# Actes des rencontres fonction programmation

***organisées par la FEDELIMA dans le cadre des rencontres professionnelles des 3 éléphants 23-24 mai 2019 / Laval***

FEDELIMA

6PAR4 SCÈNE DE MUSIQUES ACTUELLES LAVAL

WWW.FEDELIMA.ORG

# SOMMAIRE

La FEDELIMA a organisé des rencontres consacrées à la fonction de la programmation dans les lieux de musiques actuelles, les 23 et 24 mai 2019 à Laval. Ce temps d'échanges s'est déroulé dans le cadre des *Rencontres professionnelles & showcases* du festival Les 3 éléphants qui accueillaient également *Les Rendez-vous du Pôle* et son assemblée générale.

Afin de poursuivre la réflexion lors d'un prochain rendez-vous d'ores et déjà prévu en septembre 2020, nous vous proposons les comptes rendus des échanges qui ont eu lieu en mai dernier.

Bonne lecture !


## JEUDI 23 MAI

### 14H30-16H00 | 1 ATELIER

- Les modes de construction de la programmation : comment faire correspondre son projet artistique avec son territoire ? p.3

### 16H15-17H45 | 1 ATELIER

- Construire des coopérations alternatives entre diffuseurs, producteurs, tourneurs… : comment éviter l'uniformisation ? p.9

## VENDREDI 24 MAI

### 10H30-12H30 | 2 ATELIERS EN PARALLÈLE

- Diffuseurs, sommes-nous des sous-traitants des producteurs ? p.17
  (réservé exclusivement aux diffuseurs)
- Quelles sont les nouvelles pratiques d'écoute et formes de consommation de la musique ? p.25

### 14H30-16H30 | 2 ATELIERS EN PARALLÈLE

- Construire des complémentarités entre acteurs de la diffusion : comment réfléchir et gérer les complémentarités et/ou éventuelles concurrences sur un même bassin de vie ? p.31
- Programmation vs droits culturels : comment veiller à une meilleure représentativité de la diversité des personnes du territoire ? p.41

## Les modes de construction de la programmation : comment faire correspondre son projet artistique avec son territoire ?

Sous forme d'échanges, cet atelier doit permettre d'aborder la fonction de programmation et sa relation au territoire : comment équilibrer sa programmation entre les attentes des personnes du territoire et les propositions artistiques originales qu'on souhaite leur soumettre ? Comment le projet artistique influe sur le territoire et comment il s'en nourrit-il ?

Avec...
- Thomas BLANQUART, programmateur et coordinateur du festival « Crossroads » à Roubaix
- Ludovic RÉTIF, programmateur musiques actuelles de La Soufflerie à Rezé (44)

Animé par...
- Frédéric CARRÉ, directeur/programmateur de L'Echonova à Saint-Avé (56).

Frédéric Carré rappelle que cet atelier a pour objectif de questionner la construction d'une programmation et de savoir comment les programmateurs et programmatrices la mettent en adéquation avec le projet artistique et culturel de leur structure et la pensent en complémentarité avec les autres initiatives artistiques de leur territoire. Comment cette dimension territoriale est-elle prise en compte, à quel degré, et de quelle manière...?

Thomas Blanquart débute son intervention en rappelant son parcours professionnel. Il a été programmateur aux 4Ecluses, une salle de 400 places, à Dunkerque durant une dizaine d'années, puis à « La Citrouille » (devenue depuis « Bonjour Minuit[1] ») à Saint-Brieuc. Il a ensuite travaillé à la programmation du dispositif national de repérage et de sélection de nouveaux talents artistiques des « Inouïes du Printemps de Bourges[2] ». Lorsqu'il donne des cours à des étudiants en cursus de management de projets culturels à l'Université, Thomas débute souvent ses interventions en précisant que la programmation n'est pas réellement un métier comme les autres. En effet, il n'existe pas de formation universitaire ni de parcours de formation destinée à apprendre à devenir programmateur ou programmatrice. Si un travail d'enquête devait être réalisé afin d'avoir une meilleure lecture de leurs parcours professionnels, on constaterait des trajectoires, des histoires et des formations initiales très diverses, voire atypiques. Accepter la fonction de programmation d'une structure culturelle, c'est penser être la personne qu'il faut pour assumer la responsabilité artistique de cette structure. Les critères que l'on met en place, pour réaliser une programmation, restent très majoritairement axés sur l'artistique, mais il est également nécessaire de prendre en considération l'actualité musicale, la communication, l'économie, le public et, bien entendu, le contexte territorial. Thomas Blanquart précise qu'il va donc s'attacher, dans son intervention, à aborder principalement la dimension du territoire dans la programmation, aspect de cette fonction qu'il a pu particulièrement expérimenter. Il précise que, lorsque l'on arrive sur un nouveau territoire, une des premières tâches est d'appréhender les réalités de ce territoire (sociologiques, économiques, historiques, etc.). Il se documente via différentes sources existantes : services municipaux (consultation du schéma directeur de la ville), éléments statistiques portant sur la population qui y réside (moyenne d'âge, taux de chômage, pouvoir d'achat moyen, etc.). Cela permet de mieux connaître les caractéristiques de la population qui habite le territoire. Il recueille également des éléments historiques sur ce dernier. Pour exemple, avant d'accepter sa mission à La Citrouille (qui fonctionnait à l'époque avec non pas un programmateur, mais s'appuyait sur une programmation collective via un comité de programmation), il s'est déplacé in situ durant 3 jours à Saint-Brieuc. Il a, non seulement visité le lieu, rencontré l'équipe, les bénévoles et le conseil d'administration, mais il a surtout profité de sa venue pour mieux s'imprégner du territoire. Il s'est promené dans la ville, s'est rendu dans les bars ou les lieux dans lesquels se retrouvaient les 18-25 ans (part de la population qui était la plus importante sur l'agglomération). Il en a profité pour poser des questions aux salariés, aux personnes qui fréquentaient les lieux visités. Cela lui a permis de savoir si les personnes rencontrées étaient déjà allées voir un concert à La Citrouille et, si ce n'était pas le cas, savoir si elles connaissaient la salle. Ce travail d'observation participante, fait de rencontres et d'échanges, lui a permis de constater que, bien que la salle pût avoir une image quelque peu négative dans le réseau des salles/lieux de concerts, ou dans le nord de la France d'où il venait, cette image n'était pas du tout partagée par les personnes rencontrées à Saint-Brieuc. Au contraire, les habitants étaient plutôt fiers d'avoir une telle salle dans leur ville. Cette image positive l'a conforté dans son choix d'accepter la mission, de plus, les personnes rencontrées, semblaient culturellement et musicalement assez curieuses. Il en a également profité pour glaner des flyers annonçant des soirées et des concerts dans des bars ou dans des salles de l'agglomération, lui permettant ainsi d'identifier des associations d'organisation de concerts qui, pour certaines, existaient depuis 15 ou 20 ans. Ce type d'associations ressources peuvent pleinement devenir des partenaires potentiels pour de futures collaborations dans le cadre de la programmation à venir, avec l'idée de leur ouvrir la salle de la Citrouille pour réaliser leurs concerts. Il ne s'agit pas là de centraliser l'activité autour du lieu, mais bien de créer des liens avec des forces vives locales, menant déjà des actions sur ce même territoire.

L'étude de l'existant permet également de savoir, en creux, ce que l'on ne va pas pouvoir réaliser, ou alors difficilement. Si l'on prend l'exemple de Dunkerque, une ville de 80 000 habitants, le fait qu'il y ait un jazz club, avec une activité mensuelle, n'est pas anodin. Il devient difficile dans ce cas de programmer du Jazz et de se comporter comme si le jazz club n'existait pas. Il faut alors plutôt privilégier la construction de ponts avec la structurante existante. La prise en compte des autres structures du territoire reste indispensable. Il s'agit bien de développer son activité et d'organiser sa programmation en complémentarité de l'existant plutôt qu'en concurrence.

Le travail du programmateur consiste également à mettre en relation un public et un artiste. Ne se concentrer que sur l'artistique tout en oubliant le territoire et le public n'a que peu de sens. Mais en même temps, ne penser sa programmation qu'en réponse aux attentes du public trouve rapidement ses limites. Le travail du programmateur reste bien de trouver un équilibre entre ces deux entrées.

Sur la question du comité de programmation, Thomas BLANQUART précise qu'à une époque il a tenté de mettre en place une telle instance afin de programmer certaines dates dans l'année, mais que son expérience n'a pas été très concluante. Il renvoie par ailleurs la question à la salle, pour savoir si d'autres programmateurs et programmatrices ont mis en place ce type d'initiatives dans leur structure. L'échec de cette tentative est à relier, selon lui, au manque d'outil d'animation nécessaire au bon fonctionnement d'une telle instance, ce qui fut son cas.

***« Il y avait 12 programmateurs et programmatrices autour de la table, c'était un « joyeux bordel » et personne ne voulait lâcher sur rien, campant sur ses positions ».***

Ludovic Rétif, présente également son expérience. Il précise que son travail est assez différent de celui de Thomas BLANQUART puisque sa programmation s'exerce sur des champs assez divers. En effet, il met en œuvre une programmation sur 3 équipements différents : un théâtre de 460 places, une salle de 300 places et une autre de 400 places debout. La Soufflerie accueille des publics très variés, allant des personnes passionnées de musique baroque ayant 70 ans de moyenne d'âge à un public beaucoup plus jeune autour des musiques actuelles (musiques urbaines et musiques émergentes). L'équipement est situé dans un quartier prioritaire qui bénéficie, à ce titre, de subventions liées à la mise en place d'actions spécifiques en direction des habitants du territoire. Il coopère beaucoup avec d'autres acteurs et structures ayant des missions sociales et culturelles - comme la protection de la jeunesse, les éducateurs spécialisés, le centre socioculturel - pour monter des projets de pratiques artistiques en direction des habitants du quartier. Il s'occupe également, mais de manière bénévole cette fois, de la programmation du festival « L'Ere de rien[3] » sur le territoire de Rezé. C'est un festival de musiques émergentes et de groupes en développement qui en est à sa 8ème édition cette année. Ce festival l'a aidé à développer un réseau important d'acteurs et de partenaires sur l'ensemble du territoire. Rezé est

1 - www.bonjour-minuit.fr
2 - www.reseau-printemps.com
3 - www.festival-lerederien.com

une ville de 40 000 habitants, avec une population d'origine plutôt populaire, qui bénéficie aujourd'hui de la dynamique de la métropole nantaise en pleine expansion.

Son rôle de programmateur tient à la fois de la prescription, tout en ayant un regard attentif en direction des différents publics auxquels il s'adresse. Lors de la construction de sa programmation, il ne fonctionne jamais en approche d'offre et de demande, afin de savoir ce qui va convenir ou non au public. Bien qu'il n'y ait pas de comité de programmation à la Soufflerie, l'ensemble des projets développés tentent de créer des passerelles avec les habitants. Il s'agit d'essayer de mettre en adéquation la programmation artistique avec les envies et les attentes du public auquel sont destinées les actions, dans l'objectif qu'il s'implique au maximum.

Plus globalement, son travail de programmation artistique à la Soufflerie entre également en résonance avec d'autres acteurs et réseaux qui, de par leur origine, n'inscrivent pas leur activité dans le secteur culturel (associations non culturelles, vignerons, ostréiculteurs, etc.). Via ces différents projets, il va à la rencontre d'autres publics et crée ainsi de la transversalité, du lien, avec pour objectif d'installer durablement ces passerelles, et permet de faire venir de nouveaux publics. Ces projets sont des espaces-temps qui permettent de croiser les publics et de leur donner envie de s'aventurer plus fréquemment à venir découvrir la programmation de la Soufflerie

Organisé selon ce principe, le festival « L'ère de rien » évolue, d'année en année, avec une mixité de plus en plus importante entre les passionnés de musiques émergentes qui viennent du centre de Nantes, les anciens et le public familial constitué par les habitants du quartier vivant essentiellement dans un habitat social.
Le fait de mixer son travail de programmateur à la Soufflerie avec l'organisation bénévole de ce festival permet à Ludovic Rétif de ne pas s'enfermer dans une approche institutionnelle du travail de la programmation, mais, au contraire, de décloisonner son métier et de créer des passerelles et des interactions avec beaucoup d'acteurs de son territoire. Les projets menés bénévolement et son travail de programmateur à la Soufflerie se nourrissent ainsi mutuellement.

La prescription représente pour Ludovic Rétif 50 à 60 % de la programmation. Pour le reste, il s'agit de projets mieux identifiés sur lesquels il prend un peu moins de risque. À Rezé, la salle de musiques actuelles, « la Barakason », ouvre sa programmation à des musiques relatives à certaines communautés implantées sur le territoire, guinéennes par exemple. Des projets se montent ainsi, liant la musique, la danse, la cuisine, etc.… pour donner lieu à une création originale et surtout à la rencontre avec des publics peu présents lors des concerts organisés dans cet équipement.

Thomas BLANQUART précise que la prescription reste son cheval de bataille, car ce qui l'intéresse dans son travail reste bien de faire découvrir des propositions artistiques nouvelles et de pouvoir donner l'opportunité à des groupes ou artistes émergents de pouvoir jouer devant un public. Concernant « La Citrouille », par exemple, il explique qu'à son arrivée la salle avait une image très rock, punk et qu'il était difficile de changer complètement la couleur de la programmation du jour au lendemain. Il a été plus intéressant, pour lui, d'amener par petites touches un peu d'électro en lien avec une association estudiantine de Saint-Brieuc. Cependant, susciter la curiosité du public, sans bien entendu tomber dans l'excès, reste une dimension très importante de la fonction de programmation. L'objectif de ce travail reste bien de faire se rencontrer un artiste et un public. Il n'y a rien de plus terrible qu'un groupe jouant devant une salle vide. Il faut donc permettre la rencontre, et que le public soit un minimum au rendez-vous. Il faut sans arrêt essayer d'inventer de nouvelles stratégies et de trouver d'autres leviers afin de faire bouger une ligne artistique que l'on peut découvrir parfois un peu figée. Il faut prendre le risque de sortir de sa zone de confort, voire sortir des murs et programmer aussi des concerts hors les murs sur son territoire d'implantation.

Un participant prend la parole pour faire part de son expérience de mise en place d'un comité de programmation qui fonctionne bien, mais avec un format assez de léger de 5 à 6 bénévoles, membres de l'association.

Un participant présente le travail réalisé par « le Zinor[4] » à Montaigu, précisant que la programmation reste bien, selon lui, la rencontre d'un artiste, d'un public et d'un lieu. Le Zinor étant un collectif associatif, la programmation est donc partagée et construite par les différentes associations hébergées dans le lieu. De plus, une attention toute particulière est portée à la pratique en amateur dans la programmation, afin de favoriser les premières scènes pour les « débutants », mais également de rester un espace permettant aux groupes qui ont fait le choix de ne pas se professionnaliser de tout de même pouvoir se produire en public sur scène.

4 - www.zinor.fr



***« La programmation artistique est un travail de multi prescription qui se construit dans la rencontre avec une multitude de personnes ou d'acteurs vivants sur le territoire (associations, commerces, bénévoles, etc.) »***

David Demange, directeur-programmateur du « Moloco[5] » - scène de musiques actuelles à Audincourt près de Montbéliard, qui organise également le festival « Impetus[6] » -, s'interroge, en tant que programmateur, sur la question du partage de la programmation et de la prescription, sur le fait de rester « à la page » aussi, à une époque où tout va très vite. Il se pose la question de savoir pourquoi il programme tel ou tel artiste dans tel contexte. Il se projette constamment en se disant que, pour chaque concert, chaque artiste proposé doit être une sorte de message que l'on tente de transmettre, en tant que programmateur, au public afin qu'il comprenne le propos de l'artiste. Quel que soit le style musical, qu'il s'agisse d'un courant particulier ou d'une niche artistique, ce qui l'intéresse c'est d'établir un rapport avec l'histoire des acteurs d'un territoire. Il n'a jamais pensé en prenant ses fonctions de programmateur au « Moloco » qu'il serait la personne détenant la « science infuse », sous prétexte qu'il s'était construit une forte une culture musicale. Sa mission n'est pas d'apporter la bonne parole. Aujourd'hui, partager la construction de la programmation avec de nombreux acteurs est ce qui prime pour lui. Il insiste sur la nécessaire compréhension que la musique n'est pas la seule motivation qui fait venir des personnes à un concert. Elles viennent également participer à un moment de partage avec d'autres personnes, moment qui n'est donc pas qu'artistique. Il est essentiel de tenter d'être inventif pour créer d'autres formes de concert que celle habituelle. Il s'agit de ne pas succomber à la facilité de ne s'adresser qu'au public de l'artiste programmé, mais bien de s'adresser largement à tous les publics.

Yann Rivoal, directeur et co-programmateur de « La Vapeur[7] », scène de musiques actuelles à Dijon, intervient en précisant qu'il partage pleinement ce qui vient d'être exprimé. Selon lui, il est nécessaire que les professionnels des lieux de diffusion fassent évoluer leur regard sur les activités culturelles, sur la manière de les penser et de les construire, sans quoi, il a peur de devenir un « vieux con ». Il constate une aspiration sociétale des personnes, qui même si elle ne s'exprime pas encore pleinement, est de ne plus forcément se laisser guider dans leurs choix (en politique, dans leur manière de consommer, etc..) par une caste, ou des professionnels dont c'est le métier. Il faut être très attentif sur ce point, concernant notamment le champ culturel au sens large. En effet, les projets des lieux de musiques actuelles, issus historiquement d'aventures amateures, associatives, pionnières, courent le risque de devenir des espaces réservés, une sorte de caste captant beaucoup de moyens et d'attentions aux yeux du public. Ils ne sont, bien entendu, pas les seuls, mais il est important d'en avoir conscience. Il est important de veiller à la diversité des initiatives sur les territoires, d'inciter à la coopération, mais également de défendre les associations et lieux alternatifs existants et ce, par solidarité avec des personnes qui mènent des projets différemment de ces lieux. Il semble important qu'au sein des structures de musiques actuelles les métiers soient beaucoup moins cloisonnés et qu'ils deviennent beaucoup plus transversaux. Il faut tendre même à une ouverture beaucoup plus importante des lieux vers l'extérieur.

**Frédéric Carré rebondit en précisant que ce qui vient d'être dit pose la question du projet artistique. Est-ce qu'un projet artistique, avec une ligne définie, a encore autant d'impact sur un territoire qu'à une certaine époque ?**

Ludovic Rétif précise que cela devient effectivement difficile de défendre une ligne artistique, car aujourd'hui les prescripteurs sont ailleurs. N'importe quelle personne disposant d'un smartphone ou d'un ordinateur connecté aux

5 - www.lemoloco.com
6 - www.impetusfestival.com
7 - www.lavapeur.com

réseaux sociaux est en lien constant avec différents prescripteurs (médias spécialisés, sites d'écoutes, recommandations par les pairs…). La figure toute puissante du programmateur, d'une époque désormais révolue, a tendance à beaucoup s'effriter. Le métier a beaucoup évolué et il semble nécessaire de s'adapter, de gagner en porosité avec les personnes habitant sur les territoires, mais aussi avec les autres membres de l'équipe qui détiennent des connaissances que le programmateur n'a pas toujours. Comment faire en sorte que chacun puisse venir nourrir un projet artistique ? Le programmateur peut effectivement donner une ligne directrice, esquisser un geste lisible par le public, mais quelle place peut être laissée aux personnes-ressources existantes afin qu'elles viennent nourrir et enrichir le projet artistique par l'apport de leurs idées et connaissances ?

