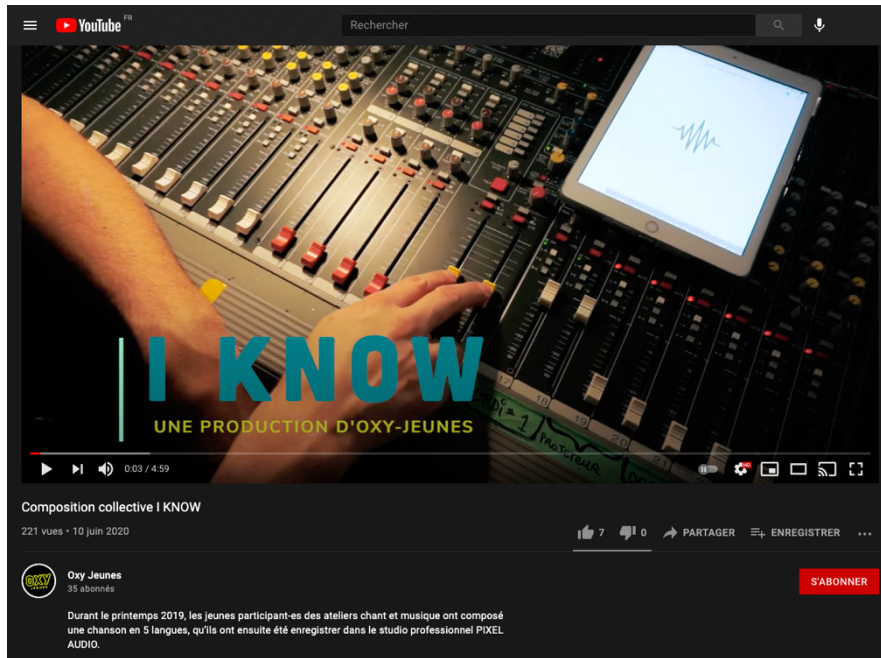


Figure 12 - Capture d'écran du clip vidéo d'« I Know » sur la plateforme Youtube, juin 2021

marque de reconnaissance à leur égard. Les artistes ont indiqué que les jeunes ayant participé au clip vidéo ont d'abord été réticent.es à figurer comme interprète des parties qu'ils.elles n'avaient pas composé.es de peur d'usurper l'expression d'un.e autre. Cette anecdote montre l'investissement personnel de chaque compositeur.ice dans la chanson. La mise en lumière des particularités de chacun.e est en effet un élément qui semble accroître l'intérêt des participant.es pour le groupe, et dont ils.elles ont également souhaité témoigner à travers la chanson :

Tu sais on ne fait que jouer de la musique, penser seulement à ça avec des gens totalement différents, des backgrounds différents. Parfois les gens parlaient en espagnol, ou en anglais, ou plein d'affaires différentes et tu étais comme "Oh my god c'est cool", genre, je pense c'est un peu ça l'idée qu'on voulait faire passer dans la musique.³⁴⁴

Celle-ci insiste donc autant sur ce qui unit le groupe que sur la pluralité qui le compose. L'invitation à rejoindre « la famille d'Oxy-Jeunes » ne se fait pas d'un « nous » à un « vous » uniformes mais d'un « tu » à un « je » culturellement situé et affirmé par la langue utilisée. Güero, qui rejette dans son couplet toute forme de « censure [traduction] » et se dit prêt à accueillir toute personne « peu importe la situation [traduction] » vont également en ce sens. Le thème de la diversité, de la valorisation de l'hétérogénéité,

³⁴⁴ Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

apparaît donc comme le troisième sujet exploité par I Know. Feda voit dans cette mise en valeur des différences un geste plus engagé :

Il y avait plusieurs différentes langues quand on parlait tous ensemble. Et on voulait vraiment euh mettre ça dans notre chanson pour juste pour montrer aux gens qui allaient l'écouter, ou même pour nous, qu'on aime la diversité et qu'il faut respecter tout le monde puis.. voilà, qu'on s'aime tous égaux.³⁴⁵

Cet aspect n'est pas explicitement mentionné par les autres participant.es mais fait écho à l'importance primordiale qu'ils.elles accordent à l'utilisation de différentes langues. Rendue visible, la diversité semble également assumée et revendiquée à travers le titre, aux côtés de l'importance de la pratique musicale et du soutien humain que sa réalisation apporte.

« I Know » permet de mettre à distance et de réinvestir dans l'œuvre ce qui fait la nature de l'association entre les jeunes, contribuant ainsi à une prise de conscience de leur situation. La chanson a vocation à être partagée et fonctionne pour certain.es comme une « invitation » à enrichir le groupe. L'équipe d'Oxy-Jeunes a donc proposé des solutions pour sa matérialisation, finalement concrétisée par un enregistrement audio et la réalisation d'un clip vidéo qui ont permis sa diffusion sur des plateformes numériques. Cette fixation lui donne également une valeur d'archive, de témoignage, de ce qui est vécu comme un accomplissement artistique par les membres et devient un moyen de « conscientisation³⁴⁶ » rétrospective. Deux ans plus tard, les relations humaines créées au sein de l'organisme, thème plus précisément développé dans le couplet de rap, sont toujours perçues par les membres comme un élément structurant de leur expérience à Oxy-Jeunes. Ces relations se cristallisent autour d'un intérêt commun pour la musique qui se superpose dans les paroles à l'aspect communautaire. La dimension symbolique du texte permet par ailleurs à chacun.e d'évoquer son rapport intime à la pratique musicale. Cette attention aux individualités est mise en avant par l'utilisation par les auteur.es de leurs langues maternelles, qui teinte alors le titre d'un message de diversité.

L'ensemble de ces caractéristiques rapproche à nouveau la création du titre des pratiques issues de l'art communautaire tel que les désigne Ève Lamoureux :

Elles placent au cœur de leur dispositif l'exploration distanciée d'expériences individualisées et personnalisées, et le rassemblement de ces expériences afin de rendre compte de ce qui relie les membres d'une collectivité sans nier le particularisme de chacun. La diffusion de ces œuvres collectives dans l'espace public est une forme de lutte sociopolitique liée à la reconnaissance et à l'égalité politique.³⁴⁷

³⁴⁵ Feda (jeune participante), *supra* note 247.

³⁴⁶ Paolo Freire, *Pédagogie des opprimés*, p.65

³⁴⁷ Ève Lamoureux, « Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale », *Amnis*, n°9, 2010, p. 1, <https://journals.openedition.org/amnis/314> (consulté le 22 juin 2021).

Les échelles individuelles et collectives des expériences sont donc conjointement mobilisées et revendiquent, ici implicitement, une plus grande reconnaissance de la diversité par la création musicale. Le titre « I Know » se teinte dès lors d'une volonté de témoigner des changements qu'Oxy-Jeunes permet à ses participant.es d'entreprendre, tant sur le plan personnel qu'artistique. Nous nous proposons donc maintenant de nous pencher sur les pratiques liées à Oxy-Jeunes qui ne concernent pas strictement l'atelier de composition d'« I Know » mais qui sont nécessaires au développement du pouvoir d'agir des participant.es que l'atelier encourage. Nous les observerons à travers les deux thèmes identifiés par les jeunes que sont la communauté et la pratique musicale, et qui correspondent aux deux axes que nous avons utilisé pour l'analyse de la phase de composition du titre (chapitre 2). Pour chaque thème, nous envisagerons d'abord les stratégies de soutien au niveau individuel, puis les dispositifs déployés à plus grande échelle.

3.2. « La famille d'Oxy-Jeunes » : entre aide et émancipation

Le premier chapitre a montré que l'objectif d'expression musicale porté par Oxy-Jeunes s'inscrivait dans une volonté plus générale de soutien à la communauté des jeunes montréalais et à l'engagement de ses membres dans sa dimension culturelle. Cette imbrication semblait conservée à l'échelle de l'atelier dont nous avons vu dans le second chapitre qu'il n'était pas conçu comme un temps de pratique strict et clos mais ouvert aux parcours des participant.es et visait davantage à s'insérer dans un espace plus large au service de la communauté. Les relations humaines développées sont mises de l'avant dans « I Know » comme élément constitutif de l'expérience des participant.es à Oxy-Jeunes. Il s'agit désormais d'aborder les solutions que semble apporter Oxy-Jeunes aux enjeux personnels des participant.es. Dans un second temps, nous nous attarderons la mise en place d'un dispositif permettant aux membres de développer eux.elles-mêmes, en dehors des ateliers de création, l'offre culturelle bénéficiant à leur mieux-être.

3.2.1. Lieu de soutien aux difficultés personnelles

Si ces enjeux ne sont pas abordés frontalement et explicitement, les auteur.ices d'« I Know » présentent « la musique » comme une pratique salutaire lors de moments de « tristesse », de « peine », ou lorsque « la vie est difficile ». Pour Maria, la pratique musicale est presque thérapeutique :

Moi je l'utilise pour m'exprimer, des fois quand je ne peux pas me concentrer, la musique m'aide beaucoup. Ou parce que moi je souffre un peu de l'insomnie, je ne sais pas comment on dit ça ? Insomnia ? Je sais pas comment on dit en français. [*Insomnie* ?] Ouai ça ! La musique m'aide beaucoup à dormir, à me relaxer, c'est ça.³⁴⁸

³⁴⁸ Maria (jeune participante), *supra* note 267.

Elle est également fortement rattachée aux émotions du quotidien pour Feda et Rukhama :

*pour moi, comme je l'ai dit, c'est vraiment une façon d'oublier mes problèmes. Tous les jours j'écoute de la musique, j'ai beaucoup de styles de musique différents, ça dépend vraiment de mon mood, de comment je me sens. Des fois j'aime juste écouter de la musique très triste pour me défouler, ou des fois j'aime juste écouter de la musique qui fait danser.*³⁴⁹

*quand je suis triste et que j'ai envie de pleurer et que je suis comme "Oh my god", j'écoute de la musique triste pendant des heures juste pour exprimer les émotions que je ressens, parce que j'ai peut-être pas envie d'en parler à d'autres personnes.*³⁵⁰

L'existence et la possibilité d'accéder à une activité musicale semble de fait un soutien aux jeunes en ce qu'elle permet de développer la pratique qu'ils.elles ont identifiée comme exutoire et facteur de mieux-être au jour le jour :

*moi j'aime beaucoup aller là-bas parce que ça me fait du bien, de rencontrer des gens et de faire la musique aussi, en même temps. Puis même si, par exemple, j'ai eu une mauvaise journée, si je rentre à Oxy ça va s'améliorer.*³⁵¹

Néanmoins, l'impact positif de la fréquentation d'Oxy-Jeunes ne semble pas tenir uniquement à l'expression artistique, et plusieurs jeunes abordent le lien plus personnel qu'ils.elles entretiennent avec un.e artiste-mentor comme facteur bénéfique. Ainsi, Feda et Maria se disent « proches » de Lucie avec laquelle elles abordent parfois leurs difficultés personnelles :

*je pense que je suis plus proche de Lucie parce que je me sens plus à l'aise de lui parler de tout ce qui me préoccupe. J'ai pris aussi des cours de mentorat avec elle, puis c'est plus dans ces moments-là, où vous êtes juste vous deux, que vous parlez vraiment plus entre vous, que vous avez plus de conversations profondes.*³⁵²

*Ouai, je me sens plus proche de Lucie vu qu'on est deux filles, c'est plus confortable.*³⁵³

De la même manière, Güero considère Koffi comme un « frère » avec lequel il peut parler du quotidien :

*[je le considère] aussi comme frère parce qu'on a partagé des moments ensemble, comme personnes. Pour parler de quelque sujet, pour parler de la vie.*³⁵⁴

Ces échanges plus étroits peuvent avoir lieu dans les moments informels des ateliers, la relation de confiance installée entre les membres favorisant le partage de sujets personnels. Dans le cadre de l'entretien réalisé conjointement avec Maria et Feda, cette dernière et Lucie ont par exemple abordé librement, lors du temps informel d'introduction, les questions d'immigration sources d'inquiétude pour la jeune participante. Feda mentionne que ces conversations sont favorisées lors de séances de mentorat individuel que les jeunes

³⁴⁹ Feda (jeune participante), *supra* note 247.

³⁵⁰ Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

³⁵¹ Maria (jeune participante), *supra* note 267.

³⁵² Feda (jeune participante), *supra* note 247.

³⁵³ Maria (jeune participante), *supra* note 267.

³⁵⁴ Güero RS (jeune participant), *supra* note 246.

peuvent demander (cf. partie 3.3.1). Les artistes-mentors entrent alors parfois dans une position d'écoute, éventuellement de conseil, sortant du cadre de la pratique musicale :

tu t'attends à dire au jeune "comment va ta composition, est-ce que ça va ton accord de do majeur ?" puis il fait comme "ouai c'est ça, je vais couler mon secondaire puis j'irai pas au Cégep, puis je sais pas comment le dire à mes parents, puis j'ai fait une commotion cérébrale la semaine passée". Toi t'es comme "bon ben, laisse faire l'accord de do, let's go on jase là [rires]". La première fois ça surprend, et puis c'est différent d'avoir à le gérer selon si on est seul avec le jeune ou si on est en groupe³⁵⁵

Donald dit toujours « apprendre » à réagir adéquatement à ce type de situation alors que certains plus formés à l'exercice comme Koffi parviennent à lier directement l'atelier artistique à la relation d'aide :

j'étais en train de travailler, d'écrire un texte avec cette personne, et cette personne-là a commencé à me parler de son sujet. Son sujet c'était sa vie, les problèmes familiaux [...] A chaque phrase, la personne commençait à me parler de sa vie. A chaque phrase "oui ben c'est, ouai moi je veux écrire ça parce que y'a ça, y'a ça, y'a ça dans ma vie". Et moi à ce moment-là, instinctivement, je donnais de l'empathie façon communication non violente, donc j'essayais de refléter ce que je comprenais. [...] on a fait un texte, un couplet, où elle a reçu une session d'empathie au complet qui est une méthode psychologique de consultation. Grâce au fait qu'elle était en train d'écrire un texte.³⁵⁶

Le fonctionnement collaboratif de l'équipe d'artistes-mentors et de gestionnaires permet alors à chacun.e de bénéficier de l'avis et des compétences en intervention de membres plus expérimentés comme Koffi. Le code d'éthique officialise ce que Lucie nomme le « protocole » qui permet d'accompagner les artistes dans ce rôle d'intervenant.e qui leur incombe donc parfois totalement. Le « bottin de ressources » à la fin du certificat d'éthique d'Oxy-jeune permet également de référer, si nécessaire, les jeunes vers des organismes sociaux ou des structures à même de traiter directement les difficultés évoquées. Bien que les situations qui nécessitent une prise en charge extérieure demeurent relativement rares, les artistes consentent néanmoins à s'affirmer individuellement comme soutien, comme personne référente pour les participant.es qui en ressentent le besoin. Ils.elles s'attachent à répondre au mieux à cette posture tout en gardant à l'esprit qu'ils.elles ne sont pas des professionnel.les du champs social et n'ont pas à porter les responsabilités d'un.e intervenant.e social.e comme le rappelle le mot d'ordre de Lucie : « On est artistes-mentors mais avec le temps on a développé une approche d'intervention, d'écoute, d'empathie puis si on n'est pas à l'aise ou qu'on sait pas quoi faire, on écoute et on réfère³⁵⁷ ». Toutefois, c'est en acceptant de développer une relation indépendante de la pratique musicale, encadrée par l'organisme, et au sein de laquelle ils.elles sont interpellé.es dans une posture de référant.e que les artistes-mentors convertissent les ateliers en lieux de soutien face aux difficultés des participant.es.

Cette relation qu'artiste et participant.es tissent progressivement permet d'ouvrir un espace d'écoute de difficultés identifiées et formulées. À côté de ce rapport que l'on pourrait qualifier « d'assistance »

³⁵⁵ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

³⁵⁶ Koffi (artiste-mentor, rap), *supra* note 175.

³⁵⁷ Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

sollicité par certain.es jeunes, plusieurs perçoivent les ateliers comme des lieux de compréhension et d'affirmation de leur propre subjectivité :

*je dirais un hobby, une forme d'art que j'aime bien faire juste pour avoir du fun ou juste... je ne sais pas, ça me fait me sentir bien. Quand j'apprends un peu plus à faire du piano, je me sens comme si j'évoluais comme personne*³⁵⁸.

