

RAFFUT!

Depuis 2010, la FEDELIMA (Fédération des lieux de musiques actuelles) organise chaque année des journées professionnelles à destination de ses adhérents, mais pas seulement... Ce temps fort est également ouvert à tous les acteur·rice·s du secteur des musiques actuelles, de l'économie sociale et solidaire, de la recherche, aux partenaires et collectivités publiques et plus largement aux musicien·ne·s, artistes, personnes intéressées par les thématiques proposées !

Chaque été, ces journées sont l'occasion pour les membres des équipes et des gouvernances des adhérents de la FEDELIMA, ainsi que pour les personnes et organisations impliquées dans le champ des musiques actuelles, d'échanger sur différentes thématiques en ateliers, de faire le point sur les travaux ou groupes de travail en cours, de partager des restitutions ou points d'étape d'études, et d'assister à différents temps de réflexions et d'échanges plus larges...

Les sujets abordés dans le cadre de conférences, tables rondes ou ateliers sont volontairement très diversifiés. RAFFUT! se veut l'écho d'une multiplicité de thématiques reflétant la richesse des projets menés par les adhérents de la fédération (actions culturelles, accompagnement des pratiques musicales, égalité entre les genres, structuration des projets, emploi, coopération, pratiques écoresponsables, politiques publiques...).

Les rencontres de la FEDELIMA (sous la forme des JPELMA jusqu'en 2015, puis sous le nom de RAFFUT! à partir de 2016) ont eu lieu en :

- 2010 : du 28 au 30 juin en Belgique à Courtrai (De Kreun)
- 2011 : du 04 au 06 juillet à Rouen (106)
- 2012 : du 27 au 29 juin à Belfort (Poudrière et Moloco)
- 2013 : du 03 au 05 juillet à Niort (Camji)
- 2014 : du 09 au 11 juillet à Castres (Bolegason) mixées avec POP MIND¹
- 2015 : le 10 mars, à Nîmes (Paloma)
- 2016 : du 04 au 06 juillet à Pau (Ampli)
- 2017 : du 04 au 06 juillet au Havre (Tetris)
- 2018 : du 03 au 05 juillet à Angoulême (La Nef)
- 2019 : du 02 au 04 juillet à Bourges (Emmetrop / Antrepeaux)
- 2021 : du 06 au 08 juillet à Aix-en-Provence (6MIC)
- 2022 : du 04 au 06 juillet à Lorient (Hydrophone)

.....
¹ POP MIND (www.pop-mind.eu) est un temps de rassemblement et de partage pour l'ensemble des organisations touchant au monde culturel : professionnel·le·s, fédérations, universitaires, société civile, syndicats, réseaux territoriaux, associations, Etat, collectivités...

Les organisateurs

Créée le 1er janvier 2013, la FEDELIMA est un réseau national qui fédère des lieux et projets d'intérêt général dédiés aux musiques actuelles sur l'ensemble du territoire français. La fédération accompagne ses membres dans l'anticipation des mutations culturelles, écologiques, économiques, technologiques, politiques et sociales. Elle les soutient dans leur développement dans un souci de complémentarité et de coopération. Les démarches de la FEDELIMA se veulent collectives, participatives et ouvertes au secteur professionnel, aux partenaires publics et territoriaux, aux artistes et plus largement à la société civile.



En 1950, les Docks de Cahors existaient déjà. À l'époque, on y trouvait des sacs de riz, de sucre, de pâtes, un dépôt d'alimentation qui fournissait les restaurateurs locaux. Aujourd'hui, son rayonnement est semblable à celui des années 50 ; un lieu au service de la population locale. Véritable temple des cultures urbaines, les Docks célèbrent l'expression des pratiques artistiques qui puisent leur inspiration dans l'espace urbain. Allant des musiques actuelles au graffiti en passant par le skate, la danse et le hip hop, les projets sont nombreux et réunissent de nombreux acteurs pour favoriser une nouvelle cohésion sociale dans un contexte convivial et dynamique.



L'association Octopus est une fédération indépendante de 120 structures au service de ses adhérents et de la filière musicale. Elle développe des projets d'intérêt collectif en prenant en compte les dimensions économiques, sociales, artistiques des usages et pratiques des Musiques Actuelles. Elle agit sur la médiation, l'information et la ressource, la formation, la prévention, le développement artistique, la circulation des artistes, la mutualisation, la coopération et la mise en réseau. Par rebond, elle impacte la structuration du territoire au bénéfice des musiciens, des autres opérateurs culturels et des populations. Enfin, elle revendique le fait de pouvoir peser sur les politiques culturelles qui lui sont destinées, à travers la notion de co-construction des politiques publiques.



Sommaire

1 - Les musiques du monde comme lien artistique, sociétal et politique d'un autre rapport aux territoires : quels enjeux aujourd'hui et quelles pratiques ?	p.7
2 - Organiser des concerts demain : quels enjeux dans la construction de nouveaux récits de la transition écologique ?	p.18
3 - Accessibilité des personnes en situation de handicap : étude à 360° d'un projet réalisé sur la pratique musicale via les outils connectés	p.24
4 - Évaluation des contrats de filière, quel bilan et quelles perspectives dresser après la mise en place de cette politique publique sur les territoires ?	p.34
5 - Attractivité du secteur des musiques actuelles : une évolution dans le rapport au travail ?	p.44
6 - Les violences sexistes et sexuelles et la relation aux artistes : comment (ré)agir ?	p.62
7 - Patrimonialisation des musiques populaires et plateformes collaboratives de valorisation des artistes	p.72
8 - Le CNM et les lieux de musiques actuelles : point d'actualité et échanges	p.84
9 - 40 ans de recherches sur les musiques populaires : dans quelles mesures les lieux de musiques actuelles peuvent s'emparer et participer de ce champ universitaire ?	p.88
10 - Animer l'intelligence collective au sein des projets des lieux : pourquoi, comment et avec quels outils ?	p.90
11 - État des lieux des bâtis actuels et besoins pour les nouveaux projets de construction d'équipement	p.92
12 - Enjeux de société : quelle prise en compte possible dans les métiers de la production ? Quelle partage avec les équipes salariées et bénévoles ?	p.102
13 - Dates programmées dans les lieux de musiques actuelles : les logiques de communication des producteur·rice·s de spectacles et des salles de concert sont-elles en adéquation ?	p.116
14 - Entre marketing territorial et phénomène de concentration économique, quelles politiques publiques ? Quelle place pour les initiatives citoyennes ?	p.126
15 - Question de genres et adolescent·e·s : quels rôles pour les lieux de musiques actuelles ?	p.146
16 - Décroissance, sobriété, ralentissement ? Quel avenir pour le modèle économique et social des musiques actuelles ?	p.156
17 - Synthèse des échanges et point d'information sur le séminaire SMAC organisé par la DGCA les 5 & 6 juin : préconisations et suites à donner	p.172
18 - Les lieux de musiques actuelles ont-ils besoin du numérique ? En quoi le numérique peut-il nourrir les projets d'intérêt général ?	p.174
19 - Garantir une diversité des pratiques artistiques et culturelles sur un territoire : enjeux et pratiques	p.192
20 - L'engagement du secteur culturel dans la transition écologique : quelles convergences dans les démarches collectives en cours ?	p.210
21 - Gestion sonore : améliorer l'expérience des publics et mieux respecter l'environnement de proximité	p.220
22 - L'accès aux propositions des projets de musiques actuelles pour toutes et tous: utopie, freins réels ou représentations à déconstruire ?	p.232

Les musiques du monde comme lien artistique, sociétal et politique d'un autre rapport aux territoires : quels enjeux aujourd'hui et quelles pratiques ?

 Mardi 4 juillet | 16h30-18h30

Les Docks
Grande salle

De la création musicale traditionnelle à notre rapport à la mondialité, de l'histoire des migrations à celle de la construction des relations interculturelles, des musiques ethniques à celles qui dépassent les frontières en s'enrichissant des métissages ou en se pliant aux contraintes du marché de la musique, de notre projection par rapport au reste du monde et réciproquement... Les musiques dites « du monde » interrogent à bien des endroits ! Qu'en est-il aujourd'hui de cet « archipel musical » aux esthétiques variées, de ces expressions artistiques sans frontières, de ce vecteur de rencontres et d'ouverture, de leur médiatisation et de leur diffusion ? Au-delà de cette terminologie souvent marketée par l'économie de la musique, les musiques du monde ne représentent-elles pas avant tout un enjeu de diversité culturelle et de lutte contre le repli sur soi ? Comment sont-elles intégrées ou participent-elles des projets artistiques et culturels de territoire, fortes des liens qu'elles créent entre l'ancrage musical local, l'expression des droits culturels et l'ouverture à l'altérité ?

Avec...



Stéphane Delpech
Directeur - programmeur
des Docks (Cahors)



Leila Chaibeddra
Directrice de Tartine
production (Kervignac)



Patrick Duval
Directeur de Musiques de
Nuit Diffusion / Le Rocher de
Palmer (Cenon)



Salah Amokrane
Coordinateur du
Tactikollectif (Toulouse)

Animé par...



Naïma Huber-Yahi
Chercheuse associée à l'Unité de Recherche Migrations et Société (URMIS) de l'université de Côte d'Azur, spécialiste de l'histoire culturelle des Maghrébins en France

Les échanges de cette table ronde vont permettre d'évoquer les problématiques liées à la programmation de musiques du monde dans des territoires locaux et aux interactions avec les habitants, notamment les enjeux de diversité culturelle, de droit culturel, des publics. Pour des raisons pratiques, les musiques du monde seront entendues comme les répertoires des musiques diasporiques en France, ou les musiques des aires culturelles traditionnellement accolées aux musiques du monde. Cette notion au sein des scènes nationales, des centres culturels, des festivals, des équipements invitant ces artistes à partager leur musique souvent enfermée dans des labellisations répond à des questions sur les enjeux de diversité culturelle, l'acception de la diversité culturelle elle-même; elle sous-tend les enjeux de l'égalité des cultures, mais aussi par capillarité le rapport aux territoires et à leurs habitants, et aux publics auxquels s'adressent les professionnels diffusant ces esthétiques et adresse les notions de patrimoine, de partage, de racisme et de discrimination au cœur de ces enjeux de programmation, dont les invités vont pouvoir témoigner.

Naïma Huber-Yahi, animatrice de cette table ronde, introduit la problématique en rappelant qu'il s'agit d'interroger les enjeux de la programmation des musiques du monde au prisme de la diversité culturelle, des droits culturels, mais aussi du rapport au local, aux habitants et habitantes des territoires. Elle précise que l'objet des échanges n'est pas de refaire l'histoire, ni même d'interroger la notion de « musiques du monde » ou d'envisager une déconstruction ou décolonisation de cette terminologie. La définition retenue pragmatiquement appréhende ces musiques sous l'angle des répertoires des musiques diasporiques en France ou les musiques des aires culturelles traditionnellement accolées aux musiques du

monde avec toute la complexité que peut requérir une telle définition. Différentes questions sous-tendent la diffusion des musiques du monde, comme les enjeux de la diversité culturelle, l'acception de la diversité culturelle elle-même, l'égalité dignité des cultures et par capillarité, le rapport au territoire et aux personnes qui y vivent. Elles interrogent aussi les questions de patrimoine, de partage et parfois également de racisme et de discriminations.

« La diversité c'est tout le monde ou c'est personne ! »

Quel est le rapport des Docks à cette esthétique des musiques du monde et comment leur programmation est-elle pensée vis-à-vis du territoire et du bassin de programmation des Docks ?

Stéphane Delpech, directeur - programmeur des Docks revient dans un premier temps, sur l'histoire du lieu et du projet. Dans les années 1950, les Docks étaient un dépôt d'alimentation qui fournissait les restaurateurs locaux et qui constituaient déjà un carrefour de rencontre et d'échanges. Ils sont ensuite devenus des friches industrielles dans les années 1990, puis ont été réhabilités en un lieu culturel qui hérite de cette histoire. L'équipe qui y travaille actuellement, fait vivre cet héritage d'échanges culturels et non plus commerciaux, cette âme-là. La structure a récemment retravaillé son projet culturel et artistique qui a été écrit dans le contexte du déconfinement post Covid. Le principal argument de ce nouveau projet artistique et culturel pour les 4 ans à venir, a été de recréer du lien sur le territoire et proposer des passerelles culturelles en direction des publics par

une dimension participative, pour questionner et maintenir le lien avec les populations. Une des orientations artistiques de ce projet culturel est centrée sur l'oralité, dans la lignée de musiques traditionnelles rarement écrites, réappropriées de génération en génération avec son lot de modernité; les musiques traditionnelles et du monde partagent ce mode de transmission avec les musiques actuelles. La pensée d'Edouard Glissant, notamment dans son *Discours antillais*, a également été une source d'inspiration : parler des musiques du monde peut également être un prétexte à parler de la mondialisation culturelle tout en restant ancré ici et maintenant. Edouard Glissant a beaucoup écrit sur l'uniformisation de la culture ; pour les Docks, une Scène de Musiques Actuelles (SMAC) se doit aussi de désuniformiser la programmation qu'elle propose.

Comment faire concrètement, en dirigeant un tel équipement, pour tenir compte de son territoire dans sa programmation ?

Pour **Stéphane Delpech**, la mission essentielle d'une scène de musiques actuelles est de créer du lien sur son territoire, de recevoir des porteurs et des porteuses de projets dans sa mission de ressource et de soutien aux coopérations locales et transformer ces projets en actions concrètes de territoire (action culturelle, diffusion, etc.). Dans le cas des Docks, certains d'entre eux ont évoqué des bals traditionnels, d'autres un parcours universitaire sur la musique traditionnelle; des artistes du territoire portaient également leurs projets très divers. Il a paru évident et de fédérer ces énergies pour trouver une empreinte territoriale axée sur les « musiques actuelles du monde ».

Quels sont les écueils rencontrés ?

Stéphane Delpech rappelle que ce nouveau projet culturel 2023 – 2026 en est à ses débuts, la convention pluriannuelle d'objectifs qui le soutient ayant été votée par ses partenaires publics début juin 2023. Le précédent projet artistique et culturel des Docks était plus affirmé sur les cultures urbaines. Concernant les écueils, les friches industrielles ont très souvent été restaurées sur un modèle architectural très frontal, pensé pour des musiques amplifiées avec des plateaux techniques pour des musiques à danser, un public debout...La question du rapport scénographique se pose pour les musiques du monde et traditionnelles, qui demandent un partage, de l'échange, du contact, de l'immersion.



Quelles sont les spécificités de cet équipement et son rapport au territoire et aux habitant-es depuis sa création ?

Patrick Duval, directeur général et artistique du Rocher de Palmer et de l'association Musiques de Nuit, rappelle tout d'abord que le Rocher n'aurait pas existé sans la politique de la ville. Construit sur la rive droite de Bordeaux, le Rocher de Palmer a ouvert ses portes en 2020, doté de 3 salles (1200, 650 et 450 places), un centre de ressources sur les musiques du monde, un studio numérique, un espace de coworking et une pépinière dédiés aux acteurs de l'économie culturelle et créative. Cet équipement qui a coûté 20 millions d'euros a été pris en charge à 50 % par la ville de Cenon (26 000 habitant-es, quartier politique de la ville, avec un taux de chômage double de la moyenne nationale), la région Aquitaine à l'époque, le département de la Gironde et l'ANRU (Agence nationale pour la rénovation urbaine). Le ministère de la Culture n'a accordé aucun financement, du fait que la DRAC ne croyait pas alors, à la possibilité d'un équipement culturel dans un tel territoire, même si cette position a été révisée depuis. La question de la diffusion et de la place des musiques du monde, occupant 35 % des 185 concerts annuels, s'est posée rapidement dans le rapport au territoire et aux populations qui y vivent, représentant plus de 70 nationalités différentes. Le travail, complexe et quotidien, consiste à développer des liens avec les cités environnant le lieu, les associations et surtout les personnes en direct ; l'action culturelle est l'affaire de toute l'équipe et s'appuie fortement sur une collaboration avec les associations locales, et fait l'objet de discussions avec les jeunes pour créer une relation basée sur la contrepartie. Pour les plus jeunes et les actions en directions des scolaires notamment, le Rocher a ouvert un lieu intitulé «La Cabane du

monde» qui organise des siestes musicales, uniquement consacrées aux musiques du monde, animées par Patrick Labesse, journaliste au Monde. Certains jeunes ont dès lors grandi en venant au Rocher écouter régulièrement ces musiques. Des rencontres ont lieu avec certain-es des artistes programmé-es, constituant des moments importants également pour questionner le rapport des plus jeunes, vis-à-vis de la culture et de l'équipement susceptible de provoquer de l'intimidation sociale et culturelle. La notion d'accompagnement est déterminante, au-delà des coûts d'accès. Les musiques du monde s'imposent par rapport à la diversité des populations et de leurs origines et à la nécessité de donner à chacun une place. Cette façon d'aborder la culture sous un angle presque social est aujourd'hui essentielle. Cette réciprocité construite avec les populations du quartier a été tangible, par exemple lors des émeutes récentes de juin 2023. Bien qu'il soit au cœur de la cité, le Rocher n'a pas été l'objet de saccages, alors qu'une autre salle sur la rive gauche de la Garonne, ne travaillant pas du tout avec les populations locales, a subi de nombreuses dégradations.