Thomas Blanquart précise, qu'effectivement, on assiste depuis quelque peu à la mort des prescripteurs. La programmation artistique devient de plus en plus un travail de synthèse, entre ce que l'on aime, ce que les gens aiment, ce qu'ils ont envie de voir, de ne pas voir, ce qui marche, ce qui ne marche pas… Il existe aujourd'hui pléthore de prescripteurs via les centaines de milliers de chaînes Youtube, page Facebook, flux divers de réseaux sociaux existants. Les programmateurs et programmatrices restent à l'écoute. Ils et elles restent curieux, mais la peur de devenir l'autre « vieux con » qu'on détestait quand on avait 18 ans, est ressentie par toutes et tous. Ne pas avoir cette peur serait mauvais signe. Il semble donc plutôt sain de l'éprouver, cela permet de se remettre continuellement en question et de faire évoluer sa vision du métier et sa manière de travailler.

Frédéric Carré précise qu'il y a effectivement une problématique actuelle qui est celle de parvenir à impliquer les 16-25 ans (lycéens et étudiants notamment), particulièrement dans les villes moyennes. En effet, ce public est de plus en plus difficile à faire venir et est moins présent statistiquement dans la population fréquentant les concerts organisés par les lieux de musiques actuelles, soit essentiellement les 30-50 ans. Cette question préoccupe-t-elle les personnes présentes ? Ont-ils développé des stratégies particulières pour toucher ce public ?

Ludovic RETIF donne l'exemple de La Barakason qui avait historiquement et a toujours une connotation de salle rock. Mais le fait d'ouvrir la programmation à d'autres styles a permis d'y faire venir une population plus jeune. Ce fut notamment le cas via la mise en œuvre de projets d'actions culturelles menés avec des lycéens sur toute une saison qui avaient pour objet de faire découvrir les métiers du spectacle vivant. En travaillant avec elles et eux sur la programmation, ils se sont rendu compte que leur connaissance des musiques urbaines notamment était beaucoup plus importante qu'il n'y paraissait.

Thomas Blanquart s'interroge sur les moyens de dépasser ce cadre et de ne pas tomber dans le piège de répondre aux attentes des 16-25 ans qui est de voir les artistes qu'ils écoutent habituellement, souvent un peu « mainstream ». Comment leur donner l'envie de venir découvrir un artiste qu'ils ne connaissent pas, quand bien même il s'inscrit dans les musiques urbaines ? La difficulté, selon lui, demeure celle-ci.

Gaëtan Naël, programmateur de « l'Antipode MJC[8] » à Rennes, se pose la question de savoir s'il est nécessaire d'aller aussi loin. Selon lui, le problème ne peut être posé ainsi. Qui demande aux structures de toucher le public des 16-25 ans ? Pourquoi ne pas s'intéresser également au plus de 70 ans ?

***« En programmant Colombine, chaque programmateur et programmatrice sait qu'il ou elle va remplir sa part de quota en fréquentation de 16-25 ans. »***

Bruno Le Roy, programmateur de « Superforma » projet de musiques actuelles au Mans, partage également la difficulté d'inciter les 16-25 ans à découvrir des artistes émergents. Le réflexe de beaucoup de programmateurs et de programmatrices reste souvent de proposer des artistes que les 16-25 ans souhaitent voir et qui, par ce fait, ne font que répondre à leur pulsion consumériste. En tant que formateur, son travail consiste justement à apprendre au moins de 25 ans à se libérer des injonctions auxquelles ils et elles sont confrontés constamment via les différents supports de communication qu'ils ou elles consultent.

8 - www.antipode-mjc.com



Après avoir abordé la question du public, Frédéric Carré questionne les personnes présentes sur la part de la programmation accordée aux groupes et artistes locaux ou régionaux issus de leurs territoires respectifs.

***« Il est important que les groupes du territoire aient leur place dans la programmation des lieux. »***

Thomas Blanquart explique que cette problématique doit, bien entendu, être intégrée à celle de la programmation générale d'une salle. Que les programmateurs et les programmatrices répondent ou non à un cahier des charges en lien avec des conventions ou un label d'Etat, la prise en compte des artistes locaux dans la programmation est indispensable. Historiquement, une grande partie des lieux de musiques actuelles ont été construits ou aménagés afin que les musiciens locaux puissent disposer de scènes adaptées pour se produire en concert devant leur public.
La question de la scène artistique locale est posée par une participante. En effet, à une certaine époque, certaines villes françaises (Rennes, Reims, Angers, Caen, etc.) étaient réputées pour le nombre de groupes et propositions artistiques qui étaient issus de leur territoire. Les programmateurs et programmatrices présents se questionnent sur la disparition de ce genre de « cluster artistique ». Ce phénomène est-il en corrélation avec l'augmentation du nombre de lieux de musiques actuelles ayant éclos sur ces territoires ? Est-ce juste conjoncturel ? Est-ce le fait du temps, en lien avec l'évolution des modes de consommation et de pratique de la musique ?

***« Il est nécessaire que la diversité soit présente et préservée sur un territoire si l'on souhaite que des propositions artistiques intéressantes et singulières en émergent. »***

David Demange explique que les lieux de musiques actuelles, qui restent somme toute assez généralistes en termes de programmation, peuvent effectivement être des catalyseurs d'énergies à un moment donné, des espaces facilitateurs, mais que ce genre de dynamique artistique locale se joue surtout à d'autres endroits, avec d'autres personnes. Les associations d'organisation de concerts spécialisés sur une esthétique, les activistes locaux présents sur le territoire ont un rôle majeur dans les dynamiques qui peuvent naître localement et s'amplifier parfois au niveau national.

## Construire des coopérations alternatives entre diffuseurs, producteurs, tourneurs… : comment éviter l'uniformisation ?

De quelle manière l'ensemble de la filière peut-elle travailler conjointement pour proposer des alternatives ? Comment construire un écosystème pour entretenir la diversité artistique et résister à l'industrialisation ?

Avec…
- Yann Rivoal, directeur – programmateur de la Vapeur à Dijon
- Philippe Laurent – curateur musique artistique du Confort Moderne à Poitiers

Animé par…
- Alain Brohard – programmateur de l'Autre Canal à Nancy.

### *Yann Rivoal, directeur – programmateur de la Vapeur à Dijon*

GéNéRiQ[1] a vécu sa 13ème édition en février 2019. Deux principales caractéristiques constituent les fondamentaux de ce festival. D'une part, il se déroule simultanément dans plusieurs villes et aires urbaines d'une même région. D'autre part, il est coconstruit par plusieurs acteurs des musiques actuelles de Bourgogne-Franche-Comté : les Eurockéennes[2], le Noumatrouff[3], la Vapeur[4], la Poudrière[5], le Moloco[6] et la Rodia[7].

*« GéNéRiQ : Six structures, 5 salles, 5 villes, 1 festival. »*

L'idée de ce festival a surgi il y a une douzaine d'années, à l'initiative des Eurockéennes de Belfort qui souhaitaient proposer d'autres modes d'action en lien avec les salles du territoire, au-delà de leur important festival d'été. La construction de GéNéRiQ s'opère ainsi de manière collective. Elle s'attache à prendre le contrepied de ce que représente les Eurockéennes tant par sa taille que par son économie ou que par ses choix artistiques. L'idée essentielle de GéNéRiQ est de sortir des lieux, de présenter les artistes différemment, d'aller à la rencontre des habitants là où ils vivent, là où ils se déplacent au quotidien et de ne pas être un festival qui « aligne des têtes d'affiche ».

1 - https://generiq-festival.com
2 - https://www.eurockeennes.fr/le-malsaucy
3 - http://www.noumatrouff.fr
4 - https://www.lavapeur.com
5 - https://poudriere.com
6 - http://www.lemoloco.com
7 - http://www.larodia.com

L'essence de GéNéRiQ réside aussi dans la question du rapport au public. Comment est-il possible de proposer d'autres modes de relations artistes–publics-lieux ? Le propos du festival questionne également la notion de rencontre artistique. Comment faire jouer des artistes peu connus, en développement, devant un public qui dépasse le cercle des initiés ?

*« GéNéRiQ c'est un cadre d'expériences et de liberté. »*

Aussi, depuis deux ans, le festival cherche à approfondir les possibilités d'un rapport plus interactif avec les habitants du territoire. Pour cela, GéNériQ leur propose des espaces d'expression afin qu'ils puissent prendre leur part active au sein du festival. En 2019, une expérience a été tentée en ce sens en proposant une entrée thématique d'actions autour du mot « vacarme ». Dans les différents bassins de vie où se déroule le festival, chacun avait la liberté de traduire cette idée à sa manière. Cela a donné lieu à différents projets menés avec les habitants des territoires. À Dijon, la compagnie tourangelle We can be heros[8] a proposé une expérience de playback à la population. À Besançon, la Fanfare de la Touffe[9] a permis une pratique musicale collective à des personnes qui n'avaient, pour la plupart, jamais joué de la musique. Avec Le Grand orchestre de cors des Alpes[10] à Belfort, des musiciens amateurs ont repris des morceaux de Dépêche Mode. À Mulhouse, cela s'est traduit par des installations sonores.

8 - http://www.groupenfonction.net/WE-CAN-BE-HEROES
9 - http://lafanfaredelatouffe.free.fr/presentation.html
10 - https://poudriere.com/evenement/le-grand-orchestre-de-cors-des-alpes/



L'ensemble de ces démarches est guidé par une grande liberté d'actions et de créations imaginées. Il s'agit de proposer des projets qui ne voient pas le jour dans une programmation régulière au fil de l'année ou dans le cadre de formats festivaliers plus classiques. GéNéRiQ explose en effet la notion de lieux de concerts en se proposant d'investir une galerie marchande, un coiffeur, un garage…
Comment s'offrir des marges de liberté dans le fonctionnement de plus en plus normé des saisons culturelles ? Et surtout, comment construire cela collectivement ? Ce sont bien ces enjeux qui animent GéNéRiQ. Et même si la confrontation collective des envies, des sensibilités, des réalités territoriales, des projets, nécessite davantage d'investissement en temps qu'une programmation unilatérale, c'est bien cette démarche collective et coconstruite qui constitue la réelle plus-value de GéNéRiQ.

*« En termes de programmation, on veut ne rien s'interdire. »*

Une attention particulière est portée aux artistes locaux et régionaux afin de les intégrer dans la programmation du festival, afin de leur proposer de sortir aussi de leur réseau habituel.
Les six structures impliquées dans la réalisation de GéNéRiQ se retrouvent également au sein d'un autre projet partagé : Opération Iceberg[11]. Ce dispositif s'articule autour d'enjeux liés à l'accompagnement d'artistes franco-suisse qui peuvent être intégrés à la programmation de GéNéRiQ.
De plus, même sans moyens financiers importants, le festival commence à être bien repéré tout en restant sur son créneau de découvertes artistiques. Avec le nombre des années, les populations des territoires ont identifié ce rendez-vous. La période hivernale, un peu atypique dans la saison des festivals, constitue également un atout pour offrir des moments différents de convivialité. De même, les tourneurs et les producteurs ont identifié la singularité du festival en termes d'émergence artistique. GéNéRiQ, de par sa singularité géographique, leur offre même la possibilité de construire une « petite tournée » dans différents lieux sur une cette période. Néanmoins, une coordination artistique générale est assumée par Kem Lalot, programmateur des Eurockéennes, mais elle prend réellement en compte les contributions de l'ensemble des autres acteurs impliqués.
À ce propos, au-delà des contenus et des formats hors des usages de la diffusion des musiques actuelles, un autre effet induit par GéNéRiQ est le développement des relations de confiance entre acteurs culturels d'une même région. Ce projet collectif permet de dépasser les logiques de concurrence qui auraient pu s'installer entre différents projets et structures au profit de relations fluides et franches. Ce projet a généré deux incidences majeures dans les pratiques professionnelles des acteurs impliqués, au-delà de sa propre mise en œuvre. Grâce à 'expérimentation et au renforcement de la coopération entre acteurs en son sein, il a permis d'impulser une réelle dynamique collective dans la création d'un nouveau réseau régional d'acteurs des musiques actuelles. Les habitudes de travail coopératif ont également été réinvesties tout au long de l'année dans des dynamiques de concertations, principalement sur d'autres sujets. D'autre part, cette expérience a également invité chaque structure à une réflexion sur son propre projet : comment sortir davantage de ses murs ? Par quels biais expérimenter de nouvelles formes de rencontres avec la population ? Comment éditorialiser davantage les contenus de certaines soirées ? Elle a également permis d'oser les coopérations, au-delà du secteur culturel, avec d'autres acteurs, sportifs, sociaux, etc. par la recherche de nouveaux espaces de diffusion et d'adéquation entre un lieu et un projet artistique, inhérente à la démarche de GéNéRiQ
Inconsciemment, l'expérience de GéNéRiQ a sensibilisé les équipes des structures impliquées dans la construction de projets en coopération avec d'autres. Elle a créé une sorte de culture commune de la coopération !
Enfin, la typologie d'artistes programmés par GéNéRiQ, permet également de développer des relations assez fortes avec des producteurs, des tourneurs associatifs moins repérés lors des programmations habituelles et de travailler avec eux le reste de l'année.

### *Quelques éléments sur l'organisation du festival :*

Une association, du nom de GéNéRiQ, a été créée. Les directeurs des six structures impliquées en sont les co-présidents. Cette association ne porte pas administrativement le festival. Elle se positionne davantage comme un lieu d'échanges autour du propos général de l'évène-

11 - http://operation-iceberg.eu

ment, de la construction de son projet artistique et des moyens de sa mise en œuvre. Elle est néanmoins porteuse des partenariats publics et privés et des financements induits qui sont dédiés à la communication du festival et au soutien de projets spécifiques comme, par exemple, des projets de créations artistiques. Les différentes structures impliquées restent productrices des dates du festival sur leur territoire et de leur budget propre. Elles s'impliquent dans cette programmation de manière variable en fonction de leurs réalités respectives (taille d'équipement, moyens économiques, équilibre par rapport aux autres évènements portés dans l'année…).
Pour la 13ème édition, GéNéRiQ a pris corps via environ 50 artistes programmés dans 40 lieux différents. Cela a représenté 48 rendez-vous, dont 33 gratuits. Cette édition a rassemblé environ 14 000 festivalières et festivaliers.

Une première question interroge la prise en charge, en temps et en rémunération, du travail de coordination artistique globale effectué par le programmateur des Eurockéennes. Il est précisé que cette fonction est intégrée pleinement aux missions du poste qu'occupe Kem Lalot aux Eurockéennes. Cela fait également partie de l'apport de cette structure au projet collectif.

***Une autre question est posée sur les apports de GéNéRiQ, dont un des objectifs est la sensibilisation d'un public moins initié, dans des lieux moins balisés en termes à la fois de concert. GéNériQ développe-t-il la fréquentation le reste de l'année des salles de concert impliquées dans ce projet.***

Pour Yann Rivoal, cela reste difficile à évaluer, à quantifier. Néanmoins, il est possible d'observer des interactions avec des personnes qui n'étaient pas ou peu familières des scènes de musiques actuelles avant leur expérience de GéNéRiQ. La Rodia confirme le développement de liens avec de « nouveaux publics » car une partie de la programmation de GéNéRiQ se déroule en après-midi. Des personnes qui n'ont pas forcément la possibilité de sortir en soirée peuvent donc être sensibilisées par ce biais ; il en va de même pour les personnes qui ne sont pas des usagers habituels de la Rodia. Rien que pour cela, le projet est intéressant et suscite certainement la curiosité.

***Une autre intervention questionne le soutien des collectivités territoriales à cette démarche collective. Comment la perçoivent-ils ?***

La démarche globale est considérée avec beaucoup de bienveillance, mais finalement peu de moyens publics supplémentaires sont alloués à cet évènement, les collectivités locales finançant déjà les structures parties prenantes du projet.

***Est-ce que GéNéRiQ favorise la mobilité des personnes sur le territoire et au sein des projets qui portent cette initiative ?***

D'après les observations informelles des acteurs, la circulation des publics sur les différents territoires et lieux impliqués semble assez restreinte lors du festival. En effet, d'une part, les propositions artistiques sont denses sur chaque bassin de vie. D'autre part, le territoire sur lequel se déploie l'évènement est une zone géographique très grande.  En revanche, les médias locaux, eux, circulent entre les villes, les projets et les propositions artistiques. Leurs retours mettent en avant de nouvelles connexions et permettent aussi de se décentrer des lieux et équipements dédiés aux musiques actuelles.
Néanmoins, dans la construction artistique de GéNéRiQ, une réflexion est menée, entre territoires et structures impliquées, sur des parcours possibles proposés avec certains artistes. Elle s'articule sur le fait de proposer un même artiste sur des bassins de vie différents, mais avec des propositions artistiques qui varient selon les formats (brunch, concert, performance…) et les lieux (salle de concert, entreprises, commerces…).

***« GéNéRiQ nous apprend l'audace. Comment tu t'autorises à faire différemment, à sortir des cadres habituels ? »***

L'exemple de l'accueil de Flavien Berger est cité. Dans un lieu, c'est l'aspect pop-mélodique qui a pu être mis en avant, dans un autre, c'est davantage ses sonorités plus électroniques. Ainsi, deux rendez-vous assez différents autour du même artiste sont proposés, révélant plusieurs facettes d'un univers artistique. Cela questionne également la monstration d'un projet artistique, les liens entre le cadre proposé et la couleur artistique.

***Une dernière intervention questionne les coûts budgétaires du festival et le développement de la dimension participative avec les habitants du territoire.***

Si l'ensemble des coûts investis par les six structures sont additionnés, le budget global de GéNéRiQ avoisine les 400 000 € pour un volume budgétaire artistique d'environ 100 000 €. Les coûts artistiques restent peu élevés compte tenu de la nature de la programmation très majoritairement axée sur la découverte de propositions artistiques en émergence et sur des formats « légers » en adéquation avec les petites jauges proposées.
Pour chacune des structures impliquées, l'investissement budgétaire sur l'évènement oscille entre 30 000 et 80 000 €. Pour la Vapeur, l'enveloppe annuelle dédiée à GéNéRiQ est de 50 000€ maximum, inclus dans son budget global de structure. En 2019, 37 0000€ ont été finalement dédiés à l'évènement. Le Moloco investit quant à lui 15 000€ dans la programmation du festival sur son budget propre et 5 000€ pour le projet de création.
La dimension participative, quant à elle, n'est pas trop mise en avant en termes d'affichage ou de communication, pour éviter l'effet marketing ou l'effet « marque de fabrique » qui pourrait entraîner du cloisonnement dans la construction du festival. De plus, GéNéRiQ est en phase d'expérimentation sur cet aspect-là. 2019 a été l'année test. A posteriori, cela a été plutôt très concluant et le souhait de poursuivre en ce sens, notamment sur les dimensions de médiations culturelles, d'accompagnement des groupes locaux, pour tester également de nouvelles formes et d'autres contenus, a été largement partagé par les acteurs impliqués.

***Philippe Laurent – Lauphi, Curateur musique au Confort Moderne***

Septembre 2019 verra la 9ème édition de Less Playboy is More Cowboy. Initialement, ce sont des facteurs contextuels qui ont invité à la création de cet évènement. En effet, il y a une dizaine d'années, certains festivals européens printaniers intéressaient beaucoup le Confort Moderne d'un point de vue artistique, tels que All tomorrow's Parties[12], Primavera[13]. Ils diffusaient à cette époque de nombreux groupes dans la ligne artistique que le Confort Moderne souhaitait pleinement défendre.  En effet, ces groupes étaient alors en tournées sur une période (mai – juin) qui, pour le Confort Moderne, est plutôt creuse au regard du fort caractère estudiantin de la ville, les étudiants désertant Poitiers à partir de fin avril.
À cela s'ajoutait, sur la même période, le vernissage de l'exposition d'art contemporain qui dure tout l'été au Confort Moderne. Ainsi, au lieu de tenter une programmation de quelques concerts qui n'auraient pas été fréquentés en mai, et avec l'impératif d'organiser le lancement de l'exposition d'été, l'idée de Less Playboy is More Cowboy a vu le jour, avec l'envie de proposer un temps fort qui rassemblerait ces différents objectifs et projets.
De plus, cet évènement permettait d'investir l'intégralité du site et des différents bâtiments du Confort Moderne, rarement accessibles simultanément. Il facilitait également la valorisation du cœur du projet artistique du Confort Moderne, à savoir l'émergence artistique et la trans ou pluri disciplinarité.