[à propos de la place de la musique dans sa vie] *Puis de me trouver en tant que personne, savoir mes goûts, ouai ça m'a beaucoup aidé à trouver ce que j'aimais dans la vie en général.*

[à propos des ateliers spécifiquement] *c'était plus, pour moi, un moment pour me défouler, pour m'exprimer et juste être moi-même, avec des gens que j'apprécie.*³⁵⁹

*J'avais juste une idée vague du fait que j'aimais bien la musique, mais Oxy-jeunes c'est comme "ok ! [claque des doigts] tu sais, « c'est plus mon style » on va dire.*³⁶⁰

Lucie voit dans les spécificités de la pratique du chant un facteur encourageant cette prise de conscience et d'assurance :

*C'est vraiment une manière de te reconnecter avec ce qui est présent en toi et de le partager. Surtout à cet âge là, c'est tellement un âge où on est en quête identitaire, " qu'est-ce que je suis moi, j'essaie d'être comme tout le monde en même temps je sens que c'est pas ça, faudrait quand même que je trouve c'est quoi mon identité à moi. Je veux être accepté, en même temps je veux être moi-même". Ils sont dans une drôle de dualité puis le chant moi ce que je sens, c'est que ça les aide à prendre confiance pour ceux qui se disent « j'vais oser partager ce ce que je suis, partager ma voix et tout ça je vais oser aller sur la scène ».*³⁶¹

La relation de confiance développée plus personnellement avec les artistes-mentors ne permet donc pas seulement d'aborder frontalement des difficultés, mais elle encourage l'affirmation des jeunes par eux-mêmes par l'intermédiaire de l'expression artistique :

*quand j'étais sur scène, il était à côté de moi. En le voyant, je me sentais sûr, j'avais Koffi qui me regardait, et je savais si j'avais un doute, si je me sentais nerveux... je le regardais et je me disais "ok, souviens-toi de ce que tu as pratiqué, quels étaient les évènements à Oxy-jeunes. Tous ces trucs là, mets-les dans cette scène. » « Pas peur » c'était le mot, "pas peur"*³⁶².

Ici transparait le lien entre le soutien émotionnel que représente l'artiste-mentor et l'aplomb développé par le jeune. Donald envisage l'impact de cette affirmation de soi encouragée dans les ateliers à une échelle qui dépasse le cadre de l'expression musicale :

*Tu sais pour moi c'est trippant mais ultimement s'ils font juste de la musique à Oxy-jeunes puisqu'ils n'en font plus jamais dans leur vie après, c'est pas grave non plus. Parce que ce qu'ils sont venus chercher quand ils étaient là va les nourrir. Qu'ils fassent de la musique ou pas après on s'en fou. Ça les a nourris, anyway tu sais. Ça leur a appris à rencontrer des gens, ça leur appris à se dégèner, ça leur a appris à s'exprimer, ça leur a appris à se faire confiance, après tu l'utilises dans tout dans la vie. Ce n'est pas juste pour de la musique.*³⁶³

³⁵⁸ Jazz (jeune participante), *supra* note 245.

³⁵⁹ Feda (jeune participante), *supra* note 247.

³⁶⁰ Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

³⁶¹ Lucie (artiste-mentor, chant), *supra* note 226.

³⁶² Güero RS (jeune participant), *supra* note 246.

³⁶³ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

Ainsi, le lien de confiance et la relation étroite que les artistes mentors consentent à développer dans le cadre des ateliers contribuent aux bénéfices que les jeunes participant.es retirent des ateliers. Cette transition entre la confiance instaurée lors des conversations individuelles comme au sein des ateliers musicaux, et l'épanouissement ou le développement d'habilités personnelles dans un cadre dépassant l'activité musicale semble par ailleurs encouragée par les moments informels qui réunissent le groupe.

Deux participant.es mentionnent directement Oxy-Jeunes comme un vecteur d'intégration à la société québécoise après une récente immigration. Ainsi Güero répète avoir pu s'intégrer grâce à la possibilité de s'exprimer en espagnol alors qu'il maîtrisait encore peu le français, et apprécie le fait que Koffi l'ait par la suite accompagné dans son désir d'écrire en français. Il ne mentionne pas directement son pays d'origine mais évoque son sentiment d'isolement et le soutien qu'a constitué sa fréquentation de l'organisme :

j'étais un peu solitaire, je n'avais pas beaucoup d'amis, la musique m'a beaucoup sauvé d'être seul. Si j'étais seul puis que je n'avais rien à faire, j'écrivais. Si j'étais seul, j'écoutais de la musique, j'écoutais des vidéos de battle de rap, donc la musique prend une place importante dans ma vie et va prendre beaucoup de place dans ma vie. [...]

mais avant de rentrer à Oxy-jeunes, quand j'étais au secondaire, j'avais des amis mais juste quelques uns. J'avais pas beaucoup des amis puis à Oxy-jeunes c'est comme, tout le monde est ami, tout le monde se connaît. Comme on dit "la valeur de l'amitié à Oxy-jeunes c'est primordial »³⁶⁴.

Güero est aujourd'hui membre d'un collectif de rap en espagnol qui évolue dans le milieu québécois³⁶⁵, et auquel appartient également un autre jeune rencontré au sein de l'organisme. Il voit dans sa fréquentation d'Oxy-jeunes un facteur clé de son intégration, par la pratique musicale, dans la vie sociale et culturelle montréalaise. Rukhama fait explicitement le même constat :

j'ai déménagé d'Haïti il n'y a pas longtemps, quand je suis rentrée à Oxy-jeunes, je venais à peine d'arriver au Canada, c'était vraiment un bon endroit. [La première fois que] j'ai vu de la neige tomber, c'était un jour où j'arrivais à Oxy-jeunes, y'avait plein de neige dehors. C'était comme "oh my god c'est tellement beau" et on a parlé de ça pendant quelques minutes, " Oh Adlai, ça fait quoi de voir de la neige tomber pour la première fois ?". [...] je connaissais pas tant de personnes en dehors de mon cercle d'Oxy-jeunes et c'était un endroit où je pouvais m'intégrer on va dire à la culture québécoise, par la musique³⁶⁶.

Ces moments informels ont vraisemblablement été importants dans son intégration communautaire, qu'elle compare à celle permise par sa communauté religieuse :

à l'époque Oxy-jeunes c'était un des premiers endroits de communauté que j'ai rencontrés à Montréal. J'avais mon Eglise aussi là, mais c'était différent. A l'Eglise il y a 200 personnes alors qu'à Oxy-jeunes on était un petit groupe, sauf quand on faisait les soirées on était ben plus, mais en général dans les ateliers on était rarement plus que 10 personnes ou 15 personnes maximum. Donc on essayait toujours de prendre des nouvelles de chaque personne, je pouvais partager mes expériences de la semaine ou whatever. On prenait

³⁶⁴ Güero RS (jeune participant), *supra* note 246.

³⁶⁵ Voir note 207 pour plus d'informations sur la carrière artistique de Güero RS.

³⁶⁶ Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

*un verre et puis, les gens, peut-être par gentillesse, étaient toujours très intéressés de voir mon point de vue de nouvelle arrivante*³⁶⁷.

La petite taille de l'organisme apparaît à nouveau comme un critère primordial pour le développement du sens communautaire souhaité par Oxy-Jeunes. Les temps informels conservés au sein même des ateliers (cf. partie 2.1) semblent également essentiels pour favoriser mais aussi prolonger les dynamiques d'inclusion et de valorisation culturelle mises en œuvre à l'échelle de l'atelier de la composition.

Ainsi, Oxy-Jeunes s'incarne comme un lieu offrant des moyens pour trouver des solutions aux difficultés éprouvées par les jeunes participant.es même en dehors du milieu artistique. Le lien privilégié parfois tissé avec les artistes-mentors permet à l'atelier artistique de devenir un espace d'écoute, et éventuellement d'orientation vers des solutions adaptées aux problèmes rencontrés. Cet accompagnement renforce la capacité des participant.es à mettre en route les actions menant à leur propre bien-être, c'est-à-dire à développer l'expression musicale qu'ils.elles ont eux.elles-même identifiée comme facteur positif dans leur épanouissement. Jeunes et artistes-mentors échangent à titre personnel, dans le respect de la distance professionnelle requise et rappelée dans le code d'éthique, ce qui favorise « l'individuation » des participant.es. Ce processus où les individus sont appelés à « se réaliser eux-mêmes³⁶⁸ » est perçu par Zask comme la composante essentielle du bénéfice qui « est tel s'il favorise l'individuation de son bénéficiaire – si, par conséquent, il procure à l'individu les moyens lui permettant de prendre part et de contribuer³⁶⁹ ». C'est cette « valorisation de la contribution dans le groupe auquel il participe » que nomme également Ninacs comme facteur permettant de développer « l'estime de soi » nécessaire au développement du pouvoir d'agir individuel. L'auto-prise en charge se développe dans les relations inter-personnelles construites entre les artistes-mentors et les participant.es, mais celle-ci semble également naître à l'échelle du groupe en ce que les jeunes se lient pour favoriser ensemble leur mieux-être. Cette dynamique est spécifiquement soutenue par Oxy-Jeunes.

3.2.2. Laboratoire de la citoyenneté

Les artistes-mentors prennent le temps d'établir des relations privilégiées avec les membres dans les interstices de l'atelier musical. Ils favorisent néanmoins au sein du processus de composition une parole circulaire de manière à ce que les jeunes participant.es aient l'occasion de tisser des liens entre elles.eux (cf. partie 2.1). Entre l'individuel et le collectif, entre la mise en avant comme « référent » et le souci de se fondre parmi les autres membres de la communauté, les artistes-mentors sont perçu.es par Elany comme les

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, p.224.

³⁶⁹ *Ibid.*, p.226.

personnes pivot vers le développement du pouvoir d’agir de l’échelle individuelle au niveau communautaire :

les jeunes viennent parce qu'ils sont curieux par rapport à la musique, mais ils restent parce qu'ils se sentent bien, ils se sentent à l'aise et ils rencontrent d'autres jeunes. Ils restent pour l'aspect social, et ce n'est pas seulement la rencontre d'autres jeunes, qui partagent peut-être la même passion, la même curiosité, ils retrouvent aussi chez les artistes mentors des modèles très positifs. On voit le lien qui se crée entre le mentor et les jeunes, en individuel mais en groupe aussi. Cet esprit de groupe, de complicité, ils restent pour ça. Le sentiment d'appartenance à l'organisme, le cœur de ça c'est le lien entre les jeunes et les artistes mentors³⁷⁰.

Si l’organisation des ateliers contribue à faire naître un lien entre les jeunes qui s’étoffe en dehors des moments de pratique musicale, les artistes-mentors sont relayé.es dans le soutien de ce sens communautaire à l’échelle de l’organisme. En effet, la plupart des jeunes interrogé.es mentionnent directement « l’organisme » pour évoquer les ateliers, et nous avons vu que c’est cette échelle qui est mise de l’avant dans « I Know ». Par ailleurs, les jeunes qui formulent un attachement fort à l’organisme au-delà des « cours » de pratique musicale sont également les plus explicites quant à leur implication au sein du « Comité des Jeunes ».

Le comité des Jeunes est encadré par un article dans les règlements généraux de l’organisme où il est défini comme suit :

*Le comité des jeunes a pour mandat d’être un lieu de réflexions et de propositions permettant d’alimenter de manière directe et concrète les choix que la corporation est appelée à faire quant à la programmation.*³⁷¹

Les jeunes, membres à part entière de l’organisme de par leur participation aux ateliers, se proposent au Comité des Jeunes pour une durée d’un an. S’ils.elles n’ont pas encore de vote au Conseil d’Administration, ils.elles y sont invité.es ce qui leur permet d’en observer les rouages mais également de formuler directement leurs recommandations aux personnes statutaires. Après une période d’inactivité faute de ressources suffisantes pour l’animer, le comité a été réactivé en 2018 dans le but d’accroître leur emprise sur l’organisme tel que le mentionne Julie :

c'est notre identité d'organisme communautaire autonome jeunesse de dire que ce qui importe, le but ultime d'Oxy-jeunes, c'est de donner une place aux jeunes, de leur permettre de gagner du pouvoir. Donc, c'est dans la logique qu'ils aient une place dans la gouvernance, que leur rôle soit reconnu au niveau des orientations qui sont prises, qu'ils puissent prendre une part au futur de l'organisme. C'est vraiment d'assumer ça et qu'ils ne soient pas juste des consommateurs d'activités³⁷².

Rappelons que les organismes communautaires ont pour vocation de soutenir leurs membres pour qu’ils.elles puissent « porter leur voix auprès de la population et des instances politiques³⁷³ » en aménageant des conditions propices aux développement de leurs compétences. Ces préoccupations sont centrales dans

³⁷⁰ Elany (coordinatrice), *supra* note 165.

³⁷¹ Oxy-Jeunes, « Article 6.01 », *Règlements généraux*, 2014, p. 14

³⁷² Julie (directrice), *supra* note 2.

³⁷³ ROCAJQ, « Mission », <https://rocajq.org/le-rocajq/> (consulté le 13 mai 2021)

les objets constituants Oxy-Jeunes (cf. chapitre 1), et si l'organisme joue le rôle d'interface entre les désirs des jeunes et leurs réalisations dans le milieu culturel, la mise en place du comité témoigne d'une volonté d'accompagner les membres vers une plus grande appropriation de la structure. Du point de vue éthique, la mise en place d'une telle organisation marque l'engagement fort et honnête d'Oxy-Jeunes en faveur du développement du pouvoir d'agir des membres en ce que l'organisme, non seulement consent à être en partie défini par les jeunes, mais voit dans cette finalité un accomplissement ultime de sa mission :

ça reste dans mon projet de rêve de l'implication des jeunes, on n'est pas rendus là mais on travaille fort pour arriver un jour, je l'espère pas très loin, à ce que des jeunes siègent dans le conseil d'administration. Donc c'est vraiment une façon d'impliquer les jeunes, c'est aller plus loin dans l'empowerment des jeunes. C'est vraiment une façon de faire que les jeunes aient une voix et un vote...³⁷⁴

Cette démarche s'inscrit pleinement dans la création de l' « environnement bénéfique » de Zask où il s'agit de « mettre à la disposition des autres des méthodes, des ressources, des dispositifs qui favorisent leur indépendance et qui, par conséquent, développent leur capacité de contribuer au monde commun dans lequel, grâce à l'attention dont ils ont bénéficié, ils sont parvenus à entrer³⁷⁵ ». Ainsi Güero note une différence dans les opportunités qu'il a pu saisir par l'intermédiaire du Comité :

je savais que ma voix, que si j'avais une opinion, si j'avais quelque chose que je voulais proposer, je pouvais le dire dans la comité des jeunes et qu'il y avait opportunité que ce soit fait. Par exemple, j'ai trouvé qu'en n'étant pas dans le comité, si je disais "oh j'aimerais participer dans le rendez-vous interculturel", ça peut être "ah oui, on va t'inviter". Mais dans le comité je peux dire "oh j'aimerais participer dans le rendez-vous interculturel et aussi j'aimerais participer dans I know, dans la chanson". Donc j'avais plus d'opportunités de participer à Oxy-jeunes.³⁷⁶

Feda mentionne la prise de conscience qu'a induit sa participation au Comité. Outre l'impact concret et direct des recommandations faites par l'intermédiaire du groupe, elle voit dans le comité une instance de mise en lumière du fonctionnement de l'organisme dont elle bénéficie :

Ça nous a fait comprendre un peu, pas le monde des adultes, mais nous impliquer et avoir des responsabilités. Pour être dans le comité, chaque semaine on devait... pas nécessairement être là mais tu sais on avait quand même une certaine responsabilité. Il y avait aussi les assemblées générales où il fallait arriver à mieux comprendre comment l'organisme fonctionnait, c'est plus comme des domaines d'adulte. C'est ça qu'il faut comprendre aussi, oui on est là pour avoir du fun, mais y'a aussi un gros travail derrière qui demande beaucoup de gestion, un budget, il faut comprendre ça pour connaître ce qu'on peut faire et ce qu'on ne peut pas faire.³⁷⁷

Cette organisation fonctionne donc également comme un lieu d'apprentissage démocratique et de mise en évidence des processus d'exercice du pouvoir au sein de l'organisme. Ses membres en ont décidé la planification en fonction de leurs besoins :

³⁷⁴ Elany (coordinatrice), *supra* note 165.

³⁷⁵ Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, p.258

³⁷⁶ Güero RS (jeune participant), *supra* note 246.

³⁷⁷ Feda (jeune participante), *supra* note 247.