« Le rapport direct des personnes avec l'artiste est fondamental ! »

Le Rocher de Palmer est proactif sur les enjeux de la diversité culturelle et des musiques du monde. Qu'en est-il des difficultés rencontrées ?

Pour **Patrick Duval**, il est de plus en plus difficile de partager les musiques de manière générale, et les musiques du monde en particulier, à la suite du covid et dans un grand silence médiatique sur ces musiques. Il est difficile de donner envie d'aller vers ces musiques. La rencontre est

importante, d'où l'organisation de résidences d'artistes pour permettre une présence artistique sur le quartier à plus longs termes et mettre en œuvre des actions en dehors du Rocher dans les écoles, les collèges, des centres d'accueils pour demandeurs d'asile, etc.) afin d'améliorer les conditions de la rencontre et la diffusion de ces musiques .

Le Tactikollectif agit depuis 40 ans dans la métropole toulousaine, plus précisément dans le quartier des Izards en organisant, entre autres, Origines contrôlées festival annuel qui fête son 20ième anniversaire à l'automne 2023 ; le groupe Zebda est une émanation de ce collectif. Quelles actions mène le Tactikollectif dans sur ces questions de patrimoines de musiques diasporiques, populaires et urbaines et avec quel rapport au territoire ?

Salah Amokrane, coordinateur du Tactikollectif précise d'emblée que la diffusion des musiques du monde n'est pas l'objet du collectif qui a une action davantage affirmée sur les entrées culturelle et sociale, « culturel-social ». Ce qui anime particulièrement le Collectif c'est la question du récit produit par le lien social, politique et artistique avec le territoire : comment à partir des expressions artistiques mises en scène est-il possible de produire une histoire des quartiers, de l'immigration, de démontrer l'absence de désert politique et culturel dans l'histoire de l'immigration ? Les chroniqueurs des préoccupations des personnes de ces quartiers sont les artistes. Par exemple, le travail du Tactikollectif sur les chansons de l'immigration pour l'album « Origine contrôlée chansons de l'immigration » visait à contribuer à ce récit, qui est aussi celui des personnes qui ont immigrées et

qui vivent dans ce pays. La crise de l'accueil qu'on connaît aujourd'hui par rapport aux personnes qui arrivent des pays de l'est, de Syrie, de l'Afrique subsaharienne... et qui ne sont pas juste des réfugiés en transit, ce sont des personnes porteuses d'une culture, d'une sensibilité, d'une émotion qui vont s'installer en France et qui peuvent raconter leur culture, leurs expériences. Salah Amokrane constate aussi une évolution



depuis la fin des années 1980, le début des années 1990, avec les premiers festivals que le Collectif a organisés (*Ça bouge au nord* en 1992 par exemple) : la dynamique entre les professionnel·les de la musique, les militant·es associatifs, les quartiers, les artistes, était plus fluide, plus collective notamment en termes de programmation. La diversité s'incarne aussi sur les plateaux artistiques. Il ajoute

que 2023 célèbre les 40 ans des marches pour l'égalité et contre le racisme, dites "les marches des Beurs" mouvement qui s'est beaucoup exprimé sur le plan culturel, artistique, notamment musical, d'une manière assez spontanée. La professionnalisation, les réflexions par secteur, les filières ont peut-être mené à une spécialisation, une dépolitisation, au sein de ce qui, plus largement, semble être un mouvement de société.

Production, insiste sur le fait qu'un vrai problème médiatique existe en termes d'invisibilisation des musiques du monde, qui rend leur programmation difficile, les salles de diffusion arguant de difficultés de remplissage qui ne correspondent pas nécessairement aux réalités locales. Tartine Production travaille surtout les musiques actuelles, avec un ADN qui vient d'Afrique et du Moyen-Orient, en défendant des formes d'expression hors du français et de l'anglais que nous avons l'habitude d'entendre. A ce propos, la classification des œuvres dans le champ des musiques du monde s'opère souvent par le fait d'une expression en dehors du français ou de l'anglais, avec un phénomène récurrent d'exotisation dans l'approche de leur programmation, le quota "musiques du monde", sans tenir compte du lien social opérant à travers ces esthétiques.

Existe-t-il des cas où la programmation orientée vers les quotas dessert la proposition artistique ?

Effectivement cela se produit. Par exemple, les musiques du monde sont souvent renvoyées à des programmations estivales, en extérieur, sans les considérer comme une possibilité artistique digne d'intégrer la programmation régulière de la salle aux côtés des autres esthétiques. Il est nécessaire de rendre visibles ces esthétiques et aussi de valoriser les origines ethniques qu'elles représentent et donner ainsi des modèles pour initier des changements. Ceci permettrait de lutter contre l'accent qui est toujours mis sur les éléments dysfonctionnels aux dépens des initiatives positives existantes.

Si l'on revient sur l'histoire du projet des Docks, en quoi la direction choi-

si avec le projet artistique et culturel 2023 - 2026 est nouvelle ? Pourquoi le champ des possibles n'était pas ouvert avant ?

Stéphane Delpéch explique que l'ancrage territorial est l'ADN du projet des Docks. Après la Seconde Guerre mondiale, le mouvement Cahors Mundi a vu le jour, initié par quelques artistes comme André Breton, avec pour objectif, à la suite des horreurs traversées, d'abattre les frontières et de faire de Cahors une capitale du monde. Ce mouvement a influencé le projet, dans l'optique d'une citoyenneté mondiale ou d'une mononationalité. La période post-covid a conduit les lieux à essayer de recréer du lien social et de retrouver des publics; l'orientation vers un nouveau projet représente toujours un nouveau défi et peut permettre à un public de s'approprier des lieux.

« L'art est un vecteur social, un support privilégié pour donner un support commun de l'humanité. » L'expérience des Docks peut également permettre d'aborder la programmation des musiques du monde pour un territoire qui n'est pas majoritairement composé de diasporas portant des demandes sociales et culturelles. Comment travaille-t-on la musique du monde sans prendre en compte cette question diasporique ?

Stéphane Delpéch, explique que les Docks s'en tiennent au prisme des musiques traditionnelles et du monde, suffisamment vaste et multiple pour parler d'hier, d'aujourd'hui et de demain et pour s'adresser à tous et toutes. La diffusion est une vitrine de diversité, l'occasion d'ouvrir des fenêtres sur le monde et d'attirer des

publics inédits. L'action culturelle va permettre aussi de rapprocher l'œuvre de l'artiste en dehors de la diffusion et représente un nouveau défi de proximité avec tout type de public.

L'absence d'exposition médiatique entraîne des conséquences économiques en termes de remplissage et dès lors une prise de risque dans le fait de programmer ces musiques. Hormis consolider la surface médiatique comme le fait par exemple le réseau Zone franche avec le média numérique #AuxSons', quelles pistes existent pour compenser ce défaut de visibilité, ouvrir les imaginaires pour lever les freins à la programmation des musiques du monde ?

Leila Chaibedra répond qu'il est nécessaire d'aller à la rencontre des publics, des diasporas présentes sur le territoire, pour connaître leurs envies et besoins, en inversant la démarche habituelle, afin d'encourager la participation des habitant-es. Le tourneur doit s'adapter également en termes de promotion mise en place en local, au lieu de se contenter d'une promotion nationale expansive et peu efficace; les salles doivent également s'ouvrir aux discussions en tenant compte de ces réalités.

« Il est nécessaire d'inverser la démarche et d'aller à la rencontre des habitant-es pour mieux connaître l'environnement des salles, découvrir et comprendre les différentes diasporas

.....
1- <https://www.auxsons.com>

qui vivent sur le territoire. »

Patrick Duval rappelle que la politique de la ville fait la part belle au « partenariat » dans ses moyens d'action et que les SMAC doivent effectivement les développer pour répondre aux enjeux d'ouverture et de rencontre avec tous les publics. A titre d'exemple, le Rocher a conclu de nombreux partenariats, notamment avec l'Opéra et le Conservatoire de Bordeaux, avec l'école de musique de Cenon, avec des musées, etc. pour que plusieurs structures puissent travailler sur les mêmes projets et défendre ces musiques conjointement. Il s'agit par exemple de co-réaliser des concerts ensemble, de partager des espaces de communications qui ne sont pas ceux habituels des structures et donc d'augmenter la visibilité de ces musiques. Dans le même sens, tous les ans, le Rocher de Palmer programme une vingtaine de concerts hors de ses murs, dans des salles municipales, ce qui permet d'amener ces musiques dans les programmations des villes du département.

Pourquoi le festival organisé par Tactikollectif a-t-il changé de lieu ?

Salah Amokrane explique que le festival a longtemps été programmé à la Bourse du Travail, lieu bien identifié, en plein centre de Toulouse; il connaissait alors une forte fréquentation. Néanmoins à la suite d'événements dramatiques dans le quartier des Izards il y a une dizaine d'années et à la demande des associations, des habitant-es du quartier, le Tactikollectif est retourné aux Izards, le festival y a été reprogrammé, dans un chapiteau. Cela a généré une légère perte de fréquentation, mais le but a été de conserver l'identité du festival, de ne pas devenir un festival de quartier. Concernant la programmation et la relation avec les habitant-es du quartier, un démarchage direct a été initié pour

connaître leurs désirs, même si ceux-ci peuvent parfois être contradictoires entre ce qui est exprimé et leur venue le jour J, mais l'enjeu était surtout sur le fait de permettre la participation des personnes. Le Tactikollectif expérimente également un échange avec des festivals et des salles pour permettre à certains jeunes du quartier d'aller dans des festivals, « donner la main » et programmer ensemble une soirée. Il précise que l'implication des jeunes sur la programmation permet très souvent de découvrir de nouveaux groupes ! L'une de ces soirées a récemment été organisée au Metronum à Toulouse et une autre sera intégrée à la prochaine édition du festival.

Comment s'est passée cette soirée au Metronum ?

Une personne dans la salle, qui travaille au Metronum, ajoute qu'effectivement la soirée s'est très bien passée, les jeunes se sentant impliqués dans cette démarche, ce qui a représenté une ouverture pour initier une relation au territoire environnant de la salle, essayer d'impulser une synergie pour la développer ultérieurement et permettre aux habitant-es de s'approprier la salle et cet événement. Le choix artistique des jeunes sur cette date au Metronum s'est essentiellement porté sur du rap. Salah Amokrane ajoute que le même travail est mené avec le cinéma Utopia également sur le quartier Borderouge de Toulouse où est aussi implanté le Metronum, quartier très proche des Izards. Il s'agit d'encourager les jeunes à faire le chemin jusqu'à ces lieux, à se sentir légitime d'en pousser les portes.

Le Directeur du Tamanoir, à Gennevilliers, lieu des musiques du monde actuel, ajoute que la compartimentation des musiques était moins présente dans les années 1990, on parlait même à l'époque de

« sono mondiale », les musiques de l’immigration se nourrissent aussi des courants alternatifs musicaux de l’époque et se mélangaient. Selon lui, il est possible que l’appellation « musiques du monde » soit un handicap pour celles-ci, en compartimentant davantage le rapport à la musique, en établissant des frontières entre les différentes familles artistiques et en enfermant les musiques d’ailleurs dans l’appellation musiques du monde, indépendamment de leur style artistique intrinsèque.

Un participant qui travaille aux 4Écluses à Dunkerque estime qu’une tendance lourde existe dans les programmations et l’offre des tourneurs qui consiste à proposer des musiques du monde « occidentalisées », hybridées avec des formes amplifiées desquels le public serait plus familier, aux dépens des musiques du monde plus traditionnelles produites aujourd’hui. Un autre écueil serait de programmer les musiques du monde via le prisme de l’exotisme, voire du misérabilisme, ce qui s’explique peut-être par le manque de diversité ethnique dans les métiers de l’industrie et de la programmation. Il s’interroge enfin sur l’avenir de la diffusion de ces musiques au regard d’enjeux écologiques, notamment par rapport à la circulation de ces musiques. A quel moment la question des droits culturels ne va-t-elle pas se heurter à la question des transitions écologiques ?

Un participant qui travaille au Metronum se questionne sur l’occidentalisation des musiques du monde et sur l’influence du contexte géopolitique sur la diffusion de ces musiques, notamment au vu des difficultés récentes touchant la programmation d’artistes russes.

Leila Chaibeddra indique qu’un gestionnaire de salle qu’elle a interrogé récemment sur la classification des artistes dans

la catégorie musiques du monde lui a indiqué qu’il se référait à la nature du tourneur pour la qualifier. Elle reconnaît la problématique du « misérabilisme » ainsi qu’une tendance des salles qui penchent effectivement vers des formes hybrides de musiques quand il s’agit des musiques du monde. La question de l’autodétermination des artistes se pose cependant ; Maya Kamaty, par exemple, a commencé en faisant du folk maloya, avant de changer d’orientation artistique pour s’éloigner de la musique traditionnelle par choix personnel. Parfois la problématique est double, les programmeur·ices projettent aussi des attentes ou des imaginaires artistiques par rapport à la provenance géographique des artistes.

Existe-t-il un début de solution pour libérer les musiques du monde de ces biais d’assignation ?

Leila Chaibeddra répond que désormais elle ne laisse pas les organisations décider du type de musique proposé par l’artiste selon ses origines géographiques notamment. Il s’agit davantage de laisser l’artiste déterminer lui-même ou elle-même, le style musical qu’il ou elle veut véhiculer. Elle refuse de préciser les pays d’origine des artistes qu’elle défend pour éviter qu’ils ou elles soient qualifiés par cette origine géographique.

Pour revenir sur la notion d’empreinte carbone des musiques du monde, Stéphane Delpech cite l’étude de 2022 du réseau Zone franche qui démontre que l’empreinte carbone des publics était plus importante que celle des artistes. Concernant la diversité artistique, il indique qu’il pense les projets musiques du monde du local vers le global, dans une

.....
2 - <https://www.zonefranche.com/wp-content/uploads/2024/01/2022-Rapport-de-la-mini-Convention-Climat.pdf>

interrogation des rapports avec le territoire : penser un projet autour des musiques du monde, n’est pas nécessairement penser d’emblée à des propositions qui sont à plus de 3000 km.

Sur les incidences du contexte géopolitique sur la programmation comment peut-on agir ?

Patrick Duval évoque l’exemple d’une sieste musicale prévue 4 ans auparavant sur les musiques du peuple sahraoui. Pour une fois, elle a été annoncée discrètement dans les médias et maintenue malgré la demande du consul du Maroc au maire de Cenon de la faire annuler. Les pressions se présentent très régulièrement et tendent à augmenter. Il cite les exemples d’Aynur Dogan, une artiste kurde invitée par le Rocher à Cenon où réside une importante

et y a une dizaine d’années ces polémiques n’étaient pas si présentes.

Salah Amokrane revient sur le cas du chef d’orchestre russe, Tugan Sokhiev, qui a été enjoint de prendre position sur la guerre en Ukraine du fait de sa nationalité russe. Il remarque qu’une opposition s’était faite jour dans les années 1990 à la programmation de musiciens de raï, Fadela et Sahrawi, dans le cadre du festival, sous prétexte qu’il s’agissait de « musique ethnique ». Il ajoute qu’on peut d’ailleurs remarquer que le vocabulaire évolue, on parle aujourd’hui de musique communautaire, on parlait alors de musique ethnique. En réaction à cette opposition à une musique soit-disant ethnique, le festival avait dès lors décidé de programmer, Yvette Horner, sans doute de manière ironique, autour d’une grande fête, d’un banquet populaire.



communauté turque ou la programmation de Médine par une association locale, qui a conduit à un chantage à la subvention du conseil départemental. Il constate qu’il

Naïma Huber-Yahi remarque que la question de la représentation de la diversité au sein des professionnel·les (salles, festivals, associations, etc.) a été abordée

dans différents groupes de travail du secteur musical dans l'optique d'amener l'ouverture d'un dialogue fécond pour permettre aux musiques d'être mieux et plus facilement prises en compte.

Une participante estime qu'il existe un problème avec les attachés-es de presse qui ont tendance à arbitrer en faveur de projets francophones et anglophones pour des questions d'exposition publique. Enfin, elle ajoute qu'il est nécessaire d'assumer la partie politique des métiers en lien avec l'artistique, ainsi que les arbitrages et les choix inhérents à ces métiers qui sont en liens avec des questions sociétales et politiques et que les spécificités de l'artiste sur ces plans font aussi qu'il gagne un public.

Leila Chaibedra ajoute que le fait d'être russe ne devrait pas forcer un chef d'orchestre à prendre position sur un sujet international.

Une participante qui travaille à la Cave à musique à Mâcon note que des musiques du monde existent également en France, au niveau local, ce qui limite les effets écologiques de leur programmation. Les SMAC ont pour rôle d'accompagner ces projets ; le parti a été pris pour le forum de la FEMA³, Fédération des musiques actuelles en Bourgogne-Franche-Comté, qui aura lieu au mois de septembre, est de défendre deux concerts d'artistes musiques du monde locaux pour augmenter leur visibilité dans la région et hors région en suivant.

Leila Chaibedra ajoute que le Prix des musiques d'ICI⁴, porté par des professionnelles, récompense les musiques des diasporas en France et constitue aussi un vivier de propositions artistiques des musiques du monde en France. Elle évoque les problèmes d'exclusivité que les salles

3 - <https://www.femabfc.org>
4 - <https://prixdesmusiquesdici.com/site/>

demandent localement lors des tournées d'artistes internationaux en France et les conséquences bien plus graves en termes d'impact climatique dû au déplacement que ça induit de la part du public, par rapport à ceux liés à la diffusion des musiques du monde.