***« Less Playboy is More Cowboy, un temps fort plus qu'un festival. »***

L'investissement du Confort Moderne sur ce temps fort (au sens du différentiel entre les coûts et les recettes de l'évènement) se situe entre 15 000 € et 20 000 € pour les trois jours.
En outre, ce temps fort permet au lieu et au projet du Confort Moderne de rayonner au-delà de son propre territoire. Il favorise également la construction d'autres liens avec des producteurs. En effet, les choix artistiques de Less Playboy Is More Cowboy se situent sur des parcours artistiques très émergents, ce qui induit d'autres propositions artistiques de la part des producteurs que ce qui est diffusé habituellement tout au long de l'année.

Il est également rappelé que la spécificité du Confort Moderne, c'est sa propre histoire avec la coopération. Aujourd'hui, trois structures partagent le même site : la Fanzinothèque[14], Jazz

12 - http://www.atpfestival.com
13 - https://www.primaverasound.com/en
14 - http://www.fanzino.org

à Poitiers[15] qui programme une quarantaine de dates par an et qui propose également son propre festival, Bruisme[16] et le Confort avec une partie concert, une partie art contemporain et une partie éducation–recherche. Au-delà d'une cohabitation sur un même site, les différentes structures partagent des temps de programmation et de projets. Des habitudes de coopération sont de mise entre elles (réunions de programmation partagée, coproductions entre les structures, soirées cartes blanches proposées aux autres structures au sein des évènements de chacun). Et au-delà des structures présentes sur le site du Confort Moderne, d'autres coopérations voient le jour avec les structures culturelles locales, très importantes sur le territoire. C'est le cas avec le Théâtre Auditorium de Poitiers[17], scène nationale avec laquelle est coproduit un temps fort autour des musiques électroniques. C'est également le cas avec le centre de culture scientifique et numérique, Lieu Multiple[18], avec lequel sont coproduits deux à trois concerts par an. Et ces coopérations voient également le jour avec le tissu associatif local. Grosso modo, deux tiers de la programmation au Confort Moderne sont partagés, coconstruits ou pensés par rapport à un événement ou à une activité d'une association locale. Le tiers restant émane des choix artistiques du Confort Moderne.
Cette dimension coopérative s'est d'ailleurs renforcée avec la livraison du nouveau bâtiment qui propose d'autres fonctionnalités, tels des grands locaux de répétition ou des hébergements d'artistes. Cela a permis d'ouvrir de nouvelles formes de coopération, notamment en direction des résidences et de la création, avec des structures hors du territoire (par exemple avec le festival Vision[19] dans le Finistère, ou le festival Baleapop[20] et l'Atabal[21] au Pays basque).

***« La coopération est ainsi une manière d'éviter l'uniformisation. »***

Une question est posée sur la capacité de ces coopérations vertueuses à induire un changement des pratiques culturelles vers plus d'ouverture et un abandon de la notion de « communautés » culturelles.
Cela reste très peu lisible ou palpable de manière objective, mais plus intuitivement il est possible d'affirmer que ces coopérations favorisent les possibilités d'ouverture et de passerelles. Par exemple, dans le cas des coproductions entre Jazz à Poitiers et le Confort Moderne, les propositions artistiques sont réellement imaginées pour favoriser une mixité des publics des deux structures, même si lors de ces soirées les fréquentations restent très faibles au regard des niches artistiques qu'elles proposent.
En revanche, ces passerelles s'incarnent davantage dans les partenariats mis en œuvre avec les associations et les groupes locaux au travers, notamment, de la possibilité qui leur est donnée de faire leur « release party[22] » dans le club du Confort. Concrètement, cela se traduit par une mise à disposition du Club en état de marche, matériel et personnel compris. Le Confort prend également à sa charge les charges sociales salariales et patronales des artistes relatives à ces soirées. Il lève ainsi les freins économiques et respecte les cadres légaux et les charges financières induites pour les associations locales. Reste à leur charge les salaires nets des musiciens, en sachant que l'intégralité de la billetterie est versée à l'association coproductrice de la soirée. L'équilibre économique de ces soirées se réalise ainsi autour de 80 – 100 personnes accueillies. Ce seuil est d'ailleurs très souvent atteint, voire dépassé. En moyenne, une release party coûte 1 200 € au Confort Moderne. De plus, ces partenariats lui amènent un autre public qui ne fréquente pas habituellement la structure.

***« La seule alternative à l'industrie musicale et culturelle se trouve très certainement dans la capacité à construire différemment sur les territoires. »***

En complément, Yann Rivoal apporte une précision sur la pratique de la coopération avec le tissu associatif local en rapport avec la façon de faire de GéNéRiQ. La coopération sur l'évènement n'est possible que parce que, tout au long de l'année, des pratiques coopératives sont à l'œuvre soit au sein des scènes de musiques actuelles, soit hors de leurs murs. De plus, il est indispensable pour construire ces coopérations que les scènes de musiques actuelles, porteuses de projets le plus souvent plus structurés, dotés d'équipes permanentes et de moyens plus conséquents, soient attentives à leur environnement (le vivier artistique du territoire, les associations et les initiatives locales, les lieux alternatifs…).

Il s'agit de proposer d'autres expériences, tant aux acteurs culturels entre eux par la co-construction d'évènements, qu'aux populations par les expériences artistiques et culturelles vécues. Le lien avec les artistes s'en trouve aussi complètement transformé. Ils font partie d'une histoire, d'une expérience singulière qui ne se reproduira pas ailleurs.
Mathieu Duffaud, programmateur de l'Astrolabe[23] à Orléans, partage également l'expérience du festival Hop Pop Hop[24] initié par cette structure il y 3 ans. Hop Pop Hop est un festival dédié à la scène émergente dans les musiques actuelles. Il prend corps via environ 35 groupes, dans 5 lieux culturels (le centre chorégraphique national[25], le centre dramatique[26], la scène nationale[27], la salle de l'Institut du conservatoire[28], le 108[29], lieux qui regroupent des associations pluridisciplinaires sur 2 jours en septembre. Pendant le festival, les lieux sont le plus souvent détournés de leur exploitation et configuration habituelles pour Hop Pop Hop.
La programmation se fait en coopération avec les structures impliquées. Mais elle dépasse le cadre stricto sensu des structures pour impliquer les publics de chacun des coproducteurs via la mise en œuvre de projets participatifs avec la population. Ainsi chaque structure impliquée invite ses « publics » habituels à participer à ces projets, favorisant ainsi leur croisement, leur rencontre, leur sensibilisation aux autres projets. Tout comme à GéNéRiQ, la compagnie We can be Heroes est également intervenue à Hop Pop Hop dans ce cadre. Pour l'édition 2019 du festival, un travail est entamé avec la compagnie rennaise, Engrenages[30].
Cette coopération entre structures, via le temps fort de Hop Pop Hop, a généré des habitudes de travail plus collectives, des uns avec les autres et des uns chez les autres. Elle s'incarne désormais tout au long de l'année par différents projets portés en commun, par des contributions au sein des programmations des uns et des autres. Elle a généré un vivier de projets et une dynamique qui n'existait pas auparavant.

***« L'idée est d'inviter à la curiosité et de permettre aux personnes de sortir de leur fréquentation habituelle des structures culturelles. »***

Une autre spécificité d'Hop Pop Hop est de se dérouler en plein centre-ville d'Orléans. Les lieux étant distants des uns des autres d'environ 100 mètres, le public peut aisément découvrir d'autres équipements et des propositions artistiques qui ont lieu sur la ville. Cela génère également l'envie de revenir découvrir les structures et leurs propositions artistiques dans le cadre de leur programmation habituelle.
Le budget global d'Hop Pop Hop, porté par l'Astrolabe, est de 250 000 € dont 60 000 € est consacré au budget artistique. La plupart des structures d'accueil mettent à disposition leur personnel technique d'accueil ; certaines contribuent également financièrement dans les coproductions.

Dans le même sens, le Temps Machine[31] (Joué-lès-Tours) témoigne du fait, qu'à partir de janvier 2020, ils vont mener une expérience autour de thématiques et de fils conducteurs semestriels pour permettre une plus grande transversalité entre l'action culturelle, la programmation, l'action culturelle, la médiation, la relation avec les publics. Il s'agit ainsi de recréer des espaces de discussion, de débats, tant en interne qu'en externe de la structure, de proposer de nouveaux espaces de liberté.

Ainsi, il semble essentiel de valoriser ces nombreuses initiatives collectives locales. Elles se distinguent réellement dans leurs modes de programmation, de relations aux territoires, d'appréhension de l'environnement artistique, géographique, économique, humain, mais aussi dans leurs modèles économiques… Elles favorisent l'interconnaissance, la mobilité, les dynamiques collectives. Ces façons de faire ensemble, très éloignées de celles de simples opérateurs de concerts, incarnent une spécificité des projets

15 - http://www.jazzapoitiers.org
16 - http://www.jazzapoitiers.org/festival-bruisme
17 - https://www.tap-poitiers.com
18 - https://lieumultiple.org
19 - http://www.festivalvisions.com
20 - https://www.baleapop.com/home
21 - http://www.atabal-biarritz.fr/index.php/fr

22 - Release Party : Une release party est une soirée organisée par un groupe, un collectif, une association pour le lancement d'un CD, d'un album, d'un évènement…

23 - https://www.lastrolabe.org
24 - https://www.hoppophop.fr
25 - http://www.ccn-orleans.com
26 - http://www.cdn-orleans.com
27 - https://www.scenenationaledorleans.fr
28 - http://www.orleans-metropole.fr/429/conservatoire-a-rayonnement-departemental-dorleans.htm
29 - https://le108.org
30 - https://www.engrenages.eu

31- https://www.letempsmachine.com

portés entre autres par les adhérents de la FEDELIMA.

Cette mise en valeur d'exemples de coopération peut servir de source d'inspiration, de ressource pour l'action, d'incitation à agir. Elle permettrait également d'engager un dialogue différent avec les tourneurs et les producteurs, même si beaucoup ont identifié les spécificités de ce type de coopération. Grâce à elle et à la publication des actions et de la programmation, il est possible de décaler le propos, de sortir de ses habitudes de structures, de programmation, de redonner du sens et du lien aux projets avec les acteurs et les personnes qui vivent sur les territoires. Et même si cette prise de risque est sans doute plus aisée à tenter sur des temps forts ou lors de festivals, elle peut venir bousculer les cadres de programmation habituels et s'inviter, aux côtés d'une programmation plus « classique », par des propositions régulières pour créer des rendez-vous singuliers, inviter la population du territoire sur un autre mode relationnel que la diffusion, créer du commun, susciter de la curiosité et de l'ouverture.

## Diffuseurs, sommes-nous des sous-traitants des producteur·rice·s ?

Comment imaginer des fonctionnements transparents et solidaires pour faire face aux producteur·rice·s et éviter la mise en concurrence ? Quels modes de résistances collectifs inventer pour faire évoluer les pratiques inégalitaires de certains producteur·rice·s ?

Avec...

- Gérôme Guibert, maître de conférences à l'université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 à l'Institut de la Communication et des Médias (UFR Arts et Médias).

Animé par...

- Yann Rivoal – Directeur - programmateur de la Vapeur, à Dijon.

Yann Rivoal, directeur-programmateur de la Vapeur[1], introduit cette table ronde en rappelant qu'elle a pour principal enjeu de questionner la relation qu'entretiennent les programmateur·rice·s exerçant leur activité au sein des lieux de musiques actuelles avec les producteur·rice·s appartenant à de grands groupes internationaux. Comment imaginer des fonctionnements transparents et solidaires pour faire face à ce type de producteur·rice·s et éviter les logiques de mises en concurrence entre les lieux de musiques actuelles ? Quels modes de résistances collectifs inventer pour faire évoluer les pratiques inégalitaires de certains producteur·rice·s ?

Ces questionnements sont apparus à de nombreuses reprises lors de débats organisés par la FEDELIMA, notamment depuis qu'a été mis en place, il y a deux ans, un groupe de travail « programmation » au sein de la fédération. Plusieurs approches se confrontent alors : certaines personnes en charge de la programmation souhaiteraient organiser des forces communes pour « faire front », tandis que d'autres considèrent que les problématiques évoquées relèvent de relations individuelles entre un lieu, un·e programmateur·rice et son réseau professionnel. Quels que soient les avis sur la question, l'évolution du secteur des musiques actuelles, de sa représentation et de son économie fait de ce sujet un enjeu central, bien qu'il n'existe pas de solutions parfaites. Cette table ronde a ainsi été organisée pour confronter les points de vue, les pratiques et les attentes des participants et réfléchir collectivement à la manière de s'organiser, en dialogue avec l'entourage professionnel des artistes (production, tournée, management…), afin de mieux travailler ensemble. La discussion entre les personnes exerçant une activité de programmation au sein de lieux de musiques actuelles semble donc une première étape pour identifier précisément les sujets sur lesquels la réflexion mérite d'être approfondie.

Dans un premier temps et avant que les échanges entre participants ne débutent dans la salle, Gérôme Guibert, maître de conférences à l'université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, introduit le sujet en présentant les informations qu'il a pu recueillir sur les relations entre producteur·rice·s et diffuseurs tout au long de ses recherches et travaux. Pour partager son regard de chercheur en sciences sociales, Gérôme Guibert divise son intervention en deux temps : il resitue d'abord la place du programmateur dans la filière du spectacle, puis il introduit les questions de rapport de pouvoir entre programmateur·rice·s et producteur·rice·s.

### *La place du programmateur dans la filière du spectacle*

Pour le « commun des mortels » (c'est-à-dire le public), un artiste et un public sont nécessaires pour qu'un concert ait lieu, mais tout ce qui se passe entre les deux lui semble opaque. C'est pourtant dans cette zone que l'on peut identifier de nombreux enjeux qui évoluent rapidement, constamment et avec beaucoup de mutations. Il y a notamment un élément important entre l'artiste et le public : le lieu. Qu'il s'agisse d'un festival ou d'une salle, ce lieu inscrit physiquement le contexte du spectacle. Ainsi, beaucoup de questionnements autour de la relation entre producteur·rice·s et programmateur·rice·s sont liés à la situation géographique. Selon qu'il a un rayonnement national, qu'il se situe en milieu rural ou urbain, que la démographie du territoire est dynamique ou non (présence de jeunes, ville estudiantine, etc.), le lieu ne sera pas confronté aux mêmes problématiques de programmation et, par incidence, de relation avec l'environnement professionnel avec lequel il est en lien. Gérôme Guibert remarque d'ailleurs un regain d'intérêt dans les travaux scientifiques les plus récents autour de la notion « d'inscription physique » qui avait été oubliée avec le développement du numérique et de différentes théories en sciences économiques. L'espace physique est à nouveau un sujet considéré dans les recherches en économie.

Si l'on introduit de nouveaux intermédiaires dans ce schéma comprenant le public et l'artiste, on constate que le producteur se situe plutôt du côté de l'artiste, tandis que le programmateur se place plutôt du côté du public. Pour qu'un concert ait lieu, il faut un accord entre un producteur de spectacles et un programmateur. Cette transaction relève d'une logique marchande respectant les logiques de l'offre et de la demande (plus le prix est élevé, moins il y a de demandeurs et inversement) et de la théorie libérale selon laquelle chacun a ses intérêts, mais les parties s'entendent sur un prix d'équilibre qui permet la transaction. Toute l'économie de marché fonctionne selon ce principe : si le prix est trop faible (en dessous du prix d'équilibre), les offreurs sont beaucoup moins nombreux que les demandeurs. À l'inverse, si le prix est trop fort, il y a plus de personnes qui proposent des biens que de personnes qui sont prêtes à les accepter (à programmer un artiste, dans notre cas). Selon Gary Baker[2], l'un des fondateurs de l'économie libérale, le prix serait alors la plus belle invention de l'humanité car il permet d'accéder à énormément d'informations concernant un bien. Ainsi, dans une logique libérale ou d'économie de marché, les tarifs de ventes et d'achats donnent énormément d'informations sur le produit ou le service vendu.
Kelvin Lancaster[3], économiste américain, complexifie l'analyse de cette économie libérale en intégrant la notion d'« attribut » et en définissant un certain nombre de caractéristiques qui permettent de mieux comprendre l'évolution du prix. Dans le cas d'une transaction entre un·e producteur·rice et un·e programmateur·rice, il est possible d'identifier plusieurs de ces attributs :

- La situation géographique du lieu de musiques actuelles et la taille de la ville dans laquelle il se situe font varier le prix de cession du spectacle ;
- Le bon accueil d'un lieu : si le·la producteur·rice sait que l'artiste sera satisfait de l'accueil d'un lieu, cela jouera dans sa négociation ;
- Si le public « est de qualité » : pour savoir si un groupe relevant d'une certaine esthétique obtiendra du succès, un·e producteur·rice peut le faire jouer dans certaines salles et observer la manière dont le public le reçoit. Les réactions des publics de certaines salles de concert peuvent être considérées comme de bons indicateurs ;
- L'organisation de la tournée : comment le lieu et sa jauge s'inscrivent-ils dans la tournée d'un artiste ? Le lieu s'inscrit-il dans un circuit (géographiquement parlant) ? ;
- À l'inverse, il existe des caractéristiques pensées par rapport à la condition du producteur de spectacles : pour un même artiste, le programmateur ne va pas négocier de la même manière selon le producteur qu'il a en face de lui ;
- La popularité potentielle du groupe : a-t-il le « vent en poupe » ? Correspond-il à l'air du temps ? Rentre-t-il dans une programmation spécifique ou une niche artistique ?

Ces exemples d'attributs créent des difficultés dans une transaction qui s'inscrit dans un monde d'économie libérale. Deux options s'offrent alors au programmateur :

- Soit il entre dans cette logique marchande (en jouant sur les attributs et en améliorant par exemple son attractivité, etc.) ;
- Soit il sort de l'économie marchande, en utilisant des contreparties qui ne rentrent pas forcément dans la logique marchande au sein de la transaction. Cette deuxième solution semble difficile à appliquer car il faut rester dans la légalité du système qui est construit sur une logique libérale.

Un élément rend l'ensemble de ce modèle encore plus complexe : le faible nombre de personnes qui travaillent dans ce secteur implique, entre les personnes en charge de la programmation et l'entourage professionnel des groupes, de multiples interactions qui fragilisent les théories présentées précédemment.

1 - https://www.lavapeur.com

2 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Gary_Becker#cite_note-mankiw1-
3 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Kelvin_Lancaster

### *Quels rapports de pouvoir entre programmateur·rice·s et producteur·rice·s ?*

Dans la première partie de son intervention, Gérôme Guibert a tenté de resituer la place du·de la programmateur·rice et sa relation avec le·la producteur·rice de spectacle dans l'économie de marché, afin d'orienter la suite de la discussion autour de la question des rapports de pouvoir.
En effet, il existe une multiplicité de rapports de pouvoirs dans les interactions : vieux/jeunes, hommes/femmes, ruraux/urbains, etc. - qui interviennent dans différentes circonstances. Par exemple, une personne en charge de la programmation peut avoir une très bonne connaissance d'une esthétique musicale et ainsi dominer un rapport de pouvoir du point de vue esthétique : dans le cas d'une transaction avec un·e producteur·rice, il·elle sait si le groupe obtiendra du succès, grâce à sa connaissance précise du milieu artistique dans lequel ce dernier évolue.