Il y avait des moments où on travaillait vraiment sur nos activités. Donc il y avait des réunions pour travailler, il y avait des réunions pour jouer, pour être ensemble, s'amuser. [...] Des fois on disait comme "Ok, cette réunion, on va faire telle activité. Puis l'autre réunion, on va commencer à travailler à l'activité d'Oxy-jeunes, qu'est-ce qu'on va faire pour Squat' ton parc"³⁷⁸, qu'est-ce qu'on va faire par exemple pour donner de la publicité à l'organisme d'Oxy-jeunes, est-ce qu'on peut inviter un artiste, est-ce qu'on peut faire ça..." donc il y avait des moments spécifiques où on a voulu travailler pour Oxy-jeunes.³⁷⁹

Dans le cas d'« I Know », le Comité a discuté de la publication et des modes de diffusion du titre. En parallèle des possibilités discutées par les artistes-mentors et les gestionnaires, le groupe s'est accordé sur le fait de partager la chanson puis a proposé le projet de réalisation d'un clip vidéo de manière à la diffuser sur des plateformes de streaming comme Youtube. Le comité a également été l'occasion de prolonger les liens tissés à travers les ateliers et la création du titre en ce qu'il a mené à des rendez-vous prévus pour que les membres se retrouvent et prennent du plaisir en dehors de toute activité programmée par l'organisme. Le Comité des Jeunes semble donc remplir une triple fonction pour les membres, d'une part d'un point de vue pragmatique, il accroît la traduction des volontés des jeunes en mises en œuvre concrètes au sein de la programmation de l'organisme. Ces formulations sont le résultat d'une prise de conscience de l'organisation de la structure, le Comité fonctionnant d'autre part comme un lieu d'apprentissage du fonctionnement et de la gestion de la ressource que représente Oxy-Jeunes. Enfin, le regroupement permet aux membres de prolonger et renforcer le sens communautaire développé dans le cadre des ateliers, cultivant ainsi le sentiment d'appartenance moteur d'un tel engagement (fig. 14).

Le Comité apparaît comme un maillon essentiel pour « boucler la boucle » du processus de développement du pouvoir d'agir et ainsi aller vers une augmentation progressive de l'émancipation des individus concerné.es. Celui-ci semble découler directement des dispositifs basés sur la mise en valeur des capacités des jeunes que nous avons tenté de mettre en évidence jusqu'à présent, mais n'en reste pas moins souhaité et construit. En effet, tel que le rappelle Patrice Meyer-Bisch³⁸⁰, il semble utopique d'attendre que les individus s'arment spontanément d'une volonté de prendre la main sur la ressource dont ils.elles bénéficient, même si cette action s'inscrit dans un terreau favorable. Cette enquête portant sur l'atelier de composition, le Comité des jeunes a été abordé à partir des déclarations spontanées des participant.es. Il a été observé à titre de dispositif collatéral ce qui a permis de saisir son importance, mais pas d'étudier en profondeur sa construction. Néanmoins, le rapport annuel mentionnant la relance de ce groupe stipule à la page concernée la formation d'Elany à la démarche Spiral. Il s'agit d'une méthodologie « servant la capacité

³⁷⁸ Squat ton parc est un évènement organisé conjointement par plusieurs organismes jeunesse visant à mettre en valeur l'engagement des jeunes dans la vie culturelle de leur quartier. Des activités sportives, culturelles et artistiques sont proposées gratuitement. Un espace scénique est monté et géré par Oxy-Jeunes de manière à promouvoir les réalisations des participant.es en musique et en danse.

³⁷⁹ Güero RS (jeune participant), *supra* note 246.

³⁸⁰ Voir citation p. 51.

de la société à assurer le bien-être de tous par la coresponsabilité entre ses différentes parties prenantes³⁸¹ ». Celle-ci vise à « mettre en relation » les différents acteur.ices d'un territoire pour favoriser la « participation » de tous et toutes à la construction des projets qui le structurent. La formation d'une des deux employées permanentes de l'organisme à ce type de démarche témoigne d'une volonté forte d'inclure les jeunes comme partenaires à part entière de la gestion de l'organisme, qui se traduit par des moyens concrets pour y parvenir. Ceux-ci s'avèrent nécessaires, car si la naissance du Comité a profité de la présence d'un groupe soudé et volontaire depuis plusieurs mois au sein de l'organisme, sa naissance a demandé le concours direct d'Elany tel qu'en témoigne Rukhama :

moi je n'étais même pas au courant. Le côté plus, mettons on va dire, nos pouvoirs, nos droits etc. c'est Elany qui nous a parlé. Je pense que c'est à partir de cette discussion que, du que d'autres ateliers en avaient parlé que l'idée du Comité des jeunes a émergé³⁸².

Il a également été soutenu spécifiquement par un intervenant jeunesse dédié à l'accompagnement des initiatives des jeunes, recruté dans le cadre d'un contrat court financé par le Secrétariat à la Jeunesse. Ce projet nécessite donc une attention forte et des moyens pleinement consacrés ont été mobilisés pour y parvenir. Il s'inscrit dans la continuité d'un mouvement global tourné vers le développement du pouvoir d'agir du fonctionnement d'équipe à la mise en œuvre des ateliers artistiques :

On avait réussi à, au niveau administratif à créer une petite communauté, si on veut dire. Ça a vraiment favorisé le développement des projets et des espaces comme le Comité des jeunes. C'est comme un aboutissement de quelques années de travail, d'adaptation, de création, de développement³⁸³.

Il amorce au sein de l'organisme une démarche de reconnaissance de la citoyenneté culturelle de tous et toutes, et d'éducation à son exercice. Celle-ci reste fragile, en témoigne la période de la crise sanitaire qui a suspendu les activités du Comité, mais respecte un déploiement progressif qui mise sur la formation de tous et toutes au partage des responsabilités. Le pouvoir exécutif des jeunes participant.es est ainsi cité comme une étape prochaine de ce chemin favorisant le développement du pouvoir d'agir des membres à l'échelle de la communauté qu'ils.elles forment.

³⁸¹ Social Progress Indicators for the Responsibility of All, “La démarche”, <https://wikispiral.org/tiki-index.php?page=D%C3%A9couvrir+SPIRAL> (consulté le 27 juin 2021)

³⁸² Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

³⁸³ Elany (coordinatrice), *supra* note 165.

Les artistes-mentors s'attachent à construire un environnement propice à l'expression artistique de tous et toutes, ainsi qu'à la création de liens humains entre les participant.es. S'ils.elles s'effacent dans le processus artistique pour laisser l'espace à la création musicale des jeunes, nous avons vu qu'ils.elles



Figure 13 - "Vie associative et engagement des jeunes", rapport annuel 2018-2019, p. 26-27

prenaient part aux moments de partage extra-musicaux ménagés au sein des ateliers. Dans ces relations amicales, les artistes-mentors tendent même à s'affirmer individuellement comme personnes attentives aux difficultés personnelles des participant.es. Ces rapports plus étroits favorisent l'épanouissement de certain.es jeunes et accroissent leur sentiment d'appartenance à l'organisme. De par les allers-retours incessants que les artistes-mentors effectuent entre l'individuel et le collectif, l'affirmation des jeunes ne s'inscrit pas seulement dans le lien qu'ils.elles entretiennent avec les artistes mais est également tourné vers les autres membres, ce qui favorise plus globalement l'insertion de chacun.e à la communauté, voire à la société montréalaise en général³⁸⁴. Cette propension à alimenter eux.elle mêmes les bénéfices tirés de leur participation à l'organisme est développée par l'intermédiaire du Comité des Jeunes qui ouvre la voie vers une responsabilité et un engagement plus grand des jeunes au sein de la ressource que constitue pour eux.elles Oxy-Jeunes. Ce glissement des échelles à partir de l'atelier de création musicale que nous avons ici observé au niveau du lien communautaire s'illustre également dans le cadre de la pratique musicale,

³⁸⁴ Christine Servais cite Jauss : « "Pour moi la médiation fonctionne comme un oscillateur qui alterne entre des phases de décentrement et des phases de centration. Le sujet qui bénéficie d'un processus de médiation est conduit à découvrir d'autres points de vue, ainsi qu'à approfondir le sien, et le médiateur est là pour entretenir le mouvement " (H. R. Jauss 1980 :15) ». Elle ajoute ensuite : « De même, Jean Davallon (2003 :50) estime que la meilleure approche de la médiation symbolique est celle qui la considère comme la conservation d'un mouvement d'oscillation entre l'identité et la différence, le déterminé et l'indéterminé. »

Servais, Christine, « Qui dispose des dispositifs de médiation ? » dans Mona Aghababaie, Audrey Bonjour, Adeline Clerc, Guillaume Rausher (éd.), *Questions de communication (Usages et enjeux des dispositifs de médiation)*, Presses Universitaires de Nancy-Editions Universitaires de Lorraine, 2010, p. 13-14.

second élément évidemment présenté dans « I Know » comme structurant de l'expérience des jeunes à Oxy-Jeunes.

3.3. De l'expression musicale à l'insertion dans le milieu musical montréalais

Le titre « I Know » témoigne de l'importance capitale de la pratique musicale dans le bien-être des jeunes de l'organisme. Nous avons vu qu'Oxy-Jeunes communiquait particulièrement autour de cet art et que l'essentiel de son offre était orienté vers l'expression musicale, également recherchée par les jeunes intégrant l'organisme. Il s'agit donc d'observer les pratiques musicales évoquées par les participant.es à travers « I Know » afin de cerner les bénéfices qu'ils.elles ont retiré de l'apprentissage se déroulant au sein des ateliers. Comme pour la partie précédente, nous envisagerons d'abord cet aspect à l'échelle individuelle, avant de l'aborder au niveau du milieu culturel et musical de manière plus générale.

3.3.1. Des acquis pour la pratique musicale autonome

Les artistes-mentors effectuent des allers-retours constants entre les besoins individuels de chaque participant.e dans le cadre de la pratique d'ensemble, et la réalisation collective³⁸⁵. Dans ce rôle pivot entre l'individu et le groupe, qui s'illustre donc également lors de la pratique musicale, nous observons que les artistes devaient développer une lecture rapide du niveau technique de chaque participant.e de manière à lui proposer un geste musical à la fois réalisable et lui permettant de développer ses compétences musicales. De cette manière, chacun.e pouvait prendre part et bénéficier de la réalisation collective, tout en accédant à de nouvelles habiletés propices à son cheminement artistique personnel. Plusieurs participant.es abordent ces apprentissages dans le cadre d'une pratique autodidacte extérieure à l'organisme :

[...] c'est des petits trucs comme "oh mets ta main de telle manière", parce que moi je n'ai pas eu de cours, qui m'ont beaucoup aidée. Je ne sais pas pour les autres, peut-être que ça les a moins aidés, peut-être qu'ils savent déjà beaucoup d'affaires, mais moi ça m'a beaucoup aidée personnellement. Puis c'est aussi nous dire "oh c'est pas grave si tu ne l'as pas tout de suite" comme "continue à pratiquer" euh "essaye tout le temps de faire un peu plus que la dernière fois", puis "essaye de t'écouter puis faire ce que tu penserais bien, sonnerait bien"³⁸⁶.

Oxy-jeunes m'a donné des bases mettons. Maintenant, avec un ami on apprend, pas de façon autodidacte, parce que il est plus avancé que moi, mais on apprend, on est en train d'apprendre la guitare [...] On était, on va dire plus proche qu'un prof de maths, mais genre il nous apprenait quand même là. Comment tenir ma guitare, parce que je pense pas que je n'avais jamais tenu une guitare, comment jouer de la guitare pour ne

³⁸⁵ Voir le second chapitre (partie 2.2.2).

³⁸⁶ Jazz (jeune participante), *supra* note 245.

*pas me faire mal, pour ne pas me blesser... Des trucs de base qui m'aident maintenant que je suis en train d'apprendre on va dire, pas dans une école. Juste des conseils de même qui m'aident jusqu'à présent.*³⁸⁷

Outre l'attention dont bénéficie individuellement, mais ponctuellement, chaque participant.e au sein de l'atelier collectif, des moyens supplémentaires sont mis en œuvre de manière à soutenir la pratique autonome. Ainsi, ils.elles peuvent demander à bénéficier gratuitement d'une séance de mentorat individuel avec un.e artiste-mentor pour approfondir les éléments abordés dans l'atelier de pratique collective :

*Il y a la possibilité aussi de demander des séances de mentorat individuel. Mettons qu'un jeune qui participe à la composition a décidé de jouer de la batterie mais que c'est la première fois qu'il joue de la batterie, il apprend à jouer la batterie en même temps qu'il apprend la chanson ! [rires] pour la compo collective. Le jeune peut dire "je pense que j'ai besoin d'un peu plus d'aide, parce que le temps alloué à ça dans l'atelier collectif, ce n'est pas assez". Donc on organise des séances de mentorat avec l'artiste pour approfondir les techniques ou pratiquer un peu plus, apprendre les accords, quoi que ce soit.*³⁸⁸

L'apprentissage est ici mis en avant, mais s'inscrit dans une volonté d'émancipation artistique. L'enseignement musical s'avère nécessaire pour que l'expression artistique encouragée au sein de l'organisme puisse se développer en dehors du cadre privilégié offert par celui-ci. Il apporte les outils techniques nécessaires au développement de la pratique amateur, désir découlant de la médiation mise en place au sein de l'organisme. Se pose donc la question de l'accompagnement et de la formation au long terme de ces musicien.nes amateur.ices, qui ne peut être prise en charge par l'organisme s'adressant uniquement aux jeunes de moins de 22 ans. Nous avons par ailleurs observé dans la partie précédente que ces séances individuelles étaient perçues par les participant.es comme des moments propices à des discussions personnelles distinctes de la pratique musicale, signe que l'accompagnement sur le plan humain associé accentue le bénéfice retiré. Le soutien individuel à l'expression artistique, dans son volet centré sur le développement de compétences, vise à accroître la participation musicale des jeunes en dehors de l'organisme. Il n'a pas pour but d'alimenter spécifiquement les activités d'Oxy-Jeunes mais d'encourager le ou la participant.e à « partir de son bord³⁸⁹ » tel que le présente Donald.

Les encouragements et les compétences musicales transmis par les artistes-mentors dans le cadre de la pratique musicale à l'échelle individuelle cherchent donc à insuffler ou conforter un élan artistique propre à chaque participant.e en approfondissant les aptitudes abordées dans le cadre collectif. Parfois, ces séances soutiennent un projet artistique en particulier et prennent davantage la forme de « coaching ». Donald mentionne par exemple un.e participant.e d'« I Know », que nous n'avons malheureusement pas pu rencontrer, accompagnée dans une audition pour rejoindre le groupe de comédie musicale de son Cégep :

elle est rentrée au Cégep et elle suivait encore les ateliers à Oxy. Puis elle s'est inscrite dans une comédie musicale à son Cégep, en parascolaire. Je me souviens qu'on l'avait encouragée à le faire puis qu'elle stressait

³⁸⁷ Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

³⁸⁸ Elany (coordinatrice), *supra* note 165.

pour son audition donc elle a suivi un petit mentorat avec Lucie pour qu'elle l'aide à préparer son audition. Et finalement elle a eu son rôle, elle était super contente.³⁹⁰

Ici à nouveau, les encouragements, le support moral s'articulent au soutien technique. Nous n'avons pas précisément questionné cet accompagnement qui dépasse le cadre de la composition d'« I Know », mais il est raisonnablement possible d'envisager que Lucie ait mobilisé son expérience du déroulement de cet exercice particulier et propre au milieu professionnel musical qu'est l'audition. C'est son expérience de la prestation scénique, facette spécifique du métier d'artiste professionnel en musique que Koffi a quant à lui particulièrement mise au service de Güero :

c'est aussi lui qui m'a beaucoup accompagné pendant les événements, c'est lui aussi qui m'a donné beaucoup de conseils par rapport à comment prendre le microphone, par rapport à comment monter sur scène. Ne jamais donner le dos au public parce que c'est toujours toi qui dois être devant le public pour attirer l'attention. C'est vraiment important parce que comme je t'ai dit c'est mon prof, c'est mon maître.³⁹¹

À micro-échelle, la transmission s'effectue ici entre le « maître » qui détient le savoir, et celui à qui il fait défaut, mais elle s'inscrit dans un environnement plus large misant avant toute chose sur la mise en mouvement propre des participant.es. Par ailleurs, cette dynamique de cooptation est inhérente au milieu du rap où le rapport au « maître » est perçu comme un tremplin et une porte d'entrée (cf. partie suivante) vers une carrière artistique personnelle et autonome dont témoigne Güero. Dans le cadre de l'accompagnement musical réalisé au sein d'Oxy-jeunes, nous observons néanmoins que les artistes-mentors semblent s'affirmer comme connaisseur.euse.s lorsqu'il s'agit de soutenir les jeunes dans des exercices artistiques considérés « amateurs » mais qui se confondent avec les pratiques du milieu professionnel. Cette position de « coach » détenant un savoir professionnel, mobilisée ponctuellement à l'échelle individuelle en fonction de projets spécifiques personnels initiés par les jeunes, semble contribuer activement aux bénéfices retirés des ateliers par les jeunes. Ces dispositifs annexes s'inscrivent dans le prolongement de l'atelier collectif, qui demeure le cœur des activités d'Oxy-jeunes. Ils accroissent la réciprocité à l'œuvre dans le processus de développement du pouvoir d'agir en ce qu'ils favorisent à nouveau la participation artistique des jeunes, mais en dehors du cadre initial. Ils ouvrent ainsi de nouveaux espaces d'expression, d'appropriation et de visibilité dans la sphère intime ou dans l'espace public, en misant ici sur un rapport de transmission à l'échelle individuelle et au sein de l'organisme. Ce rôle de moteur vers le développement d'une pratique musicale extérieure autonome que complète Oxy-Jeune s'incarne également à l'échelle collective, où il s'agit d'effectuer plus précisément des ponts avec le milieu musical professionnel.