Comment peut-on travailler les musiques du monde, d'ici, produites en local ?

Patrick Duval répond que les artistes issus des diasporas présentes dans la région sont tous et toutes connus, ils et elles sont accompagnés et qu'un effort est fourni pour leur trouver des concerts. La question des artistes réfugiés se pose aussi, certains musiciens se trouvant à occuper des métiers précaires en arrivant en France. Le Rocher a récemment mené un travail avec 3 d'entre eux (un Iranien, un Syrien et un Albanais), pour leur permettre de retrouver une dignité en exerçant le métier qui était le leur auparavant. Ils ont créé un groupe avec deux artistes bordelais et se consacrent désormais à la musique. Le Prix des musiques d'ICI met en valeur ces initiatives, tout comme l'Atelier des artistes en exil⁵ qui accompagnent les artistes de toutes les disciplines, intégrant aussi une entrée sociale dans leur accompagnement.

Salah Amokrane note que des partenariats existent à Toulouse avec le Conservatoire de musiques traditionnelles, dont l'entrée est centrée sur l'occitan. Il regrette que ces lieux n'aient pas vocation à appréhender la musique traditionnelle d'une manière plus large, plus ouverte, à travailler et proposer d'autres cultures, d'autres esthétiques.

Naïma Huber-Yahi rappelle l'existence d'un plaidoyer rédigé sous sa direction en

5 - <https://aa-e.org/>

2022, à l'occasion des élections présidentielles et législatives. Impulsé par le Zone Franche et la FAMDT, Fédération des acteurs et actrices des musiques et danses traditionnelles, ce plaidoyer⁶ pour une France riche des musiques et danses de la diversité culturelle, propose la mise en œuvre de politiques et d'actions qui soutiennent la reconnaissance et la valorisation de toutes les expressions de la diversité culturelle, qui consolident certains dispositifs existants et créent les conditions médiatiques, de visa, et de patrioisme, pour faire des musiques du monde d'ici de nouvelles traditions populaires.

Une participante s'interroge sur l'enseignement des musiques traditionnelles issues de l'immigration ou de la diaspora, là où des cours existent dans les salles dédiées aux musiques actuelles.

Stéphane Delpech répond qu'il est sensible à cette question, ayant commencé par enseigner la batterie avant d'être programmateur ; il a développé des ateliers musicaux aux Docks, en lien avec le conservatoire, collaborations plutôt récentes. Au Docks, les activités de transmission musicale valorisent les dimensions Do It Yourself et d'oralité présentes dans les musiques actuelles, dimensions qui sont moins présentes dans les conservatoires.

Naïma Huber-Yahi estime que cette question pose l'enjeu de la professionnalisation pour ces artistes réfugiés ou immigrés, souvent forcés d'occuper des emplois précaires alors qu'ils ou elles ont pu être des maîtres dans leurs pays d'origine. Un diplôme d'État des musiques traditionnelles s'est créé dans ce champ sans pour autant ouvrir de nouveaux débouchés professionnels. L'action dépend dès

6 - <https://www.famdt.com/wp-content/uploads/2022/04/Plaidoyer-charte-V2.pdf>

lors d'une implémentation territoriale, comme c'est le cas par exemple à Bobigny avec la culture indienne, prise en compte par le Conservatoire ou encore à Roubaix pour les musiques du Maghreb et le Moyen-Orient. Factuellement c'est souvent une réponse politique qui se fait au cas par cas selon les énergies des territoires. Les difficultés sont conjuguées avec les problématiques transversales d'enseignement spécifique non académique.

Salah Amokrane partage que les interventions massives en milieu scolaire à Toulouse sur l'apprentissage musical sont faites via le projet Demos⁷ axé essentiellement sur les musiques classiques. Il partage que souvent les dispositifs massifs de médiation n'ont pas nécessairement la main sur les choix culturels qu'ils véhiculent.

Patrick Duval indique regretter que le Rocher n'ait pas intégré dès le départ des studios de répétition, afin de ne pas faire doublon avec la Rock School de Bordeaux déjà bien dotée à l'époque sur cette partie. Néanmoins, intégrer des espaces de transmission et de pratiques musicales dans le projet du Rocher, aurait permis de développer un enseignement axé sur d'autres pratiques artistiques davantage en lien avec les musiques du monde et des instruments comme le oud, le balafon, etc.

Un participant conclut en écho à l'actualité récente de juin 2023, que ces musiques permettent à des personnes issues de l'immigration de renouer avec leurs origines contrôlées ou incontrôlées et d'en être fières.

7 - https://demos.philharmoniedeparis.fr/Default/doc/SYRACUSE-AUT/27881/orchestre-demos-toulouse-metropole-departement-de-la-haute-garonne?_lg=fr-FR

Organiser des concerts demain, quels enjeux dans la construction de nouvelles pratiques et de nouveaux récits de la transition écologique ?



Mardi 4 juillet | 16h30-18h30



Auberge du Chai

Alors que les premiers bouleversements, dus au contexte politique mais surtout environnemental, commencent à se faire sentir dans nos activités (pandémie, hausse du coût de l'électricité, des énergies fossiles et des matières premières, inflation...), le secteur des musiques actuelles s'engage de plus en plus dans une transition écologique nécessaire. Dans ce contexte, l'enjeu des nouveaux récits, ainsi que la sensibilisation du public, des équipes artistiques et des partenaires publics, semblent incontournables. Comment proposer de nouvelles façons de partager la musique ? Comment engager plus largement à faire culture différemment ? De quelle manière les formats d'événements peuvent-ils contribuer à la transition écologique et à l'inclusion ? Quelles responsabilités les lieux culturels ont-ils dans la création d'imaginaires compatibles avec les transitions environnementales, sociales et politiques à venir ? Cette table ronde a pour objectif d'explorer et de discuter de ces enjeux afin de favoriser une transition écologique souhaitable et positive.

Avec...



Maëlle Le Gouëfflec
Directrice de La Carène
(Brest) pour l'Echo festival



Pablo Belime
Consultant, cofondateur
d'ATOM Festival, coprésident
d'Elémen'terre (Occitanie)



Yann Rivoal
Directeur de La Vapeur
(Dijon) pour l'Extra festival



Lauriane Bernard / Arbas
Artiste et secrétaire
adjoind de Music Declares
Emergency



Felix Godbille
Artiste et président de Music
Declares Emergency

Animé par...



Emma Conquet
Journaliste indépendante
(Lot), sur les thèmes de
l'écologie et la ruralité pour
Vert, Médiacités, Politis etc.

Cette table ronde a pour objectif d'interroger les intervenant-e-s sur le rôle du secteur culturel dans la création de nouveaux imaginaires, en accord avec la transition écologique, à la fois par le biais de la programmation et de la création artistique, mais également très concrètement dans les formats des événements proposés.

Pablo Belime, consultant mais aussi cofondateur d'ATOM festival et coprésident d'Elémen'terre (Occitanie) rappelle quelques chiffres : l'accord de Paris fixe à l'horizon 2050 une neutralité carbone exigeant une baisse de 5% des émissions carbone par année. Pour se figurer ce que représentent 5%, il utilise une comparaison efficace : à la suite de la crise sanitaire du Covid19, les émissions de CO2 ont baissé de 8% en 2020 et ce, parce qu'une partie des activités étaient à l'arrêt. Il mentionne l'enjeu des transports, liés au déplacement des personnes, qui sont le principal facteur de pollution du secteur des loisirs et de la culture.

Repenser le format des événements

Yann Rivoal, directeur de La Vapeur à Dijon, témoigne d'un festival, l'Extra festival qu'ils et elles organisent pour sa deuxième édition cette année. Parmi les ambitions et objectifs de l'événement, il précise que l'équipe tient à mettre en avant les préoccupations qui l'animent tout au long de l'année comme les enjeux écologiques, les questions d'accessibilité ou encore d'égalité et de diversité. Il parle d'un festival sobre et joyeux pouvant se dérouler avec peu de moyens et présentant des formes décalées d'expressions artistiques et diverses activités. Sur le plan musical, l'honneur est à la découverte, tant via la programmation d'artistes émergents que sur les formats proposés : carte blanche, résidence ou format en extérieur, et ce, à tout moment de la journée. L'enjeu ici est

que l'ensemble de l'équipe puisse s'approprier cet objet commun et le décliner de façon conviviale, originale et cohérente avec la transition écologique. Par exemple, les mobilités douces ont été valorisées par le biais d'une parade à vélo, des activités en roller ou des randonnées musicales.

Il est à rappeler que nos activités se situent dans un vaste secteur à économie de marché très forte, où les plus « grosses » structures expérimentent déjà les limites de leur modèle. Les lieux et festivals peuvent jouer un rôle dans les représentations alternatives à ces modèles, en valorisant et privilégiant une autre expérience pour les publics, mais aussi pour les artistes.

Une personne évoque l'enjeu de la gratuité, question qui s'est posée dans le cas de l'Extra festival. Lors de la 1ère édition, deux soirées étaient payantes. Pour cette deuxième édition, ils ont souhaité sortir de cette logique en appliquant la gratuité sur l'ensemble de l'événement. Ainsi, ce sont davantage les formats et conditions de diffusion qui vont donner envie aux publics de se déplacer ou de se laisser saisir. Cette manière de repenser la façon d'organiser des concerts tend aussi à créer la surprise et donc à des personnes qui ne vont pas régulièrement dans une salle de concert.

Les intervenant-e-s évoquent également l'idée que repenser les formats d'événements permet de dissocier la réussite des artistes et le développement de leurs carrières de la croissance des jauges, l'augmentation des publics et donc de leurs déplacements.

Pablo Belime intervient sur cette question du dimensionnement des projets par rapport aux liens créés avec les publics et évoque une étude menée à ce sujet avec

le Collectif des festivals bretons. Tout d'abord, ses membres observent que la recherche d'une ambiance, d'un moment hors du temps, joyeux et collectif est la principale raison de fréquentation des festivals. Ainsi dans l'étude, trois quarts des personnes interrogées indiquaient que l'afflux des personnes présentes affectait cette même ambiance : 58% d'entre elles et eux indiquaient s'être déjà sentis mal à l'aise dans un festival, à cause, pour la moitié d'entre eux, d'une foule trop importante. Ces chiffres nous alertent également sur une potentielle dépréciation de la rencontre entre les publics et les artistes, notamment par une distance accrue autant physique que musicale. Nous le savons aujourd'hui, les grands événements ne sont pas soutenables d'un point de vue écologique, mais ils rappellent qu'ils ne le sont pas non plus du point de vue humain et de la qualité de la relation artistique.

Inspirer par le biais des pratiques et des créations artistiques

Laurianne Bernard alias Arbas est une artiste membre de **Music Declares Emergency**, une association d'acteur·trice·s engagé·e·s dans la transition écologique. Dans sa pratique artistique, avec le collectif, elle organise ses tournées à vélo d'une part pour réduire leurs émissions de CO2, mais également pour susciter la curiosité et sensibiliser à l'écologie sur leur route. Elle explique en effet que leur seule présence à vélo, avec une caravane et leurs instruments ouvrent des dialogues intéressants avec les publics et les lieux de spectacle sur les questions de transition écologique et de préservation de l'environnement. Elle évoque également la mutualisation de matériel, qu'ils organisent lorsque cela est possible, sur les lieux dans lesquels ils se produisent.

Proposer des alternatives dans les formats, c'est aussi travailler à l'adaptation des artistes et de leur œuvre aux conditions proposées comme, par exemple, la diffusion d'un concert dans l'espace public ou dans des lieux insolites. L'enjeu n'est pas de reproduire une installation technique similaire à celle d'une salle, pour des raisons de sobriété, mais plutôt d'adapter le concert au lieu. Cette adaptation des œuvres nécessite que les artistes « jouent le jeu » mais peut produire des moments uniques.



Maëlle Le Gouefflec, directrice de **La Carène**, vient présenter l'Echo festival, dédié aux questions de la transition écologique. Elle évoque quant à elle les dynamiques inattendues produites par l'organisation de cet événement en local.

L'objectif de ce temps était de placer l'écologie comme objet central, d'en parler de manière sensible en s'appuyant sur les artistes et leurs créations. Leur structure, à ce titre, a accompagné plusieurs artistes, dont Ezra, via la **Cie Organic Orchestra**, dans une nouvelle création.

Selon elle, l'endroit des lieux de musiques actuelles dans cette transition écologique peut également se situer dans l'accompagnement à la création des artistes engagés. Elle évoque notamment le travail

Félix Godbille, président de **Music Declares Emergency**, explique avoir, quant à eux, une démarche similaire : créer un pont entre la recherche scientifique et la création artistique par le biais de résidences de création et de conférences/concerts appelées les « concérences ». La démarche de **Music Declares Emergency** s'articule ainsi autour des artistes, considérés comme des porte-voix essentiels pour sensibiliser les publics à ces enjeux. Ils organisent également des rencontres lors des festivals, au sein des villages professionnels, pour sensibiliser les artistes. Enfin, une charte d'engagement est proposée sur leur site et déjà signée par plus de 3 000 structures et individus, partout dans le monde.

« Faire commun » autour des enjeux de la transition écologique

Maëlle Le Gouefflec témoigne de dynamiques locales, amorcées dans le cadre de l'Echo festival, notamment par les mises en lien inédites créées avec des structures associatives locales. Elle prend l'exemple d'une association de promotion des mobilités douces, avec laquelle ils ont organisé des tournées à vélos des pianos libres (pianos laissés à libre disposition dans l'espace public) de Brest mais aussi pour voir des spectacles proposés dans l'espace public.

Elle évoque également le travail mené avec les artistes du territoire, avec d'autres salles du département ainsi qu'avec le réseau des éco-délégués, qui sont les élèves référents en matière d'écologie au sein des établissements scolaires et qui se plaignaient d'avoir très peu de missions hormis le tri des déchets en classe. Ils ont été intégrés à l'organisation du festival, ce qui leur a permis de donner du sens à leur mission.

Ces constats sont partagés par **Yann Rivoal** pour l'Extra festival, qui témoigne des partenariats inattendus ayant émergé de l'originalité des formats proposés. Cette mise en mouvement commun a ainsi permis de renforcer et de créer du lien sur les territoires autour de l'enjeu de la transition écologique.

Créer une dynamique nouvelle au sein des équipes

Yann Rivoal et **Maëlle Le Gouefflec** témoignent tous les deux des nouvelles dynamiques que ces projets ont insufflées au sein de leurs équipes, dans le fait de « faire une pause », c'est-à-dire de sortir de l'activité quotidienne à l'année pour imaginer des choses nouvelles, simples, ludiques et joyeuses. Mais, également, la liberté des formats proposés et leur appropriation par l'ensemble de l'équipe ont redistribué les cartes sur l'implication de chacun à son poste. Selon eux, ces événements ont été une occasion de remettre du collectif dans les projets à travers des temps forts qui sortent des activités quotidiennes. Plus globalement, ils partagent tous deux une même énergie positive qui émane de ces projets, qui a irrigué les équipes et qui les a motivés sur ces projets.

Pablo Belime conclut ces échanges sur les chiffres suivants : en 30 ans, le nombre de festivals en France est passé de 900 à 8 000, toutes esthétiques confondues, ce qui prouve l'engouement pour ce type d'événements. Selon lui, ces formes de rassemblement peuvent être des « micro-mondes » ou des micro sources d'utopies concrètes, motrices de dynamiques plus larges sur les territoires et productrices du changement à notre échelle.

Une personne s'adresse aux deux représentant-e-s de Music Declares Emergency afin de les questionner sur les esthétiques des artistes représentés et notamment ceux issus des cultures électroniques ?

Music Declares Emergency est une association qui regroupe toutes les esthétiques musicales. Par ailleurs, un projet, **Les circuits courts artistiques**, sur la mobilité des artistes de musiques électroniques est justement en cours, porté avec le **Collectif des festivals bretons**, **Technopol** ainsi que **DJ for climate**, (voir « Plus d'infos »).



Comment travailler concrètement les enjeux de mobilité à l'échelle d'une salle ?

Bien que les lieux, comme les festivals, soient soumis à des enjeux de mobilité des artistes, il faut rappeler que ce sont la mobilité des publics qui suscite le plus d'émissions de pollution. Maëlle Le Gouefflec partage une réflexion commune avec les grandes salles de son territoire et notamment par le biais d'un projet porté par la métropole brestoise. Celle-ci est impliquée dans un programme intitulé « Tomorrow », financé par les fonds européens pour le climat qui met en lien les acteurs du spectacle vivant de la métropole pour travailler en concertation avec la ville et les réseaux de transport en commun.

Quels enjeux sur l'énergie ?

Yann Rivoal, par ailleurs membre de la commission « transition des lieux » au CNM, participe aux travaux en cours et notamment à un programme pluriannuel dédié (cf atelier commissions CNM) au sein duquel, les lieux ou festivals sont invités à présenter une démarche multifactorielle, c'est-à-dire qui peut porter sur les transports, les consommations énergétiques du bâtiment ou encore l'évolution des pratiques, du matériel, etc. Ces aides se déclinent en deux phases :

- Une première sur le financement des études et enquêtes leur permettant de conforter leur stratégie et plan d'action
- Une seconde sur l'investissement qui en découle

Ces aides peuvent aller jusqu'à 500 000€ pour les investissements et 30 000€ pour les études.