Cependant, le rapport de pouvoir le plus central qui nous intéresse ici est économique. Le système actuel n'est pas construit sur une optique concurrentielle, ce qui crée la confusion suivant : des concepts d'économie de marché pour une concurrence pure et parfaite sont utilisés alors que les logiques de concentration conduisent à une prise de pouvoir qui nous font quitter la question de la concurrence. Par exemple, le fait de rentrer dans une logique d'oligopole à frange dans laquelle il existe trois multinationales face à une multiplicité de « demandeurs » va changer le système. En effet, dans une logique d'oligopole, les entreprises qui dominent le marché vont créer une rareté artificielle (des producteurs imposent parfois des exclusivités dans la programmation de certains artistes qui ne peuvent plus jouer dans de multiples endroits). Pour illustrer cette affirmation, nous pouvons utiliser l'exemple de l'organisation d'un concert : dans une logique de concurrence pure et parfaite, des artistes seraient d'accord pour se produire, un public existerait pour assister au concert, mais une stratégie (d'exclusivité) est créée par des entreprises suffisamment puissantes pour aller à l'encontre de la logique simplement marchande : on sort donc du système de concurrence.
Cette stratégie impose ainsi une « rareté de la quantité » (les artistes se produisent moins) et, dans le même temps, une augmentation des prix. Ce phénomène est typique d'une situation d'oligopole : les entreprises qui ont le pouvoir peuvent augmenter le prix de la transaction et les demandeurs (dans notre cas les programmateurs qui veulent faire jouer les artistes) sont « bloqués » car les prix sont plus élevés. Cette situation n'est pas liée à l'offre et à la demande, mais elle est artificiellement créée par la prise de pouvoir de grandes entreprises qui s'inscrivent dans une logique de concentration : concentration horizontale en situation d'oligopole et concentration verticale quand les entreprises adoptent la stratégie de dominer les différentes étapes de la filière en rachetant des festivals, des salles de concert et en gérant la carrière des groupes. Dans cette logique d'oligopole, les entreprises peuvent ainsi proposer des prix élevés aux structures qui se situent à l'extérieur de leur conglomérat et des prix plus faibles aux structures ou personnes qui appartiennent à la même entreprise. Enfin, cette transformation du marché s'est accentuée avec la numérisation, dont le cheval de Troie est la billetterie. Ces multinationales possèdent également plusieurs types de billetterie et accumulent des données sur les artistes. Cela leur permet d'assoir leur rapport de domination, de déséquilibre de l'information et d'affirmer leur logique d'intégration de toutes les étapes de la filière.

Dans les systèmes ultralibéraux observés aux États-Unis ou en Grande-Bretagne, le programmateur, tel que nous le connaissons en France, n'a pas sa place. Il doit en effet son existence à l'économie de la culture « à la française » : le programmateur cherche une cohérence dans sa programmation, il a une mission de service public, de promotion de la diversité et reçoit des subventions en ce sens. Ces caractéristiques particulières à la France déstabilisent toute la logique expliquée auparavant et expliquent pourquoi ces grandes multinationales y sont, pour le moment, moins implantées que dans d'autres pays.

### *Les réactions de la salle*

Un programmateur revient sur la notion d'interactions entre deux personnes dans les rapports de pouvoirs. Il confirme que la relation qui existe entre l'entourage professionnel d'un artiste et un·e programmateur·trice peut parfois permettre d'obtenir un prix « normal », ou une négociation qu'il estime juste. Au-delà des rapports interindividuels, l'ensemble des participants s'accordent à dire que l'expérience et la connaissance du milieu permettent de rééquilibrer (en partie) le rapport de force : « *lorsque tu es « en dehors », tu peux « te faire charger un maximum »*. Une personne isolée moins bien informée est affaiblie lors d'une négociation.

> ***« C'est en exerçant l'activité de programmateur que l'on devient « meilleur » car : « tu es connu et tu connais ».***

Les programmateur·rice·s relèvent un autre phénomène : les productions les font de plus en plus patienter afin de faire monter le prix, car « *plus on attend, plus il faut payer cher. Même en découvrant le groupe un an avant tout le monde, il faut attendre 6 mois pour faire une offre. Donc le rôle de défricheur et découvreur perd de son sens* ». Un autre participant confirme qu'il ne remarquait pas ce phénomène il y a encore trois ou quatre ans. Aujourd'hui, la seule solution qu'il a trouvée est d'imposer des deadlines courtes et de bien affirmer ses positions et les limites de la négociation. Cependant, il regrette que l'efficacité de cette solution soit limitée. Selon lui, lorsque Live Nation est arrivé sur le marché il y a une dizaine d'années, ses membres n'avaient pas ce type de pratiques. Ceci peut s'expliquer du fait qu'ils n'avaient pas encore une vision globale du système, de l'historique du réseau (qui est ancien, qui est nouveau ?…) et appliquaient plutôt une logique théorique de marché. Cela explique pourquoi leurs débuts n'ont pas été synonymes de succès : ils n'avaient pas intégré les logiques de relations interpersonnelles existantes et ont dû repenser leur manière de s'implanter en France.

Un autre témoignage confirme l'intervention de Gérôme Guibert autour du système d'oligopole et de création de rareté artificielle : il remarque que les tourneurs qui gèrent des artistes à forte renommée appliquent des formules de « tournées idéales ». Ils n'organisent au départ que 10 à 15 dates, uniquement dans les villes dites « A », c'est-à-dire des métropoles qu'ils considèrent comme les plus dynamiques et les plus propices à la promotion de leur artiste en France, l'objectif étant d'organiser une tournée complète qui permettra de surcoter l'artiste ou le groupe et de le vendre deux à trois fois plus cher en festival. Ensuite, dans un second temps, les tourneurs le proposent aux salles de concert des villes dites « B », à un prix plus élevé que pour les villes « A », en justifiant cette augmentation par le fait que l'artiste ait « fait complet » dans toutes les salles lors de sa dernière tournée. Une salle localisée dans une ville « B » (c'est-à-dire, moins dynamique et rayonnante que les grandes métropoles) devrait ainsi « s'estimer heureuse » d'accueillir ce type d'artiste.

Force est de constater l'échec des tentatives de sensibilisation auprès des tourneurs qui travaillent dans de grands groupes industriels pour leur expliquer que se produire dans une ville « B » a autant de valeur que dans une ville « A ». Ces derniers agissent uniquement en appliquant le modèle économique le suivant : la probabilité de remplir une salle de concert est plus forte si l'on joue dans une grande métropole (ville « A »), la prise de risque y est moindre et la promotion se fait auprès d'un bassin de population plus important. Cette somme de paramètres fait que l'artiste aura une communication plus large, sera surcoté et prendra de la valeur. Plus l'artiste multiplie des dates complètes, plus les festivals s'y intéressent et font énormément augmenter les montants des cachets. À l'inverse, certains manageur·se·s peuvent parfois adopter la stratégie de faire moins jouer un artiste qui a moins de succès pour faire gonfler sa côte.

Selon un des participants, les personnes qui travaillent dans des multinationales ne comprennent pas le métier de programmateur. En réponse, et pour faire rempart à ces grands groupes, il ne leur loue jamais sa salle, préfère produire des spectacles quitte à perdre de l'argent et essaie de varier le plus possible les productions avec lesquelles il travaille.
Selon lui, les personnes en charge de la programmation travaillent dans l'un des milieux les plus libéraux qui soient, avec des rapports de force qui sont extrêmes dans la négociation. Pour lui, ce sont deux mondes qui se confrontent et la courroie de transmission se fait difficilement. Les lieux ont leur rôle à jouer dans leur manière d'expliquer aux productions l'axe artistique choisi, la raison d'être de tel ou tel projet plutôt qu'un autre, son rapport avec le territoire En ce sens, dans une même région, comme la Bretagne, les programmateur·rice·s échangent beaucoup, essaient de structurer leur secteur et d'avoir des liens directs avec les artistes afin que ces derniers comprennent à quel niveau ils interagissent et où ils se situent dans ce secteur.

Une autre participante confirme ce constat et affirme que les lieux de musiques actuelles ont des arguments à défendre dans ce rapport de force :

ils ont un public et ce sont eux qui accueillent les artistes et les productions. Toute cette activité est très souvent menée grâce à l'investissement en argent public. C'est pourquoi il faut, selon elle, mettre certaines productions en situation de responsabilité par rapport au coût réel d'un concert. Il faut faire preuve de pédagogie en leur expliquant ce qu'il leur en coûterait réellement s'ils étaient « producteurs à part entière » avec la gestion de la salle. Ce type de discussion permet ainsi d'appréhender les coûts de cessions à une valeur beaucoup plus juste. Très souvent, le calcul de l'investissement public n'est pas pris en compte lors des négociations, alors que les productions sont très souvent reçues dans des équipements publics. Il est donc important de conserver ce réalisme et de l'opposer aux productions pour ne pas que les lieux de musiques actuelles se laissent entraîner dans un rapport de force où ils seraient en situation passive, quitte à mettre en péril l'aboutissement de la négociation. Selon cette participante, si toutes les salles fonctionnaient de cette manière, en refusant collectivement certaines conditions abusives, l'artiste ne pourrait plus tourner.

***Est-il envisageable d'avoir une réaction collective et concertée ? Comment l'organiser et à quel moment ? Est-ce une réalité ou un fantasme ?***

Selon un programmateur, l'action collective ne fonctionne pas : ce type de débat a déjà été mené auparavant et des différences étaient apparues très clairement au sein même des programmateurs et programmatrices de la fédération. Il cite notamment l'exemple de la venue d'un artiste français connu dans sa salle dont le coût de cession d'un album a été multiplié par deux. Bien qu'il ait tenté, au sein de la FEDELIMA, d'alerter ses homologues pour qu'ils s'opposent à cette augmentation des cachets, d'autres salles ont tout de même répondu favorablement à la proposition du producteur. Selon lui, au-delà de la loi de l'offre et de la demande, il faut savoir raison garder, et que chacun situe la raison à des niveaux différents en fonction de ses moyens, de son économie, de ses besoins.
Par exemple, dans le cadre d'une programmation de festivals avec des têtes d'affiche internationales, c'est la logique du trader qui s'impose réellement : un an avant le début du festival, les agents vont annoncer quels artistes vont tourner, mais ne donnent ni période ni tarifs. Ils vont demander aux festivals de faire des offres et vont regarder le segment de dates sur lequel ils peuvent obtenir le plus d'argent sur un minimum de temps pour minimiser les coûts de production. Les choix se font en fonction de ces critères et dans ce type de schéma : il n'y a même plus de logique de négociation. Les réalités sont tellement différentes entre certains lieux ou certains festivals qu'il est complexe d'imaginer une réaction collective.

Une programmatrice souhaite faire un parallèle avec la transition écologique : si tous les consommateurs décident d'acheter des produits issus de l'agriculture biologique et de ne plus acheter des légumes contaminés par les pesticides ou suremballés de plastique, les industriels vont s'adapter. Selon elle, il faut très rapidement stopper le jeu de la surenchère car c'est une bulle spéculative qui risque d'exploser très rapidement et ce d'autant plus qu'elle risque de faire disparaître de plus petits acteurs qui ne peuvent plus suivre ces inflations. Si cette bulle spéculative a pris une ampleur inédite dans le secteur des musiques actuelles, elle est d'autant plus visible dans le hip-hop. La valeur des artistes qui commencent à avoir de la visibilité sur les plateformes de streaming comme Youtube s'accroît extrêmement rapidement, alors que certains d'entre eux ne sont jamais montés sur scène. Selon elle, ce système perdure et s'intensifie car des structures de diffusion achètent ce type de spectacles dans une logique de marché pure dans lequel un produit est demandé, acheté puis revendu en dehors de toute considération qualitative ou artistique.

La position du programmateur est délicate car il se situe, pour partie, dans une logique d'intérêt général (avec pour objectif de faire se confronter des artistes et des individus) et dans un modèle économique qui induit des rapports de marché. La réflexion et l'énergie des programmateur·rice·s doivent-elles se concentrer sur les moyens d'identifier leur capacité à réguler le marché dans lequel ils s'inscrivent ? Ou au contraire, est-ce sur l'autre versant de leurs activités, c'est-à-dire la programmation pour lesquels ils ont plus de maîtrise, que les programmateur·rice·s doivent trouver une solution ?

***Plutôt que d'essayer de réguler le marché, sans être sûr·e·s d'en avoir la capacité, les programmateur·rice·s ne devraient-ils pas développer des alternatives ?***

Ces alternatives se traduiraient, par exemple, par une collaboration quasi exclusive avec des promoteurs qui ne s'inscrivent pas dans des logiques ultra libérales, mais plutôt dans des logiques artistiques, de développement de carrière durable, etc.

Selon un programmateur, inverser le rapport de forces revient aussi à apporter de la transparence dans les négociations (connaître les marges des producteur·rice·s, etc.). À quel moment les lieux de musiques actuelles ont-ils perdu la main ? Pourquoi subissent-ils actuellement le marché ? Alors que les salles de concert doivent fournir leur budget lorsqu'ils doivent négocier un minimum garanti, pourquoi dans le même temps les productions ne fournissent-elles pas le budget de leur plateau ? La logique voudrait que chaque partie prenante expose ses coûts réels afin de fixer un minimum garanti au plus juste.
L'ensemble des participants s'accordent alors sur le fait que les programmateur·rice·s ne se sont pas organisés collectivement, alors qu'en parallèle les producteur·rice·s se sont mis en ordre de marche, ont créé des contrats types et leurs règles de droit applicables. Pourquoi les salles de concert, qui ont un syndicat d'employeurs et une fédération, ne rédigeraient-elles pas leurs clauses et leurs contrats de manière plus équilibrée et à les imposer ? Certains lieux de musiques actuelles réalisent déjà leurs contrats, pourquoi ne généraliserait-on pas cette pratique ?

Une programmatrice, qui exerce ce métier depuis une dizaine d'années, témoigne du fait qu'elle n'a que très rarement discuté en totale transparence du prix des artistes avec ses homologues. Pour rééquilibrer ce rapport de force il faudrait, selon elle, collaborer plus fortement et ne pas se percevoir comme concurrents, même si certaines productions souhaitent mettre les salles en compétition. Un autre participant, programmateur de festival de hip-hop, est surpris par ce constat. Selon lui, la plupart de ses homologues qui travaillent dans les lieux et festivals à dominante hip-hop partagent et discutent en permanence des prix, afin de réguler les propositions qui leur sont faites et de réfléchir à un prix plus juste.

Est cité comme un risque à moyen terme le fait que des productions prennent peu à peu possession des lieux via des pratiques qui ne sont pas encore habituelles, notamment en passant par des intermédiaires comme des producteur·rice·s privés qui travaillent avec des multinationales. L'exemple de programmateur·rice·s, travaillant à Montréal, est ainsi évoqué par un participant. Selon lui, certains d'entre eux n'ont plus la possibilité de discuter d'artistique, car ils prennent le risque d'être blacklistés par certaines productions s'ils refusent de faire venir certains groupes. Ces pratiques se rapprochent de celles de certaines mafias qui imposent leurs conditions. Cette logique de sous-traitance en cascade s'est notamment développée dans des pays qui fonctionnent avec une économie informelle, en multipliant les intermédiaires. Selon Gérôme Guibert, c'est une pratique qu'il faut étudier et dont il faut parler car trop peu de personnes en sont informées.

***Comment lutter contre ces pratiques inégalitaires de mises en concurrence et résister à ce rapport de force ?***

Plusieurs exemples de pratiques sont cités comme le fait de ne louer sa salle qu'à des promoteurs locaux. Selon un participant, il existe une pluralité d'artistes talentueux suffisamment importante pour que les programmateur·rice·s soient solidaires et ne travaillent qu'avec ceux dont ils partagent les valeurs. Pour cela, il faut prendre le temps de se réunir et de discuter.

Selon Gérôme Guibert, les éléments de résistance passent également par la proximité en local, la création de réseaux d'affinités de valeurs politiques ou d'esthétiques musicales par exemple. Ces moyens de résistance, ces possibilités de bras de fer peuvent se réaliser sur les territoires ou avec des personnes qui ont les mêmes affinités musicales ou qui sont dans les mêmes logiques de réciprocité. Cette solidarité se situe ainsi sur des espaces géographiques ou culturels. En économie culturelle, on peut notamment observer que le fait de travailler dans des genres musicaux ou expressions culturelles spécifiques peut avoir un impact sur les modèles économiques choisis. Dans certains styles musicaux, il peut ainsi exister des proximités de logiques : c'est par exemple le cas dans le fonctionnement des concerts de rap et de chansons. La culture a donc une influence sur la manière dont on envisage l'économie et a un effet sur la manière de construire la filière.

Un participant constate également que ce réseau de lieux intermédiaires, œuvrant dans l'intérêt général (situé majoritairement en dehors de Paris) qu'est la FEDELIMA, constitue en quelque sorte une forme de remparts. La multiplicité de « petits » promoteurs locaux en France qui s'inscrivent dans l'économie sociale et solidaire et avec qui il est possible de travailler en bonne intelligence est aussi une chance qu'il faut préserver. Cependant, les programmateur·rice·s subissent les logiques économiques de marché dans lesquels les festivals semblent être en train de basculer. D'une logique initialement associative, certains festivals ont grossi et sont passés dans des logiques de sociétés privées, voire de *marketing* ou de *branding*, sous l'effet des collectivités territoriales ou de certaines marques commerciales. Ce phénomène déjà à l'œuvre pour les festivals permet de prendre conscience du danger qu'encourent les lieux de musiques actuelles s'ils entrent également dans une logique purement marchande.

Dans un futur très proche et par la volonté de certaines collectivités, il est possible d'imaginer que certaines salles de concert ne soient plus à l'abri de ces logiques avec la mise en place, non plus de délégation de service public avec un cahier des charges de missions et de moyens, mais subissent une gestion exercée par de grands groupes lucratifs. Les structures doivent être vigilantes et anticiper des réactions collectives en réponse à ce phénomène qui pourrait survenir plus vite que soupçonné.

Selon un participant, le système « d'offres faites à l'aveugle » a totalement bouleversé le métier de programmateur. Le fait que des productions demandent aux programmateur·rice·s de proposer des offres, sans indiquer de prix initial, a facilité la mise en concurrence des lieux. Pour réduire ce phénomène, il faudrait que les lieux de musiques actuelles refusent collectivement ce système d'offres et définissent ensemble, en amont, des règles communes et s'entendent sur des tarifs à proposer.

Un autre témoignage évoque également la mise en place d'un hypothétique « droit de suite » concernant les artistes qui auraient été accompagnés à leurs débuts par un lieu de musiques actuelles et qui, grâce à ce travail, ont pu rencontrer un certain succès. À l'instar de clubs de football amateurs qui peuvent être amenés à percevoir différentes indemnités financières lorsqu'un de leur ancien joueur est amené à conclure un contrat de travail avec un club qui, lui, évolue dans le cadre d'un championnat professionnel. La mise en place d'un système de « droit de suite » permettrait de reconnaître le travail des lieux de musiques actuelles mené auprès de jeunes groupes. Cependant, les lieux n'intervenant ni dans la production, ni dans l'organisation des tournées et comme ils n'assurent pas la production de l'artiste, il semble difficile d'imaginer un tel droit.
Bien qu'un tel système ne paraisse pas applicable, les équipes des salles de concert côtoient les artistes, les accueillent et devraient davantage leur faire prendre conscience des valeurs qu'elles défendent. Selon un participant, c'est une force qui n'est pas assez exploitée et il serait intéressant de créer un outil commun : une charte, présente dans tous les lieux, pourrait aider les artistes à cette prise de conscience.

***À la fin de cet atelier, plusieurs pistes de travail ont été évoquées :***

- Nouer un dialogue avec les festivals à propos du débat concernant la surenchère des offres et l'augmentation des montants de cachets, en particulier sur certaines régions, zones géographiques où ce phénomène devient très problématique. En ce sens, il pourrait être intéressant de proposer une interpellation commune aux collèges « festival » du PRODISS[4], du SMA[5] ou de DeConcert![6]

- Poursuivre la discussion entre programmateurs et programmatrices. En effet, certains ont des positions parfois différentes, liées notamment à une diversité de milieux, de territoires qui influent sur la manière d'interagir avec les producteurs.