³⁹⁰ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

³⁹¹ Güero RS (jeune participant), *supra* note 246.

3.3.2. Créer des ponts avec le milieu professionnel

Oxy-Jeunes ne se positionne pas comme une structure professionnalisante, mais en tant que soutien aux désirs d'expression artistique des membres. L'organisme ne peut néanmoins être hermétique au milieu culturel qui vit au-delà de la sphère communautaire et au sein duquel certain.es de ses membres aspirent à s'insérer. Nous avons vu dans le premier chapitre qu'Oxy-Jeunes entendait promouvoir la création amateur jeunesse et défendait son importance dans « le dynamisme et le renouvellement de l'écosystème culturel montréalais³⁹² ». Tel qu'évoqué, l'évènement « Squat ton Parc » organisé chaque année dans l'espace public montre la volonté de l'organisme de faire rayonner les réalisations de ses membres au-delà des murs du local. Une scène est installée à l'occasion de ce regroupement d'organismes communautaires et culturels montréalais et des jeunes bénévoles de l'organisme ont contribué à sa promotion ainsi qu'à sa programmation mettant à l'honneur les participant.es des ateliers de rap, musique et chant. Ce type d'action résulte de la mise en mouvement de la communauté des jeunes formée au sein de l'organisme à l'échelle du milieu culturel montréalais. La même dynamique est observée dans le cadre de la création d'« I Know » en ce qu'elle a fédéré trois ateliers musicaux ainsi que l'atelier de réalisation audio-visuelle pour la création du clip vidéo, choisi par les participant.es pour diffuser le titre en dehors de l'organisme. Lucie et Donald ont en effet tous les deux insisté sur la sensibilisation au fonctionnement de l'industrie musicale qu'avait à la fois permis et nécessité la réalisation du clip vidéo :

une chose qui me paraît quand même intéressante à dire aussi c'est qu'on a un peu un starsystem qui idéalise l'artiste. Je veux dire mondialement, pas juste au Québec là c'est partout, [...] comme si ceux qui écrivent la musique là se réveillent un matin puis toute la toune est sortie puis y'a un clip qui vient avec... Donc on essaie de faire se rendre compte aux jeunes que, oui y'a des cas d'exception, mais en général y'a un énorme travail pour se rendre d'un point A à un point B. Quand on a tourné le clip de I know, on avait eu cette discussion là avec les jeunes parce que certains jeunes qui n'avaient pas chanté en studio, parce qu'il ne participaient pas à Oxy-jeunes, et à qui on disait « ce serait cool que vous fassiez partie du clip » étaient comme "ouai mais c'est pas moi qui ai chanté la chanson". Puis là j'étais comme "ouai mais là vous êtes les réalisateurs puis, quand vous regardez un clip..." Dans le fond, les jeunes ne voulaient pas s'approprier la chanson parce que ce n'était pas eux qui l'avaient faite. Mais j'étais comme "c'est exactement ça être un réalisateur, c'est un artiste t'appelle et fait comme « Hey je veux un vidéo-clip », puis là le réalisateur écoute la chanson puis il se dit « bon, comment je peux mettre ça en images ». Les chansons ne naissent pas avec l'image nécessairement, elles vont souvent naître juste avec la musique, les paroles etc³⁹³.

Cet exemple témoigne à nouveau de la volonté à la fois des jeunes et des artistes d'inscrire les réalisations amateur.es de l'organisme aux côtés des réalisations professionnelles en empruntant le fonctionnement. Les ponts créés avec l'extérieur artistique et culturel passent par l'expérimentation de certaines ficelles de la production musicale, ici dans le cadre de l'organisation et de la programmation d'un concert, ou de la production d'un clip vidéo.

³⁹² Oxy-Jeunes, *Mémoire déposé par OXY-JEUNES*, p. 3

³⁹³ Donald (artiste-mentor, musique), *supra* note 161.

Nous avons vu dans la partie précédente que les jeunes sont soutenu.es, notamment grâce à des temps individuels, dans leurs désirs de pratique musicale autonome. Dans ce cadre, l'artiste-mentor affirme son savoir technique et sa connaissance du fonctionnement du milieu musical de manière à guider les participant.es dans leur pratique autodidacte ou vers d'autres projets artistiques encadrés. Ce rapport plus hiérarchique s'inscrit dans une relation dont nous avons vu qu'elle misait avant toute chose sur l'expression des jeunes, laquelle est soutenue dans le volet de « pratique libre³⁹⁴ » :

L'idée c'était vraiment que les espaces d'Oxy-jeunes, qui sont très bien équipés, donc la scène, les instruments de musique, le système de son, le petit studio pour la pratique, l'enregistrement de la voix et pour faire des vidéos-clip ou d'autres trucs en arts médiatiques... puissent être accessibles aux jeunes sans la présence d'un artiste mentor nécessairement.³⁹⁵

L'organisme ne mise donc pas uniquement sur la pédagogie développée par les artistes-mentors pour encourager l'émancipation artistique des jeunes participant.es mais propose des solutions techniques pour que cette autonomisation puisse se concrétiser. En effet, gestionnaires et artistes-mentors ont mentionné plusieurs fois en entretien qu'une part importante des jeunes ne possédait pas le matériel nécessaire à leur pratique (instruments de musique, matériel d'amplification et d'enregistrement, logiciels etc.). La mise à disposition gratuite d'un espace équipé insiste à nouveau sur la capacité des jeunes à entreprendre eux.elles même des projets artistiques personnels, et propose des moyens concrets à l'engagement culturel que les dispositifs des ateliers cherchent à susciter. Celui-ci est évoqué spontanément comme une ressource identifiée par Rukhama :

si tu t'intéresses à la musique, si tu as envie de chanter... ça nous donne un endroit, ça nous donne accès à des activités, à des studios. On a fait l'activité Squat ton parc, j'ai pu chanter devant des gens [rires]. On fait des activités avec nous, il y avait des étudiants qui écrivaient leurs propres chansons. Moi je n'étais pas arrivée à ça, mais ils avaient accès au studio pour s'enregistrer. Si tu n'as pas les moyens de louer ton propre studio, et quand t'es mineur en général tu n'as pas d'argent [rires], je trouve que c'est une organisation importante qui peut-être mériterait d'être plus connue³⁹⁶.

Ce volet témoigne également du souci de l'organisme de s'adapter aux besoins et évolutions du milieu puisqu'il est ouvert aux jeunes jusqu'à 22 ans. Il fait en effet suite aux remarques des jeunes, également formulées en entretiens, quant à l'âge limite de participation qui, s'il s'avérait dans les faits assez souple, constituait pour les jeunes un motif d'arrêt de leurs activités à Oxy-Jeunes. Les entretiens ont montré que cet élargissement récent des limites d'âge est peu connu des membres qui ont quitté l'organisme mais souhaiteraient y retourner. Julie et Elany semblent conscientes de l'accompagnement que nécessite ce type d'initiative qui ne peut, à l'instar du Comité des Jeunes, se satisfaire d'être simplement permise ou proposée. La communication autour de cette ressource, la facilitation de son accès et l'appropriation du matériel ont

³⁹⁴ Julie (directrice), *supra* note 2.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ Rukhama (jeune participante), *supra* note 155.

ainsi été confiées à l'intervenant jeunesse, qui s'est donc consacré à l'accompagnement des initiatives des jeunes que sont le Comité des jeunes et l'espace de pratique libre. Ces moyens humains importants à l'échelle de l'équipe de gestions constituée de seulement deux personnes montrent à nouveau une volonté forte d'inciter les jeunes à modeler et à se saisir de la ressource que constitue l'organisme. Ils témoignent également de la précarité de ce type d'initiative, puisque les investissements nécessaires à l'aboutissement du processus de développement du pouvoir d'agir, qui s'effectue sur un temps long, sont tributaires de financements précaires versés dans ce cas sous forme de contrats courts. Celui de l'intervenant jeunesse ayant pris fin, Elany demeure la personne ressource pour la poursuite de ces volets. Si elle a initié et contribué à leur déploiement, l'investissement important qu'ils nécessitent questionne leur pérennité, alors même qu'ils sont un maillon important de la démarche de l'organisme.

Les activités et réalisations internes à l'organisme sont tournées vers le milieu musical extérieur et misent sur la fédération des jeunes entre eux. L'espace de pratique libre vise à soutenir concrètement ces initiatives du milieu et leur insertion dans la sphère culturelle et artistique plus large. À ce niveau, les artistes-mentors, qui parallèlement à leurs activités à Oxy-Jeunes sont acteurs de ce milieu, peuvent jouer un rôle déterminant. L'enregistrement en studio, dont nous avons vu qu'il a constitué une étape primordiale dans la valorisation et le bénéfice retiré de la composition pour ses jeunes créateurs et créatrices, a été permis grâce au réseau professionnel de Lucie. C'est par ses propres contacts ainsi qu'une volonté personnelle d'en faire bénéficier l'organisme que l'enregistrement a eu lieu. Ce consentement à activer sa casquette de professionnel, alors même qu'elle est sans cesse renégociée dans les rapports avec les jeunes au sein de l'organisme permet de créer des opportunités supplémentaires. Ainsi pour Feda « c'est vraiment grâce à eux [les artistes-mentors] qu'on a eu l'opportunité d'aller, d'enregistrer dans un studio³⁹⁷ ». Cette insertion dans un lieu symbolique de la pratique musicale professionnelle, et dont les participants ont pu se saisir dans le cadre de leur propre composition, constitue une étape supplémentaire dans les bénéfices retirés par les jeunes à travers le projet « I Know ». Il contribue à appuyer les ambitions professionnelles de certains participants, alimentées par le processus de création tel qu'en témoigne Jazz :

j'aimerais bien faire peut-être un peu de musique pour différentes œuvres que j'aimerais faire plus tard, ou peut-être faire des musiques de jeux vidéos, ou peut-être faire des musiques normales, musiques d'ambiance. Apprendre plein de manières, juste apprendre un accord ou deux, ça peut m'aider à comme... J'ai l'impression de débloquer des niveaux.³⁹⁸

Les artistes s'imposent ainsi personnellement pour ouvrir de nouveaux espaces à la pratique amateur (fig. 14). C'est le rôle dont se sent personnellement investi Koffi à l'égard de Güero dont nous avons déjà mentionné qu'il aspirait à s'insérer dans la pratique professionnelle du rap :

³⁹⁷ Feda (jeune participante), *supra* note 247.

³⁹⁸ Jazz (jeune participante), *supra* note 245.

Donc mon rôle de mentor, c'était aussi pour moi... je sais que lui c'est la nouvelle génération, il est très très fort donc, c'est sûr que pour moi il a le niveau d'un professionnel, sauf qu'il n'a pas le network d'un professionnel. So, moi je lui proposais de profiter de mon network, je l'ai invité, il est venu faire deux, trois petites interprétations avec nous, au Festival du Jazz³⁹⁹.

Ici, les actions de l'artiste dépassent son mandat dans le cadre de l'organisme, mais force est de constater que c'est grâce à l'entremise réalisée par Oxy-Jeunes que Güero débute son insertion dans le milieu musical professionnel. Pour Zask, cet alignement des plans d'expression et l'élargissement des espaces consacrés est la preuve de la reconnaissance accordée à un individu :

Reconnaître la contribution de telle ou telle personne n'est pas reconnaître une identité constituée, mais d'une part, reconnaître que son identité n'est pas figée, et d'autre part, que ce qu'elle est et devient entre en interaction avec ma propre trajectoire ; par conséquent, j'accepte d'aménager ma position dans le monde de telle sorte que les autres, du moins ceux que je reconnais, disposent également d'une place. Reconnaître quelqu'un est lui faire la place en un lieu qu'on est prêt à partager⁴⁰⁰.

Si les activités de l'organisme ne visent pas directement une insertion dans le milieu professionnel, elles sont cependant tournées vers celui-ci dans un objectif de reconnaissance et de valorisation d'expressions minoritaires. Les séances de mentorat individuel et l'espace de pratique libre sont des dispositifs qui permettent à celles et ceux qui le souhaitent d'approfondir leur pratique et de la valoriser à d'autres endroits que ceux proposés par Oxy-Jeunes. Si le parcours de Güero n'est pas unique, mais reste marginal, il montre cependant la pertinence du processus de développement du pouvoir d'agir par l'expression musicale développé par Oxy-Jeunes puisqu'aujourd'hui le jeune artiste évolue au sein de son propre collectif et vient de produire son premier EP. Güero témoigne de l'importance de son parcours à Oxy-Jeunes dans son cheminement vers cet album :

Dans les activités d'Oxy-jeunes, les événements auxquels on a participé, c'est toujours lui qui m'a aidé. Il était là avec moi sur scène, dans les activités à l'extérieur Oxy-jeunes aussi. Il m'a invité à participer avec son groupe Urban Science, il m'a invité à participer aussi un peu au Festival de jazz avec eux. Maintenant, on a enregistré une chanson avec lui. Au mois d'avril, ça va sortir⁴⁰¹.

Plusieurs des textes ont été écrits et pré-enregistrés au sein de l'organisme. Le jeune participant a ensuite porté personnellement son projet en dehors d'Oxy-Jeunes puis choisi d'y associer Koffi :

c'est une chanson⁴⁰² que j'ai écrite dans les ateliers d'Oxy-jeunes. On avait un petit studio à Oxy-jeunes où j'ai enregistré une démo de cette chanson, c'est aussi une chanson que je chantais avec Koffi dans les événements avec Oxy-jeunes et à l'extérieur d'Oxy-jeunes. Donc je me suis dit "Okay, pour l'album, ce serait vraiment bon finalement enregistrer la chanson de façon professionnelle". Donc j'ai voulu inviter Koffi parce que je c'est une chanson à laquelle il a participé. Chaque fois que je l'ai chanté sur les événements, il était là. Donc je lui ai dit "Koffi tu veux participer finalement dans l'enregistrement de Suelto verso Suelto ?". Il m'a dit "mais oui bien sûr", puis j'ai voulu lui laisser son espace, j'ai effacé quelques vers que j'avais et je lui ai

³⁹⁹ Koffi (artiste-mentor, rap), *supra* note 175.

⁴⁰⁰ Joëlle Zask, *Participer. Essai sur les formes démocratiques de la participation*, p. 288

⁴⁰¹ Güero RS (jeune participant), *supra* note 246.

⁴⁰² Güero RS ft. KOF, Prod : Dunnepure, "03 - Suelto Verso Suelto", *La Red*, 2021, album numérique, https://www.youtube.com/watch?v=XiHGjxvDGE0&list=OLAK5uy_kBvzTkbnRawFftlZkEsr9_xU0T1cX_sc&index=3

dit "ok écris-toi quelque chose pour la chanson, puis on va l'enregistrer". C'est enregistré, ça sort finalement en avril.