Plus globalement, sur la question énergétique des lieux, Pascal le Normand via Incub a produit de nombreuses données et réflexions sur ces sujets.

Une personne questionne les jauges de l'Echo festival et de l'Extra festival. Et également s'ils ont mené une réflexion sur l'impact énergétique des artistes ?

Pour l'Extra festival, la plus petite jauge était à 30 sans énergie déployée puisqu'il s'agissait d'une randonnée vocale, c'est-à-dire une promenade à pied, menée par des chefs de chœur et la plus grosse était de 1 000 personnes, à La Vapeur dans des conditions de concerts qui nécessitaient les infrastructures nécessaires. Sur les propositions en journée étaient privilégiées les petites formes acoustiques ou légères techniquement. Le matériel pouvait être amené par les technicien-ne-s via des vélos cargos.

Pour l'Echo festival, les jauges variaient entre 25 et 150 personnes, notamment parce que les formats étaient principalement accueillis dans l'espace public, à l'exception d'une création Oniri 2073, qui était à La Carène. Il s'agit d'une mini tournée à vélo durant laquelle les batteries sont rechargées en vue de produire l'énergie nécessaire à la sonorisation du spectacle. Cette autoproduction d'énergie limite également le nombre de spectateur-trice-s puisque le système son est dimensionné et que l'objet de leur création se joue dans une histoire racontée, donc dans quelque chose d'assez sensible et fin. Par ailleurs, les formats autonomes en énergie sont très intéressants pour investir l'espace public, des lieux insolites et aller à la rencontre des personnes.

Accessibilité des personnes en situation de handicap : étude à 360° d'un projet réalisé sur la pratique musicale via les outils connectés

🕒 Mardi 4 juillet | 16h30-18h30

📍 Médiathèque

Que ce soit à travers des activités d'enseignement, d'accompagnement en studio ou lors d'actions spécifiques, favoriser l'accès à la pratique musicale est l'une des missions socles des adhérents de la FEDELIMA. Cependant, qu'en est-il de la prise en compte de la pratique musicale des personnes en situation de handicap ? Quels moyens et outils peuvent être mis en place à cet effet ?

Entre 2019 et 2022, Stereolux, un lieu basé à Nantes, a participé au projet européen Change2regard en partenariat avec, entre autres, le collectif T'Cap et l'atelier sonore. Ce projet avait de nombreux objectifs, dont celui de faciliter l'accès à la pratique et à la création musicale pour les personnes en situation de handicap. Dans cette optique, les équipes ont mis en place des ateliers axés sur l'utilisation du Soundbeam (un synthétiseur numérique) et de l'orgue sensorielle (une mallette informatique connectée à un assortiment de capteurs). Cet atelier sera l'occasion de présenter en détail ce projet (sa genèse, ses modalités de mise en œuvre, les obstacles rencontrés, le bilan, etc.) ainsi que les instruments utilisés et les différentes ressources produites (un guide instrumentarium, par exemple).

Avec...



Sonia Navarro
Attachée à l'action culturelle de Stereolux (Nantes)



Olivier Raballand
Responsable du développement stratégique et des projets européens du Collectif T'Cap (Nantes)



Benjamin Durand
Musicien et intervenant à L'Atelier Sonore (Nantes)

Animé par...



Elsa Girard
Directrice adjointe, responsable de la médiation culturelle à la Vapeur (Dijon)

Cette table ronde a pour objectif de traiter la question de la pratique musicale pour des personnes en situation de handicap à partir de l'exemple d'une coopération menée entre 2019 et 2022 à Nantes entre Stereolux, le collectif T'Cap et l'Atelier sonore, qui intègre un projet européen dénommé « Change2regard » (porté par le collectif T'Cap).

Le Collectif T'Cap et le projet européen « Change2regard »

Le collectif T'Cap est un réseau de 130 acteurs (associations, collectivités, entreprises de l'ESS) dont l'objectif est de favoriser la participation sociale des personnes en situation de handicap, que ce soit dans les domaines de la culture, des vacances, des loisirs, etc. Le collectif défend une vision selon laquelle le handicap est perçu comme une capacité différente, source d'innovation sociale, notamment technologique.

Le projet « Change2regard » est ambitieux, impliquant des partenaires belges, portugais et canadiens (ce dernier, bien que non-européen, est inclus en raison de son expertise scientifique avérée dans ce domaine), ainsi qu'une quinzaine de participants en France, axés sur la culture et le lien social — soit un total de 30 partenaires, 700 contributeurs et environ 50 ressources mises en place. Le fil conducteur du projet est la valorisation de la place des personnes en situation de handicap. Dans le cadre de l'axe culturel, trois groupes de musique ont été créés, intégrant des personnes présentant différents types de handicaps. Ces groupes se sont nommés « Nous sommes des voix sans bouche ».

Olivier Raballand présente un extrait d'une chanson de « Nous sommes des voix sans bouche ».

Le développement du projet a permis de produire des ressources et d'organiser des événements de dissémination, comme le concert qui a eu lieu à Stereolux en juin 2022.



Parmi les trois groupes ayant travaillé pendant plus de deux ans en ateliers pour créer le spectacle dont un extrait a été diffusé lors de cet atelier, l'un d'eux a été accueilli à Stereolux et accompagné par Benjamin Durand, un artiste résident. Anita, l'une des participantes en situation de handicap, fait également partie d'une compagnie de théâtre professionnelle mixte. Suite à sa participation, elle a été interrogée sur son expérience, et la qualité de ses réponses a encouragé Stereolux à réaliser, avec son accord, un documentaire.

Sonia Navarro présente le documentaire.



Anita, âgée de 49 ans, est comédienne depuis cinq ans. Auparavant, elle travaillait en ESAT (Établissement et Service d'Aide par le Travail). Bien qu'elle ait initialement hésité en raison de son absence de formation musicale, elle a accepté de participer au projet «Change2regard». Benjamin Durand a encouragé le groupe à écrire ses propres textes, puis à les interpréter. Des rencontres ont eu lieu avec d'autres par-

ticipants au Portugal et en Belgique. Cependant, la crise sanitaire de la COVID-19, survenue en 2020, a fortement limité les répétitions et les échanges. Le nom «Les voix sans bouche» fait d'ailleurs référence au port du masque durant cette période. La collaboration avec Dominique A, qui a composé certaines chansons à partir des textes du groupe, a été une source d'inspiration majeure. Les rencontres réalisées au cours du projet, ainsi que la transmission au public lors des concerts, ont constitué une expérience unique et inoubliable, qu'Anita espère poursuivre sous d'autres formes.

Stereolux, en tant que scène de musiques actuelles et structure dont le projet culturel et artistique s'oriente également vers les arts numériques, s'est immédiatement intéressé au projet. Cela a notamment suscité un intérêt pour la recherche d'instruments ou de dispositifs sonores et musicaux adaptés aux personnes en situation de handicap. Les propositions de pratiques musicales accessibles sont en effet

rare dans les conservatoires et écoles de musique existants. Les lieux de musiques actuelles peuvent, à leur échelle, contribuer à pallier ce déficit. Stereolux explore particulièrement les nouvelles technologies pour expérimenter et créer autour de la matière sonore. Depuis son ouverture en 2011, les actions culturelles mises en place visent à permettre à des personnes de développer leur processus de création dans le cadre de projets de longue durée

(10 heures ou plus) avec un-e artiste inter-

ORGUE SENSORIEL



venant-e (musique, vidéo, etc.).

Sonia Navarro diffuse ensuite une vidéo présentant une collaboration avec une unité pédopsychiatrique du CHU de Nantes, dans laquelle des enfants artistes utilisent l'orgue sensoriel, l'un des instruments employés dans le projet «Nous sommes des voix sans bouche».

Elle précise que l'utilisation de ces nouvelles technologies n'est possible qu'avec le soutien d'équipes et de personnels soignants, eux-mêmes formés à l'utilisation de ces instruments et outils.

Par rapport à votre quotidien d'attachée à l'action culturelle, avez-vous bénéficié de formations spécifiques sur le handicap et le fonctionnement des structures médico-sociales ? Quels conseils donneriez-vous à des personnes souhaitant se lancer dans ce type d'action ?

Sonia Navarro répond qu'elle n'a suivi aucune formation dans ce domaine et qu'elle a tout appris sur le terrain. Un premier travail de rencontre et d'écoute avec les équipes concernées, qu'elles soient du domaine médico-social, sanitaire, de la solidarité ou de la précarité, est essentiel avant de démarrer un atelier. Cette étape permet de définir les objectifs communs du projet et de déterminer la méthode de travail la plus adaptée à sa réalisation. Certain-es artistes ont parfois déjà travaillé avec des personnes en situation de handicap, ce qui peut faciliter les échanges de savoir-faire et la transmission d'expérience.

Une participante demande si l'orgue sensoriel présenté dans la vidéo a été laissé à disposition des équipes soignantes, et plus généralement, si les outils développés sont habituellement mis à disposition.

Sonia Navarro répond que l'orgue sensoriel n'a pas été laissé sur place, car l'instrument, sans un élan artistique porté par un artiste, reste un simple gadget. Toutefois, si une personne de l'équipe soignante montrait un intérêt particulier pour ce type d'instrument, un prêt pourrait être envisagé.

Une participante demande si d'autres concerts similaires à celui de Stereolux ont été organisés dans les autres pays européens participants au projet « Change2Regard », et quelle était la nature du partenariat.

Olivier Raballand répond que le travail



l'axe projet, une semaine d'atelier de construction de BrutBox (instruments numériques) a eu lieu à Stereolux. Les instruments et outils conçus lors de cette phase ont ensuite été largement utilisés par l'équipe portugaise.

Une participante demande si l'orgue sensoriel existait avant le lancement du projet ou s'il a été créé pour l'occasion. Elle s'interroge également sur la valeur ajoutée du projet européen par rapport à un projet mené au niveau local.

culturel du projet a principalement été mené avec l'équipe portugaise (APCC), qui est à la fois une structure médico-sociale et un centre d'art, ainsi qu'avec l'équipe canadienne, sur la question de la participation sociale (pour aborder les obstacles et les leviers). Le travail s'est déroulé en parallèle, selon un cahier des charges commun, incluant la visualisation sonore et la création. L'idée d'une création transnationale a rapidement été abandonnée, car jugée trop complexe à mettre en place. L'équipe portugaise a réalisé une création sonore avec des instruments numériques, en collaboration avec le conservatoire de Coimbra, incluant également un volet autour de la danse. Ils ont également conçu un mobile autour de l'expérience sensorielle. Le projet Change2Regard a donné lieu à un site internet, qui continue d'être alimenté en ressources par les partenaires transnationaux.

Sonia Navarro précise qu'il y a eu une rencontre artistique organisée à Nantes et à Coimbra avec le groupe de l'APCC, qui a joué en première partie de « Nous sommes des voix sans bouche » à Stereolux, avant d'être programmé conjointement à Coimbra.

Olivier Raballand ajoute qu'au début du

Olivier Raballand explique que T'Cap mène régulièrement des projets coopératifs et inclusifs. En conséquence, le collectif est souvent sollicité par des membres du réseau pour partager son expertise et les accompagner dans la structuration de leurs initiatives, ainsi que dans la recherche de financements. Le fait de réunir trois groupes aux fonctionnements distincts — un groupe d'entraide mutuelle, un groupe de pratique musicale à Trémou (lieu nantais dédié aux musiques actuelles) et un groupe de comédiens — a nécessité une concertation préalable pour élaborer un spectacle commun. Les résidences artistiques et la collaboration avec Dominique A ont constitué des moments clés pour rassembler toutes les forces vives. La dimension internationale du projet a permis à plusieurs participants en situation de handicap de voyager pour la première fois à l'étranger, leur offrant ainsi une expérience enrichissante en dehors de leur cadre habituel. Ces voyages ont également favorisé des rencontres humaines marquantes entre les participants, les artistes et les encadrants. Le projet continue de se développer et des représentations sont prévues, offrant au groupe une visibilité accrue, tant au niveau régional (avec un concert au Conseil

régional des Pays de la Loire dans le cadre des Erasmus Days) que national.

Sonia Navarro souligne que le projet a suscité des vocations, notamment pour une personne qui envisage de devenir musicienne professionnelle, et a également renforcé les liens d'amitié entre les participants.

Benjamin Durand précise qu'aucun instrument spécifique n'a été créé pour l'occasion. La BrutBox, conçue par l'association Brut Pop, basée à Paris, et l'orgue sensoriel, créé par le facteur d'orgues Mickaël Fourcade, faisaient déjà partie des outils utilisés.

Olivier Raballand ajoute que la BrutBox, fabriquée selon un processus DIY (Do It Yourself), est détaillée sur le site de Change2Regard. Inspirée par l'art brut, elle est proposée comme dispositif accessible à toutes et tous. Les fonds obtenus pour ce projet européen ont également permis la création d'une documentation dédiée, disponible en ligne.

Une participante s'interroge sur l'origine et la structuration du projet.

Olivier Raballand précise que l'initiative trouve ses racines dans un ancien projet européen encourageant les échanges de pratiques, auquel certains acteurs avaient déjà pris part. Ce nouveau projet devait permettre à chacun de s'impliquer, et les ressources nécessaires ont été mobilisées pendant une période de 6 à 8 mois. Les acteurs culturels ont ensuite collaboré pour définir les productions à réaliser.

Un participant demande des éclaircissements sur les « robots » utilisés dans la collaboration avec le CHU de Nantes.

Sonia Navarro explique que les robots NAO ont été employés comme outils de médiation pour des personnes ayant un accès limité à la parole. Le projet « Rob'Autisme », mené avec l'association Robot ! et en partenariat avec les universités de Nantes et d'Angers ainsi que le CHU de Nantes, visait à tester leur utilisation dans l'unité pédopsychiatrique. Les personnes autistes, notamment celles atteintes du syndrome d'Asperger, ont rapidement pris en main le logiciel de programmation, leur permettant de s'exprimer à travers les robots. Face aux résultats encourageants, le CHU de Nantes a depuis lancé des recherches sur l'utilisation des robots dans le traitement des troubles du spectre autistique.

Les ressources du projet Change2Regard

Benjamin Durand présente les ressources du projet : le guide pratique, le guide instrumentarium, ainsi que la création « Nous sommes des voix sans bouches ».

Le guide pratique, conçu pour un usage numérique avec de nombreux liens, se présente comme une boîte à outils pour la mise en place d'instruments de musique adaptés. Il offre des préconisations et conseils élaborés à partir de l'expérience du projet, et vise à aider à organiser des ateliers de musique. Ce guide repose sur un partage d'expertise entre divers acteurs, tels que des musiciens intervenants, des responsables d'actions culturelles et des chercheuses. Il est destiné à la fois aux structures médico-sociales souhaitant créer des ateliers musicaux et aux musiciens eux-mêmes. Les points essentiels mis en avant sont l'adaptabilité et l'autodétermination. Sur ce dernier aspect, la formation dispensée par les partenaires canadiens a permis d'intégrer

le concept de «processus de création du handicap» (MDHPPH, Modèle de développement humain du processus de production du handicap), rappelant que le handicap réside dans les situations et non dans les personnes. Les ateliers doivent donc viser à minimiser ces situations handicapantes, notamment grâce à l'usage d'instruments de musique connectés.

Olivier Raballand ajoute que le Canada a été retenu comme partenaire externe à l'Europe en raison de son expertise scientifique sur la MDHPPH. Le partenaire canadien, RIPPH (Réseau international du processus de production du handicap), a développé ce concept et a participé à la définition, en 1982-83, de la notion de situations de handicap avec l'OMS, selon laquelle ce sont les circonstances qui créent le handicap, et non la personne. Le modèle de développement humain permet d'analyser les obstacles et les leviers liés à ces situations.

Benjamin Durand précise que le guide présente les instruments connectés sous forme de fiches pratiques, qui décrivent les gestes et la pédagogie associée. Ces instruments, qui agissent comme des télécommandes, existent en deux types : des déclencheurs et des variateurs. De nombreuses variations sont possibles avec ces dispositifs. L'orgue sensoriel, par exemple, combine ces deux types de télécommande. La pédagogie prend également en compte la disposition de la salle, la qualité du son et l'importance de la communication non verbale, notamment à travers le sound painting, un outil technologique utile pour animer et rendre les ateliers plus fluides.

Le guide détaille trois séances types, la dernière étant dédiée à la restitution, généralement à destination des salles ou institutions à l'origine des projets. La

première séance est consacrée aux rencontres : entre le musicien, le lieu et le groupe (même lorsque les participants se connaissent déjà). Les capteurs y sont présentés un par un pour permettre à chacun de comprendre leur fonctionnement, suivis d'une première prise en main des instruments pour se familiariser avec eux.

Une participante demande qui sont les destinataires du guide.

Olivier Raballand explique qu'à la suite d'une longue collaboration avec des écoles de musique, deux obstacles majeurs ont été identifiés dans le processus de production du handicap : d'une part, l'apprentissage du solfège, qui peut s'avérer complexe pour des personnes ayant



une intelligence concrète plutôt qu'abstraite; d'autre part, l'utilisation d'instruments de musique, parfois difficile pour des personnes avec des troubles de la motricité fine. Ces deux facteurs constituent généralement les portes d'entrée dans l'apprentissage musical dans la plupart des cursus traditionnels. Le guide vise à documenter l'utilisation des instruments numériques à destination des

professeurs ou assimilés, afin de leur permettre de changer de paradigme pour des publics qui, autrement, auraient un accès limité à la musique.