- Préserver et renforcer le dialogue avec les tourneurs qui se situent dans l'Economie Sociale et Solidaire, par exemple au sein du SMA.

- Travailler sur un contrat qui soit commun, dans lequel apparaissent ces notions de valeurs partagées au sein de la fédération.

4 - http://www.prodiss.org/fr
5 - http://www.sma-syndicat.org
6 - www.deconcert.org

## Quelles sont les nouvelles pratiques d'écoute et formes de consommation de la musique ?

Ces dernières années les pratiques et la consommation de la musique ont énormément évolué, notamment chez les jeunes générations. Entre dématérialisation des supports, streaming audio, vidéo et nouveaux modes de prescription, cette table ronde sera l'occasion d'aborder ces évolutions via une double entrée sociologique et historique.

Avec...

- Tomas Legon - Docteur en sociologie, chercheur contractuel à Telecom ParisTech

Animé par...

- Hyacinthe Chataigné - coordinateur des études et de l'Observation à la FEDELIMA

Cette table ronde a pour principal objectif de questionner les pratiques culturelles et les modes d'écoute et de consommation de la musique chez les jeunes générations. Au-delà des enjeux de connaissances et d'analyses socio-anthropologiques de ces comportements, leur appréhension est également essentielle pour les acteurs des musiques actuelles. Ils doivent les prendre en compte pour les accompagner et d'y répondre au mieux. Faute de quoi une déconnexion entre les structures et ces jeunes générations pourrait s'opérer. Néanmoins, ce qui pourrait être lu comme de nouveaux rapports à la musique chez les plus jeunes relève-t-il plus précisément d'évolutions contextuelles et générationnelles ou, plus globalement, d'une construction sociale inhérente à cette période de la vie qu'on appelle adolescence ? En quoi et de quelle manière les structures des musiques actuelles peuvent-elle y prendre part ? C'est à ces différents questionnements que répondra l'intervention de Tomas Legon, dont les recherches portent sur la sociologie de la culture en général et plus particulièrement sur la manière dont les jeunes découvrent, catégorisent et évaluent des biens culturels.

### *Tomas Legon : Docteur en sociologie, chercheur contractuel à Telecom ParisTech*

Tomas Legon articule son intervention sur deux développements. Après avoir précisé les enjeux et le périmètre de son analyse, la première partie situera les pratiques culturelles des jeunes générations dans une perspective historique. La seconde partie insistera davantage sur les rapports entretenus par les adolescents avec la musique (cliquer sur l'image pour afficher la présentation qu'il a utilisée).

Il précise, en introduction, que son propos ne relève ni d'un mode opératoire pour travailler avec les adolescents ou pour mieux les interpeller, ni d'un portrait type de l'adolescent. Il ne s'agit pas de partager des méthodes pour agir avec ces derniers, mais bien de mettre en lumière des éléments de compréhension de phénomènes, de comportements, de réactions, de pratiques... De plus, il rappelle que le propre du propos sociologique est de proposer des analyses qui ne sont pas situées. Son objectif n'est pas de refléter un contexte précis, un environnement singulier ou une expérience unique, mais bien de dépasser ces expériences pour mettre en exergue des tendances, des éléments généraux d'explication. L'enjeu est d'opérer une mise en question, voire une déconstruction de ses a priori, de ses représentations et de ses croyances pour tendre vers une compréhension plus globale et, par incidence, pour faire évoluer ses pratiques professionnelles. Il s'agit de prendre du recul par rapport à son expérience sociale singulière pour analyser, en tant qu'acteur culturel, ses propres enjeux d'action sur la société, ses objectifs de transformation sociale.

Pour y parvenir, il s'agit tout d'abord de bien distinguer de quoi on parle. Concernant les pratiques musicales, trois éléments entrent en jeu.



Cette distinction est indispensable à la clarification des objectifs poursuivis.

- Le premier élément relève de la pratique effective : ce que font ou ne font pas les personnes, en l'occurrence, en termes de pratiques culturelles. La pratique effective est une donnée objectivement quantifiable. L'appréciation subjective ou qualitative des personnes sur l'acte en lui-même importe peu dans ce cas. Ainsi, lorsqu'un sociologue étudie le public qui fréquente une structure culturelle, un concert ou un atelier de pratiques artistiques, qu'il soit venu dans un cadre contraint ou qu'il ait apprécié l'expérience n'entre pas en ligne de compte. Seul compte pour lui d'analyser si l'objectif poursuivi est atteint en termes de volume ou de pourcentage de fréquentation par type de publics sur telle ou telle activité. Si l'on ramène cette approche à la thématique de la présente table ronde, face au constat que les adolescents ne fréquentent pas telle structure, nous pouvons souhaiter augmenter leur volume de fréquentation via un certain nombre de mesures incitatives. Il serait ensuite possible d'évaluer si l'objectif a été atteint en dénombrant les adolescents et les adolescentes ayant fréquenté la structure et vérifier ainsi si les moyens mis en œuvre ont été efficients ou non.
- Le deuxième élément observe plus précisément un élément spécifique des pratiques effectives, c'est-à-dire une partie ou « registre » de la pratique culturelle. Cet élément sera, quant à lui, évalué en récoltant l'avis subjectif des personnes concernées. Une illustration de cette seconde approche ne s'articulerait pas sur le fait que peu d'adolescents viennent dans telle structure de concert pour l'ensemble de ses activités, mais plutôt, par exemple, sur la question de savoir pourquoi les adolescents ne viennent pas dans la structure assister aux concerts de jazz. L'objectif à atteindre, dans ce cas, est de développer le goût des jeunes générations pour le jazz et non d'augmenter, de manière, globale leur fréquentation de la structure.
- Le troisième élément questionne la notion du rapport à la pratique culturelle, à la musique. Ce sont les manières que nous avons de découvrir, de catégoriser et de consommer la musique. Une illustration de cette troisième approche pourrait s'articuler par exemple sur la problématique : comment faire découvrir d'autres styles de rap aux adolescents que ceux qu'ils écoutent déjà massivement, au risque qu'ils soient peut-être uniformisés par les sources via lesquelles ils accèdent à cette musique ?

Enfin, il reste à se demander si la pratique des adolescentes et des adolescents est liée à leur âge (entre 15 et 19 ans) et/ou à la génération (natifs de 2002 par exemple) à laquelle elles et ils appartiennent. Cela revient à opérer une distinction entre un effet d'âge (avoir 15 ans) et un effet de génération (être né·e en 2002).

Cette introduction générale a permis de définir différents concepts qui seront à l'œuvre dans les deux développements qui vont suivre. Dans un premier temps, il est proposé d'observer les pratiques culturelles et musicales effectives des jeunes générations pour distinguer les effets d'âges des effets de générations.

### *L'écoute régulière de la musique enregistrée*

Le DEPS[1], Département des études, de la prospective et des statistiques du ministère de la Culture, mène depuis les années 70 des enquêtes régulières sur les pratiques culturelles des Français. À partir de ces données, il est donc possible d'observer certains effets générationnels.
Une question récurrente de cette enquête régulière concerne la fréquence d'écoute de la musique, pratique culturelle effective, qui est mesurable objectivement. Nous pouvons constater que le nombre de personnes qui ont répondu à cette question augmente à chaque nouvelle génération. Néanmoins, les personnes qui écoutaient de la musique il y a 60 ans continuent de le faire en 2008 (cf. graphique page 4 du diaporama). L'écoute de la musique n'est donc pas une pratique spécifique aux jeunes. Et si ces enquêtes statistiques sont poursuivies tout au long du 21ième siècle, nous pourrions lire que tout le monde écoute de la musique « tous les jours ou presque » à la fin du siècle. Si l'on compare avec la pratique d'aller au cinéma (cf. graphique page 5 du diaporama), on constate à l'inverse qu'il s'agit bien d'une pratique juvénile. Plus les personnes vieillissent, moins elles vont au cinéma toutes générations confondues. Enfin, une der-

1 - https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Departement-des-etudes-de-la-prospective-et-des-statistiques-DEPS

nière illustration possible des effets de génération versus les effets d'âge concerne la lecture de la presse quotidienne payante (cf. graphique page 6 du diaporama). Chaque nouvelle génération lit moins la presse payante que la précédente, ce qui révèle alors un effet générationnel lié à cette pratique.

### *La fréquentation des concerts de rock ou de jazz (cf. graphique pages 7 et 8 du diaporama)*

Les courbes de ce graphique ont tendance à se superposer et à décliner lorsque les personnes qui ont répondu sont âgées. Cela montre que la fréquentation des concerts de rock est liée à un effet d'âge.
Néanmoins, la courbe des 15–24 ans (année de référence 2008) est différente de celles des générations précédentes. Elle présente un pic de fréquentation en 1988 et ensuite redescend. À l'inverse, pour les autres classes d'âge, les courbes sont plus basses, ce qui signifie que la fréquentation des concerts est moins importante, mais a tendance à croître régulièrement. Cela signifie notamment, si l'on compare les années 80 à la situation actuelle, qu'il y a 30 ans, la fréquentation des 60 ans et plus des concerts de rock et de jazz était très faible à la différence des 15-24 ans. Aujourd'hui, la proportion de ces derniers est plus faible au regard de la proportion des personnes plus âgées qui fréquentent ces concerts. À cela s'ajoute le fait que, dans la démographie actuelle, les personnes âgées étant plus nombreuses, la fréquentation des 15-24 ans dans les concerts de rock et de jazz semble encore plus faible. Trois facteurs se conjuguent en effet sur cette problématique. Actuellement les jeunes fréquentent moins les concerts de rock, les personnes plus âgées y sont plus présentes et la population française vieillit. Ainsi la fréquentation des concerts de rock et de jazz a connu son apogée dans les années 80 ; elle est désormais engagée dans un vieillissement, mais un vieillissement qui est à l'œuvre depuis les années 80 : il n'est aucunement récent.

Dans un second temps, ce sont les préférences déclarées en termes de goûts musicaux que nous allons observer (cf. tableau page 9 du diaporama).
La lecture de ce tableau nous enseigne principalement que, depuis les années 80, les préférences des adolescents se concentrent sur des genres de musiques qualifiées de « populaires », adjectif entendu ici dans un double sens. Il renvoie tout d'abord au fait d'être massivement diffusé et médiatisé au moment de la récolte de la donnée de l'enquête. Il se réfère également à une acception plus sociologique du terme qui réfère à la notion de classes dites populaires (personnes le plus souvent moins diplômées, qui ont moins de choix dans leurs conditions de travail et orientations professionnelles…).
Cet effet d'âge se vérifie pour toutes les générations depuis les années 80. Il en va de même pour la préférence de l'anglais qui constitue un autre effet d'âge significatif, vérifié également depuis 40 ans. En ce sens, le graphique suivant (cf. graphique page 10 du diaporama) illustre parfaitement cet effet d'âge par rapport aux préférences cinématographiques liées aux films français ou américains. Les deux courbes se croisent et s'inversent. Cela confirme que, pour les plus jeunes générations, la préférence des films américains est clairement affirmée ; en revanche, elle décline avec l'avancée dans l'âge pour arriver à près de 70 % des 65 ans et plus qui déclarent préférer les films français.
Ce graphique permet de s'interroger sur la notion d'objectifs fixés par rapport aux données sociologiques observées et aux représentations culturelles mises ici en exergue. En effet, il montre qu'en 2008 environ 50 % des moins de 35 ans préfèrent les films américains et que 70 % des plus de 65 ans, pourcentage beaucoup plus élevé, préfèrent les films français. On peut donc en déduire entre autres, que la diversité des goûts est moins forte chez les plus de 65 ans. Or l'uniformisation des goûts de cette tranche d'âge, sa préférence quasi-exclusive pour les films français n'est jamais mise en question ou interrogée sous l'angle du développement de la diversité des goûts. À l'inverse, de multiples dispositifs visent à diversifier les pratiques culturelles des jeunes ; à savoir, dans le cas présent, leur goût affirmé pour le cinéma américain. Ainsi ce n'est pas tant la question de la diversité qui importe ici, mais bien celle de la défense d'une représentation de la qualité culturelle qui se traduirait dans le cinéma français. L'envie de soutenir l'idée d'une exigence artistique, via les films français, face aux sentiments d'hégémonie du blockbuster américain, vécu comme une menace, impacte davantage les choix d'actions que l'enjeu réel de développer la diversité des pratiques culturelles ou la curiosité des personnes.

Deux autres effets d'âge peuvent être notés **à propos des préférences musicales déclarées**. Le premier concerne le rejet massif par les 15–19 ans des musiques considérées comme savantes (l'opéra, la musique classique, le jazz). Le second effet constaté, depuis que le marché de la musique enregistrée existe, reflète l'importance pour cette tranche d'âge d'avoir accès aux contenus étiquetés ou catégorisés « jeunes ». De Salut les Copains sur Europe 1 dans les années 60 à Skyrock, NRJ ou Fun Radio plus tard, ces médias ciblent de la même façon les collégiens et les lycéens par une diffusion très intensive et récurrente d'artistes peu nombreux. Ainsi, malgré le développement de différentes sources, notamment numériques, d'accès à la musique enregistrée, l'audience des radios chez les jeunes et pour les jeunes demeure une pratique effective et massive. Ces radios dédiées aux adolescents et adolescentes ont changé, mais leur fonction reste la même. Elles jouent en effet un rôle bien spécifique et essentiel pour les jeunes générations. Elles leur permettent de ressentir le changement de cycle de vie, entre la sortie de l'enfance et l'entrée dans l'âge adulte, qui correspond, entre autres, à d'autres médias radiophoniques. Elles favorisent la reconnaissance mutuelle, au sein d'une même tranche d'âge, via des pratiques et des sources culturelles partagées. Aussi, même si la qualité des programmations de ce type de radio peut être discutée, notamment par les acteurs des musiques actuelles du spectacle vivant, imaginer des contrepropositions à ces médias et leurs contenus est quasiment vain. En effet, leur fonction sociale d'accompagnement du passage à l'adolescence par des reconnaissances et des pratiques collectives, identifiées comme telles, est une étape essentielle et inévitable à la construction de la personne à cette étape de sa vie.

Hyacinthe Chataigné ajoute que la question qui se pose alors pour les salles de musiques actuelles, si elles veulent faire venir des adolescents dans leur structure, est l'accessibilité économique aux artistes diffusés sur ce type de radios. En effet, les coûts artistiques de cette catégorie d'artistes ne peuvent être assumés que par des structures de type « Zénith » ou « Arena », dont l'importance de la jauge et les tarifs d'entrée pratiqués permettent un certain équilibre économique et la diffusion de ce type d'artistes. En comparaison, les adhérents de la FEDELIMA ont une jauge moyenne d'environ 500 places et pratiquent en moyenne un tarif d'entrée de 13 €. Ils n'ont donc pas la capacité d'accueillir ces artistes diffusés sur les masses médias, dont les cachets dépassent leurs possibilités budgétaires.

### *La question du goût (cf. tableur page 11 du diaporama)*

Dans le cadre de sa thèse, Tomas Legon a mené en 2010 une enquête en région Rhône-Alpes, région représentative de la population française, auprès de 1 000 lycéens et lycéennes, panel significatif pour l'analyse des pratiques culturelles des adolescents.
Il leur a d'abord demandé de ne choisir qu'un seul genre musical « préféré » et leur a ensuite proposé plusieurs choix possibles de genres musicaux écoutés « souvent » ou « de temps en temps ». Un tri des réponses a été fait selon le niveau de diplôme des deux parents. Dans le tableau qui restitue ces réponses, le qualificatif de « non diplômés » concerne les adolescents et adolescentes dont les deux parents ont un niveau scolaire inférieur au bac. Le qualificatif de « diplômé » concerne ceux dont les deux parents ont un niveau scolaire supérieur au bac.
Les écarts constatés sont très nets. 70 % des lycéens qui ont grandi dans un environnement diplômé préfèrent le rock au rap (pour 34 %). De même, seulement 28% des adolescentes et adolescents ayant grandi dans un environnement familial considéré comme diplômé écoutent du rap contre 51 % de ceux ayant grandi dans un environnement familial considéré comme non-diplômé.
À cette première distinction peut s'ajouter un critère de sexe. Si l'on regarde la famille esthétique du rock par exemple, on s'aperçoit que le rock, considéré dans les années 70 et 80 comme un genre populaire et masculin, est devenu en 2010 un genre majoritairement écouté par des jeunes filles d'un milieu plutôt diplômé, sans que la musique ait changé intrinsèquement.
Or le rock est le genre esthétique majoritairement proposé dans les scènes de musiques actuelles, (cf. graphique page 12 du diaporama). Aussi l'offre proposée dans ces structures intéresse principalement et mécaniquement un public plutôt diplômé et actuellement vieillissant, comme nous l'avons vu précédemment.

Certains genres esthétiques, à un moment de leur développement, peuvent être trans-class, c'est-à-dire qu'ils intéressent des auditeurs de toutes les classes sociales. Néanmoins si on observe de la même manière leurs auditeurs dix

ans après, le constat peut différer et montrer qu'il sera l'apanage de certaines classes plutôt que d'autres. Ceci est lié au rapport que chacun entretient avec la musique et montre que les manières de découvrir, de catégoriser, d'évaluer et d'écouter les groupes et les artistes, à l'intérieur d'une même famille musicale, peuvent être très distinctes selon les classes sociales.

### *La question des prescripteurs et des canaux de diffusion des artistes pour les adolescents*

Toujours dans le cadre de sa thèse, Tomas Legon a questionné les lycéennes et les lycéens sur la façon dont ils choisissent leurs prescripteurs en matière musicale.
Pour ce faire, il leur a proposé trois catégories principales concernant les artistes de la famille du rock :

- Les « canons du genre » : ce sont les artistes « historiques » du rock dont la diffusion est assurée par les institutions. Il s'agit, par exemple d'artistes comme Jimmy Hendricks, les Beatles, Pink Floyd… Ils sont au programme du baccalauréat de musique ; des rétrospectives et des expositions leur sont consacrées dans les institutions culturelles. Leur musique ne passe pas ou très peu dans les radios ou dans les médias de masse, mais les institutions, y compris l'école, ont pris en charge leur diffusion.
- Les « inrocks » : ce sont les artistes dont la diffusion est prise en charge par les médias spécialisés dans la musique ou la culture (les Inrockuptibles, Télérama…). Il s'agit par exemple, toujours en termes de rock, de groupes tels Radiohead, Muse, Coldplay…
- Les « ados » : ce sont les groupes dont la diffusion est assurée par les médias généralistes audiovisuels (talkshow TV, NRJ…), ou par des médias spécifiquement dédiés aux adolescents. Il s'agit par exemple de groupes tels BB Brunes, Tokio Hotel….

Il a donc confronté les lycéennes et lycéens qui ont répondu « j'écoute souvent du rock » à ces trois types de prescription musicale. On peut alors noter que, selon le niveau de diplôme de la mère, (facteur pris en compte dans cette analyse), la nature des artistes choisis et, par incidence, des réseaux de prescription, évolue. Ainsi 60 % des jeunes qui ont grandi avec un environnement maternel diplômé choisissent les artistes relevant de la première catégorie, c'est dire les « canons du genre » alors que seulement 34 % ont choisi des artistes relevant de la 3ième catégorie, celle dite des « ados ».
Ainsi, à l'intérieur du groupe des amateurs de rock, d'une même classe d'âge ayant accès aux mêmes médias, au même système scolaire, résidant dans la même région, une différence dans le choix des canaux d'accès à cette musique s'opère selon l'environnement familial.
Or les salles de musiques indépendantes sont aussi des canaux de diffusion spécifique qui, par conséquent, ne toucheront qu'une partie des adolescents : les plus diplômés. De même, les personnes qui travaillent au sein de ces structures sont elles aussi plus diplômées que la majorité des Français et ont grandi dans un environnement familial au capital social et culturel plutôt élevé. Or, ce sont ces personnes qui vont essayer de transformer les goûts et les pratiques d'autres individus, celles qui évoluent dans des milieux plus populaires. Nous assistons alors à une transformation socialement marquée ; un certain milieu social tente d'influer sur un autre milieu social, d'autant que pour les lieux de musiques actuelles, cette entreprise de transformation est le plus souvent validée par des partenaires et des financements publics.