Ici, le processus de réciprocité est mené à son apogée, sa participation à l'organisme ayant conduit Güero à mettre en œuvre son propre projet de création musicale dans lequel il aménage lui-même une place à l'artiste-mentor. Cette pratique d'invitation est par ailleurs courante dans le milieu du hip hop, ce que montre l'appropriation des codes de ce secteur musical par le jeune artiste. Il construit ainsi progressivement sa place dans le milieu du rap, en sollicitant notamment l'artiste-mentor comme partenaire au sein du milieu professionnel. Cet exemple est une preuve encourageante de la pertinence des ouvertures proposées par Oxy-Jeunes vers le milieu culturel montréalais en général, et de la validité de l'accompagnement artistique proposé au regard des objectifs d'auto-prise en charge artistique du milieu. Grâce à des dispositifs sciemment déployés dans le but de soutenir l'engagement des participant.es à l'échelle communautaire, l'organisme prolonge le soutien individuel vers la pratique artistique autonome également apporté. Ce soutien s'incarne ponctuellement par l'investissement personnel des artistes-mentors, dans leur rôle d'artiste professionnel.le, pour que les projets issus de la communauté d'amateur.ice puissent trouver une place aux côtés des pratiques musicales qui bénéficient de davantage de visibilité dans l'espace public.

Synthèse – Ouvrir les perspectives de l'activité de composition musicale

Nous avons abordé dans ce chapitre les dispositifs de réciprocité nécessaires à la complétude du processus de développement du pouvoir d'agir en ce que la contribution des participant.es donne lieu à des bénéfices qui permettent à nouveau à ces derniers d'accroître leur participation. De manière à identifier les gains que les jeunes créateur.ices d'« I Know » ont retiré de leur expérience, nous avons d'abord observé que la chanson témoignait des bénéfices de leur participation aux ateliers proposés par Oxy-jeunes. L'analyse des paroles a révélé que l'amitié et la pratique musicale constituaient deux intérêts majeurs à la participation des jeunes. Ceux-ci sont souvent évoqués à l'échelle de l'organisme mais la forme de la chanson témoigne d'une attention particulière portée à la pluralité des profils individuels des participant.es, ce qui nous a conduit à varier systématiquement les échelles sociales (entre échelle individuelle et communauté) pour étudier chaque volet de leur expérience au sein d'Oxy-Jeunes. Dans l'aspect social, des temps individuels entre les jeunes et les artistes-mentor sont l'occasion d'approfondir le lien de confiance et d'évoquer éventuellement des défis personnels. Les artistes-mentors s'affirment alors personnellement comme soutiens et peuvent compter sur le fonctionnement collaboratif de l'équipe pour réagir adéquatement, ou référer efficacement, lors de ces situations parfois proches de l'intervention. La communauté fondée autour des ateliers de pratique offre également un soutien aux jeunes qui s'intègrent mutuellement à l'environnement culturel montréalais. Cette dynamique est prolongée par le Comité des

Jeunes qui permet aux participant.es de se réunir pour influencer sur la programmation de l'organisme, et constitue également un nouvel espace de sociabilité. Celui-ci constitue principalement une initiation à l'exercice de la citoyenneté culturelle et les moyens humains consacrés à cette dynamique témoignent d'une volonté réelle de céder progressivement une part du pouvoir sur la ressource que constitue l'organisme. Du côté de la pratique musicale, les séances individuelles et l'attention portée à chaque participant.e au sein de l'atelier collectif sont l'occasion d'un apprentissage plus technique, qui s'inscrit dans une volonté d'émancipation artistique (cf. figure 14). Les artistes-mentors transmettent des compétences musicales mais également un savoir du fonctionnement du milieu de manière à soutenir les projets autonomes des participant.es. Cette ouverture est favorisée par la mise à disposition de matériel en dehors des heures d'atelier et la création d'évènements extérieurs à l'organisme qui permettent aux jeunes de porter leurs créations musicales dans le milieu culturel montréalais. À ce niveau, la propension des artistes-mentors à activer leur réseau professionnel permet d'accentuer la valorisation de ces pratiques amateurs soutenues par Oxy-Jeunes. L'ensemble de ces éléments montre les réticulations qui émanent de l'atelier de composition et qui prolongent les micro-dispositifs observés à l'échelle de l'atelier. Si ceux-ci constituent le cœur de la démarche d'Oxy-Jeunes, ce chapitre montre la nécessité de les relier à des dispositifs plus larges à même de susciter une réelle prise en main et optimisation des ressources déployées par l'organisme de la part des jeunes participant.es.

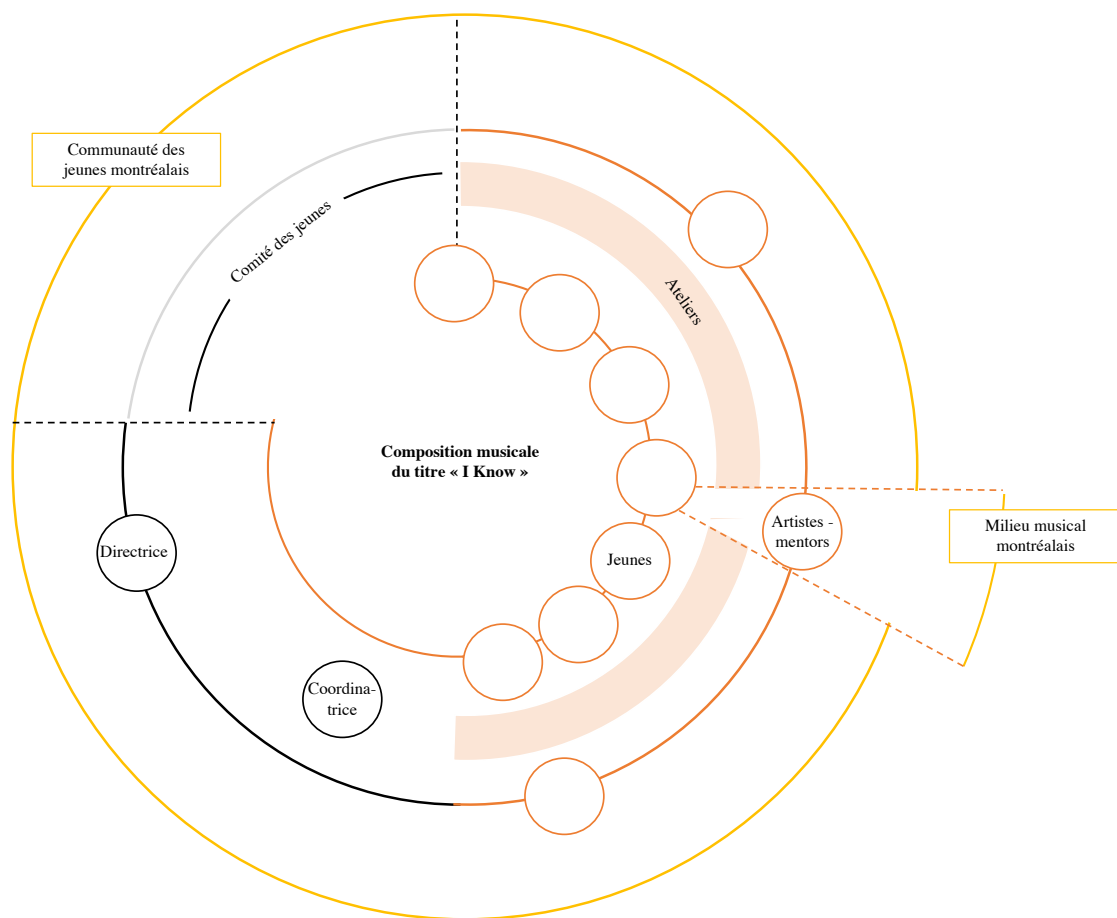


Figure 14 - Continuités majeures de l'atelier de composition

CONCLUSION

La chanson « I know » est le fruit d'une démarche de médiation de la musique dont nous avons vu dans le premier chapitre qu'elle est tournée vers des objectifs de développement du pouvoir d'agir et d'implication communautaire. Elle doit cette orientation particulière à son inscription dans le milieu communautaire et le champ de l'intervention investis par Oxy-Jeunes ainsi qu'à sa mise en œuvre par des musicien.nes professionnel.les. Ces dernier.es sont pleinement intégré.es au fonctionnement de l'organisme puisqu'ils.elles assurent le lien direct avec les jeunes, et se forment ainsi progressivement à l'approche qu'ils.elles contribuent à définir au sein de l'organisme. Ils.elles bénéficient du soutien financier et de l'accompagnement des gestionnaires sur le plan de l'intervention sociale de manière à garantir que les ateliers artistiques, dont ils.elles sont pleinement responsables, poursuivent les objectifs culturels d'Oxy-Jeunes. Leur statut de musicien.ne leur confère, aux yeux des jeunes, des connaissances et compétences musicales que ces dernier.e souhaitent acquérir en s'inscrivant aux ateliers. Nous avons vu dans le second chapitre que l'approche mise en œuvre par les artistes contribue à ancrer cette dynamique de transmission dans un processus plus large de socialisation. Par la reconnaissance égale des capacités et du pouvoir de décision de chaque participant.e ainsi que par la mise en dialogue des pratiques artistiques et culturelles de chacun.e, les artistes-mentors ont favorisé la création d'une communauté de pratique, de laquelle est née la chanson « I know », et dont le titre témoigne. Quel que soit leur niveau musical, les jeunes participant.es ont tou.tes pu prendre, et effectivement pris, part à la composition vis-à-vis de laquelle ils.elles revendiquent une auctorialité forte. Si le soutien des artistes-mentors a été particulièrement sollicité lors de la composition de la partie instrumentale dont les jeunes maîtrisent moins les codes, la concertation systématique qui l'a accompagnée semble avoir préservé l'auctorialité des jeunes participant.es. Dans le déroulement de l'atelier de composition, les artistes-mentors ont ainsi eu tendance à se retirer de manière à favoriser la création de liens entre les jeunes et à laisser libre cours aux volontés d'expression musicale des participant.es. Néanmoins, nous avons observé dans le dernier chapitre que les jeunes les ont parfois sollicité.es, dans le cadre de conversations sur des sujets de vie personnels ou pour développer des compétences musicales plus spécifiques. La chanson « I Know » témoigne de ce soutien double que constitue à la fois la pratique musicale et l'inclusion dans une communauté, proposé par Oxy-jeunes face à des moments qu'ils.elles décrivent comme difficiles. Les artistes-mentors ont donc également été amené.es à s'affirmer personnellement, dans le cadre de dispositifs prolongeant l'atelier de composition et permettant de répondre aux enjeux personnels ou artistiques vécus par les jeunes. Ainsi, des moments de discussion individuels, arrimés à des sessions de mentorat individuel, le comité de Jeunes, ou, parfois, l'insertion dans le milieu professionnel ont été nécessaires pour que la contribution des jeunes au sein des ateliers alimente plus concrètement le développement de leur pouvoir d'agir.

L'hypothèse selon laquelle toutes les parties prenantes doivent viser le développement du pouvoir d'agir est donc vérifiée. Cet objectif est très explicite chez les gestionnaires et les artistes-mentors, et affiché comme un élément essentiel de la démarche de médiation mise en œuvre par l'organisme. Celui-ci n'est, logiquement, pas formulé par les jeunes qui voient néanmoins dans leur engagement communautaire, l'augmentation de leur autonomie dans la pratique musicale et dans leur vie personnelle, voire leur entrée dans le milieu musical professionnel, des motivations à leur participation aux ateliers. Le développement du pouvoir d'agir dans la médiation de la musique proposée par Oxy-Jeunes s'illustre donc d'abord sur le plan éthique. Il doit être une ambition claire et partagée en vertu de laquelle le fonctionnement et l'accompagnement de l'équipe sont construits, notamment parce que les artistes amenés à le mettre en œuvre ne sont pas nécessairement formés à cette mobilisation particulière de leur art. Il nécessite dès lors un accompagnement à cette approche, réalisé à Oxy-Jeunes par des offres de formations en intervention sociale et, plus particulièrement, à travers une dynamique d'entre-aide entre pairs. Si cette approche suppose que les artistes-mentors soient prêts à reconsidérer leur statut d'expert.e musical.e, la poursuite de l'objectif de développement du pouvoir d'agir repose également sur le cadre opérationnel de l'activité. La seconde hypothèse est donc vérifiée, l'éthique associée au développement du pouvoir d'agir devant se traduire dans les dispositifs concrètement mis en œuvre dans le processus de composition. Pour ce faire, des conditions matérielles initiales, telles qu'un local, des instruments de musique, du matériel de sonorisation et d'enregistrement sont nécessaires. Celles-ci ne vont pas sans un montage financier permettant à la fois de garantir la gratuité des ateliers et de rémunérer les artistes-mentors, sans pour autant fixer des directives à propos du contenu artistique des ateliers. A ce niveau, les artistes sont alors responsables de créer des dispositifs d'expression musicale au sein desquels la transmission de connaissances musicales se positionne comme soutien à la création d'un sens communautaire et aux volontés artistiques des participant.es. La construction progressive d'une communauté de pratique dans l'organisme est notamment favorisée par des temps de convivialité à l'intérieur même des ateliers artistiques et des cercles de parole ouverts sur le quotidien en début de chaque séance. La médiation de la musique emprunte dès lors, au sein des ateliers, aux démarches mises en œuvre dans l'art communautaire et les prolonge en rapprochant cette pratique amateur inscrite dans le milieu communautaire, du secteur musical montréalais. A ce stade, les artistes-mentors utilisent leur statut pour ouvrir de nouveaux canaux ou de nouvelles opportunités d'expression aux jeunes dans leur propre milieu professionnel. De la même manière, Oxy-jeunes assume ce passage de relais aux jeunes en les accompagnant progressivement vers une plus grande emprise sur la ressource que constitue pour elles.eux l'organisme.

Cette recherche a permis de mettre en évidence le contexte et les dispositifs qui ont contribué à l'aboutissement d'une activité de médiation de la musique poursuivant les objectifs de développement du

pouvoir d’agir partagés par la médiation culturelle et le domaine de l’intervention sociale. Elle donne ainsi une visibilité à la démarche de médiation développée par Oxy-Jeunes dans le domaine de la recherche académique en musique⁴⁰³. Par les bonnes pratiques qu’elle met en évidence, elle fournit certaines balises aux professionnels du secteur musical, et notamment des milieux institutionnels, sur la manière de concevoir concrètement une activité de médiation de la musique poursuivant des objectifs tournés vers l’intervention sociale. Néanmoins, les entretiens n’ont pas permis d’aborder précisément la stratégie financière de l’organisme et le détail du processus de création qui devraient être développés pour que la valeur procédurale de ce travail soit exhaustive. Les apports de la sociologie interactionniste, que plusieurs auteur.es ont appliqué aux processus de création en musique⁴⁰⁴ pourrait s’avérer utile pour approfondir le second point. Une observation participante, empêchée par le contexte sanitaire de l’année 2020-2021, aurait également permis de détailler davantage l’espace dans lequel s’insèrent les ateliers, mais également de nuancer et de mettre en perspective les déclarations des participant.es. En effet, l’impact positif et les bénéfices retirés de cette expérience semblent avoir été largement supérieurs aux éventuels micro-moments de négociations ou de doutes qui ont probablement parsemé les séances, et qui n’ont donc pas été abordés par les participant.es lors des entretiens.

Ces limites témoignent de la nécessité d’initier le processus d’évaluation ou de rétro-action de l’activité dès son idéation⁴⁰⁵, particulièrement lorsque celui-ci est réalisé à l’échelle d’un projet et vise à en

⁴⁰³ Une communication en ligne à propos de cette recherche a été réalisée dans le cadre du 3^e colloque étudiant CIRMMT-OICRM-BRAMS (COBS) intitulé « Au-delà des frontières, repenser la recherche par la musique », le 1^{er} juin 2020 : Gomez, Emilie, « Médiation de la musique et émancipation dans l’organisme Oxy-Jeunes : analyse de la création collective du titre « I Know » », 3^e colloque COBS (en ligne), juin 2021, <http://www.ccob-cobs.org/mediation-de-la-musique-et-emanicipation-dans-lorganisme-oxy-jeunes-analyse-de-la-creation-collective-du-titre-i-know>. Une autre communication issue de ce mémoire sera présentée en présentiel à Paris les 2 et 3 novembre 2021 au colloque « L’engagement social et culturel du musicien » organisé par la Cité de la Musique – Philharmonie de Paris, SIMM (Social Impact of Making Music) et la Fondation Royaumont.

⁴⁰⁴ Notamment

Becker, Howard S., et Robert R. Faulkner. *Thinking Together. An E-mail Exchange and All That Jazz*, Los Angeles, USC Annenberg Press, 2013.

Becker, Howard Saul, Robert R Faulkner, et Bruno Gendre. *Qu’est-ce qu’on joue, maintenant? le répertoire de jazz en action*. Paris, La Découverte, 2011.