Benjamin Durand ajoute que le guide est conçu pour être utilisé au sein des institutions par des musiciens, artistes ou éducateurs ayant un intérêt pour la musique, afin de pérenniser les pratiques et l'utilisation des instruments numériques au-delà des initiatives ponctuelles.

Il présente ensuite le guide instrumentarium, qui explore les gestes musicaux et les instruments connectés. Ce guide, élaboré par BrutPop, qui a commencé à référencer ces outils sur son site, est divisé en trois parties : les instruments adaptés (conçus spécifiquement pour les personnes en situation de handicap), les instruments issus du mouvement DIY et des makers, ainsi que des instruments pour tous les publics. Deux mots-clés y sont particulièrement mis en avant : le geste musical et l'ergonomie.

Le geste musical se décline en trois dimensions : il doit être abordable (pour pouvoir être transmis), psychologique (porteur d'une intention musicale) et physique. L'apprentissage classique d'un instrument nécessite souvent de longues heures de travail pour maîtriser des gestes précis : la posture, le doigté, la prise en main. Ces exigences peuvent devenir handicapantes, car c'est généralement à la personne de s'adapter à l'instrument. En revanche, les instruments connectés inversent cette dynamique en s'adaptant aux capacités motrices de la personne, afin de créer un geste musical personnalisé et adapté.



L'ergonomie de ces instruments est rendue possible par leur modularité : étant conçus en kit, ils peuvent être entièrement ajustés aux besoins spécifiques de chaque utilisateur.

Benjamin Durand présente plusieurs exemples d'instruments adaptés à des handicaps particuliers.

Benjamin Durand évoque les instruments adaptés tels que l'orgue sensoriel et le soundbeam, qui intègrent des interfaces facilitant leur utilisation. Ces dispositifs peuvent également être associés à des logiciels classiques. L'Arcana Strum, quant à lui, a été conçu pour ressembler à une manette de jeu vidéo, rendant sa prise en main intuitive. Parmi les instruments DIY, il cite la BrutBox, qui fonctionne de manière similaire à un orgue sensoriel, mais doit être fabriquée par l'utilisateur lui-même. Le Makey Makey, fabriqué à partir de cartes Arduino, permet d'utiliser tous types de matériaux conducteurs, y compris le contact humain, lui donnant ainsi une dimension sensorielle unique.

Les instruments destinés à un public plus large, disponibles dans le commerce, sont modulables pour permettre la création de musique assistée par ordinateur. Ils incluent des plaques de silicone, des

bagues, des lasers, des webcams, entre autres. De plus, les smartphones et tablettes peuvent être équipés d'applications dédiées, élargissant encore les options en termes d'ergonomie.

Enfin, Benjamin Durand mentionne les instruments de demain, notamment les interfaces cerveau-machine, qui offrent des perspectives fascinantes, en particulier pour compenser des membres défaillants. Certains artistes, comme Molecule, ont déjà démontré la faisabilité du contrôle musical via ces interfaces. Cependant, cette approche soulève des questions concernant la notion même de geste musical.

Sonia Navarro précise que ces instruments ne se contentent pas de déclencher des sons préexistants, mais permettent également d'enregistrer de nouvelles sonorités. Les voix et mouvements des participants alimentent ainsi une base de données sonore utilisée dans des créations musicales.

Olivier Raballand ajoute que ces instruments peuvent aussi enrichir des scénographies d'exposition, par exemple en déclenchant des sons au passage des spectateurs ou en créant des navigations sonores, ouvrant ainsi des perspectives passionnantes en matière d'augmentation sensorielle.

Un participant demande si les guides sont disponibles en libre accès.

Sonia Navarro répond qu'ils le sont sur le site Change2Regard (base principale), sur celui de Stereolux, et ceux des partenaires. Le but est d'en faire profiter la communauté, de faire vivre le site et qu'il soit alimenté pour être remonté sur les réseaux.

Un participant, travaillant sur des thématiques similaires, mentionne que des artistes avec lesquels il collabore ont développé la « Touch Table », un dispositif utilisant des vidéoprojecteurs et permettant à plusieurs personnes de jouer ensemble.

Une participante, issue d'une structure dédiée aux pratiques amateurs, regroupant des artistes et des artistes en développement, s'interroge sur la manière dont ces derniers peuvent être accompagnés dans l'utilisation des outils présentés ou sur la pédagogie à adopter auprès des publics en situation de handicap, au-delà des indications fournies dans le guide.

Sonia Navarro explique qu'au cours du développement du projet, elle a contacté des structures spécialisées dans la sensibilisation au handicap, qui sont nombreuses et peuvent être identifiées via la MDPH (Maison départementale des personnes handicapées).

Elsa Girard ajoute qu'il est également possible de se tourner vers des structures de médiation culturelle, souvent désireuses d'accompagner les artistes en développement dans leurs projets.

Olivier Raballand souligne que, depuis la loi de 2005, le ministère de la Culture désigne des référents handicap au sein de toutes les structures culturelles, bien que cela ne soit pas toujours mis en œuvre de manière fonctionnelle. T'Cap prévoit de mettre en place des modules « culture et handicap » spécifiquement destinés à ces référents, abordant deux axes principaux : la représentation du handicap (pour travailler leur vision, leur posture et leur res-

senti au contact de personnes différentes) et les problématiques propres à chacun, afin de trouver des solutions communes grâce aux échanges de pratiques.

Elsa Girard remarque que les outils présentés peuvent être utilisés par toute personne, même sans connaissances musicales ou en solfège, et pas seulement par des personnes en situation de handicap. Cela met en lumière la question de la peur liée au fait d'être novice dans un processus d'apprentissage.

Sonia Navarro confirme que ces outils ont également été utilisés avec des personnes atteintes de la maladie d'Alzheimer et des individus éloignés du milieu culturel. Ils peuvent aussi être intégrés dans la pratique des artistes professionnels, pour en-

richir leur scénographie ou diversifier leur palette instrumentale.

Benjamin Durand conclut en rappelant que la pandémie de Covid-19 a limité les échanges en présentiel au cours de l'atelier. Les textes et musiques ont souvent été échangés à distance avec Dominique A, qui a créé trois chansons à partir de ces échanges. Il a ensuite envoyé ces morceaux sous forme de pistes séparées, que Benjamin Durand a échantillonnées pour les retravailler avec les participants du groupe. Cette collaboration s'est concrétisée lors du concert à Stereolux.

Benjamin Durand engage les participants à une pratique des instruments connectés.

Évaluation des contrats de filière, quel bilan et quelles perspectives dresser après la mise en place de cette politique publique sur les territoires ?

 Mardi 4 juillet | 16h30-18h30

 Salle de réunion
Best Western

Les contrats de filière ont pour but de soutenir de manière concertée, entre le CNM, l'Etat (DRAC) et les collectivités territoriales (Régions, voire d'autres niveaux de collectivité) le développement et la structuration de la filière des musiques actuelles en régions. Ils définissent les nouvelles mesures en faveur des acteurs de la filière, mesures conjointes qui s'ajoutent sans se substituer aux différents dispositifs d'aides existants mis en place par chacun des signataires. De manière opérationnelle, ils ont pour objectif :

- d'élaborer et de mettre en œuvre de manière concertée un soutien stratégique à la filière en se basant sur des éléments de diagnostic coconstruits ;
- de concevoir et mettre en œuvre des dispositifs ad hoc.

Après plusieurs années de mise en place de ces contrats dans certaines régions, nous constatons a priori un déploiement partiel, progressif, d'envergure variée et souhaitons donc partager des éléments de bilan sur la mise en place de cette politique publique en direction des musiques actuelles sur les territoires. Qu'ont produit les contrats de filière ? Engendrent-ils un espace de concertation pour la filière ? Quelles en sont les limites ? Quelles perspectives dans les années à venir ?

Avec...



Cyril Della-Via
Directeur d'Octopus
(fédération des musiques
actuelles en Occitanie)



**Jean-Christophe
Barranco**
Chargé de mission Musiques
à la Région Occitanie



Pierrette Betto
Conseillère auprès de la
direction générale en charge
de l'action territoriale au CNM



Anne-Claire Rocton
Inspectrice musiques à
la DGCA, ministère de la
Culture



Emmanuel Pidoux
Conseiller pour la musique à
la DRAC Occitanie

Animé par...



Johann Schulz
Directeur de Haute Fidélité
(pôle régional des musiques
actuelles Hauts-de-France)

Boris Colin invite Pierrette Betto et Anne-Claire Rocton à croiser leurs perspectives pour évoquer l'origine des contrats de filière et décrire ce nouveau modèle de contractualisation des politiques publiques.

Pierrette Betto explique que l'origine remonte à 2010, avec les premières conventions du CNV, établies à la suite de diverses sollicitations. La région Poitou-Charentes cherchait une expertise pour élaborer un «plan musiques actuelles» et avait besoin de données nationales, d'informations sur les métiers et d'observations. La région Rhône-Alpes avait également sollicité le CNV pour accompagner les entreprises en leur octroyant des avances de trésorerie. Le CNV entretenait déjà un partenariat historique avec la ville de Paris, né au moment où la ville avait interdit l'affichage sauvage et cherchait des solutions pour les organisateurs de spectacles, notamment pour la promotion des événements et l'affichage. À cette époque, les aspects financiers étaient peu abordés. Le CNV, en collaboration avec les collectivités, cherchait à trouver des solutions adaptées aux problématiques des territoires, ce qui était essentiel pour l'établissement, qui ne disposait pas (et le CNM ne dispose toujours pas) de représentation régionale. Depuis, un important travail de coopération a été mené avec les DRAC. Le leitmotiv de ces premières initiatives était de répondre aux besoins des acteurs locaux. En parallèle, le ministère a proposé un cadre pour les contrats de filière, et en 2017, le CNV a signé le premier contrat de filière musiques actuelles avec la région Nouvelle-Aquitaine, la DRAC et le réseau régional RAMA (l'ancêtre du RIM). L'État a joué un rôle d'impulsion. Les deux derniers directeurs de l'établissement public avaient pour mission de développer des actions sur les territoires, une tâche reprise et intensifiée par le CNM.

Anne-Claire Rocton complète en évoquant le rapport d'inspection qu'elle a réalisé sur les contrats de filière. Ce rapport, commandé conjointement par la DGMIC et la DGCA, portait sur trois grands axes avec un focus particulier sur trois régions : Pays de la Loire, Occitanie et Normandie :

- Définir la notion de filière ;
- Observer ce qui se passe dans d'autres domaines artistiques (cinéma, livre, arts visuels, etc.) ;
- Décrire la genèse et l'histoire des contrats de filière, évaluer leur impact et formuler des préconisations.

Ce travail, qui a concerné neuf régions, a duré plusieurs mois. En 2017, la directrice de la DGCA, Régine Hatchondo, a confié cette mission à l'inspection (Philippe Berthelot et Anne-Claire Rocton). Il a d'abord fallu préciser le périmètre des filières, qui concernait au départ les réseaux relevant principalement du spectacle vivant, avant de s'élargir aux acteurs de l'industrie culturelle. Ce processus a pris du temps, et le secteur a ensuite été frappé par la crise de la COVID-19. Dès 2017, les contrats de filière ont été mis en place dans plusieurs régions : certains étaient en démarrage, d'autres enchaînaient avec un deuxième contrat. Cet engouement a soulevé des questions : les contrats de filière compensaient-ils un manque ? L'aspect financier était-il prioritaire ? Le contrat de filière était-il un outil politique, dans le bon sens du terme, qui répondait à autre chose que des dispositifs verticaux de droit commun ? Répondait-il aux problématiques des «interstices» ?

Elle estime que l'un des enjeux principaux des contrats de filière est justement de traiter ces interstices. Ce sont la manière de travailler ensemble, l'interconnaissance, l'acculturation et l'interconnexion qui ont été saluées par les parties prenantes. Il y avait une volonté commune

d'apprendre collectivement, de se relayer, de faire preuve de souplesse et de travailler de manière circulaire.

Elle souligne également l'importance de la création de dynamiques territoriales, rassemblant de nombreux acteurs du spectacle vivant, quelques représentants des industries culturelles et des radios. Elle note qu'il aurait été pertinent d'aller plus loin dans le «focus industrie». Le défi pour les futurs contrats sera de repenser les schémas, de déconstruire pour mieux reconstruire, et d'aller plus loin.

Le rapport a aussi mis en évidence la place des réseaux. L'État n'a pas de politique définie précisément à leur égard. Il existe un soutien en fonction des actions menées par les réseaux, mais aucun cadre officiel ne les encadre spécifiquement. Quels rôles leur attribuer ? Pourquoi et comment les soutenir davantage ? Aujourd'hui, il y a une volonté de formaliser ces collaborations par une charte ou des conventions bilatérales, afin de définir un accompagnement plus précis.

Comment aborder les questions d'innovation, de recherche et de structuration ? L'enjeu est de préserver la dynamique professionnelle en lien avec l'activité artistique et économique, sur des territoires allant du milieu rural aux métropoles, en passant par des villes de taille intermédiaire. Elle affirme que les contrats de filière ont un rôle à jouer pour accompagner l'innovation et les transitions (écologique, des métiers, des pratiques, du parcours de l'artiste), mais aussi pour aborder les questions de programmation et de diversité dans une dynamique territoriale.

Ce travail a été complexe pour de nombreuses raisons, notamment en raison de la difficulté d'accès aux données chiffrées et des aspects financiers, mais il s'est révélé passionnant car il traite de sujets

d'avenir. La notion de filière mérite d'être approfondie et développée. Ces filières ouvrent la voie à des collaborations interprofessionnelles, et il est essentiel de poursuivre le travail engagé et de monter en puissance avec des actions plus spécifiques et ambitieuses.

Jérémy Galliot, de la Fédération Hiero Limoges, demande si les appels à projets devaient cibler des expérimentations inédites jusqu'à présent et si le passage de dispositifs expérimentaux, issus des contrats de filière, vers un soutien de « droit commun » a été constaté.



Anne-Claire Rocton répond qu'à ce stade, au niveau de la DGCA et des DRAC, la réponse est négative, mais elle souligne qu'il y a une réelle volonté d'évolution.

Pierrette Betto précise que la complémentarité concernait non seulement les dispositifs, mais aussi leurs bénéficiaires. Un certain nombre d'acteurs ne pouvaient pas solliciter des aides auprès du CNM, en raison de critères trop exigeants. Les contrats de filière ne représentent pas « la » politique pour les musiques actuelles,

mais plutôt un outil parmi d'autres dans ce domaine. Elle cite l'exemple du contrat de filière à La Réunion, qui a révélé plusieurs constats et permis la création d'un fonds Outre-Mer, lancé l'année dernière avec des dispositifs spécifiques pour les acteurs ultramarins.

Jean-François Braun, directeur de la SMAC 07, demande de revenir sur les préconisations du rapport d'inspection et s'il est possible d'obtenir des informations sur les montants des contrats de filière par région.

Anne-Claire Rocton répond en insistant sur trois thématiques majeures pour ses préconisations. La première porte sur la «politique et structuration», la deuxième sur «l'organisation et le contenu», et la troisième sur «l'observation et l'évaluation». En résumé : organiser la manière dont les collectivités et l'État défendent l'idée de maintenir et développer les contrats de filière, et définir une organisation interne par région pour s'assurer que personne ne soit laissé de côté. Elle souligne également la nécessité de coordonner les financements et l'accompagnement entre les territoires, en lien avec les réseaux régionaux.

Pierrette Betto ajoute que le contrat de filière en Nouvelle-Aquitaine est le mieux doté, avec 620 000 € depuis 2022, après une augmentation significative due à l'intégration d'un dispositif menacé de disparition (200 000 €). Le contrat de filière en Normandie suit, avec un budget de 435 000 €, rassemblant 10 partenaires : la Région, tous les départements, une métropole et une ville. Ensuite vient le contrat de filière PACA, qui s'est renforcé avec l'arrivée du département des Bouches-du-

Rhône. Le plus petit contrat de filière est celui de La Réunion, doté de 120 000 €. À ce jour, quatorze conventions ont été signées avec des régions ou, parfois, avec d'autres collectivités. Elle évoque le cas particulier de la région Auvergne-Rhône-Alpes, où un « petit » contrat de filière, en comparaison avec la taille de la région, inclut des partenariats avec le département de l'Isère et la métropole de Clermont-Ferrand. Ces partenariats pourraient être intégrés dans le contrat de filière pour renforcer la cohérence de l'action régionale. En 2022, 482 demandes ont été reçues et 300 projets ont été soutenus.

Emmanuel Pidoux, représentant de la DRAC Occitanie, témoigne de son expérience en mettant en avant l'importance, soulignée par la DGCA, de distinguer clairement les dispositifs propres aux contrats de filière de ceux relevant du droit commun, afin d'éviter les «chevauchements». Il rappelle également que les priorités des contrats de filière incluent la diversité, ainsi que les transitions écologique, sociétale et numérique. Il souligne que ces contrats ne sont pas uniquement des aides financières, mais qu'ils apportent aussi des informations, de la formation, de l'observation et de l'évaluation. Cependant, il reste encore des progrès à faire en termes d'exploitation des données, un objectif à atteindre. Il précise également qu'il y a une volonté d'intégrer les musiques enregistrées dans le cadre des contrats de filière.