***« Ce n'est pas la musique qui détermine un public, mais davantage les usages qui la qualifient, les canaux qui la portent, la promeuvent ou la diffusent ».***

L'objectif de toucher le plus grand nombre ne peut être atteint. En effet, la programmation proposée, les liens établis avec les labels qui travaillent avec des lieux indépendants de musiques actuelles, les médias qui sont proches de ces derniers… constituent clairement un obstacle au fait de proposer une programmation pour le grand public adolescent qui ne se reconnaît pas dans ces référentiels.

Après une première partie axée sur les facteurs qui influent sur les pratiques culturelles et musicales des adolescents et des adolescentes, la seconde partie de l'intervention de Tomas Legon questionne les différents rapports qu'ils et elles entretiennent avec la musique.



### *Les manières de découvrir la musique (graphique page 14 du diaporama & témoignages pages 15 à 19)*

La partie gauche du graphique, en bleu, concerne peu d'auditeurs, pour toutes classes d'âge confondues. Ce sont plutôt des pratiques minoritaires qui concernent celles et ceux qui ont grandi dans des environnements diplômés à fort capital social et aux habitudes culturelles avérées. À l'inverse, la partie droite du graphique, en jaune, concerne une majorité d'auditeurs : ils ont grandi dans des environnements populaires moins diplômés. Le milieu du graphique, en blanc, concerne des pratiques très communes.
L'opposition entre les deux extrémités révèle une tension entre une conception esthétique ou formelle de la musique, « formelle » s'entendant ici dans l'intérêt à la musique en elle-même, et un rapport fonctionnel à la musique qui interroge les fonctions que la musique est censée remplir.
Ainsi, selon le rapport que l'on a développé avec la musique, qu'il soit formel ou fonctionnel, la recherche de prescripteurs et de canaux de diffusion sera différente. Dans le premier cas, les prescripteurs validés seront ceux qui proposent une qualité esthétique, une musique « mieux faite », novatrice, « intelligente » comme des artistes, des jurys de festivals reconnus, des programmateurs de salles indépendantes, des journalistes spécialisés. Dans le second cas, il s'agira davantage de médias identifiés massivement pour ce qu'ils proposent et à qui ils le proposent. Par exemple, le « Hit music Only » de la radio NRJ est garant d'un type de morceaux, les hits ou les tubes, qui sont écoutés par un très grand nombre d'auditrices et d'auditeurs. De même les discothèques garantissent des musiques efficaces pour danser, etc.

***« Tout le monde est capable de fredonner la Lambada, mais qui l'a composée ? Personne ne le sait. Mais là n'est pas l'important, l'essentiel de ce morceau c'est sa fonction ! »***

### *Les manières de catégoriser la musique (graphique page 20 du diaporama & témoignages pages 20 à 23)*

La différenciation entre caractère formel et fonctionnel s'opère de la même façon dans les manières de catégoriser la musique. Une famille artistique pourra ainsi être décrite par ses traits esthétiques intrinsèques dans une catégorisation formelle. Par exemple, un morceau sera qualifié de rap au regard du chant qui y est scandé, un autre sera reconnu comme du rock car la présence de guitares y est importante et qu'il s'articule sur une composition couplet-refrain, etc. À l'opposé, sur des plateformes d'écoute en ligne, la musique sera classée d'une manière plus fonctionnelle, par exemple « morceaux à écouter en voiture », les « hits », quel que soit leur style respectif. Cette distinction s'accompagne, comme pour la manière de découvrir la musique, d'une différenciation entre milieux sociaux. Les plus diplômés utilisent davantage une catégorisation formelle, tandis que les milieux moins diplômés se reconnaissent davantage dans une catégorisation fonctionnelle.

### *Les manières de consommer la musique (graphique pages 24 à 26 du diaporama)*

La « consommation » de la musique est également révélatrice d'une distinction sociale entre environnements diplômés ou non.
En effet, plus on vient d'un milieu diplômé, plus les supports spécifiques d'écoute (disques vinyle par exemple), plus les rituels font partie des habitudes de consommation. À l'inverse, dans les milieux dits populaires, ce sont les supports ancrés dans la vie ordinaire, très fonctionnels, qui sont plébiscités (téléphone, musique en ligne…).

Ainsi, si réellement ce sont les adolescents à qui l'on souhaite s'adresser massivement, il s'agit de jouer à 100 % la carte fonctionnelle. Or ce n'est pas souvent le positionnement de l'institution culturelle !

Hyacinthe Chataigné précise également que depuis quelques années, l'âge minimum du public recherché dans les musiques actuelles tend à diminuer vers ce qui est appelé le « jeune public ». S'agit-il d'un report de l'objet des pratiques adolescentes vers les plus jeunes ? Les pratiques adolescentes sont également très

ancrées dans l'évènementiel festif, comme les festivals qui proposent d'autres cadres de socialisation que ceux de la salle de concert, soumise à davantage de normes, de contrôles.
Tomas Legon précise que l'institutionnalisation des salles de concert a renforcé le rapport formel à la musique, à la différence du festival qui, lui, s'incarne autour de différentes fonctions : faire la fête avec ses amis, expérimenter un moment de vie de groupe, de fêtes sans horaires.... Il ajoute que l'avantage du jeune public pour l'institution est qu'il est captif, encadré par des adultes. Mais en ce qui concerne les adolescents et les adolescentes, il s'agit réellement de les séduire en tant que prescripteur culturel, en concurrence avec beaucoup d'autres formes de prescriptions.

***« Ce n'est pas tant la musique que la manière dont on la propose qui peut être facteur d'incitation. »***

## Construire des complémentarités entre acteurs de la diffusion : comment réfléchir et gérer les complémentarités et/ou éventuelles concurrences sur un même bassin de vie ?

Sous forme d'échanges, cet atelier aborde les manières dont les différents acteurs de la diffusion (salles, cafés-concerts, associations d'organisation de concerts…), peuvent s'organiser pour dynamiser leur territoire et proposer une offre et un accompagnement artistique complémentaire ou issue de coopération : comment équilibrer sa programmation entre les attentes des personnes du territoire et les propositions artistiques originales que les programmateurs souhaitent leur soumettre ? Comment le projet artistique influe-t-il sur le territoire et comment s'en nourrit-il ?

Avec…
- Yannick Martin (Programmateur de La Carène à Brest)
- Elodie Guitot (Directrice des Cuizines à Chelles)

Animé par…
- Mélanie Alaitru (Co-directrice du Chabada à Angers)

### *Présentation des Cuizines et de son environnement :*

Les Cuizines, scène de musiques actuelles, sont situées à Chelles, ville de 50 000 habitants en banlieue parisienne et appartenant à une agglomération qui compte environ 130 000 habitants. La banlieue parisienne est d'ailleurs un vaste sujet pour les coopérations culturelles puisque les offres sont davantage situées à Paris. Sur l'agglomération, il y a un théâtre de ville à 5 minutes, une scène nationale qui est à 10 minutes en voiture et, un peu plus loin, il y a un autre théâtre pluridisciplinaire qui propose également des musiques actuelles. Il s'agit donc de trouver les moyens de ne pas se gêner et de collaborer.
La salle des Cuizines a une jauge de 270 places et le lieu est le seul lieu dédié musiques actuelles sur l'agglomération, mais sur l'agglomération d'à côté, il y a une salle de musiques actuelles qui s'appelle File7 et avec qui les Cuizines collabore. La programmation est essentiellement tournée vers l'émergence. Il est également demandé à File7, via le cahier des charges des Scènes de Musiques Actuelles (SMAC), qui a une salle de 700 places et un club de 130 places, de soutenir l'émergence artistique. Donc potentiellement, cette structure peut faire des propositions similaires à celles des Cuizines. Il s'agit, par conséquent, de trouver des articulations de travail pour que les programmations ne soient pas concurrentes. Certaines habitudes de travail ont été prises en ce sens. Tout d'abord, il est vérifié en amont, au moment de la construction de la programmation, que les structures ne soient pas sur les mêmes esthétiques au même moment. Petit à petit, il a également été envisagé de travailler ensemble sur le parcours de certains artistes émergents qui n'ont pas encore d'environnement professionnel. Dans ce cas, par exemple, l'artiste travaille un trimestre aux Cuizines, puis ensuite à File 7.

### *Présentation de la Carène et de son environnement :*

La Carène, située à Brest, est un lieu dédié musiques aux actuelles. Avant sa création, il existait déjà une SMAC, mais sans lieu : Plages Magnétiques[1], qui a une programmation centrée sur les esthétiques jazz. Pas très loin, à Châteaulin, il y a une autre SMAC : le Run Ar Puns[2]. Il existe également une scène nationale, le Quartz et une salle privée qui accueille des concerts, le Vauban. Quand La Carène a été construite, cela a quelque peu inquiété cet écosystème, car le bâtiment était tout neuf, il avait une possibilité de jauge importante et un projet très subventionné. Chacun a donc dû trouver sa place sur le territoire de Brest et au-delà.
Les premières années, la Carène n'avait tissé que peu de complémentarité avec les autres acteurs culturels du territoire. Il fallait dans un premier temps qu'elle s'impose dans ce paysage. En revanche, dès le départ, il y a eu des coproductions de dates avec le festival Astropolis[3], porté par une association qui avait également milité pour une salle dédiée aux musiques actuelles à Brest. La Carène, dès la première année, a également porté un festival qui existait au préalable, car des salariés s'y étaient investis et que l'esthétique défendue – une esthétique de niche - était complémentaire avec ce que la salle – sur une esthétique plus « grand public - pouvait proposer.
Au bout de 6 ans, il y a eu un audit. La Carène n'avait pas particulièrement de difficultés, mais la collectivité (porteuse du projet) a souhaité évaluer plus précisément les actions menées. Cet audit a permis de pointer des éléments positifs et négatifs. Et, dans ceux jugés négatifs, il y avait notamment le repli sur soi et le manque de lien avec les acteurs locaux.
Il y a eu ensuite un changement de direction et le directeur actuel a recentré le projet sur l'axe de la complémentarité avec les autres acteurs du territoire. Les différents acteurs se connaissaient via un Conseil culture et au sein de la vie locale. Néanmoins, au début des essais de collaboration, tout n'a pas été simple : il y a eu plusieurs écueils, des doutes et l'équipe a rencontré des difficultés. En effet, entre « n'accueillir personne et accueillir tout le monde », elle n'a pas compris pourquoi ces acteurs « venaient chez nous », terme qui revenait très souvent à la Carène alors que c'est un bâtiment public et que sa mission est justement d'accueillir l'ensemble des publics. Il était mal aisé de faire comprendre à l'équipe qu'accueillir des musiques « un peu différentes », travailler en collaboration avec les autres acteurs du territoire, demande des efforts, parfois non récompensés, mais font partie des missions du projet.
Cette expérience fut donc vécue un peu comme une contrainte au départ, mais la suite de cette contrainte fut positive. Ainsi aujourd'hui à Brest, entre acteurs de la musique et de la culture en général, tout le monde est à l'écoute les uns des autres et un équilibre a été trouvé.

### *Comment avez-vous mis en place ces collaborations ? Avec quels acteurs ? Qu'est-ce que vous observez par rapport à la circulation des publics ? Est-ce que cela a changé vos relations entre collaborateurs ?*

### *Les Cuizines et ses collaborations*

Au niveau de la ville, la première collaboration créée autour des musiques actuelles a été initiée il y a 4 ans avec le théâtre de ville, à la suite d'un changement de direction. Il n'y avait pas d'enjeux pour le nouveau directeur de programmer directement des musiques actuelles et il a préféré s'appuyer sur l'équipe des Cuizines pour faire des propositions. Comme le théâtre avait une salle de 600 places et la possibilité d'une configuration assise, par rapport aux Cuizines qui avait une jauge de 270 places debout, cela permettait de faire des propositions artistiques différentes et donc de diversifier l'offre sur le territoire. Aujourd'hui, deux co-productions ont lieu chaque année au théâtre qui sont, en plus, très bien valorisées dans la communication de la ville.
Au niveau de l'agglomération, les acteurs culturels se rencontrent régulièrement et un agenda partagé a été mis en place par la ville. La scène nationale, la Ferme du Buisson[4], a un lieu : l'Abreuvoir à musiques, avec une jauge de 400 places, qui fait aussi des propositions musiques actuelles. Au départ, il n'y avait pas de volonté spécifique à travailler ensemble. Mais à la suite, entre autres, d'une baisse des financements de la scène nationale, les Cuizines s'est rapprochée des autres acteurs du territoire et des habitudes de collaboration se sont créées peu à peu. Aujourd'hui, les Cuizines accueille certaines expositions proposées par la scène nationale et à l'inverse, la Ferme du Buisson accueille des propositions musiques actuelles des Cuizines. Mais, avant cela, un « pacte » avait été conclu pour se partager les esthétiques et éviter de se concurrencer sur des programmations similaires : la scène nationale avait décidé de travailler plutôt autour des musiques électroniques et des musiques du monde - que les Cuizines proposait moins - notamment parce qu'elle avait un lieu qui pouvait ouvrir tard la nuit avec une configuration qui permettait de bien accueillir l'esthétique électro. La complémentarité a donc trouvé son origine à cet endroit.
Avec File7, dont la ligne artistique est semblable à celle des Cuizines, avec deux jauges différentes, les complémentarités étaient davantage à trouver sur des manières de travailler ensemble. Dans un premier temps, c'est la structuration en réseau qui a mis en relation les deux structures et qui a facilité le travail en commun. Au-delà, la structuration d'un réseau d'acteurs

1 - https://www.plages-magnetiques.org
2 - https://www.runarpuns.com
3 - http://astropolis.org
4 - https://www.lafermedubuisson.com

au niveau départemental a permis de mettre en lien les acteurs, d'éviter certaines concurrences et a joué un rôle sur la création de collaborations et de coopérations. En revanche, le sujet de la diffusion, qui a toujours été difficile à aborder au sein du réseau, a davantage été traité au niveau du réseau régional d'acteurs des musiques actuelles.

En revanche, la circulation des publics entre ces structure est difficilement mesurable. Certes, lorsqu'il y a une collaboration entre plusieurs d'entre elles, le public tend à être mobile et à aller de l'une à l'autre. En dehors de cette situation, il est difficile de savoir si le public se croise. Le constat in fine est qu'il n'est pas possible de coopérer sur tout : il faut savoir saisir certaines opportunités, certaines « têtes d'affiche » … Toutefois, plus les liens entre structures et équipes ont lieu en amont des projets, plus la complémentarité et la coopération sont faciles et respectent d'autant les identités des projets de chaque structure.

***En quoi le développement des complémentarités entre structures a-t-il fait évoluer leur rapport entre elles ?***

Pour File7, il y avait déjà des habitudes de travail, mises en place du temps des premières directions, qui se sont poursuivies avec les changements de direction. Pour les Cuizines, ce sont les changements de directions et/ou l'impulsion de certains partenaires publics qui ont incité la scène nationale et théâtre de la ville à se tourner vers la scène de musiques actuelles.
Plus particulièrement sur la collaboration avec la scène nationale, les Cuizines s'est engagée sur un premier projet de création avec le Cabaret contemporain. Ce projet artistique a été soutenu par les trois structures - File 7, la scène nationale et les Cuizines - sur des temps de création et de diffusion. En fait, il s'agissait avant tout de renforcer les partenariats autour du projet afin qu'il puisse solliciter des soutiens publics. Cet objectif a été atteint, mais le travail de rapprochement avec la scène nationale n'a pas été celui que les autres partenaires escomptaient. Dans un deuxième temps, toujours sous l'impulsion de la DRAC, les Cuizines a accueilli en résidence un collectif de jazz et de musiques improvisées. Comme c'était un collectif du territoire, il a assez naturellement réuni les partenaires financiers et les partenaires du projet. Ainsi, des temps de création ont pu réellement être partagés par tous. Enfin, les Cuizines a intégré un festival jeune public porté par la scène nationale, mais dans lequel elle a eu toute la place pour proposer des projets artistiques : il s'est agi d'un vrai travail collaboratif. La scène nationale porte aussi un festival de BD « Pulp » qui existe depuis 10 ans et, dans ce cadre, les Cuizines accueillent des expositions.

***« C'est en faisant qu'on y arrive « petit à petit » et que les collaborations s'amplifient. »***

***La Carène et ses collaborations***

Pour la Carène, la première étape fut d'accueillir des festivals existants - comme le festival Invisible[5], porté par une radio locale - et de s'y associer. Elle a aussi collaboré sur un festival de musiques contemporaines. C'était un peu hors des esthétiques habituelles que propose la Carène, mais cette collaboration a permis tant à l'organisateur du festival de se rapprocher des musiques actuelles qu'à la Carène de faire un pas vers d'autres familles artistiques. La structure a également collaboré avec le festival No Border[6], festival des musiques populaires du monde. Dans un premier temps, elle a accueilli des apéros concerts ou les concerts de midi, programmés par ce festival, sur des petites jauges. Puis, les deux associations ont décidé de coproduire une soirée plus importante où la programmation s'est construite collectivement.

Coproduire une soirée à plusieurs structures, hors du cadre d'un festival, est une forme de coopération que la Carène expérimente de plus en plus. Au-delà du croisement des publics, ces collaborations permettent d'expliquer le fonctionnement d'une salle de musiques actuelles. Ainsi les associations locales comprennent mieux ce qu'implique le fait d'être un établissement public : ses contraintes, son fonctionnement, ses partis pris artistiques…
D'une manière générale, lorsqu'une collaboration est mise en place avec une association locale, un budget est construit, et la Carène assume un pourcentage des dépenses qui varie en fonction des possibilités d'engagement de l'association. En 2019, la programmation de la Carène a accueilli environ 30% de coproductions sur l'année et sur cette part, 10% étaient des coproductions avec des producteurs ou promoteurs privés, le reste ayant été mis en œuvre avec des associations locales.

5 - https://www.festivalinvisible.com
6 - https://www.festivalnoborder.com



***« Les collaborations permettent d'ouvrir la programmation et le croisement des publics. »***

Il faut être vigilant et laisser la possibilité aux associations locales, en dehors des producteurs et des promoteurs privés du territoire, de pouvoir organiser leurs soirées. Il est également possible de les solliciter sur des esthétiques de niche sur lesquelles, par exemple, les scènes de musiques généralistes ne sont pas spécialistes. Quoi qu'il en soit, les coopérations se font essentiellement par rapport à des choix artistiques.

## ÉCHANGES AVEC LES PARTICIPANTES ET LES PARTICIPANTS :

***Est-ce que d'autres types de collaborations ou de partenariats sont expérimentés par les acteurs des musiques actuelles ?***

**« Des collaborations avec les conservatoires peuvent enrichir les projets artistiques »**
À l'Antipode-MJC[7], pendant une à deux semaines, des musiciens du conservatoire sont venus travailler à la MJC, parfois sur un projet artistique accompagné par cette dernière. Ce projet a favorisé le repérage de certains musiciens qui souhaitaient développer leur propre projet et que l'Antipode a pu accompagner par la suite. Cette coopération a permis de faire avancer des projets artistiques et de partager des conseils autour de la pratique instrumentale.