Faulkner, Robert R. *Hollywood Studio Musicians: Their Work and Careers in the Recording Industry*, New York, University Press of America, 2017.

Cugny, Laurent, Hyacinthe Ravet, et Catherine Rudent, « « Aimez-vous les uns les autres ou bien disparaissent... » », *Sociétés* vol. 85, n° 3, 2004, p. 83-100.

Kirchberg, Irina, « Pour une approche sociomusicologique des processus de création musicale. “Faire la musique” en natation synchronisée », Paris-Sorbonne, 2014.

Kirchberg, Irina, et Alexandre Robert (éd.) *Faire l’art: analyser les processus de création artistique*, Paris, L’Harmattan, 2014.

Ravet, Hyacinthe. *L’orchestre au travail: interactions, négociations, coopérations*, Paris, Vrin, 2015.

⁴⁰⁵ Au sujet de l’évaluation en médiation de la musique, voir Pébrier, Sylvie, « Évaluer la médiation culturelle de la musique. Le travail en commun du sens », *Revue musicale OICRM*, vol. 7, n° 2, 2020, p. 1-22.

analyser le déroulement factuel. Toutefois, lorsque l'évaluation porte sur une démarche plus globale, un retour espacé du moment de réalisation peut contribuer à prolonger le processus de développement du pouvoir d'agir en ce que le recul peut amener les participant.es à une « nouvelle conscience de [leur] réalité et de [leur] pouvoir⁴⁰⁶ » et à la reconnaissance de leurs responsabilités personnelles dans le projet⁴⁰⁷. Pour Kaine, l'évaluation constitue une étape à part entière d'une activité culturelle visant le développement du pouvoir d'agir des participant.es :

Les acteurs se dotent d'un outil de dialogue constructif permettant un examen précis des faits et de leurs interprétations. C'est en ce sens qu'une évaluation fait partie intégrante de l'action et qu'elle peut contribuer à renforcer l'autonomie des différents acteurs. L'énonciation d'un tel "jugement" a pour but premier de voir dans quelle mesure il est possible d'améliorer des actions, des projets, des programmes reliés au développement de la communauté. »⁴⁰⁸

Si cette recherche n'a pas été collaborative, nous avons autant que possible pris soin de l'intégrer à l'éthique de l'organisme et d'en considérer les objectifs. Ainsi, après rencontre des gestionnaires et des artistes-mentors, nous avons contacté les jeunes participant.es par leur intermédiaire. Ce processus a permis de présenter la recherche et les modalités d'entrevues de la manière la plus juste et appropriée possible, en dehors du prisme de l'étudiante-chercheuse. À chaque début d'entretien, nous avons particulièrement insisté sur les droits d'anonymisation ou de retrait que pouvait choisir d'exercer le.la participant.e avant de confirmer les conditions de la rencontre à l'oral, en plus du formulaire signé. Les communications orales, tout comme la version écrite de cette recherche ont été soumises à l'ensemble des participant.es afin de recevoir leurs éventuels commentaires puis leur consentement avant toute publication. Si ces précautions ont contribué à conformer notre enquête aux recommandations éthiques d'Oxy-Jeunes, nous avons également souhaité qu'elle puisse favoriser le développement de l'organisme et de sa démarche. Ainsi, tout.es les participant.es ont été invités à écrire, dessiner, photographier ou témoigner selon la forme de leur choix de leur expérience à Oxy-Jeunes et de la création d'« I Know » afin de symboliser la place donnée à leur parole dans le cadre de cette recherche, mais également d'ouvrir la présentation d'« I Know » par l'authenticité de leurs mots. D'autre part, une rencontre en présentiel réunissant tout.es les participant.es de cette recherche devrait être l'occasion de répondre aux désirs de retrouvailles, voire de retour à Oxy-Jeunes dans le cadre du nouveau volet d'activité ouvert aux jeunes jusqu'à 22 ans, formulées par plusieurs

A propos des enjeux et de la mise en place de l'évaluation participative, voir le guide réalisé par Louis Jacob et Laurence Ouvrard. Jacob, Louis et Laurence Ouvrard, *Comprendre et entreprendre une évaluation participative : guide de synthèse*, Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 2009.

⁴⁰⁶ Lemay, Louise, « L'intervention en soutien à l'empowerment. Du discours à la réalité. La question occultée du pouvoir entre acteurs au sein des pratiques d'aide. », p. 171.

⁴⁰⁷ William Ninacs, *Empowerment et intervention. Développement de la capacité d'agir et de la solidarité*.

⁴⁰⁸ Elisabeth Kaine (éd.), *Le petit guide de la grande concertation: création et transmission culturelle par et avec les communautés*, p. 215.

participant.es à la fin des entrevues. Enfin, le document interactif de vulgarisation de cette recherche proposé dans la communication au 3^e colloque étudiant COBS⁴⁰⁹ devrait être utilisé par les gestionnaires et diffusé dans leur réseau pour contribuer à la valorisation de leur propre démarche. Si ces éléments demeurent isolés dans le cadre de cette recherche, ils pourraient être développés de manière à construire une méthodologie de recherche-action appliquée à la médiation de la musique s’inscrivant dans le milieu communautaire ou celui de l’intervention sociale.

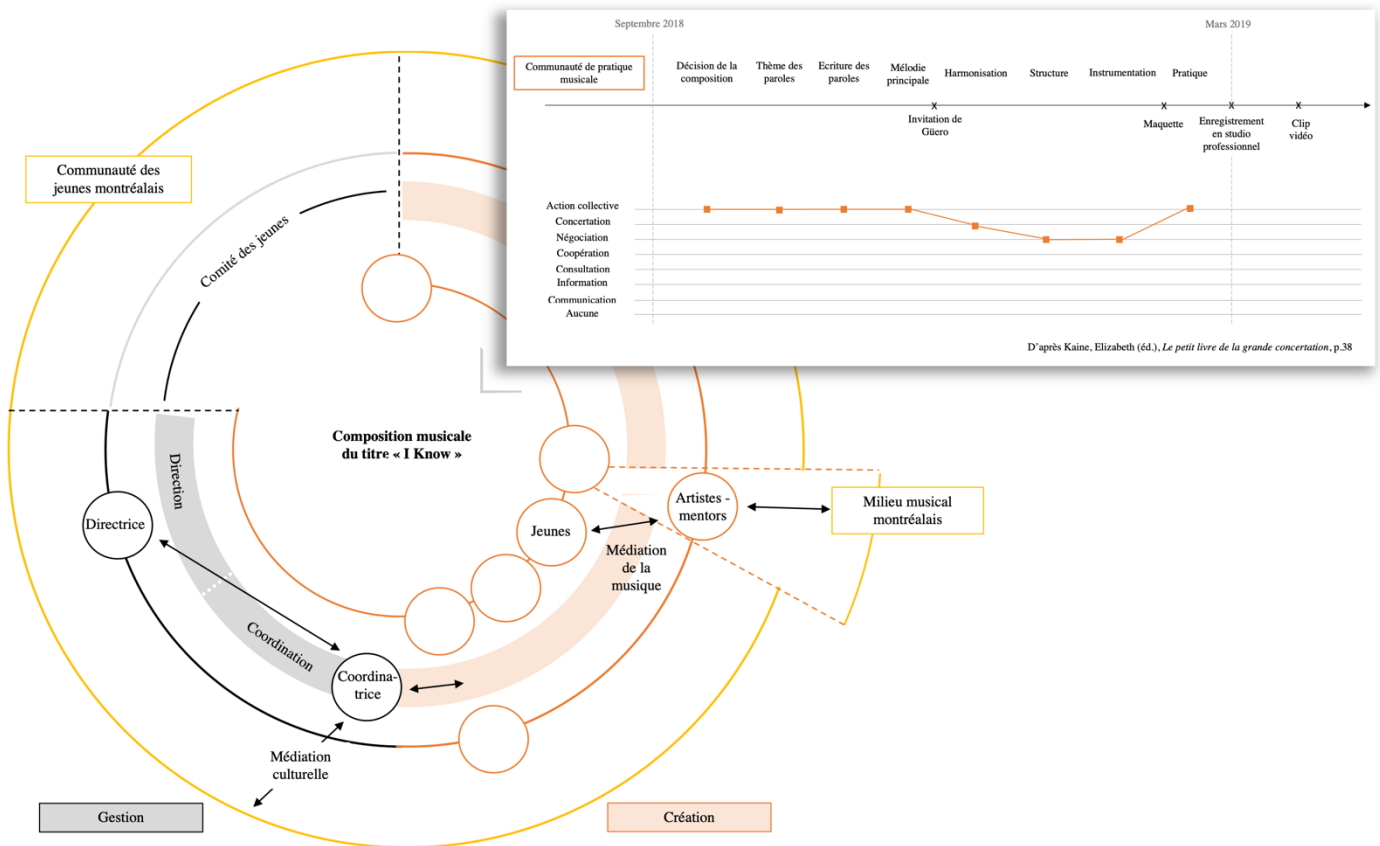


Figure 15 - Schéma récapitulatif des dynamiques principales de l'atelier de composition musicale poursuivant des objectifs de développement du pouvoir d'agir

Cette enquête nous a permis d’entrevoir le potentiel d’action d’une recherche réalisée en étroite collaboration avec les acteur.ices du milieu dans lequel elle s’ancre. Ce type d’étude nous apparaît dès lors comme une voie pertinente à arrimer aux activités de médiation de la musique menées par les médiateur.ices

⁴⁰⁹ Emilie Gomez, « Médiation de la musique et émancipation dans l’organisme Oxy-Jeunes : analyse de la création collective du titre « I Know » », 3^e colloque COBS (en ligne), juin 2021, <http://www.ccob-cobs.org/mediation-de-la-musique-et-émancipation-dans-lorganisme-oxy-jeunes-analyse-de-la-creation-collective-du-titre-i-know>.

culturel.les, les médiateur.ices de la musique, et/ou les artistes pour, d'une part, accroître leur portée sociale sur le terrain, et d'autre part, développer des modèles opérationnels de médiation culturelle poursuivant des objectifs d'émancipation, spécifiquement dans le milieu de la médiation de la musique. Une thèse de doctorat réalisée avec et pour les acteur.ices d'un organisme proposant des activités de médiation de la musique dans une visée de changement social, ou un mandat de « recherche et développement » dans ce type de structure pourrait permettre d'approfondir les voies ouvertes par ce mémoire. Un ancrage quotidien au sein de la communauté créée par la structure, tout au long de la recherche nous permettrait de nous former, par l'intermédiaire des acteur.ices de la structure, aux stratégies d'intervention sociale par la médiation culturelle et la médiation de la musique qu'ils.elles mettent en place de manière à mieux les comprendre et ainsi mieux y contribuer. Dans cette volonté de collaboration étroite et de participation directe, nous aspirons à œuvrer par la recherche pour ces lieux, parfois « tiers-lieux », conçus comme des espaces de création artistique, de convivialité, de débat ; des laboratoires de l'économie solidaire et des modes de gouvernance intermédiaires où les amateurs, professionnel.les, voisin.es et curieux.euses des arts et de la culture imaginent et expérimentent de nouvelles façons d'habiter ensemble le monde de demain.

Références

Articles et ouvrages

- Abouddrar, Bruno Nassim et François Mairesse, *La médiation culturelle*, Paris, PUF, 2016.
- Bacqué, Marie-Hélène, Carole Biewener, *L'empowerment, une pratique émancipatrice*, Paris, La Découverte, 2015.
- Beauchemin, William-Jacomo, Noémie Maignien, Nadia Duguay, *Portraits d'institutions culturelles montréalaises. Quels modes d'action pour l'accessibilité, l'inclusion, l'équité*, Les Presses de l'Université de Laval, 2020.
- Belhadj-Ziane, Kheira, Jean-François Allaire, Paul Morin, *Évaluation de l'implantation de Cultures du cœur en Estrie: un projet de médiation culturelle dans le champ de l'intervention sociale : rapport final*, 2015.
- Bernard, Anne, « Les pratiques en amateur », dans Audet, Claudine et al., *Enquête sur les pratiques culturelles Québec*, Ministère de la culture, de l'Éducation et de la Condition Féminine, 2009.
- Bernard, Anne, « Les formes d'engagement dans la vie culturelle », dans Audet, Claudine et al., *Enquête sur les pratiques culturelles Québec*, Ministère de la culture, de l'Éducation et de la Condition Féminine, 2009.
- Blacking, John, *Le sens musical*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- Bordeaux, Marie-Christine, « L'éducation artistique : entre médiation culturelle et éducation non formelle » dans Jacobi, Daniel (éd.), *Culture et éducation non formelle*, Presses de l'Université du Québec, 2018, pp. 33-46.
- Boucoucheliev, André, *Le langage musical*, Paris, Fayard, 1983.
- Calvès, Anne-Emmanuèle, « « Empowerment » : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers Monde*, n°200, 2009.
- Casemajor, Nathalie, Marcelle Dubé, Jean-Marie Lafortune et Ève Lamoureux, *Expériences critiques de la médiation culturelle*, Laval, PUL, 2017.
- Casemajor Nathalie, Ève Lamoureux, Danièle Racine, « Art participatif et médiation culturelle : typologie et enjeux des pratiques », dans Camart, Mairesse, Prévost-Thomas et Vessely (éd.) *Les mondes de la médiation culturelles. Volume 1 : approches de la médiation*, Paris, L'Harmattan, pp. 171-184.
- Caune, Jean, *Formes artistiques et pratiques culturelles. Enjeux théoriques et politiques*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- Centre de formation populaire, « Une brève histoire de l'éducation populaire », *L'éducation populaire autonome*, colloque du 15 et 16 novembre 2018, Centre Saint-Pierre-, Montréal, <http://lecfp.qc.ca/wp-content/uploads/2018/11/Histoire-%C3%89ducation-populaire-%C3%A0->

[Montr%C3%A9al diaporama CFP 2018 BVpr%C3%A9sentation-compressed-2.pdf](#) (consulté le 04 octobre 2021).

Collectif pour la musique au Québec, *Manifeste pour l'éducation et la pratique musical au Québec*, 20 septembre 2018, <https://www.musi.quebec/telecharger-le-manifeste> (consulté le 15 mai 2021).

Clavairolle, Françoise, Pascal Ricaud, « Introduction : Sentiments d'appartenance et parcours de reconnaissance : regards sur la diversité des processus de communalisation », *Cahiers de « Construction politique et sociale des territoires »*, n°2, 2013, pp.1-10.

Commission de culture, *Agenda 21 de la culture*, Cités et Gouvernements Locaux Unis – CGLU, 2008, http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21_fr.pdf (consulté en octobre 2020)

Condorcet, « Rapport et projet de décret relatif à l'organisation générale de l'instruction publique. Présentation à l'Assemblée législative : 20 et 21 avril 1792 », <https://www.assemblee-nationale.fr/histoire/7ed.asp> (consulté en septembre 2020).

Confédération des Maisons des Jeunes et de la Culture de France, *Les pratiques artistiques et culturelles amateurs dans les MJC*, 2013, p.20, http://www.cmjcf.fr/wp-content/uploads/2014/05/Les_pratiques_amateurs_MJC.pdf (consulté le 30 avril 2020).

Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition (actuelle), « Exprimer », <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E3499> (consulté le 29 avril 2020).

Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition (actuelle), « Mentor », <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M1735> (consulté le 21 mai 2021)

Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition (actuelle), « Milieu », <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2145> (consulté le 22 juin 2021)

Dictionnaire de l'Académie française, 9^e édition (actuelle), « Parole », <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P0708> (consulté le 29 avril 2020)

Dubé, Jasmine, « Les jeunes et les Festivals de théâtre », *Lurelu*, vol. 12, n° 1, 1989.

Élias, Norbert, *La société des individus*, Paris, Fayard, 1987.

Fourcade, Marie-Blanche, *La médiation culturelle et ses mots-clés*, Culture pour tous, 2014, https://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/wp-content/uploads/sites/6/2015/05/lexique_mediation-culturelle.pdf, (consulté le 15 septembre 2020).

Freire, Paolo, *Pédagogie des opprimés*, Paris, Maspero, 1974.

Gomart, Emilie, Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, *Figures de l'amateur ; formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, Paris, La Documentation française, 2000.