Jean-Christophe Barranco, en poste depuis cinq mois, fait un zoom sur le contrat de filière en Occitanie. Il rappelle que le premier contrat de filière a été signé pour la période 2018-2022, au moment de la fusion des deux anciennes régions. Bien que la région Occitanie venait à peine de se constituer, le contrat a pu se mettre en place grâce au travail d'Octopus, la fédé-

ration des musiques actuelles en Occitanie, et de l'agence Occitanie en Scène, qui coordonne ce contrat en lien avec le groupe de travail dédié aux musiques actuelles. Début 2023, plusieurs réunions ont eu lieu entre la DRAC, la Région, le CNM et les acteurs régionaux (Octopus, Occitanie en Scène, le COREPS) pour réfléchir à la construction du nouveau contrat de filière et définir des orientations communes.

Jean-Christophe Barranco souligne que, bien que l'organisation des contrats de filière soit complexe, elle a permis de remettre en question certains dispositifs et d'identifier des lacunes. Cela ne signifie pas pour autant une réponse systématique par une politique spécifique, mais cela témoigne d'une réelle prise en compte des problématiques grâce à des espaces de dialogue réguliers, tels que les «cotech» (comités techniques), qui se réunissent au moins une fois par mois. Ces réunions permettent aux partenaires de définir des enjeux partagés pour les contrats de filière. Il ajoute que l'intérêt des contrats de filière réside également dans leur capacité à s'adapter aux «spécificités locales» et à expérimenter de nouvelles solutions sur les territoires. La complémentarité entre les actions de la DRAC et celles des collectivités, comme la Région, constitue également un enjeu central, tout comme le travail conjoint dans une dynamique d'expérimentation.

Emmanuel Pidoux souligne que l'un des freins majeurs réside dans le format des appels à projets. Il observe que ce for-

mat, bien qu'utile pour encourager l'expérimentation, présente des limites. Il met les acteurs en concurrence, manque de pérennité, et offre moins de stabilité qu'une subvention de fonctionnement. Néanmoins, il reconnaît que les appels à projets permettent de tester de nouvelles approches et d'innover.

Il insiste également sur le fait que le contrat de filière musiques actuelles n'est pas une solution miracle, ni une fin en soi. Il ne représente pas l'intégralité de la politique en faveur des musiques actuelles, mais s'inscrit en complément des autres dispositifs mobilisés par le CNM, la Région et la DRAC pour soutenir ce secteur.

Emmanuel Pidoux aborde ensuite la question de l'évaluation, en soulignant l'importance de disposer d'une vue d'ensemble partagée et structurée. Il rappelle la nécessité de désigner un pilote pour mener à bien ce travail d'évaluation.



En ce qui concerne la complémentarité entre le droit commun et les mesures spécifiques aux contrats de filière, il affirme que ce processus permet aux partenaires d'apprendre à collaborer efficacement et d'identifier les synergies entre leurs actions respectives. Il cite un extrait du rapport : « L'organisation en filière doit rendre les actions plus efficaces en concentrant

et coordonnant simultanément les efforts de tous les acteurs autour de leurs priorités communes, avec une vision concrète à long terme. »

Enfin, il aborde la question de la méthode. Que ce soit au niveau national ou régional, la méthode employée est pragmatique, bien que complexe et itérative. Chaque année, des ajustements sont apportés. Entre le premier et le deuxième contrat de filière, les partenaires ont tiré des leçons en collaboration avec les bénéficiaires. Plusieurs moments de concertation ont été organisés, permettant de recueillir des retours d'expérience des structures déposant des dossiers. Ces enseignements ont été intégrés progressivement dans le déploiement de cette politique publique. Cette approche, encore peu courante, constitue une sorte de « cheval de Troie », permettant d'expérimenter de nouvelles manières de mettre en œuvre des politiques publiques.

Ces évolutions et expérimentations offrent l'opportunité de changer le regard porté sur les institutions et de dépasser la simple logique de guichet. Le contrat de filière, par ses effets positifs, pourrait non seulement permettre d'obtenir des financements, mais aussi générer des bénéfices supplémentaires, dépassant le cadre traditionnel de la subvention publique.

Pierre Gau, directeur d'Art'Cade, témoigne de sa chance de participer au comité stratégique du contrat de filière Occitanie. Ce dernier se compose de plusieurs niveaux : un comité technique qui se réunit une fois par mois et un comité stratégique qui se réunit moins fréquemment. Il revient sur le fait que le contrat de filière a permis de placer les acteurs-rices dans des espaces de coopération, ce qu'il considère comme l'une des principales réussites. Il ajoute que l'un des facteurs clés de succès serait de doter la coopération d'une ingénierie, permettant d'avancer et de mieux comprendre les enjeux, de façon partagée entre toutes les parties prenantes. Selon lui, ce sujet n'est pas encore suffisamment traité, mais il mérite-

rait de l'être pour assurer une coopération efficace.

Michel Vié, responsable du syndicat des artistes musiciens de Midi-Pyrénées, exprime son attente vis-à-vis de l'observation de la filière lors du prochain contrat de filière. Il s'interroge : combien de contrats sont conclus en région ? Où jouent les musicien-nés ? Quels sont les circuits de diffusion ? Combien de musicien-nés jouent sans bénéficier d'une structure professionnelle ?

Grégoire Pateau, de l'UFISC, souligne l'importance du sujet de l'Inter-filière. Il affirme que le contrat de filière musiques actuelles pourrait servir de modèle à d'autres secteurs. En Nouvelle-Aquitaine, il existe d'autres contrats de filière, et il constate que cela produit les mêmes effets en termes d'interconnaissance et de concertation. Les questions de transition écologique ou le travail sur la ruralité lui paraissent être des sujets nécessitant une approche décloisonnée. Il se demande si tout le travail réalisé dans le cadre de ce contrat de filière pourrait être élargi pour que l'expérimentation profite à d'autres filières sur le territoire.

Pierrette Betto précise que le TSF (Transfert de Savoir-Faire) a été expérimenté en Nouvelle-Aquitaine pendant plusieurs années avant de s'étendre à d'autres régions, comme la Normandie. Elle rappelle l'intérêt d'observer comment des dispositifs ou des actions peuvent être partagés entre différentes régions.

Claire Pujol, directrice de Music'al Sol et également membre du comité stratégique du contrat de filière en Occitanie, pose la question des retombées sur chaque territoire. Elle se demande si les besoins locaux ont été satisfaits grâce à ces expérimentations et comment ces résultats, jugés positifs sur le terrain, peuvent

être intégrés dans le «droit commun», de manière à garantir le renouvellement des fonds pour la création de nouveaux appels à projets et de nouvelles idées. Elle note que de nombreux sujets mériteraient encore d'être expérimentés dans le cadre du contrat de filière.

Emmanuel Pidoux répond que l'objectif n'était pas de tester des dispositifs pour les intégrer immédiatement dans le droit commun, ce qui pourrait entraîner la multiplication de nouveaux dispositifs. Il souligne les difficultés de navigation dans la complexité des dispositifs existants. En ce qui concerne la dimension budgétaire, dans le contexte actuel, il estime qu'il est illusoire de penser pouvoir capitaliser davantage. Il explique que progresser grâce aux contrats de filière consiste à ajuster et faire évoluer les dispositifs de manière qualitative plutôt que quantitative, en termes de budget. Cela implique également de ré-interroger le mode d'action publique afin de s'améliorer qualitativement, sans pour autant générer des dépenses supplémentaires.

Laetitia Perrot, directrice de la Scène de Musiques Actuelles La Nef à Angoulême, témoigne avoir la chance d'être implantée en Nouvelle-Aquitaine et d'avoir participé au comité stratégique. Elle rappelle que Madame Rocton a mentionné, dans son rapport, qu'il serait intéressant d'envisager la possibilité d'allouer, au niveau des DRAC, des crédits spécifiques aux sujets des transitions, afin de se mettre au même niveau que les régions. Concernant le contrat de filière, le terme « concertation » a été rapidement évoqué, mais il n'apparaît pas dans le rapport. Elle re-

grette cette absence et défend l'idée que la concertation devrait être un mode de gouvernance du contrat de filière.

Elle ajoute que lors de la dernière concertation en Nouvelle-Aquitaine, des collègues du cinéma, de l'édition et d'autres secteurs ont été invités à commencer un travail de concertation. Selon elle, cette gouvernance par la concertation pourrait permettre d'imaginer des expérimentations et des innovations en collaboration avec les autres filières culturelles. Elle cite l'exemple des cinémas indépendants



de Nouvelle-Aquitaine qui ont créé des emplois de médiation, une initiative qui pourrait inspirer le secteur des musiques actuelles. Elle propose également d'envisager une journée nationale des contrats de filière, qui réunirait les régions, les DRAC et les réseaux régionaux concernés, afin de poursuivre ces discussions.

Nadine Verna, directrice du PAM, réseau en région Sud, partage son expérience au sein du comité stratégique. Elle explique que sa structure est impliquée dans le contrat de filière depuis trois ans. Ce qui lui paraît particulièrement intéressant, c'est la structuration que le contrat de filière permet au niveau régional, pour

l'ensemble de la filière. Elle souligne que dans les comités stratégiques, il est très enrichissant de pouvoir dialoguer avec la Région, le Département, le CNM et la DRAC, et de comprendre les points de divergence, tout en identifiant ceux où il est possible de se rapprocher pour travailler ensemble à la structuration de la filière, en incluant la musique enregistrée.

En ce qui concerne la musique enregistrée en région, elle souligne que cela permet de réfléchir sur ce que peut être un acte de création en tant qu'auteur-riche-compositeur-riche et d'observer toutes les étapes de sa diffusion. Elle mentionne également des lacunes dans le spectacle vivant, notamment dans des départements plus enclavés. Le sujet du transfert de savoir-faire (TSF) entre acteurs plus structurés et acteurs débutants se pose aussi.

Nadine Verna observe des difficultés dans la mise en œuvre de la concertation. En région Sud, depuis un an et demi, six temps de concertation ont été organisés, portant à la fois sur les métiers et sur des sujets transversaux comme la sensibilisation à la RSE ou à l'égalité femmes-hommes. Cette dynamique se poursuit avec la mise en place de groupes de travail impliquant les différents métiers, ce qui permet d'approfondir les réflexions et d'adopter une vision globale de l'économie de la filière. Elle insiste sur l'importance de laisser la place au plus grand nombre d'acteur-rices. Enfin, elle propose que les comités de sélection incluent au moins un-e représentant-e de chacun des métiers pour garantir une meilleure évaluation des dossiers.

Cyril Della-Via revient sur la dimension nationale et souhaite expliquer la place des pôles et réseaux régionaux. Il souligne que la manière dont le sujet est abordé, ainsi que le temps nécessaire et les questions relatives à la coordination, au secré-

tariat et à l'animation, n'ont pas encore été évoqués. Dans le cadre de la coopération des réseaux régionaux, ces questions sont cruciales, notamment sur la manière d'animer un contrat de filière. Tout le monde constate le besoin de personnel dédié pour assurer que ces concertations et coopérations se mettent en place efficacement.

Les réseaux et pôles régionaux jouent un rôle clé de ressources, d'accompagnement, d'information et de concertation. Dans le cadre des contrats de filière, leurs actions ne s'adressent pas uniquement à leurs adhérent-es, mais sont portées par une mission d'intérêt général. Fin 2022, une « enquête flash » a été réalisée par la coopération des réseaux et pôles régionaux pour identifier des thématiques communes dans les contrats de filière d'une région à une autre. Cette enquête a également révélé des frustrations. Lors de la création des contrats de filière, il a été présenté que les dispositifs expérimentaux pourraient se transformer en actions pérennes de politique publique, en fonction de l'évaluation et d'un accord politique. Par exemple, il existe des dispositifs d'appels à projets pour l'accompagnement structurant d'artistes et/ou de producteur-rices indépendant-es dans toutes les régions. Huit régions ont travaillé sur cette thématique, permettant de structurer l'ensemble des maillons de la chaîne musicale. Selon Cyril Della-Via, ces appels à projets devraient évoluer en politiques publiques pérennes, transformant l'expérimental en structurel, pour répondre aux attentes des acteur-rices des territoires.

Il note également que six régions ont mis en place des dispositifs d'incitation à la coopération professionnelle. Si ces initiatives étaient reconnues comme des enjeux de politique publique pérenne, comme le suggérait plus tôt Anne-Claire Rocton,

elles pourraient permettre d'avancer sur le financement des pôles et réseaux régionaux. Ces derniers jouent un rôle fondamental dans les contrats de filière, mais ne reçoivent aucun soutien financier de la part du CNM, malgré leur importance dans la mise en place des contrats.

L'« étude flash » a aussi permis de mesurer que l'animation et le secrétariat d'un contrat de filière nécessitent environ 1,4 ETP (équivalent temps plein). Ce travail est souvent assumé par les pôles et réseaux régionaux ou par un poste ou demi-poste spécialement créé. En Occitanie, par exemple, la DRAC et la Région financent un poste au sein d'Occitanie en Scène, l'agence régionale. Cette question du besoin de ressources humaines se pose dans toutes les régions.

Pierrette Betto explique que le CNM ne finance pas les pôles et réseaux régionaux, un sujet qui devient de plus en plus central. Elle précise que le CNM n'a pas de dispositif national spécifique pour accompagner les réseaux régionaux. Pendant longtemps, l'établissement a soutenu que les modestes enveloppes allouées aux contrats de filière devaient bénéficier directement aux acteur·rices. Cependant, la réflexion sur l'accompagnement des réseaux doit être menée en concertation avec les DRAC et les régions, qui sont souvent les principaux financeurs des réseaux. Elle souligne que les situations, missions, tailles et histoires des réseaux varient énormément d'une région à l'autre.

Dans un territoire, il a même été envisagé que le CNM rejoigne la Convention Pluriannuelle d'Objectifs (CPO) du réseau, permettant ainsi d'intégrer pleinement le contrat de filière à cette convention en définissant et mesurant précisément les missions réalisées par le réseau dans ce cadre.

Michel Vié mentionne sa participation au conseil d'administration du CNV à l'époque où les premiers accords avec les régions avaient été signés. À ce moment, l'idée était d'activer des leviers régionaux pour soutenir la filière et promouvoir le transfert de compétences, notamment pour informer les collectivités des ressources existantes sur leurs territoires. Souvent, ces collectivités n'avaient pas conscience de la présence d'activités déjà bien structurées dans leur région.

Il interroge Pierrette Betto sur le bilan des contrats de filière et sur les perspectives ainsi que les axes de développement qu'elle identifie pour cette nouvelle phase des contrats de filière.

Pierrette Betto répond que, concernant le bilan, beaucoup de choses ont déjà été discutées et travaillées avec Anne-Claire Rocton, et que le CNM partage entièrement les freins et les effets positifs identifiés dans son rapport. Concernant les freins, elle constate un besoin urgent de travailler sur l'animation des contrats de filière. Elle retient également l'idée d'une ingénierie pour la concertation et la nécessité pour les partenaires de progresser ensemble pour améliorer ces aspects. Pour le CNM, les contrats de filière représentent un enjeu important de diversité et de complémentarité avec les actions menées à l'échelle nationale.

Elle souligne l'importance de poursuivre la réflexion sur la structuration des filières. Dans le cadre des appels à projets, les acteur·rices sont souvent incité·es à développer toujours plus d'activités : accompagner davantage d'artistes, viser toujours plus grand. Elle appelle les partenaires des contrats de filière à se poser et à réfléchir à des moyens de stopper cette course au « toujours plus ».

Pierre Gau observe que la filière est construite sur un modèle économique capitaliste. Il se demande s'il ne serait pas pertinent de créer une zone dédiée à la recherche et au développement, pour réfléchir à de nouveaux modèles. Le TSF (Transfert de Savoir-Faire) représente une partie de la réponse, mais il invite à aller plus loin, en envisageant des modèles alternatifs au capitalisme. Il propose d'inclure des économistes et des chercheur·euses dans la réflexion pour aider la filière à repenser ses pratiques et à envisager des solutions différentes.

Pierrette Betto explique que le CNM a mis en place le « CNM Lab » dans l'idée d'associer des chercheur·euses à sa réflexion. Cet outil permet de soumettre des sujets et d'accompagner la réflexion au sein de la filière.

Pierre Gau propose d'intégrer des chercheur·euses sur les territoires, qui pourraient être mutualisé·es et avoir une double fonction de recherche-action. Ils-elles observeraient les territoires, en tenant compte des contextes et des partenariats possibles, tout en proposant des plans d'action et en mutualisant ces compétences à l'intérieur des contrats de filière.

Selon Grégoire Pateau, il est nécessaire de ralentir l'accélération actuelle. Il se demande comment travailler de manière moins rapide, en soulignant que la recherche-action peut aider à déconstruire certaines pratiques, à adopter d'autres approches, et à favoriser l'inter-filière. Il évoque la possibilité d'une recherche-action pluriprofessionnelle.

Anne-Claire Rocton réagit en affirmant que le moment est idéal pour mener une recherche qui associe les acteur·rices associatif·ves et les chercheur·euses. Elle voit des pistes intéressantes à explorer

dans des domaines tels que le TSF (Transfert de Savoir-Faire), la recherche-action, le transfert de compétences, le partage d'expérience et la formation. Selon elle, la clé réside dans la création de moments et de processus où la filière est directement impliquée dans la production et l'action.