**« Des collaborations sur des projets qui permettent le croisement des pratiques »**
**L**'association Pick up[8] à Nantes témoigne d'une collaboration avec le conservatoire et avec le Pannonica[9], scène de musiques actuelles axée sur les esthétiques jazz, autour des croisements entre jazz et hip-hop. La coopération sur des croisements esthétiques est aussi une manière de dépasser certains clichés : peut-on par exemple trouver une place à des DJ's au sein des conservatoires ? Peut-on considérer le matériel utilisé dans les musiques électroniques et hip hop comme des instruments ?

La BAM-Trinitaires[10] a passé une convention avec le conservatoire de Metz et, chaque mois, la structure a accueilli un concert de la classe de jazz ou en première partie des soirées avec des professeurs du conservatoire. Petit à petit des projets croisés sont nés entre des projets portés par la BAM-Trinitaires et des classes du conservatoire.

**« Le temps : un facteur important pour mettre en place des coopérations. »**
Un participant porteur d'un festival urbain témoigne qu'il travaille depuis des années avec une médiathèque avec laquelle il trouve toujours un angle pour aborder une thématique qui croise celles du festival. Avec le temps, une confiance mutuelle s'est instaurée et il est devenu de plus en plus facile de trouver des enjeux communs et de travailler ensemble. Il est donc possible de mettre en place des coopérations, même avec des acteurs qui sont éloignés de son secteur professionnel. Encore faut-il apprendre à se connaître !

**« La coopération comme vecteur de nouvelles solidarités et de relations entre acteurs »**
Au Mans, il y a quelques années, il y a eu un SOLIMA (Schéma d'orientation des lieux de musiques actuelles). Cette concertation a permis à plusieurs structures de se rapprocher et de créer une « SMAC de coopération » : Superforma[11]. Cette structure, réelle preuve de coopération et de solidarité, a permis d'améliorer et de faire évoluer les relations interprofessionnelles sur le territoire et a eu un impact très positif sur la vie artistique et culturelle de ce dernier.
L'association Pick Up est relais régional du dispositif Buzz Boosteur[12] qui a mis longtemps à se mettre en place, mais qui est très intéressant en termes de coopérations. Le principe est que les antennes régionales fassent les premiers choix artistiques, puis chacune s'adresse aux SMACs de son territoire qui souhaitent travailler avec les artistes choisis. Cela permet déjà de relier

7 - https://antipode-mjc.com
8 - https://www.pickup-prod.com
9 - http://www.pannonica.com
10 - https://www.citemusicale-metz.fr
11 - https://superforma.fr
12 - https://buzzbooster.fr

les antennes entre elles sur un projet commun. Des structures d'accompagnement des pratiques artistiques peuvent aussi être associées. Par exemple, en Pays de la Loire, une coopération existe entre Pick Up, Trempolino[13], structure d'accompagnement et Stereolux, scène de musiques actuelles, qui permet de proposer à l'artiste un premier circuit de développement. Ensuite, il y a une présentation de ces artistes au niveau national, ce qui leur permet de se produire dans d'autres régions. Au niveau de la mobilité des publics en revanche, il n'y a pas eu les résultats escomptés.
Ce qui est intéressant, c'est d'observer que chaque acteur joue un rôle réel et spécifique dans l'accompagnement de l'artiste. Tous les coopérants ont des intérêts singuliers et, parfois, cela peut également générer des intérêts annexes avec d'autres acteurs.

L'arrivée de l'Echonova[14] près de Vannes a pu générer des inquiétudes chez les acteurs lorientais des musiques actuelles, les deux villes étant situées à 60 kilomètres l'une de l'autre. Pour tenter de dépasser cette situation, l'Echonova et MAPL[15], la salle de musiques actuelles de Lorient, ont commencé par initier des échanges : MAPL a organisé une soirée avec son équipe à l'Echonova et vice versa. Le festival les Indisciplinées, porté par MAPL, a débuté aussi par une soirée à l'Echonova. Cela a permis aux équipes de se connaître, de prendre l'habitude de travailler ensemble et de dépasser des craintes d'éventuelles concurrences entre ces deux structures.
À Grenoble, des coopérations autour de la diffusion se sont avérées difficiles à mettre en place : la ville  compte de nombreux équipements, ce qui crée des effets de concurrence et certaines tensions. Un agenda partagé a été mis en place, mais il n'a pas permis d'empêcher des chevauchements de programmation.
En revanche, les interrogations que partageaient l'ensemble des acteurs autour de l'accompagnement artistique les a amenés à créer, autour de cet enjeu commun, un réseau qui a réuni des lieux de diffusion, des privés, des labels… Cet enjeu commun a permis d'atténuer les tensions qui étaient très fortes au départ.
Il est également intéressant de constater que la coopération est plus facile à mettre en place sur un sujet autre que celui de la diffusion.
**« Des temporalités différentes pour chaque structure qui nécessitent une capacité d'adaptation. »**
L'ensemble des participants s'accordent sur le fait que si les temporalités de chaque structure partenaire sont différentes, il y a toujours un moyen de s'y adapter. En ce sens, les évènements organisés en coopération avec une scène nationale sont souvent préparés et annoncés entre 12 et 18 mois en amont, contre un semestre pour ceux mis en œuvre par les scènes de musiques actuelles. Dans ce cas, par exemple, certaines SMAC acceptent de travailler sur ces projets de coopération beaucoup plus en amont que ce qu'elles font habituellement.  Autre possibilité : certaines scènes nationales présentent l'évènement sur leur programme, mais laissent aux SMAC le soin de l'organiser librement par la suite.

### *Les différentes coopérations que vous menez ont-elles été à l'initiative d'un des acteurs ou de celle de l'institution ?*

**« Pour une coopération efficace, il est nécessaire d'avoir des intérêts et des enjeux communs. »**
Elodie Guitot donne l'exemple du travail que les Cuizines mène avec le conservatoire de la ville. Initialement, c'était une opportunité pour le conservatoire, qui était alors en travaux, de pouvoir utiliser les locaux de répétition des Cuizines. Puis d'un commun accord, les deux structures ont décidé de pérenniser cette collaboration et de garder un atelier musique actuelles du conservatoire au sein des Cuizines.
Quand la DRAC a construit un partenariat avec les Cuizines de manière plus pérenne, elle l'a incitée à travailler avec d'autres institutions tel que le CRD (conservatoire à rayonnement départemental). En 2019, les Cuizines a construit avec le CRD une soirée jam et c'est la première fois que d'autres collaborations futures ont pu être envisagées. En effet, le conservatoire n'envisageait pas du tout l'intérêt qu'il avait à travailler avec la structure, dans la mesure où il était très axé sur le jazz et musiques improvisées. Depuis cette première coopération effective, il commence à intégrer l'intérêt de travailler avec une scène de musiques actuelles. La coopération prend du temps et l'institution ne peut pas réellement obliger deux acteurs à travailler ensemble : il faut que les personnes trouvent de l'intérêt à la collaboration.

13 - https://trempo.com
14 - http://www.lechonova.com
15 - MAPL gérait le Manège et aujourd'hui Hydrophone : https://www.hydrophone.fr



À Grenoble, face à des décisions politiques étonnantes sur le territoire comme la fermeture d'une structure d'accompagnement, les acteurs ont commencé à se dire : « Il n'y a plus de plateau de création sur Grenoble, comment fait-on ? Il faut trouver une solution ».  Ils devaient résoudre une problématique partagée par toutes les structures du territoire.  Au début, 5-6 structures se sont réunies ; puis au final, une quarantaine étaient impliquées autour de cette réflexion.
Ce qui est intéressant, c'est que la collectivité avait tenté en vain des concertations entre structures. Et là, face à une décision politique, la réaction spontanée des acteurs a été de se réunir autour d'un enjeu commun et cela a fonctionné.

### *Sur quels autres enjeux vos coopérations peuvent-elles se mettre en place ? À quel moment, vous êtes-vous retrouvés avec une envie ou un besoin de coopérer ?*

Un participant répond que l'on peut vouloir coopérer dans un souci d'une démarche de médiation ou d'action culturelle pour favoriser le croisement des publics. Ce peut être également pour sortir de l'isolement et expérimenter avec d'autres de nouvelles pratiques artistiques.

Yannick Martin, programmateur de la Carène, précise qu'il est intéressant de travailler avec les associations locales, car elles ont une grande connaissance de leur territoire et de leur histoire. Les personnes qui travaillent dans une scène de musiques actuelles ne viennent pas nécessairement du territoire et être en lien avec des personnes qui le connaissent et qui y sont connues est une vraie plus-value. Plus généralement, les associations sont le « poumon du territoire » et s'appuyer sur elles permet de se rapprocher de lui.

### *Comment accueillir ces associations locales ? Comment communiquer sur ce sujet ?*

Au Chabada, le constat a été fait qu'il était impossible d'accueillir tout le monde. Un certain nombre de critères a donc été déterminé pour objectiver les choix.
Pour un autre intervenant, il s'agit d'agir au cas par cas. Un premier rendez-vous permet de mieux connaître l'association, ses ressources… et la proposition de collaboration est ensuite adaptée en fonction de ces différents indicateurs.

> ***« Travailler autrement avec les associations locales au-delà de la simple mise à disposition de la salle. »***

Les participants notent que parfois des associations, notamment étudiantes ou caritatives, ont des projets éloignés de ceux portés par les structures. Dans ce cas, il est souvent difficile de savoir répondre à leurs sollicitations.

La BAM-Trinitaire rapporte qu'elle est régulièrement sollicitée par les étudiants de l'université de Lorraine pour organiser une soirée. Néanmoins, l'enjeu est de dépasser la « simple soirée ». En conséquence, la structure a accompagné les étudiants dès le départ à la production de la soirée, sur la programmation, la mise en œuvre… Au final, c'est un projet qui s'est construit sur trois mois avec un atelier par semaine et qui a été financé par l'université.

Un autre participant précise qu'il est plus intéressant de passer des conventions globales avec des écoles ou des universités pour un travail à plus long terme et en profondeur.
Aussi, la transmission ne va pas uniquement de la salle vers les étudiants : avoir un travail continu avec un groupe de personnes d'une moyenne d'âge de 20 ans, apprendre de leurs goûts et de leurs pratiques est très intéressant et formateur pour les structures de musiques actuelles.

La question qui subsiste est : comment, dans les conseils d'administration ou dans d'autres espaces collectifs, est-il possible d'accueillir différentes générations et de les rendre actifs ?

### *Voyez-vous des sujets, avez-vous des besoins pour creuser ces sujets ?*

Il serait intéressant de recenser la diversité des partenariats, collaborations et coopérations au sein desquelles les musiques actuelles peuvent être engagées. Cela permettrait d'avoir une base de données et pourrait être inspirant.

Il serait également intéressant de mutualiser certains coûts : 5 artistes dans l'année sont choisis par plusieurs structures et au lieu d'aller chacune

négocier individuellement, les conditions sont fixées par le groupe. C'est sûrement un peu utopiste, mais ce serait intéressant.
À Rennes, un projet de « SMAC de coopérations » a vu le jour entre l'UBU, le Jardin Moderne et l'Antipode. La convention qui lie les trois structures concerne surtout un partenariat qui porte sur les actions culturelles : dès qu'il est question d'artistique, la coopération s'arrête. Mais Rennes est un territoire où il y a beaucoup de producteurs privés, beaucoup d'étudiants... Face à ce constat, l'ATM et l'Antipode ont imaginé une coopération avec les producteurs et les promoteurs locaux. Les deux structures ont rencontré certains producteurs et se sont accordées pour accompagner en coopération certains artistes. Grâce à cela, les producteurs qui n'avaient pas l'habitude de venir discuter avec les scènes de musiques actuelles ont échangé davantage avec ces dernières en comprenant mieux leurs manières de travailler.
Le nouvel Antipode aura une jauge de 1000 personnes avec des moyens financiers qui ne seront pas beaucoup en hausse et qui ne permettront pas à l'équipe de développer ses activités. Cette coopération avec l'ATM, avec les producteurs, les promoteurs, a permis de créer des liens entre les équipes qui échangent beaucoup aujourd'hui. La coopération permet de créer beaucoup de débats et d'apprendre énormément des acteurs, comme les producteurs locaux qui ont d'autres pratiques de travail dont il est également possible de s'inspirer.

## Programmation vs droits culturels : comment veiller à une meilleure représentativité de la diversité des personnes de son territoire ?

Cette table ronde a été l'occasion de questionner la prise en compte de la diversité, entendue au sens large des origines sociales, culturelles, de la mixité femmes – hommes et personnes non-binaires (...) au sein de la programmation des lieux de musiques actuelles. Que ce soit du point de vue de la mise en œuvre des projets artistiques et culturels des structures, des usagers des lieux, des esthétiques et artistes diffusés, il s'agissait de questionner comment construire une programmation qui veille à être plus représentative de la diversité existante sur les territoires.

Avec...

- Philippe Krümm – journaliste spécialiste des musiques traditionnelles et du monde.
- Jean-Christophe Delcroix – directeur–programmateur du Tamanoir à Gennevilliers
- Laurent Decès – directeur de Petit Bain à Paris

Animé par Michel Hubert – Directeur du département formation continue et professionnalisation du Pont supérieur, Pôle d'enseignement supérieur spectacle vivant Bretagne Pays de la Loire.

Cette table ronde a pour principal enjeu de questionner l'élaboration d'une programmation artistique et culturelle au prisme des droits culturels. La notion de droits culturels est née dans le droit international de l'après-Seconde Guerre mondiale : elle apparaît pour la première fois à l'article 22 de la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948. Elle a été précisée depuis par un corpus de déclarations et de textes internationaux, tel que la Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle en 2001 ou la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels en 2007, pour les plus significatifs. Son appropriation s'est faite de manière plus ou moins importante selon les pays et les différentes conceptions de la culture. Néanmoins, avec leur inscription récente dans le droit français via la loi NOTRe[1] notamment, les droits culturels, droits fondamentaux des personnes, questionnent désormais pleinement les paradigmes, les modes de travail, les manières de penser et de construire l'action culturelle et, par incidence, la programmation artistique. Nous sommes ainsi passés de la démocratisation à la démocratie culturelle, du « faire pour » au « faire avec » les personnes, de l'offre ou du service culturel à l'implication des personnes dans les projets, des publics à « élargir » aux personnes à reconnaître dans leur dignité et leur expression respective. Les musiques actuelles sont d'ailleurs très emblématiques de ces questionnements et de ces évolutions, tant par leurs racines ancrées, pour une part, dans l'éducation populaire que par les liens et les interactions fortes qu'elles construisent avec la population des territoires et bassins de vie où elles s'expriment. Ainsi la notion de droits culturels renverse les conceptions, les constructions historiques et les habitudes de travail, en affirmant le droit individuel des personnes à s'exprimer, à être reconnues et considérées dans leurs singularités et comme partie prenante de la vie culturelle.
Comment permettre l'exercice des droits culturels ? Comment associer les personnes à la construction de projets culturels ou d'une programmation pour qu'elles puissent exercer ces droits ? Sommes-nous en capacité de mettre en œuvre de nouveaux modèles culturels ? Ne risquons-nous pas de tendre vers une certaine démagogie culturelle ? Autant de problématiques qui seront questionnées dans un premier temps à travers trois témoignages, avant de poursuivre ensuite avec des échanges plus collectifs.

***« Avec les droits culturels, la façon de faire devient essentielle plus que le résultat final. »***

1 - Loi NOTRe : loi portant Nouvelle Organisation Territoriale de la République du 7 août 2015



### *Jean-Christophe Delcroix – directeur–programmateur du Tamanoir[2] à Gennevilliers*

Le Tamanoir est un lieu de musiques actuelles à Gennevilliers, en banlieue parisienne, mais il reste accessible en métro, réel atout si l'on considère les impacts sur l'ouverture, la diversité ou la mixité des personnes. Le lieu est implanté au cœur de la cité du Luth, aujourd'hui rénovée, mais sans lieu de vie, sans café et sans beaucoup de commerces.
Le café-musiques du Luth, devenu depuis 20 ans le Tamanoir, a évolué d'une fonction historique sociale, désormais perdue de manière formelle, à celle d'un lieu dédié aux musiques actuelles. Le projet a connu différents passages complexes et violents avec certaines personnes du territoire, ce qui questionne pleinement la notion d'appropriation. Il y a deux ans, ces tensions ont d'ailleurs entraîné une fermeture du Tamanoir durant six mois.

***« Comment avoir un rôle social sans avoir une fonction sociale explicite ? »***

Le projet a redémarré en fêtant les 20 ans de l'association par un grand concert en plein air qui a permis une mixité des personnes, celles qui habitent le quartier, celles venues d'autres bassins de vie et de Paris. Cette expérience a questionné la structure sur les réponses possibles à la « pression » ou à la demande sociale, sur les façons d'entrer en dialogue, de pacifier les relations. Comment est-il possible de mesurer notre utilité sociale ?

En ce qui concerne la programmation, la façon de faire du Tamanoir s'articule autour de 3 questions : pourquoi ? Pour qui ? Et comment ?
Le pourquoi renvoie aux finalités possibles de la programmation : mettre en avant des choix, voire un égo personnel, contribuer à une reconnaissance professionnelle, satisfaire des logiques économiques, etc. Pour le Tamanoir, la programmation reste un outil transversal au service des enjeux du projet global, de l'action culturelle à l'accompagnement des pratiques en amateurs. De plus, la spécificité francilienne en termes de densité des propositions et des structures, de circulation des publics, impose de penser plus précisément son identité artistique afin de pouvoir être identifié dans un paysage culturel touffu. Ainsi la ligne artistique du Tamanoir a été affirmée du jazz aux musiques du monde en passant par le hip-hop, incluant le reflet de tout ce qui peut être hybridation,

***« On fait en sorte que notre programmation, et plus largement nos actions, puissent se déployer de manière transversale sur l'ensemble de nos activités. »***

créolisation ou encore fusion entre ces musiques.

Le « pour qui » renvoie à l'attention portée aux publics, principalement aux personnes qui vivent autour du Tamanoir, mais aussi à l'émergence artistique, aux nouveaux projets, aux musiciennes et musiciens.
Le « comment » définit la méthode, les façons de construire et de mettre en œuvre une programmation. Le Tamanoir a choisi de travailler la programmation en binôme pour favoriser les regards complémentaires et croisés.
L'exemple du projet TAMA BLACK est explicité. Ce projet a permis de croiser des conférences, des master class, des concerts, des ateliers en direction des scolaires... axés sur l'histoire des musiques afro-américaines, leurs métissages, leurs hybridations et leurs diversités. Ce projet a généré une appropriation plus partagée et large du lieu, au-delà des quelques « figures » du quartier qui pouvaient s'imposer. Il a permis une rencontre et une implication avec les familles du quartier ce qui a eu des incidences directes sur l'équilibre des personnes au sein de la structure, en générant une mixité plus importante, un partage accru des espaces de la structure et, par rebonds, une ambiance plus apaisée.

Un autre projet, TAMA VOX[3], a permis de poursuivre cette ouverture vers davantage de mixité et de diversité des personnes impliquées dans le projet du Tamanoir en proposant la mise en place d'une chorale intergénérationnelle encadrée par Sly Johnson, ancien membre du collectif Saïan Supa Crew. Cette chorale réunit des personnes de 15 à 62 ans, habitants et habitantes de Gennevilliers, mais aussi au-delà, ainsi que des personnes qui travaillent à

2 - http://www.letamanoir.com

3 - http://www.letamanoir.com/events/event/tama-vox-la-chorale-encadree-par-sly-johnson

Gennevilliers, mais n'y résident pas.
Par ces initiatives, l'image du lieu et du quartier évolue. L'appropriation des espaces et du projet par la population se développe plutôt positivement.

### *Laurent Decès – directeur de Petit Bain[4] à Paris*

Petit Bain est un établissement culturel flottant situé au pied de la Bibliothèque nationale de France dans le 13ème arrondissement de Paris. Cette salle de concert qui fêtera ses 8 ans durant l'été 2019 a une capacité de 450 places et propose une programmation très dense : 140 soirées en formats concerts ou club à l'année, auxquels s'ajoutent les formats gratuits dans le bar et sur le rooftop de la péniche, ainsi que des projets hors les murs. Ce rythme soutenu correspond au souhait d'être largement ouvert et de proposer une offre régulière et conséquente à Paris, où la population est importante et en demande permanente.