Gomez, Emilie, " *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, de Jacques Rancière", *La Revue musicale OICRM*, vol 7.2, 2020, <https://revuemusicaleoicrm.org/rmo-vol7-n2/le-maitre-ignorant/>

- Gouvernement du Québec, *Action communautaire*, Ministère du Travail, de l'Emploi et de la Solidarité sociale, 2020, <https://www2.gouv.qc.ca/entreprises/portail/quebec/infosite?lang=fr&m=dossiers&x=205431877&sm=205431877> (consulté le 14 mai 2021).
- Gouvernement du Québec, *Partout, la culture. Politique culturelle du Québec. Plan d'action gouvernemental en culturel 2018-2023*, Ministère de la Culture et des Communications, 2018
- Gouvernement du Québec, *Plan d'action gouvernemental pour l'inclusion économique et la participation sociale 2017-2023*, Direction des communication. Ministère du Travail, de l'Emploi et de la Solidarité sociale, 2017.
- Grandmont, Gérald « 50 ans de politique culturelle au Québec : 10 dates majeures qui ont marqué cette politique et questionnements pour l'avenir » (Colloque – 50 ans d'action publique en matière de culture au Québec, 2011) cité par Serge-André Guay, « Texte de la conférence d'ouverture du Colloque – 50 ans d'action publique en matière de culture au Québec, 2011 », 2018, <https://fondationlitterairefleurdelys.com/2018/06/15/50-ans-de-politique-culturelle-au-quebec-10-dates-majeures-qui-ont-marque-cette-politique-et-questionnements-pour-lavenir/> (consulté en septembre 2020).
- Green, Anne-Marie, *De la musique en sociologie*, Paris, L'Harmattan, 2005, cité dans David, Sylvain, « La musique : sociologie d'un art non conceptuel. De la musique en sociologie d'Anne-Marie Green », *Spirale*, n°223, 2008, p.32-33.
- Gutiérrez, Lorraine, « Working with women of color: an empowerment perspective », *Social Work*, vol.35, n°2, 1990, pp. 149-153.
- Jeannot, Pierre, *Médiation de la musique : Une profession ? Portraits de médiateurs de la musique classique*, mémoire de master, Université Paris-Sorbonne, 2016.
- Jesu, Louis, et Cyril, Nazareth, « Encadrer les jeunes de cités par le football et le rap. Une mise à distance de la culture des rues », *Genèses*, vol. 104, no. 3, 2016, pp. 73-92.
- Kaine, Elizabeth (éd.), *Le petit guide de la grande concertation. Création et transmission culturelle par et avec les communautés*, Québec, PUL, 2016.
- Kirchberg, Irina, « Où en est la médiation de la musique au Québec ? Panorama des actions selon les membres du conseil québécois de la musique », *Animation, territoires et pratiques socioculturelles (Revue ATPS)*, n°18, 2020, pp. 29-48.
- Kirchberg, Irina, *Panorama de la médiation de la musique au Québec. Définitions, acteurs et enjeux*, Partenariat sur les publics de la musique, mars 2019.
- Lamoureux, Ève, « Les arts communautaires : des pratiques de résistance artistique interpellées par la souffrance sociale », *Amnis*, n°9, 2010, p. 1, <https://journals.openedition.org/amnis/314> (consulté le 22 juin 2021).
- Lamoureux, Eve, Magali Uhl (éd.), *Le vivre-ensemble à l'épreuve des pratiques culturelles et artistiques contemporaines*, Laval, Presses de l'Université de Laval, 2018.
- Lafortune, Jean-Marie, « De la médiation à la médiacion : le double jeu du pouvoir culturel en animation », *Lien social et politique*, n°60, automne 2008, pp. 49-60.

- Lafortune, Jean-Marie (éd.), *La Médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec, PUQ, 2012.
- Lapointe, Marie-Claude, « L'écoute et la consommation de la musique », dans Audet, Claudine et al., *Enquête sur les pratiques culturelles Québec*, Ministère de la culture, de l'Éducation et de la Condition Féminine, 2009, pp. 41-66.
- Le Bossé, Yann, Bernard Vallérie, « Développement du pouvoir d'agir (*empowerment*) des personnes et des collectivités : de son expérimentation à son enseignement », *Les Sciences de l'éducation – Pour l'Ère nouvelle*, vol.39, 2006, pp. 87-100.
- Lemay, Louise, « L'intervention en soutien à l'empowerment. Du discours à la réalité. La question occultée du pouvoir entre acteurs au sein des pratiques d'aide. », *Nouvelles pratiques sociales*, vol. 20, n°1, automne 2007, pp. 165-180.
- Lepage, Franck, « De l'éducation populaire à la domestication par la « culture » », *Le Monde diplomatique*, mai 2009, pp. 4-5.
- Lepage, Franck, *L'Éducation populaire, Monsieur, ils n'en ont pas voulu*, Du Cerisier, 2007
- Lussier, Martin, *L'appropriation de la médiation culturelle dans la Vallée-du-Haut-Saint-Laurent : caractéristiques, besoins et enjeux des artistes et des travailleurs culturels*, Montréal, Culture pour tous, Autour de nous et Service aux collectivités de l'UQAM, 2014, https://www.culturepourtous.ca/professionnels-de-la-culture/mediation-culturelle/wp-content/uploads/sites/6/2014/10/Rapport_de_recherche.pdf (consulté le 24 septembre 2020).
- Malraux, André, « Ministère d'État chargé des affaires culturelles », *Journal officiel de la République française*, 26 juillet 1959
- Meyer-Bisch, Patrice, « Les droits culturels. Enfin sur le devant de la scène ? », *L'Observatoire*, n°33, 2008.
- Ministère de la Culture et des Communications, *Agenda 21 de la culture au Québec*, 2021, Gouvernement du Québec, 2012.
- Ministère de l'éducation, Ministère de l'Enseignement supérieur, « Chapitre 8 - Domaine des arts. Musique », *Programme de formation de l'école québécoise, enseignement secondaire, deuxième cycle*, http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/education/jeunes/pfeq/PFEQ_musique-deuxieme-cycle-secondaire.pdf (consulté le 01 octobre 2020).
- Molino, Jean, *Le Singe musicien : essais de sémiologie et d'anthropologie de la musique*, Paris, Actes Sud / INA, 2009.
- Mörsch, Carmen, *Le temps de la médiation*, Institute for Art Education de la Haute école des arts de Zurich, Pro Helvetia, 2017.
- Montoya, Nathalie, « Médiation et médiateurs culturels : quelques problèmes de définition dans la construction d'une activité professionnelle », *Lien social et Politiques*, n°60, 2008, pp. 25-35.

- Montoya, Nathalie, Marie Sonnette et Pascal Fugier, « L'accueil paradoxal des publics du champ social dans les établissements culturels », *Culture & Musées Muséologie et recherches sur la culture*, n° 26, 2015, pp. 47-71.
- Moreau, Pierre-Luc, *Le métier de chanteur lyrique au Québec (2000-2020) : Médiation de la musique et nouvelles modalités du concert*, Mémoire de maîtrise dirigé par Michel Duchesneau et Irina Kirchberg, Université de Montréal, 2020.
- Ninacs, Wiliam A., *Empowerment et intervention. Développement de la capacité d'agir et de la solidarité*, Laval, PUL, 2008.
- Office québécois de la langue française, « Organisme sans but lucratif », 2011, http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8361406#:~:text=Organisme%20constitu%C3%A9%20exclusivement%20%C3%A0%20des,quelconque%20avantage%20%C3%A9conomique%20ou%20profit (consulté le 13 mai 2021).
- Office québécois de la langue française, « Mentorat », 2020, http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8361091#:~:text=Aide%20apport%C3%A9e%20par%20une%20personne,ou%20professionnel%20de%20celle%2Dci (consulté le 14 mai 2021).
- Office québécois de la langue française, « Tutorat », 2003, http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=8870433 (consulté le 21 mai 2021).
- Pévrier, Sylvie, « Évaluer la médiation culturelle de la musique. Le travail en commun du sens », *Revue musicale OICRM*, vol. 7, n° 2, 2020, p. 1-22
- Péquignot, Bruno, « Sociologie et médiation culturelle », *L'Observatoire*, n°32, 2007, pp. 3-7.
- Perrenoud, Marc, *Les musicos : enquête sur des musiciens ordinaires*, Paris, La Découverte, 2007.
- Poirrier, Christian (éd.), *La participation culturelle des jeunes à Montréal*, Montréal, INRS, 2012.
- Poirrier, Philippe « Culture populaire et politique culturelle en France: un rendez-vous manqué ? », *Retour vers le présent, la culture populaire en Suisse*, Verlag für Kultur und Geschichte, 2008, p.176-183.
- Poirrier, Philippe (éd.), *Les politiques culturelles en France*, Paris, La Documentation française, 2002
- Poulain, Hélène, *Institutionnalisation de la scène Hip-hop underground à Montréal, ses enjeux et rapports au mainstream*, Mémoire de maîtrise dirigé par Guillaume Sirois, Université de Montréal, 2020.
- Prairat, Eirick, « La médiation ou les migrations d'un concept. La pratique et le concept. », *Diversité : ville école intégration*, n°175, 2014.
- Prévost-Thomas, Cécile, « De « Douce France » à « Tekitoui » : enjeux identitaires et sociaux de la chanson engagée en France. » dans Bizzoni, Prévost-Thomas (éd.), *La chanson francophone engagée*, Montréal, Tryptique, 2008.
- Promonade(s), « On est un certain nombre », <http://www.pronomades.org/On-est-un-certain-nombre> cité dans Bordeaux, Marie-Christine, « La médiation culturelle. Des dispositifs et des modèles toujours en tension. », *L'Observatoire*, n°51, 2018.
- Rancière, Jacques, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Paris, Fayard, 1987.

- Ravet, Hyacinthe « Sociologies de la musique », *L'Année sociologique*, vol. 60, 2010.
- Saada, Serge, *Et si on partageait la culture*, Paris, L'Attribut, 2011.
- Saussure, Louis-Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1955.
- Ruwet, Nicolas, *Langage, Musique, Poésie*, Paris, Seuil, 1972.
- Theureau, Jacques, « Les entretiens d'autoconfrontation et de remise en situation par les traces matérielles et le programme de recherche « cours d'action » », *Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 4, n° 2, 2010.
- Traïni, Christophe, *La musique en colère*, Paris, Presses de Sciences Po, 2008.
- Tylor, Edward Burnet., *La Civilisation primitive*, Paris, traduit de l'anglais par Pauline Brunet, vol. 1, Paris, Alfred Cortes, 1876.
- Vermersch, Pierre, *L'entretien d'explicitation*, ESF, Paris, 2019.
- Vouilloux, Bernard, « Du dispositif », *Discours, image, dispositif Penser la représentation II, textes réunis par Philippe Ortel*, Paris, L'Harmattan, 2008, pp. 15-31.
- Weber, Max, *Économie et société*, Paris, Pocket, 1995.
- Wenger, Etienne, « Communities of Practice and Social Learning Systems », *Organization*, vol.7, n°2, 2000.

Sites internet

- Martel, Lucie, « Lucie Martel », portfolio, <https://www.luciemartel.com/>
- Mouvement d'éducation populaire et d'action communautaire du Québec, « Éducation populaire et luttes sociales. Quelques définitions. », <http://www.mepacq.qc.ca/education-populaire-et-luttes-sociales/quelques-definitions/> (consulté le 11 mai 2021)
- Oxy-jeunes, <https://www.oxy-jeunes.com/>
- Social Progress Indicators for the Responsibility of All, “La démarche”, <https://wikispiral.org/tiki-index.php?page=D%C3%A9couvrir+SPIRAL> (consulté le 27 juin 2021)
- ROCAJQ, « Approche globale », <https://rocajq.org/le-rocajq/> (consulté le 13 mai 2021)

Contenu audiovisuel

Gomez, Emilie, « Médiation de la musique et émancipation dans l'organisme Oxy-Jeunes : analyse de la création collective du titre « I Know » », 3^e colloque COBS (en ligne), juin 2021, <http://www.cob-cobs.org/mediation-de-la-musique-et-emancipation-dans-lorganisme-oxy-jeunes-analyse-de-la-creation-collective-du-titre-i-know>

Güero RS ft. KOF, Prod : Dunnepure, "03 - Suelto Verso Suelto", *La Red*, 2021, album numérique, https://www.youtube.com/watch?v=XiHGjxvDGE0&list=OLAK5uy_kBvzTkbKnRawFftlZkEsr9_xU0T1cX_sc&index=3

Le Bossé, Yann, *Ils ne savent pas qu'ils savent*, rencontre publique organisée par le collectif Pouvoir d'Agir et la Fédération des centres sociaux et socioculturels de France, Paris, 28 septembre 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=f3dOEDL60P0> (consulté le 14 octobre 2020)

Oxy-jeunes, « Composition collective I KNOW », Youtube, <https://www.youtube.com/watch?v=6yvPD3t1S9M>, 10 juin 2020 (consulté le 29 avril 2021).

Liste des annexes

Annexe 1 – Politiques culturelles et médiation.....	2
Annexe 2 - Tableau récapitulatif des entretiens.....	4
Annexe 3 – Guide d’entretien : gestionnaires.....	6
Annexe 4 – Guide d’entretien : artistes-mentors	8
Annexe 5 – Guide d’entretien : jeunes.....	10
Annexe 6 – Liste de la littérature grise de l’organisme Oxy-Jeunes.	11
Annexe 7 – Transcription des entretiens.....	12
<i>Elany Mejia</i>	12
<i>Julie Laloire</i>	26
<i>Donald O'Brien</i>	39
<i>Philippe Koffi</i>	60
<i>Lucie Martel</i>	73
<i>Güero Rs</i>	88
<i>Feda Abuseedo et Maria Abreu</i>	99
<i>Rukhama Adlai Florestal</i>	111
<i>Jazz</i>	124
Annexe 8 – Formulaire de dépôt du certificat d’éthique et certificat d’approbation éthique	134

Annexe 1 – Politiques culturelles et médiation

En 1959, André Malraux prend la tête du premier Ministère des Affaires culturelles dont la mission est 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 »¹. Dispersées sur l’ensemble du territoire français, les Maisons de la culture doivent permettre à tous les citoyens d’accéder aux biens culturels et plus précisément aux œuvres légitimes, à savoir celles de la culture savante². Les Maisons de la Culture deviennent « le lieu de contact entre le public et les chef-d’œuvres »³ duquel toute pédagogie ou mission didactique est exclue, le choc esthétique se suffisant à lui-même. Ce mouvement de démocratisation de la culture est bousculé par les événements de Mai 68 portés par des militants qui dénoncent le pouvoir bourgeois et l’élitisme de la culture légitimée. Cette remise en cause des politiques ministérielles conduit à une décentralisation de la gestion de la culture, laquelle se concrétise par la création des Directions régionales des affaires culturelles (DRAC) chargées d’organiser l’action culturelle à l’échelle locale. Si la démocratisation est toujours en vigueur, les méthodes mobilisées pour y parvenir s’élargissent, « la reconnaissance de la diversité des voies pour atteindre la démocratisation remplace la nécessité du choc esthétique »⁴. Ces inflexions, associées à l’arrivée au pouvoir de François Mitterrand et de son ministre de la Culture Jack Lang, annoncent une nouvelle phase dans les politiques culturelles françaises, celle de la démocratie culturelle. Malmenée lors de la décennie précédente, la culture devient une préoccupation majeure du gouvernement qui augmente considérablement le budget alloué et élargit le spectre artistique légitime, « la démocratisation culturelle s’efface au profit du libre épanouissement individuel par la création dans le respect des cultures régionales et internationales, voire sociales »⁵. L’accent est mis sur la pratique artistique, majoritairement professionnelle, mais l’animation et l’éducation restent sur la touche. Il faudra attendre les années 2000 et le gouvernement de Lionel Jospin pour que la priorité donnée à la création soit déplacée vers les enjeux liés à l’éducation, le ministère de la Culture se donnant pour objectif principal de « conforter l’éducation artistique et culturelle » et de « développer les pratiques artistiques amateurs »⁶.

Au Québec, l’histoire des politiques culturelles connaît peu ou prou les mêmes mouvements structurants, à la différence que son histoire est étroitement liée à la défense de la langue française au sein du monde anglophone canadien. La création du Ministère des Affaires culturelles en 1961 par le gouvernement de

¹ Malraux, André, « Ministère d’État chargé des affaires culturelles », *Journal officiel de la République française*, 26 juillet 1959, p. 7413

² Poirrier, Philippe « Culture populaire et politique culturelle en France: un rendez-vous manqué ? », *Retour vers le présent, la culture populaire en Suisse*, Verlag für Kultur und Geschichte, 2008, p.176-183.

³ Poirrier, Philippe (éd.), *Les politiques culturelles en France*, Paris, La Documentation française, 2002, p. 183.

⁴ *Ibid.*, p. 271.