Concernant les réseaux, elle souligne que l'État a tendance à prescrire et à encadrer. Actuellement, il n'existe rien au niveau national en matière de pôles et réseaux régionaux, même si les DRAC accompagnent déjà ces acteur·rices. Depuis la fusion des régions, elle revendique depuis plusieurs années la nécessité de travailler sur la relation entre les réseaux régionaux et nationaux. Avec cette fusion, les acteur·rices régionaux·ales disposent d'une force de frappe politique considérable, qu'il ne faut pas sous-estimer.

Elle évoque aussi la question de l'articulation des politiques publiques entre les réseaux nationaux et régionaux. Ces sujets doivent être abordés au niveau de la DGCA, puis discutés avec les DRAC. Il est possible que certaines fonctions se chevauchent ou se recoupent, et cela peut être positif. Cependant, les histoires et les modes de fonctionnement des réseaux varient d'une région à l'autre. Néanmoins, il est nécessaire de clarifier la position de l'État sur le rôle des pôles et réseaux régionaux dans le domaine des musiques actuelles.

Attractivité du secteur des musiques actuelles : une évolution dans le rapport au travail ?



Mercredi 5 juillet | 9h30-12h00



Les Docks
Grande salle

La perte d'attractivité du secteur, les difficultés de recrutement et les remises en question des conditions de travail amènent les professionnel-le-s du secteur à se questionner sur ces enjeux à l'aune des mutations observées ces dernières années. De manière plus générale, ces constats soulèvent des interrogations sur la relation au travail et son évolution tant au niveau individuel qu'au niveau collectif et sectoriel, au sein du secteur de l'ESS. Comment le travail se redéfinit-il aujourd'hui ? Quelle place occupe-t-il dans la vie des individus ? Où se situent les enjeux de «sens» au travail et de militantisme ? Comment le secteur associatif peut-il s'adapter à ces évolutions ?

Autant de questions auxquelles cet atelier cherchera à répondre en mêlant les expériences pratiques du secteur des musiques actuelles et une appréhension sociologique et politique de ces enjeux

Avec...



Flavie Van Colen
Directrice administrative et financière des Ateliers Medicis (Clichy-sous-Bois)



Franck Michaut
Directeur de La Clef (Saint-Germain-en-Laye)



Michel Bosseau
Directeur des formations d'Issoudun



Xavier Zunigo
Docteur en sociologie, chercheur associé à l'Université Paris-Dauphine (IRISSO). Spécialiste des organisations et de la qualité de vie au travail

Après un tour de présentation des intervenant-es, **Grégory Jurado**, animateur de l'atelier, revient sur la problématique : il s'agit d'interroger l'attractivité du secteur des musiques actuelles – qui, rappelle-t-il, n'est « pas une unité homogène » - à travers les éventuels changements du rapport au travail et l'évolution des métiers (la production de concerts aujourd'hui n'a plus rien à voir avec celle d'il y a 30 ans). De même, s'interroger sur l'attractivité de métiers induit de s'interroger sur les profils des personnes qui peuvent se sentir aujourd'hui attirées ou non par des métiers : la question ne s'aborde pas de la même manière pour les jeunes générations ou pour des professionnel-le-s plus âgées qui souhaitent évoluer dans leurs parcours. Il s'agit également d'aborder les notions de travail et de relation au travail, d'autant plus lorsque l'on entend parler - et encore souvent aujourd'hui - de « métiers-passions », malgré l'usure, en fin de saison, d'équipes parfois fragiles.

Grégory Jurado précise les fils conducteurs qui viendront nourrir les prises de paroles :

- Les projets, leurs fragilités et leur trajectoire historique (modèle économique, mode de gestion, dimension politique, institutionnalisation, professionnalisation...) et les conditions de travail qui s'y tissent ;
- Le parcours des personnes au sein de ces projets qui ont aujourd'hui 15, voire 25 ans et notamment les différences entre une personne à l'initiative du projet et une autre qui l'aurait intégré plus récemment. Cet écart génère une relation différente au projet et donc au travail ;
- Les motivations qui animent, plus ou moins consciemment, chacune et poussent à faire ce métier et la

place de la musique dans ces motivations ;

- Les horaires, le rythme, le volume, le temps de travail... Et les changements dans le rapport à un travail très prenant : les aspirations à d'autres rythmes, à un autre équilibre entre vie personnelle et vie professionnelle peut faire évoluer la relation au travail, à l'équipe et au projet ;
- Les questions de rémunération.

Des constats plus ou moins partagés pour le secteur

Grégory Jurado interroge dans un premier temps **Flavie Van Colen**, directrice administrative et financière des Ateliers Medicis (Clichy-sous-Bois) justifiant également d'une longue expérience dans le secteur des Musiques Actuelles et **Franck Michaut**, directeur de **La Clef**, lieu de musiques actuelles et d'éducation populaire à Saint-Germain-en-Laye. Quels sont leurs constats, les évolutions qu'ils observent-ils ? Ont-ils eu affaire à des situations concrètes qui ont posé difficulté ?

Franck Michaut débute en nuanciant l'impact de la crise COVID dont il est souvent question et qui selon lui a juste accéléré des dynamiques déjà à l'œuvre, tout en générant des problématiques particulières (contrôle des personnes, pass sanitaire, circulation des artistes...) qui ont fait débat au sein des équipes. Selon lui, la question des recrutements est centrale et en découle celle des évolutions du rapport au travail au sein des projets musiques actuelles. Il fait état, en prenant la Clef en exemple, d'un contexte sujet à de nombreux départs de salarié-es (sept lors des trois dernières années), souvent pour des projets de reconversion plus

ou moins établis. Certains recrutements faisant suite à ces départs se sont avérés très ardues. Ce fut le cas pour le poste de direction déléguée (deux appels à candidatures, sur un an, puis finalement un « gel » du recrutement). Selon lui, la problématique semble assez partagée au niveau du secteur relatif aux postes de direction. Il émet l'hypothèse d'une perte d'attractivité de ces types de postes, notamment auprès des salarié-es déjà en poste avec un niveau de responsabilité élevé (administration, direction adjointe...). Ces derniers ne franchissent pas ce « dernier échelon », freinés par les problématiques rencontrées aujourd'hui par les directions pour un salaire demeurant finalement peu élevé au regard des responsabilités. Il prend comme deuxième exemple les postes de régie générale et de technicien-es permanent-es. Les recrutements sont particulièrement difficiles, d'autant que les personnes débordent déjà de propositions dans le cadre de l'intermittence, limitant les profils des candidatures : soit des personnes en sortie d'école qui désirent se former, soit des profils plus âgés en recherche d'un rythme moins soutenu et moins précaire que l'intermittence. Enfin, il évoque les postes administratifs, relatifs à la comptabilité et aux payes, qui sont également très difficiles à pourvoir (même les cabinets comptables ont du mal à recruter...).

De manière plus générale, Franck Michaud évoque un sentiment d'usure chez certain-es, pour lequel la crise COVID et les confinements ont tout de même joué un rôle. Retrouver du temps pour la vie de famille et la vie sociale a rendu pesante la reprise du travail d'autant plus dans un contexte global pénible, entre crises économique et sociale, guerre en Europe. Ces éléments ont un impact sur le moral des salarié-es et le sens qu'ils trouvent au sein des projets de musiques actuelles. Offrent-ils encore la possibilité de « chan-

ger le monde » ? Ce sont des questionnements que l'on ressent, notamment chez les plus jeunes. Mais ce n'est pas qu'une question de fracture générationnelle... Le débat est souvent ainsi posé : les plus jeunes seraient moins engagés, moins militants, plus exigeants concernant le cadre de travail, les horaires... Ce constat est en partie vrai, mais il est aussi valable pour les plus ancien-es, le phénomène étant sans doute lié à la logique d'institutionnalisation des lieux.

Flavie Van Colen témoigne à son tour et précise en introduction qu'elle gère des recrutements et encadre des équipes au sein de lieux de musiques actuelles depuis 2001 : de 2001 à 2011 dans des structures plutôt précaires et faiblement dotées financièrement et de 2011 à 2022 dans des structures plutôt bien dotées (salaires plus élevés, aucune précarité de projet). Elle exerce aujourd'hui au sein d'une structure d'un autre secteur, encore mieux dotée et



proposant des salaires encore plus importants. Elle souhaite partager des éléments très factuels, issus de sa pratique et de ses observations, et qui ne vont pas forcément dans le sens des hypothèses posées. Elle tire néanmoins les mêmes constats concernant les recrutements. Son premier recrutement, en 2003, pour un poste en CDD de 6 mois en banlieue parisienne, rémunéré au SMIC et proposant des missions au contour flou, avait attiré plus de 300 candidatures. La dizaine d'années qui ont suivi, les situations ont été relativement similaires et ce, quels que soient le profil de poste et le niveau de salaire. Puis elle a participé en 2011 à l'ouverture d'un lieu de musiques actuelles, Paloma à Nîmes et à la constitution d'une équipe « de A à Z », soit plus de 2000 CV traités. Elle a commencé à entrevoir quelques évolutions : davantage de candidatures pour les postes d'action culturelle, de communication ou de production que pour les postes administratifs et tech-

niques ou encore pour ceux plus spécifiques autour de l'accompagnement des pratiques musicales. Elle a commencé à observer une situation singulière et pré-occupante en 2018 en ne recevant que 40 candidatures à un poste de chargé-e de communication... S'interrogeant sur une éventuelle mauvaise réputation du lieu, elle a finalement constaté que des problématiques similaires se posaient dans de nombreuses autres structures. Des difficultés de recrutements pour des postes initialement très attractifs ont donc commencé à émerger avant la crise COVID. Et la logique s'est amplifiée : le nombre de candidatures est aujourd'hui tout juste suffisant pour pourvoir les postes en action culturelle, en communication, en production... Le profil idéal n'est pas trouvé, des personnes moins qualifiées sont embauchées, ce qui génère des problématiques pour les former, les structures étant déjà souvent en sous-effectifs... Les postes administratifs et techniques (intermittents comme permanents) posent encore plus de difficultés.

La situation est la même au sein de la nouvelle structure pluridisciplinaire pour laquelle elle travaille, bien que celle-ci propose des salaires plus élevés. Par exemple, le recrutement récent d'une chef-fe comptable a nécessité le recours à deux cabinets « chasseurs de têtes », pour embaucher finalement une personne qui ne connaît ni le secteur culturel, ni la comptabilité publique. Flavie Van Colen ne s'explique pas ces constats... Elle remarque en effet que le secteur est moins attractif, mais ne constate rien qui va dans le sens des hypothèses posées concernant le rapport au travail des personnes. En 11 ans à Paloma, elle n'a en rien perçu une différence dans leur relation au projet entre les personnes qui l'ont initié et celles qui l'ont rejoint « en cours de route ». Le respect du temps de travail est plus une question qui l'obsède elle en tant que

responsable des ressources humaines, qu'une revendication des salarié-es. Il a fallu retrouver du rythme après la crise COVID, mais il était surtout question de gérer la fatigue. Elle n'a pas constaté de manque d'envie ni observé d'importants « turnover » et de départs vers d'autres secteurs d'activité.

Concernant le manque d'engagement et de militantisme des jeunes générations, elle fait le constat inverse ! Les jeunes personnes de l'équipe de Paloma étaient plutôt très engagées, notamment sur les questions de féminisme, de rapport au genre ou encore de transition écologique. Elles remettaient souvent en question la structure dans sa dimension patriarcale et son manque d'engagement. Elle ouvre néanmoins une dernière piste de réflexion, en faisant appel à son souvenir de jeune professionnelle : sa première motivation pour venir travailler dans le secteur n'était pas la musique... Son désir était de « changer le monde ». Elle se projette aujourd'hui. Si elle avait une vingtaine d'années et les mêmes motivations, ce ne serait pas vers le secteur des musiques actuelles qu'elle se tournerait. Elle s'imaginerait se préoccuper d'autres urgences, occuper d'autres espaces qu'elle jugerait plus importants. « Prendre soin des salariés, travailler les questions de risques psycho-sociaux et de qualité de vie au travail, bien entendu, conclut-elle, mais il faut aussi se questionner sur le sens de nos projets, ce désir de changer le monde... ».

Véra Bezsonoff, coordinatrice de l'accompagnement des adhérents et des dynamiques de territoire à la FEDELIMA, rebondit sur la question des recrutements, notamment de direction. « Même avant la crise COVID, quand une annonce de recrutement était postée, sans forcément être alignée sur la convention collective concernée, une moyenne de

40 à 50 candidatures étaient reçues, permettant de définir une liste de six profils pertinents », souligne-t-elle. Depuis 2021, la FEDELIMA observe de manière précise les recrutements de direction. Elle constate une moyenne d'une quinzaine de candidatures. Cela permet tout de même de définir une « shortlist » cohérente. Il y a certes moins de personnes qui postulent, mais un certain nombre est prêt à intégrer le secteur. Malgré les difficultés, vingt-cinq directions de salles ont changé ces deux dernières années... Il y aura eu une quarantaine de changements au final d'ici 2024, sur un réseau de 150 lieux, et une solution aura toujours été trouvée – ou presque. Il est à noter que pour les lieux disposant du label « Scène de Musiques Actuelles », la moyenne est d'une dizaine de candidatures quand elle est plutôt de plus d'une vingtaine pour les lieux non labellisés. Elle rejoint les constats d'absence d'opposition entre jeunes et anciennes générations concernant le changement de rapport au travail. Elle se base en revanche sur son expérience et les entretiens sociologiques qu'elle mène régulièrement auprès des professionnel·les pour remarquer : « il y a une vingtaine d'année, les personnes ne savaient



pas vraiment expliquer comment elles en étaient arrivées à travailler dans le secteur... En tous cas ce n'était généralement pas lié à la musique. Il fallait creuser pour trouver d'autres formes de militantisme... Aujourd'hui les personnes expliquent en général que leur engagement est lié à des pratiques de jeunesse autour de la musique, que leurs parents les emmenaient en concert par exemple... Ce constat fait émerger l'hypothèse d'une forme d'institutionnalisation du secteur qui aurait des conséquences... ».

Grégory Jurado poursuit la discussion autour des postes de direction. Il est en effet particulièrement concerné, son activité professionnelle consistant en grande partie à assumer des postes de direction de lieux de musiques actuelles par intérim. Il prend pour exemple une expérience en cours au sein du **Plan**, salle historique de Ris-Orangis créée en 1984 et rénovée en 2014. Le directeur a quitté ses fonctions en décembre 2022. Le processus de recrutement lancé par la suite a abouti à la réception de seulement quatre candidatures. Des moyens supplémentaires ont été mobilisés, pour obtenir trois candidatures supplémentaires... Au final,

le jury n'a pas su se prononcer et aucune n'a été retenue pour la phase d'entretiens. Les élus doutent désormais de pouvoir parvenir à un recrutement et s'inquiètent de la réaction des partenaires institutionnels que le processus de recrutement fastidieux mobilise fortement. Il a donc été décidé d'ajourner le recrutement et de relancer le processus en septembre 2023 pour un recrutement à l'horizon du printemps 2024. La situation questionne, d'autant que, même si le mode de gestion en régie directe peut inquiéter, les relations avec

la collectivité sont excellentes et garantissent une liberté de programmation, de gestion du projet artistique et culturel et du management de l'équipe.

Franck Michaut revient sur la remarque de Véra Bezsonoff concernant les labels. Le poids normatif constitue un sujet d'importance et la peur de subir des injonctions paradoxales peut constituer un réel frein, notamment pour les jeunes professionnel·les qui ne considèrent sans doute pas ou plus les salles labellisées comme des espaces où peut s'exercer leur militantisme. Le secteur n'est pas assez agile sur ces sujets. Le poids des conventions, de l'histoire, le rend trop conventionnel. Trop institutionnel pour certain·es, il ne l'est cependant et à l'inverse pas assez pour d'autres jeunes professionnels qui, en sortant de formation, sont à la recherche d'un cadre de travail et d'un niveau de salaire correspondant à ceux d'une Scène Nationale. « N'y a-t-il pas un voile mis sur les conditions de mise en œuvre de nos projets ? - s'interroge-t-il – Nos partenaires connaissent-ils les niveaux de salaire dans nos structures ? Sans doute seraient-ils horrifiés... Alors qu'ils sont nos interlocuteurs directs. » Franck Michaud témoigne de ses premières années de carrière, lors desquelles il a été amené à gérer des enveloppes financières et à les redistribuer sous forme de subventions. Les référents des projets qui le sollicitaient brandissaient l'argument de mobiliser trois fois plus de public que le conservatoire de leur territoire avec trois fois moins de moyens financiers. Il a toujours eu le sentiment qu'il s'agissait d'une posture contreproductive, qui habitue les partenaires publics à un secteur composé d'acteurs « sur-productifs », sans leur dévoiler les réalités de terrain. Si ce schéma a tenu bon pendant des années, le secteur a atteint selon lui un « point de rupture ». Franck Michaud milite désormais pour que le sujet de la rémunération des per-

sonnels des salles labellisées SMAC soit pleinement intégré aux échanges entre le SMA, la FEDELIMA et leurs partenaires institutionnels, dont le ministère de la culture. Il avance qu'il n'est plus tenable de répondre au cahier des charges imposé avec seulement 100 000 € de subventions. Que ce soit concernant les salaires, ou encore la marge artistique des structures.