***« La double entrée artistique et sociale est vraiment dans l'ADN de Petit Bain depuis le départ. »***

Petit Bain est géré par une société coopérative, forme juridique atypique par rapport au paysage des salles de concert et lieux culturels. Ce choix illustre le fait que, dès son origine, le projet a souhaité s'articuler sur deux orientations spécifiques, mais indissociables : être à la fois un projet artistique et culturel ainsi qu'un projet à dimension sociale
Initialement, c'est par une réponse à un appel à projets du Port de Paris que l'idée de Petit Bain a vu le jour, au même moment où la zone commerciale Paris Rive Gauche[5] était en train de s'implanter dans le 13ième arrondissement.
Dans l'appel à projet initial, il s'agissait de proposer une offre en direction des personnes de catégories socio-professionnelles dites supérieures qui pourraient profiter d'un endroit de détente et de convivialité après leur journée de travail. Néanmoins, le 13ème arrondissement de Paris n'est pas qu'un quartier de cadres « supérieurs ». Il accueille de nombreux étudiants, regroupe le plus de zones géographiques classées en territoire « politique de la ville » dans Paris intramuros. Cet arrondissement est extrêmement hétéroclite, de la Butte-aux-Cailles au quartier à forte immigration asiatique en passant par des quartiers en rénovation urbaine.

La réponse de Petit Bain à cet appel à projets s'est donc faite à contrepied des directives de l'appel à projet initial, sur la double entrée d'une salle de concert et d'une entreprise d'insertion par l'activité économique. Petit Bain a ainsi ouvert avec un agrément de la DIRECCTE qui permet de salarier des personnes très éloignées de l'emploi et de les accompagner, sur des parcours d'insertion par l'activité économique, pendant deux ans. Ces parcours ont pour enjeux de remobiliser des personnes hors des circuits de l'emploi, de leur redonner des réflexes liés au monde du travail (assiduité, régularité…) et de leur permettre l'acquisition de compétences sur cette période qui doit être une sorte de sas pour une (ré)entrée dans l'emploi ou la formation. Ainsi, Petit Bain avait imaginé des parcours d'insertion en lien avec les métiers techniques du spectacle, ce qui est assez rare pour ce type de dispositif, habituellement axés davantage sur les métiers plus normés du bâtiment ou dits « verts » (jardinier), dont les rendements sont davantage mesurés et évaluables.

Une dizaine de personnes ont été accueillies au sein de ces parcours, non sans difficulté au regard des compétences croisées requises, tant sur le plan social que techniques, ou encore en termes d'insertion professionnelle. Néanmoins la DIRECCTE a finalement retiré l'agrément d'entreprise d'insertion, car le caractère atypique des parcours d'insertion proposés par Petit Bain leur demandait un temps de traitement jugé trop important pour le faible nombre de personnes accompagnées, en équivalent temps plein. La DIRECCTE a fait le choix de concentrer son action sur des entreprises d'insertion plus importantes.
Toujours est-il que Petit Bain est né avec cet ADN à caractère social et d'insertion et que son projet s'est développé dans un environnement à mi-chemin entre musiques actuelles et économie sociale et solidaire avec, en son sein, un réseau d'acteurs de l'insertion par l'activité économique. Ainsi, la présence des acteurs à vocation sociale dans la gouvernance même de Petit Bain a naturellement amené la structure à repenser la partie sociale de son projet, en tissant des liens étroits avec les associations Aurore[6] ou Emmaüs[7]. L'idée d'organiser des concerts dans les centres d'accueil pour réfugiés est ainsi née en réponse à la crise migratoire et aux personnes du quartier qui se retrouvaient sans domicile ni liens sociaux. Pour Petit Bain, cela représentait une réponse possible à l'urgence sociale en tant qu'acteur culturel et salle de concert.

Le projet Welcome[8] a ainsi été créé fin 2016. Un premier concert a été organisé dans le centre d'accueil et d'hébergement situé Porte de la Chapelle au nord de Paris. Cette première action a néanmoins suscité une réaction de l'équipe de la structure qui questionnait alors l'adéquation de ce projet avec leurs missions et les activités habituelles de Petit Bain, par ailleurs déjà fort denses. L'incitation de la direction a été assez « frontale » en rappelant l'urgence sociale et la part que pouvait y prendre la structure. Ce fut un réel choc positif, une expérience si marquante, tant pour les résidents que pour l'équipe et les partenaires, que l'idée de pérenniser ce projet a émergé.

Actuellement ce sont deux concerts par mois qui sont organisés dans trois ou quatre centres d'accueil parisiens. Petit Bain prend en charge la programmation, la prestation technique et les aspects logistiques. La coordination générale est partagée avec Emmaüs solidarité[9].
Sur la base de ce projet, Petit Bain a souhaité aller plus loin pour impliquer davantage les résidents des centres d'accueil : il leur a proposé des ateliers de pratiques amateurs, même si la dénomination d'amateur pose question, car de nombreux réfugiés sont des musiciens, ont un très bon niveau et sont très expérimentés.

Le projet *Flow itinérant* a ainsi vu le jour en partenariat avec FGO - Barbara[10], autre structure musicale parisienne située dans le quartier de la Goutte d'Or dans le 18ième arrondissement, autour d'ateliers d'écriture qui permettaient aux participantes et participants de raconter, entre autres, leurs exils, leurs vécus…

De plus, toujours en lien avec la dimension d'insertion par l'activité économique de son projet d'origine, Petit Bain a également imaginé le projet Hope Musiques actuelles[11] en partenariat avec l'Afdas, l'Afpa, le CFPTS et Pôle Emploi[12], organismes de formation professionnelle, d'accompagnement et d'insertion des adultes dans l'emploi.

Hope est un programme de formation professionnelle qualifiante qui a débuté en 2019 avec douze stagiaires migrants en situation « régulière ». Il propose 700 heures de formation théorique sur des compétences dites de base et des compétences techniques liées aux métiers du spectacle, en alternance avec une mise en pratique au sein de différentes structures parisiennes de spectacle. Pendant les neuf mois que dure la formation, les personnes sont rémunérées, hébergées et nourries. La principale problématique reste leur insertion au sortir de ce dispositif. En termes d'organisation interne à Petit Bain, l'équipe s'est approprié in fine ces différents projets d'une manière transversale et les vit d'une manière très valorisante, très engageante.

***« Dans le contexte de concentration de l'offre culturelle que nous subissons, il y autant d'urgence à favoriser, pour qui que ce soit, l'accès à une pratique artistique diversifiée afin de pouvoir se déterminer par rapport à une offre vaste, ouverte, diverse. »***

Ce qui ressort de ces deux témoignages met en avant la nécessaire appropriation des lieux et des projets culturels par les habitants et l'indispensable inscription des projets dans la durée. Il en va de même pour les liens à construire avec les acteurs hors du champ culturel, tels que les acteurs sociaux et de l'insertion. Cela amène une question sur le croisement et le partage des objectifs des différents partenaires au sein de ce type de projet. Les opérateurs sociaux impliqués dans les projets de Petit Bain sont des opérateurs historiques importants, dans le champ de la solidarité, avec

4 - https://petitbain.org/petit-bain
5 - http://www.parisrivegauche.com

6 - http://aurore.asso.fr
7 - https://emmaus-france.org
8 - https://petitbain.org/welcome
9 - https://www.emmaus-solidarite.org
10 - http://www.fgo-barbara.fr

11 - https://www.facebook.com/petitbain/photos/-projet-hope-petit-bain-a-initié-le-projet-hope-musiques-actuelles-en-partenaria/2070577556352070
12 - L'AFDAS : https://www.afdas.com - l'Afpa : https://www.afpa.fr - le CFPTS : https://www.cfpts.com – Pôle Emploi : https://www.pole-emploi.fr/accueil

une structuration nationale et régionale. Leurs objectifs sociaux sont bien définis et clairement partagés. Pour autant, ils se restructurent aussi actuellement autour de la dimension culturelle, en élargissant notamment leur champ de compétences par le recrutement de personnes en charge de la coordination culturelle. Le partenariat les nourrit également sur cette entrée-là.
Laurent Decès rappelle également que les droits culturels ne sont pas l'apanage de population précaire ou de situations sociales difficiles.

***« La diversité, elle est dans la musique et dans la rencontre des gens. »***

***Philippe Krümm – journaliste spécialiste des musiques traditionnelles et du monde***

Philippe Krümm soumet d'emblée la question suivante : est-ce que les droits culturels ne seraient pas aujourd'hui une institutionnalisation du respect de la diversité ?
Philippe Krümm a grandi à côté du centre culturel américain[13] de Paris. De 1964 à 1973, Lionel Rocheman, musicien, écrivain, producteur de spectacles (...) y anime des soirées musicales dans le format des hootenanny[14], rassemblement festif de musiciens folk aux États-Unis. C'est par cette expérience que Philippe Krümm découvre différents instruments et les musiques dites du monde ou encore traditionnelles. C'est ainsi qu'il se confronte à l'expérience de la diversité artistique. À 16 ans, il souhaite alors créer son propre « folk club » et la Maison des Jeunes et de la Culture (MJC) de Ris-Orangis le soutient dans cette démarche. Puis, de l'expérience de folk club est née l'idée du festival de Ris-Orangis dont l'objectif est de faire découvrir la diversité des cultures musicales, notamment celles qui n'étaient pas jusqu'alors mises en avant.
Dans les années 70, la rencontre de Philippe Krümm avec les musiques traditionnelles se fait par le festival de Saint-Chartier dans le Berry, festival folklorique à l'époque, qu'il développe en y intégrant les musiques extraeuropéennes. La diversité a ici fonctionné à l'inverse : c'est en en proposant ces dernières que le public est revenu à Saint-Chartier et que le festival s'est développé. Puis arrivent les années 80 avec le ministère de Jack Lang et la direction de la DMDTS par Maurice Fleuret qui impulse une autre idée de la diversité musicale. Certes, elle était présente à Paris et plus largement en France. Tout le monde avait envie de mettre en avant les musiques qualifiées « de la diversité ». Néanmoins la question de comment les nommer, comment en parler et les qualifier restait entière. Différentes appellations voient alors le jour : « World music », « sono-mondiale » « musiques d'ailleurs » ...
Dans le même temps, dans les conservatoires, avec l'ouverture des certificats d'aptitude et des diplômes d'État aux instruments des « musiques du monde » comme la kora, le bouzouki ou le n'goni notamment, sont arrivées des possibilités de pratiques artistiques de ces musiques, même si elles ne se sont pas répandues massivement.

***« Les rencontres, l'écoute, le brassage, c'est ça qui permet la diversité. »***

Actuellement, Philippe Krümm est impliqué au sein d'un projet, la Pan African Music[15], créé en partenariat avec le Goethe Institut et le photographe Youri Lenquette[16] autour de la plateforme en ligne, PAM. PAM est un magazine musical en ligne consacré à la promotion et à la diffusion des musiques issues du continent africain et de sa diaspora. Ce projet a pour principal objectif de sensibiliser des journalistes africains pour qu'elles et qu'ils puissent écrire eux-mêmes sur la musique africaine.
Un autre projet favorise également la diversité artistique : le réseau Musiconnect[17] est un regroupement opérationnel d'acteurs internationaux, de salles, de festivals, de distributeurs et de médias. Ils ont chacun différentes réalités territoriales, mais tous partagent la volonté de collaborer à plusieurs échelles, locales, nationales, internationales afin de stimuler l'export et le rayonnement d'artistes sur les scènes internationales. En février 2019, ce sont près de 110 personnes et structures qui le composent et qui se réunissent à l'occasion d'évènements musicaux internationaux. En août 2019, Musiconnect proposera une plateforme à destination des salles et des publics pour valoriser la diversité artistique et mettre en avant ses propositions et projets artistiques moins médiatisés.
Pour faire suite à ces premiers témoignages, Michel Hubert questionne les participantes et les participants sur leur appréciation des droits culturels dans la mise en œuvre des programmations, des projets artistiques. Comment sortir de la logique quantitative ? Comment rendre compte de ces démarches qui s'articulent avec les droits culturels, de leur temporalité nécessairement longue, de leurs processus qui impliquent une coopération avec de nombreux acteurs ?
Un directeur-programmateur d'une scène de musiques actuelles partage le fait que, pour lui, le risque est de considérer les droits culturels comme une nouvelle catégorie d'action, alors que leur essence est, par nature, transversale à l'ensemble des projets. Pour les structures culturelles, l'enjeu serait davantage de reconnaître leurs capacités à faire ensemble, à coopérer, à intervenir à différents endroits spécifiques qui nécessitent un soutien public au regard des contextes précaires, des personnes impliquées. Cette reconnaissance pourrait justement s'incarner dans les moyens donnés pour travailler à long terme et en co-construction avec d'autres.

***« Comment être reconnu et soutenu sur ces process d'action qui s'envisagent à long terme et qui sont très engageants de par les coopérations mises en œuvre ? »***

L'inclusion des personnes dans les projets demande du temps de rencontre, d'interconnaissance, de partage, de construction commune. Il y a nécessité à pouvoir aller à la rencontre des personnes, dans les groupes de parentalité, dans les centres d'accueil et d'orientation pour les migrants... Ces démarches impliquent du temps et des moyens de travail à long terme, sans forcément générer de résultats ou d'actions communicables massivement.
Un participant questionne les démarches de programmation participative et collective incluant les habitants. Comment gérer le choix final, la question de la frustration, la cohérence ou l'exigence artistique ?
L'exemple de la Bobin[18] à Grenoble est rappelé. L'ensemble de leur programmation est réalisé avec les bénévoles et les adhérents de la structure.

***« Rien n'est beau sans la diversité. »***

Cette pratique questionne les usages et habitudes professionnelles du métier de programmateur. Comment les faire évoluer vers plus de participation ? L'idée de tester une programmation collective sur un évènement singulier ou des temps forts réguliers peut faciliter l'accès à ce mode de fonctionnement. À l'opposé, pour une programmation régulière, cela peut représenter des freins dans la mise en œuvre (lourdeur dans la validation, temporalité moins réactive...). Il est rappelé que nombre de dates programmées au sein d'une grande majorité de scènes de musiques actuelles sont déjà issues de démarches de co-construction avec des acteurs associatifs du territoire. Les échanges et le partage entre le programmateur et les personnes du territoire, qu'ils soient formels (réunion thématique...) ou non (au quotidien, à l'issue des concerts...) peut également être une réponse à l'inclusion des personnes dans la construction de la programmation.

À cette vision partagée et collective vient se confronter celle du programmateur ou du binôme de programmation éclairé qui a une vision globale et transversale du projet, une connaissance professionnelle des réseaux, du secteur, des enjeux artistiques. Laurent Decès partage l'expérience du comité de programmation de Petit Bain. La mise en place de ce comité, il y a environ deux ans, répondait à un premier besoin pragmatique de soutenir le programmateur au regard du nombre de propositions artistiques reçues. Il s'agissait aussi de permettre l'implication de certains membres de l'équipe qui avaient des connaissances très pointues sur certains styles musicaux. Cela a permis d'aller vers d'autres esthétiques, de nouvelles tendances, d'autres partenariats. Enfin, cela répondait également au besoin de relier davantage l'action culturelle au reste du projet de la structure en impliquant l'équipe en charge de la médiation dans le comité de programmation. Celui-ci se réunit toutes les semaines autour de quatre personnes et d'une coordination générale. Le cadre de son fonctionnement a été formalisé tant en termes qualitatifs - respect des critères de diversité, de parité, d'exigence ar-

13 - https://americancenterparis.org
14 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Hootenanny
15 - https://pan-african-music.com
16 - https://www.yourilenquette.com
17 - https://musiconnect-france.com
18 - https://labobine.net

tistique - qu'en termes quantitatifs - nombre de dates, cadre budgétaire... Après un an et demi de fonctionnement, le bilan est plutôt positif : développement de la fréquentation, nouveaux partenariats… Cela a permis d'être plus en phase avec un certain nombre de tendances que le programmateur n'avait pas identifiées ou ressenties seul, comme les phénomènes de communautés contrairement aux esthétiques dominantes auparavant. Ce comité garantit la cohérence globale des choix artistiques de Petit Bain ; chacun y partage ses ressentis par rapport aux actions mises en œuvre, aux écoutes musicales et aux propositions. Néanmoins, chacun y jouit également d'une marge d'autonomie qui l'autorise à être réactif, si nécessaire, dans la validation de certains choix artistiques.

Comment rendre compte de l'évaluation de ces démarches ? L'exemple des MJC de Bretagne est cité. Elles ont collectivement réalisé une vidéo invitant les personnes qui les fréquentent à témoigner de leur rapport aux structures, à la culture, de l'importance des liens et pratiques culturels. L'enregistrement visuel et sonore facilite la parole des personnes, met en valeur la nature réelle des actions mises en œuvre et facilite grandement la prise en compte de leurs enjeux.

L'Astrolabe[19], à Orléans, privilégie également le reportage vidéo sur le rendu des projets d'action culturelle, notamment pour témoigner plus amplement de ces actions, moins aisément lisibles que la programmation. Cela a permis une lecture plus intelligible de la singularité et de la complexité de ces projets, notamment par les partenaires publics de la structure.

La formalisation des retours d'expérience, sous une forme artistique, les met en valeur. En ce sens, nous pouvons citer l'exemple du Dico du spectateur[20]. Il s'agit d'une expérience collective qui implique les spectateurs dans la retranscription de leurs ressentis, de leurs a priori, de leurs avis par rapport à différents spectacles, ils et elles peuvent également contribuer à l'alimentation du corpus Dico. Ces témoignages sont collectés et mis en récit par l'écrivain Joël Kérouanton.

Des exemples d'évaluations menées dans le champ de l'utilité sociale ou du développement durable peuvent également nous inspirer afin de proposer des démarches et des indicateurs plus qualitatifs.

***« Le premier retour qualitatif est très souvent le retour des publics, des personnes et des artistes ! »***

Le croisement des analyses en termes d'évaluation autour d'un même projet, d'une programmation peut également être expérimenté. Il s'agit de croiser le regard du programmateur, de l'administrateur, du spectateur sur un même projet. Une expérimentation en ce sens va être proposée prochainement au sein du Pôle de coopération pour les musiques actuelles en Pays de la Loire[21].

Michel Hubert rappelle aussi que les centres culturels belges[22], réelles interfaces entre les structures d'éducation populaire et celles de diffusion artistique, ont entrepris une démarche de fond en questionnant leurs missions et leurs principes d'action au prisme des droits culturels. Dans ce cadre, ils ont également travaillé à l'évaluation des projets.
Enfin lors de la prochaine édition de RAFFUT![23] qui se déroulera en juillet 2019, une table ronde questionnera l'évaluation des projets culturels et artistiques dans les musiques actuelles : Qualitatif vs quantitatif : comment évaluer les projets différemment ?

19 - https://www.lastrolabe.org
20 - http://ledicoduspectateur.net/about

21 - https://lepole.asso.fr
22 - https://droitsculturels.org/blog/04/06/2014/les-droits-culturels-au-centre-du-nouveau-projet-des-centres-culturels-de-la-federation-wallonie-bruxelles
23 - https://www.raffut.fedelima.org

**Responsables éditoriaux :** FEDELIMA
**Synthèse :** FEDELIMA
**Mise en page :** FEDELIMA
Relecture : Catherine Bezsonoff
**Photos :** Florian Renault & Laval Tourisme
**Réalisation :** Avril 2020



FEDELIMA
6PAR4 SCÈNE DE MUSIQUES ACTUELLES LAVAL

WWW.FEDELIMA.ORG