⁵ *Ibid.*, p.378.

⁶ *Ibid.*, p. 482.

Jean Lesage participe de la construction et de l'affirmation de l'identité québécoise et propose « une vision qui conçoit la société québécoise comme une nation qui doit mettre en valeur sa réalité culturelle francophone et ouverte sur le monde »⁷. Cet élan de défense identitaire est suivi d'une volonté de développement culturel. Les efforts sont alors concentrés sur l'éducation et, surtout, sur la création artistique. La création de la Société de développement des Industries de la Culture en 1978 marque le début d'une politique valorisant la construction d'un réseau culturel professionnel hiérarchisé couvrant l'ensemble du territoire. En 1992, l'État réaffirme son rôle par l'adoption de la Politique Culturelle du Québec qui continue de soutenir la création mais valorise également la participation citoyenne, le rôle culturel des municipalités et l'éducation artistique. Ce dernier volet est concrétisé par le Protocole d'Entente Culture-Éducation signé en 1997 qui intègre les activités culturelles aux programmes d'enseignement et reconnaît leur nécessité dans le parcours d'apprentissage des jeunes québécois.

A l'échelle internationale, Paris et Montréal se rejoignent autour de l'Agenda 21 de la Culture, adopté en 2004 par plusieurs villes à travers le monde. Ce texte, dans la lignée du Sommet de la Terre organisé à Rio en 1992, reconnaît le rôle majeur de la culture dans l'élaboration de politiques de développement territorial durable et son lien étroit avec « les droits de l'Homme, la diversité, la durabilité, la démocratie participative et la paix »⁸. La culture est considérée comme un droit universel et requiert la coopération de toutes ses actrices, à toutes les échelles. Elle participe au développement économique tout en veillant au respect de la « diversité des expressions culturelles », lesquelles sont considérées comme des facteurs d'inclusion sociale forts. L'Agenda 21 de la Culture du Québec emploie le terme de « médiation culturelle »⁹, qui joute les propositions « Favoriser l'épanouissement culturel des citoyennes et des citoyens ainsi que l'accès et leur participation à la vie culturelle » et « miser sur le loisir culturel comme lieu d'apprentissage et d'appropriation citoyenne ». Cette insertion témoigne du rapport étroit entre le domaine du politique et celui de la médiation culturelle, et il n'est pas étonnant de constater que les différents objectifs portés par la médiation font échos aux mouvements qui ont rythmé les politiques culturelles.

⁷ Grandmont, Gérald « 50 ans de politique culturelle au Québec : 10 dates majeures qui ont marqué cette politique et questionnements pour l'avenir » (Colloque – 50 ans d'action publique en matière de culture au Québec, 2011) cité par Serge-André Guay, « Texte de la conférence d'ouverture du Colloque – 50 ans d'action publique en matière de culture au Québec, 2011 », 2018, <https://fondationlitterairefleurdelys.com/2018/06/15/50-ans-de-politique-culturelle-au-quebec-10-dates-majeures-qui-ont-marque-cette-politique-et-questionnements-pour-lavenir/> (consulté en septembre 2020).

⁸ Commission de culture, *Agenda 21 de la culture*, Cités et Gouvernements Locaux Unis – CGLU, 2008, p.5, http://www.agenda21culture.net/sites/default/files/files/documents/multi/ag21_fr.pdf (consulté en octobre 2020).

⁹ Ministère de la Culture et des Communications, *Agenda 21 de la culture au Québec*, 2021, Gouvernement du Québec, 2012, p. 12, <https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/agenda21/A21C-Brochure-FR-2013.pdf> (consulté en septembre 2020).

Annexe 2 - Tableau récapitulatif des entretiens

Date, heure (Montréal)	Nom	Statut	Profil	Durée (min)	Commentaires
05-02-2021, 10h	Elany Mejia	Coordinatrice		87	
08-02-2021, 10h	Julie Laloire	Directrice		75	
15-02-2021, 11h30	Donald O'Brien	Artiste-mentor « musique »	Bassiste professionnel diplômé de l'Université de Montréal.	100	Premier contact par Elany Mejia.
16-02-2021, 10h30	Philippe Koffi	Artiste-mentor « rap »	Rappeur professionnel et intervenant psycho-social.	72	Premier contact par Elany Mejia.
19-02-2021, 9h	Lucie Martel	Artiste-mentor « chant »	Chanteuse professionnelle diplômée de l'Université de Montréal.	89	Premier contact par Elany Mejia.
27-02-2021, 14h	Güero RS	Jeune participant	Au secondaire au moment de la composition. Pratique du rap de manière intensive et autodidacte. En voie de professionnalisation avec le collectif Sueños y Raizes, sortie de son premier album en avril 2021. Membre du comité des Jeunes. Ne participe plus aux ateliers au moment de l'enquête.	71	Premier contact par Philippe Koffi.
12-03-2021, 17h	Feda Abuseedo	Jeune participante	Au secondaire au moment de la composition. Pratique du chant dans la sphère privée et via l'application sociale « Smule ». Membre du Comité des jeunes. Participe toujours aux ateliers au moment de l'enquête.	60	Premier contact par Lucie Martel. Présence de Lucie Martel à l'entrevue. Entrevue réalisée conjointement avec Maria.
12-03-2021, 17h	Maria Abreu	Jeune participante	Au secondaire au moment de la composition. Pratique du chant dans la sphère privée, musique omniprésente dans l'environnement familial. Membre du Comité des Jeunes. Participe toujours aux ateliers au moment de l'enquête.		Premier contact par Lucie Martel. Présence de Lucie Martel à l'entrevue. Entrevue réalisée conjointement avec Feda.
03-04-2021, 10h	Rukhama Adlai Florestal	Jeune participante	Au secondaire au moment de la composition. Ne pratiquait pas la musique avant les ateliers. Pratique de la guitare en autodidacte depuis. Membre du Comité des Jeunes. Ne	71	Premier contact par Elany Mejia.

			participe plus aux ateliers au moment de l'enquête.		
10-04-2021, 13h	Jazz	Jeune participante	Au secondaire au moment de la composition. Pratiquait le piano en autodidacte avant les ateliers. Pratique toujours le piano en autodidacte. Ne participe plus aux ateliers au moment de l'enquête.	57	Premier contact par Julie Laloire.
	[Nom anonymisé]	Jeune			Contacté.e par Donald : indisponible
	[Nom anonymisé]	Jeune			Relancé.e par Donald : sans réponse.

Annexe 3 – Guide d’entretien : questionnaires.

- Comment présenteriez-vous cette création dans le cadre des programmes proposés par Oxy-jeunes ?
- De quelle manière les ateliers de **composition** de « I Know » s’insèrent-ils dans les objectifs de ce programme ?
- Le clip vidéo a été réalisé par des jeunes de l’atelier d’art-médiatiques, vous agissez donc dans divers domaines artistiques pour mener la mission d’encapacitation, d’*empowerment*, qu’est celle d’Oxy-jeunes ? Comment une activité de composition musicale a-t-elle intégré ce programme pluri-artistique ?
- Qui sont les artistes-mentors qui apparaissent dans la vidéo ? Comment décririez-vous concrètement les tâches qu’ils ont effectuées dans la cadre de la **composition** collective ?
- Comment ont-ils intégré l’organisme puis le projet ?
- Qui sont les autres parties prenantes du projet qui apparaissent ? Comment décririez-vous leurs responsabilités au sein de l’atelier de composition de « I Know » ?
- Quelle place occupent actuellement ces différentes parties dans la gestion plus générale de l’organisme ?
- Les objectifs de développement de capacité d’agir ont-ils été discutés avec les artistes-mentors ?
- Quelles ont été pour vous les compétences nécessaires aux artistes-mentors pour assurer leur mission ? Ont-ils.elles bénéficié d’un accompagnement spécifique ?
- Les artistes ont un rôle d’intervenant.e, comment en êtes-vous arrivée à parier sur ces artisans de la musique pour la réalisation de missions sociales ?
- On voit apparaître une table de mixage, une caméra, un grand espace éclairé et sonorisé dans la vidéo... pourriez-vous citer les ressources (matériel, locaux, ateliers, formation, partenariats) à dispositions des artistes-mentors et des jeunes lors de la composition du titre « I Know » ?
- Quelles ressources ont été les plus sollicitées et par qui ?
- Avez-vous noté une évolution dans l’utilisation de certaines ressources par les jeunes au cours du projet ?
 - Si oui, laquelle ?
- Combien de jeunes ont participé à la composition de « I Know » ?
- Comment ont-ils intégré l’organisme puis le projet : y avait-il des critères (ressources financières, pré-requis techniques, fréquence de participation, engagement précis) pour participer au projet, si oui lesquels ?
- Quels ont été les enjeux financiers propres à cet atelier de composition musicale ?
 - Comment êtes-vous parvenus à le proposer gratuitement ?

- Les objectifs des ateliers du programme Expression Jeunesse, et plus précisément ceux portés par la création collective « I Know » ont-ils évolué au cours du projet ?
 - Si oui, pourriez-vous citer les objectifs successifs et les conditions de leur apparition ?
- Avez-vous remarqué des changements dans l'implication des acteurs de « I Know » au sein de l'organisme ? Si oui, pourriez-vous les décrire ?
- Pourriez-vous citer le défi majeur, selon vous, rencontré lors des ateliers de création de « I Know » ?
- Avez-vous eu l'impression d'avoir pris des décisions lors du déroulement de ces ateliers de création ?
 - Si oui, lesquelles ?
- Quelles recommandations formuleriez-vous pour un futur projet de création de même type ?
- Comment est arrivée la décision d'intégrer un animateur-intervenant à l'équipe, en plus des artistes mentors ?
- Quel a été plus particulièrement son rôle auprès des jeunes de « I Know » lors du déroulement du projet ?
- Souhaiteriez-vous ajouter quelque chose ?

Annexe 4 – Guide d’entretien : artistes-mentors

- Pourriez-vous retracer les principales étapes du processus ?
 - Pour chaque étape :
 - Quels étaient les objectifs ?
 - Où cette étape a-t-elle eu lieu ?
 - Quels ont été les moyens déployés ?
 - D’où proviennent ces ressources ?
 - Qui en a assuré la distribution ? De quelle manière ?
 - Y a-t-il eu des difficultés pour vous et/ou les jeunes ?
 - Quelles solutions ont été mises en place pour y faire face ?
 - Qu’est-ce qui vous marqué.e lors de ce moment ?
- Comment ont été définis les objectifs de l’atelier pour arriver à cette décision de composition musicale collective ?
- Ces objectifs ont-ils évolué au cours du projet ? Pourquoi ?
- Dans quelle mesure considérez-vous que votre qualité de musicien.ne a contribué à les atteindre ?
- Avez-vous eu le sentiment de mettre en œuvre d’autres habiletés que vos compétences artistiques ? Lesquelles ?
- Avez-vous ressenti le besoin de développer plus particulièrement certaines compétences ? Lesquelles ? Pourquoi ?
- Avez-vous eu l’impression de faire des choix, de prendre des décisions ?
- Avez-vous le sentiment d’avoir assuré la participation de chacun.e ? Qu’est-ce qui vous incite à répondre cela ?
- Comment les responsabilités de chacun.e ont été définies au sein de l’atelier ?
- Avec le recul, auriez-vous agi différemment afin d’améliorer l’implication de chaque jeune ? Quels seraient alors les moyens nécessaires ?
- Avez-vous noté spécifiquement des changements dans la manière d’être de chaque participant.e au fil de la composition ?
- Comment décririez-vous l’implication des jeunes dans l’organisme, ou dans leur communauté ?
- Avez-vous le sentiment de pouvoir influencer sur ce dernier aspect ? De quelle manière ?

- Considérez-vous les jeunes autonomes aujourd'hui dans la gestion des ressources utilisées ? Qu'est-ce qui vous incite à répondre cela ?
- Jugeriez-vous que ce processus de création musicale a eu un impact sur la vie citoyenne des jeunes ?
 - Si oui, quel dispositif a selon vous plus particulièrement encouragé cela ?
- Dans quelle mesure la création musicale pourrait être un atout pour favoriser l'engagement citoyen des jeunes ?

Annexe 5 – Guide d’entretien : jeunes.

- Je te propose de reconstituer le film de « I Know », comment passes-tu pour la première fois la porte d’Oxy-jeunes ?
- Comment décrirais-tu ce que tu savais/faisais en musique à ce moment là ?
- Comment arrives-tu dans la création de « I Know » ?
- Comment décrirais-tu ce que tu as fait dans « I Know » ?

- Concentrons-nous sur ce que tu viens de dire, ce que tu as fait, toi, pendant la composition :
 - Quelle a été la toute première étape pour toi ? (ressources)
 - Qu’est-ce qui t’a semblé difficile ? Quel était le défi pour toi ?
 - Quel a été le rôle des autres / de l’artiste mentor à ce moment ?
 - Qu’est-ce qui a été important pour toi à ce moment ?
[reprendre pour étape suivante etc.]
- Peux-tu me décrire comment se déroulait un atelier dans le cadre de la composition d’« I Know » ?
Les différents moments ?

- As-tu fait des choix dans la composition ? Si oui, lesquels ?
- Comment faisiez-vous lorsque vous n’étiez pas d’accord entre vous ?
- Comment décrirais-tu ce qu’ont fait les artistes-mentors dans la composition ?

- A qui as-tu parlé de/ montré cette réalisation ? L’as-tu relayée sur les réseaux ? Pourquoi ?
- Comment parlerais-tu de « I Know » aujourd’hui à un.e ami.e qui ne connaît pas le titre ?
- Comment décrirais-tu ce que tu sais/fais en musique maintenant ?

- Es-tu / as-tu été impliqué.e dans d’autres ateliers/comités à Oxy-jeunes ? Lesquels ?
- Pour toi, qu’est-ce qu’Oxy-jeune ?
- Qu’est-ce qui t’a attiré.e dans un atelier de musique ?
- Comment décrirais-tu la place de la musique dans ta vie ?

Annexe 6 – Liste de la littérature grise de l’organisme Oxy-Jeunes.

- Gouvernement du Québec, Inspecteur général des institutions financières, lettres patentes, 04 janvier 1984, libro C-1153, f. 16.
- Gouvernement du Québec, Inspecteur général des institutions financières, lettres patentes, 12 décembre 1985, libro C-1199, f. 141.
- La Télévision communautaire de Montréal, « Autour des tours – Julie Laloire, Oxy-Jeunes », TCFtv, 21 novembre 2018, https://www.youtube.com/watch?v=saX_ZcNmtQI/
- Oxy-Jeunes, site internet, <https://www.oxy-jeunes.com/>
- Oxy-Jeunes, page Instagram, https://www.instagram.com/oxy_jeunesmtl/
- Oxy-Jeunes, page Facebook, <https://www.facebook.com/page.oxyjeunes>
- Oxy-Jeunes, *Règlements généraux*, 2014.
- Oxy-Jeunes, *Code d’éthique à l’intention des intervenants auprès des jeunes*, mars 2019.
- Oxy-Jeunes, « Espaces expression Jeunesse Montréal pour tous », Demande auprès du Fond d’urgence pour l’appui communautaire FUAC. Fondation du Grand Montréal, 2020.
- Oxy-jeunes, Programme Espace d’expression jeunesse 12-17. Demande de don à la Fondation Sibylla Hesse, 2019.
- Oxy-Jeunes, *Programme Jeunes en Scène. Demande de partenariat à la CDPQ*, 2020.
- Oxy-Jeunes, *Demande de soutien financier. Programme Jeunesse*, Direction de la culture, des sports, des loisirs et du développement social, 2018.
- Oxy-jeunes, *Rapport d’activités 2017-2018*, 2018.
- Oxy-jeunes, *Rapport d’activités 2018-2019*, 2019.
- Oxy-jeunes, *Rapport d’activités 2019-2020*, 2020, https://10e9f65d-c057-4dc4-af82-e330999a856d.filesusr.com/ugd/9c97f6_bc47472e46a1438e980549e7b31162c5.pdf
- Oxy-Jeunes, *Mémoire déposé par OXY-JEUNES*, 2017, http://ville.montreal.qc.ca/pls/portal/docs/PAGE/COMMISSIONS_PERM_V2_FR/MEDIA/DOCUMENTS/MEM_OXYJEUNES_20170413.PDF
- Oxy-Jeunes, *Offre de stage – sept17_ agent-e de médiation culturelle et communication*, juillet 2017, http://cdccentresud.org/agora/2017/07/05/offre-de-stage-sept17_agent-e-de-mediation-culturelle-et-communication/