Michel Bosseau, directeur des Formations d'Issoudun (LFI), propose à son tour de formuler en rebond un certain nombre d'observations. Il remarque dans un premier temps que les notions d'emploi et de travail sont aujourd'hui largement confondues bien que très différentes. Il en renvoie très largement la responsabilité aux pouvoirs publics. Les questions d'emploi et d'organisation du travail au sein d'une structure sont deux sujets très différents. Les questions de motivation relèvent de la notion travail. Les conditions d'exercice d'un travail relèvent du cadre d'emploi. Selon lui, l'outil de travail est un sujet central et insuffisamment pensé. Dans le cas des lieux de musiques actuelles, il ne s'agit pas de considérer seulement la salle en elle-même, mais également l'organisation des bureaux, les outils à disposition pour la réalisation des tâches. Il est frappé par les problématiques de recrutement soulevées et partage les mêmes constats (difficultés pour les postes de direction, administratifs et de régie). Or, il relève qu'il s'agit en particulier des principaux postes à responsabilités d'un projet. Michel Bosseau accompagne actuellement un collectif de 400 régisseur-euses. Il illustre son propos en citant une enquête récente, ayant obtenu 350 réponses (actuellement analysée en profondeur par des chercheur-euses du Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS) fait déjà état de constats sans appel : 95 % ne sont pas payés pour les temps de préparation ; les temps de trajet des

régisseur-euses de tournées ne sont pas comptés dans le temps de travail ; conduire un véhicule n'est pas considéré comme une compétence spécifique et n'est pas rémunéré à sa juste valeur ; 20 % des régisseur-euses, quand iels arrivent en poste, et bien qu'ayant été recrutés au préalable, ne connaissent pas le montant de leur rémunération...

Il propose dans la suite de son intervention une mise en perspective historique. Il rappelle que les métiers des musiques actuelles ont émergé très récemment, dans les années soixante-dix, alors que certaines autres branches professionnelles du secteur culturel ont 100, 200, voire 400 ans d'existence et donc de structuration. « À mes débuts, j'ai travaillé pour des personnes dont on disait qu'elles étaient des «cowboys»... Eh bien oui, elles vivaient dans le «Far West», il n'y avait pas de règles. », souligne-t-il. Deux événements, qui peuvent paraître aujourd'hui désuets, l'ont frappé dans sa pratique quotidienne. Tout d'abord, les débuts de l'utilisation du fax. À l'époque, il était révolutionnaire de transmettre à distance une image : contrats, fiches techniques, plans de scène... Précédemment, les plans de scène étaient réalisés par TELEX, des machines à écrire qui transmettaient le contenu à distance. « Allez faire un plan de scène avec une machine à écrire ! ». Avant cela, les artistes arrivaient directement sur le lieu de concert avec leur contrat. Ce n'est qu'avec l'arrivée du FAX que les contrôles administratifs ont débuté : de l'URSSAF, des impôts... Et qu'un cadre administratif a émergé. La fin du paiement en liquide a également été selon lui une révolution. « Quand j'ai débuté, pour les billetteries, on faisait le tour des magasins, on allait chercher le cash et on allait le compter puis le déposer à la banque... » L'arrivée des paiements par virement a généré d'énormes changements dans les comportements. En effet,

auparavant, à la fin des concerts, l'argent liquide récolté était partagé directement entre l'organisation, la salle et l'artiste, générant souvent des rapports de force qui ont fortement marqué le secteur. De nos jours, on applique les cadres légaux, réglementaires, relatifs aux questions de sécurité, de santé et de droit du travail. Les acteurs affichent d'ailleurs une bien plus grande volonté de respecter ces cadres que dans les secteurs du BTP ou de la restauration.

Michel Bosseau revient ensuite au sujet du débat. Il confirme, en s'appuyant sur les travaux de la sociologue Dominique Méda - portant sur le travail, les politiques sociales, les indicateurs de richesse, les inégalités femme-homme dans l'emploi, et la transition écologique - que les problématiques du rapport au travail ne remontent pas à la crise COVID. Cette dernière a juste mis en lumière des phénomènes préexistants. Les impacts ont cependant été importants. Les Formations d'Issoudun ont connu une chute des candidatures (passant initialement de 5 pour une place à 2 pour une place l'an passé), mettant en danger la structure. Mais la situation revient cette année à la normale. Il y a en effet eu cette crise de circonstance du COVID qui a généré en 2022 le cumul de 15 % d'effectifs en moins dans les métiers techniques pour 10 % d'activité en plus, soit un ratio de 25 % de personnel manquant. La situation était donc ingérable. Il ne croit donc pas à une crise des vocations. La moyenne d'âge des personnes formées par LFI, par exemple, est de 28 ans (avec un taux d'insertion professionnelle important - environ 85 %). Ce sont des personnes qui se projettent dans une activité professionnelle dont elles connaissent déjà les tenants et aboutissants. Les contenus des formations (les quatre sont certifiantes et conduisent à un titre professionnel) ont d'ailleurs un peu évolué, pour s'adapter



à l'évolution du secteur. La formation « chargé-e de production » est devenue « chef-fe de projet ». Elle forme toujours à la production de spectacle et discographique (matérialisée et dématérialisée), mais aussi à l'édition, au management et à la conduite de projet. En effet, 15 à 20 % des étudiant-es n'aspirent pas à un poste au sein d'une structure – le cadre réglementaire du travail peut brider les initiatives - mais à monter leur propre projet, en mélangeant intermittence, contrats et auto-entreprise. La formation de régisseur de production dans le spectacle est montée d'un niveau bac+2 à bac+3, car le niveau de formation des postulant-es a également augmenté. Beaucoup ont déjà un niveau Master 2 ou plus... Mais iels se rendent compte ne pas avoir été préparés aux réalités professionnelles de terrain et veulent renforcer cet aspect. Enfin, en plus de la formation en technique de plateau, de niveau infra-bac, qui constitue une porte d'entrée dans le métier, une formation « booking » a été développée. En effet, la plupart des boîtes de production intègrent désormais une activité

de booking et, à l'inverse, les entreprises de booking prennent de plus en plus en charge des activités de production. Cela

une mise en perspective intersectorielle, par une approche sociologique. Il sera donc question de grandes tendances,



suppose une meilleure coordination entre les deux activités. Le SMA et le PRODISS ont d'ailleurs été sollicités pour valider les contenus de cette formation. Au sein de LFI, des apprentis viennent du milieu alternatif, d'autres dans le but de « faire du business ». Cela permet d'organiser la controverse au sein même de la formation et d'identifier le fond sur lequel tout le monde est d'accord. « Le milieu est riche et varié, ce qui compte c'est de trouver la manière de travailler ensemble. »

Mise en perspective intersectorielle

Xavier Zunigo est docteur en sociologie, chercheur associé à l'Université Paris-Dauphine (IRISSO) et spécialiste des organisations et de la qualité de vie au travail. Il propose une prise de hauteur et

de généralités qui peuvent bien sûr être remises en question par de nombreux contre-exemples. Il précise dans un premier temps que le secteur des musiques actuelles n'a pas le monopole de ces difficultés d'attractivité, voire de rétention des personnels et de ces questions de changements du rapport au travail. Il s'agit d'un phénomène de fond observé partout. Il confirme également que la crise COVID n'est pas seule à l'origine de la situation, mais qu'elle a été un choc psychique et un accélérateur de certains phénomènes. Elle a notamment provoqué une ouverture du champ des possibles, une sortie de « l'illusio » au sens du sociologue **Pierre Bourdieu**, c'est-à-dire la prise de conscience de l'impact profond et inconscient de son activité professionnelle sur notre vie. Mais il souligne le temps et le recul importants qu'il faudra pour

prendre pleinement conscience des effets sociaux à long terme. Les problématiques du secteur des musiques actuelles relèvent du phénomène classique sur le marché du travail d'offre et de demande. Concernant la demande, le rapport au travail change lentement et est tributaire notamment du phénomène au long cours de « l'allongement de la jeunesse ». Celui-ci fait évoluer le rapport au monde social et aux institutions professionnelles. La période de la jeunesse se caractérise généralement par une indétermination sociale (par exemple, on peut fréquenter simultanément des personnes de classes bourgeoises et populaires). Elle est aussi une période de « classement », de définition de sa place dans la société. L'allongement de la jeunesse génère donc des périodes d'indétermination plus longues, périodes pendant lesquelles l'individu s'autorise plus facilement d'entrer dans une activité ou d'en sortir de manière rapide. « Le rapport au travail se base plus sur une logique « on/off » : ça me plaît, je rentre, ça ne me plaît plus, j'en sors... ». La digitalisation du monde social vient renforcer cette tendance. Elle vient structurer psychiquement les individus. « Le monde va vite, les réponses sont plus instantanées », les projections dans le temps évoluent donc différemment. D'un autre côté, en termes d'offre, les processus de recrutement proposent majoritairement des conditions précaires. Il peut exister une peur du CDI chez les plus jeunes, mais c'est surtout le marché du travail qui se dirige vers toujours plus de fluidification et donc de précarisation. La logique néolibérale à l'œuvre depuis une trentaine d'années cherche à faciliter les mouvements, les logiques d'entrée et de sorties du marché. Concernant l'offre également, une certaine forme d'institutionnalisation et de normalisation se constate dans le secteur public comme privé : on peut légitimement parler d'une forte « judiciarisation du monde social ».

Un-e responsable de structure cherche de plus en plus à normaliser son fonctionnement. Or, quand les rapports professionnels ou sociaux sont institutionnalisés et judiciarisés, les conditions d'engagement dans un métier sont de fait également normalisées. Ces différents aspects généraux viennent complexifier l'attractivité et/ou le maintien des personnes dans les structures.

Concernant le militantisme de la jeunesse, **Xavier Zunigo** rappelle que la réalité n'est pas univoque : si une bonne part de la jeunesse défend l'égalité femme/homme ou encore l'écologie, une autre part importante se reconnaît dans les valeurs de l'extrême droite. Le militantisme n'est pas l'apanage de la jeunesse actuelle, ni même de la société dans son ensemble. Mais, parallèlement, l'institution professionnelle n'a plus grand-chose à promettre, son discours d'engagement « patine ». La musique demeure un vecteur important dans la construction de notre rapport au monde. Mais face à des crises sociales, politiques, démocratiques, écologiques, ce n'est pas forcément vers elle qu'une personne va se tourner pour transformer le monde.

Il conclut cette première prise de parole en revenant sur les travaux de Dominique Méda, citée précédemment. Cette dernière y parle régulièrement de « paradoxe français ». Dans toutes les enquêtes européennes, les Français ressortent de manière assez atypique... Iels sont à la fois celles et ceux qui critiquent le plus le travail et celles et ceux qui tiennent le plus à leur travail. Cette singularité n'est pas sans rendre encore un peu plus complexe le débat mené dans cet atelier.

Franck Michaut abonde aux propos du sociologue relatifs aux effets des phénomènes d'institutionnalisation et de judiciarisation. Ils font peser un poids sur

le management général des structures et freinent les capacités des directions à embarquer les salarié-es dans un récit. En rebond, Michel Bosseau témoigne des contraintes administratives qu'il subit en tant qu'organisme de formation. S'il trouve tout à fait légitime de devoir rendre des comptes au regard de l'argent public qu'il mobilise, c'est la manière dont il doit les rendre qui le dérange. Par exemple, pendant ses trois premières années à la direction de LFI, la Région Centre – Val de Loire, son principal financeur lui demandait de rendre compte des origines ethniques et du genre des bénéficiaires ainsi que de la manière dont il tenait compte de ces doubles enjeux de parité. Il s'agissait a priori d'une injonction européenne qui était en revanche contraire à la législation française. Les normes l'obligent aujourd'hui à respecter une somme de critères difficiles à mettre en œuvre. C'est notamment le cas pour l'intégration de temps de prévention, pendant les 120 jours de formation sur site qui précèdent les stages, sur des thématiques très variées – dont il ne nie aucunement l'importance : violences et harcèlements sexistes et sexuels (VHSS), parité, inclusion, normes de sécurité, santé au travail, risque psycho-sociaux (RPS)... Il doit ainsi réduire le nombre de jours de formation sur ce à quoi il aspire au départ : former les personnes à un métier. Ce n'est pas le fond, tout à fait justifiable, qui pose problème, mais la manière dont la certification est organisée : la démultiplication d'outils numériques, de tableaux de bord à fournir, reprenant souvent les mêmes questions. Les cadres sont en première ligne de cette normalisation à outrance, et c'est sans doute pour cela que le secteur a du mal à les recruter. Véra Bezsonoff ajoute qu'un atelier, lors du dernier congrès du SMA, faisait ressortir que la lourdeur administrative était l'une des premières causes de non-motivation professionnelle...

Une crise de sens ?

Xavier Zunigo revient sur la question du sens et du récit, soulevée par Franck Michaut. Le néo-libéralisme fait la promotion de l'autonomie et de la liberté, mais avec pour corolaire le surcontrôle permanent : « Vous êtes libres, mais contrôlés ! ». Cela vient complètement vider de sa substance tout le récit, toute la courroie d'entraînement et d'engagement, tout l'intérêt pour les projets, tout « l'illusio » dont il était question. Cela vient se « fracasser » sur cette normalisation et cette « administrativisation ». Ceci explique en quoi des jeunes militants peuvent estimer que ce n'est pas le milieu auquel ils s'attendaient. Il témoigne avoir été musicien plus jeune et avoir repris la musique il y a peu. Il a eu le sentiment de découvrir au sein des salles de concert un monde beaucoup plus normé, où tout un pan de la culture musicale a été abîmé par les normes par la limitation du volume sonore, les restrictions sanitaires, etc. Or la question du sens s'adosse toujours à des valeurs, à une culture voire, dans le secteur des musiques actuelles, à des formes de contre-culture... La question devient donc « comment travailler le sens avec ces contraintes ». Dans cette mesure, il y a des ponts à faire avec le secteur privé, qui vit des choses similaires. Xavier Zunigo précise avoir par exemple participé à deux enquêtes commandées par la fédération des Orchestres Nationaux de France (en 2018 et 2019), ayant abouti à la publication d'un ouvrage : « Un public mosaïque ». Les institutions de ce secteur connexe ont exactement les mêmes sujets de conversation. Les professionnel-les sont majoritairement déprimé-es et les institutions culturelles et paraculturelles du secteur connaissent des problèmes d'attractivité. Il s'agit d'un phénomène général, ce qui permet de réfléchir de manière générale à des solutions.

Un administrateur de salle, arrivé récemment en fonction et issu du secteur public, témoigne que celui-ci rencontre également ces problématiques de crise de sens, de bureaucratisation, mais aussi de précarisation, de judiciarisation, d'institutionnalisation. Il relève cependant une originalité pour le secteur des musiques actuelles : la fragmentation de l'activité et donc du tissu social. De nombreux professionnel-les « ont plusieurs vies professionnelles » non pas consécutives, mais concomitantes. Iels cumulent par exemple un CDI au sein d'une structure et une autoentreprise, entraînant des évolutions dans les rapports au travail et à l'emploi. Un directeur de salle francilienne, quant à lui, se dit perturbé par le fait que les problématiques du secteur des musiques actuelles puissent être les mêmes qu'ailleurs. S'il a choisi ce secteur, c'est justement à l'origine pour sa différence, son côté alternatif, résistant : « Il n'y a aujourd'hui plus rien de militant à remplir des dossiers numériques pour répondre à des appels à projets de la DRAC ou des collectivités ».

Flavie Van Colen, après avoir constaté que la seule réelle évolution qu'elle ait pu observer dans le rapport au travail concerne le télétravail et ce qu'il provoque en termes de perte de lien et d'ambiance, revient sur les propos de Xavier Zunigo. « Si tous les secteurs d'activité sont confrontés aux mêmes difficultés de recrutement, où sont les gens ? » s'interroge-t-elle. Est-ce dû à l'émergence de nouveaux métiers ? Ou à des reconversions ? Les chiffres du chômage sont-ils fiables ?

Pour **Xavier Zunigo**, le télétravail, qu'il a étudié, est désormais un levier d'attractivité pour l'employeur. Il devient même difficile de recruter sans le proposer lorsque le métier est adapté (cela ne concerne au final que 17 % de la population active :

ouvriers, artisans, commerçants... ne peuvent pas télétravailler). Le problème ne vient pas du télétravail en soi, mais du fait qu'il soit asynchrone : cela désorganise le collectif en réduisant le temps passé entre collègues. Il y a alors un risque



d'affaiblissement du lien et du sentiment d'appartenance. En termes de productivité, en revanche, le télétravail ne pose pas de problème. Il génère au contraire plutôt des effets de sur-engagement. Concernant le second point soulevé par Flavie Van Colen, Xavier Zunigo n'a pas d'explication, si ce n'est de signaler qu'il s'agit d'une question récurrente depuis la création de l'ANPE par Jacques Chirac en 1967. Les institutions n'ont jamais été en mesure d'expliquer les écarts entre les chiffres du chômage et les postes à pourvoir. Cependant une grande partie des effectifs du secteur des musiques actuelles sont en concurrence avec ceux du secteur privé. L'exemple des comptables est éclairant. Il s'agit d'une profession qui a tou-

jours été en tension et est aujourd'hui, en plus, menacée par le développement des outils digitaux. De fait, de moins en moins de monde se projette vers ce métier. Le secteur est plus globalement confronté à une forte concurrence pour l'ensemble des postes administratifs non spécialisés dans un secteur professionnel en particulier, d'autant qu'il reste un tout petit secteur d'activité, peu visible à l'échelle du marché global de l'emploi. Le contexte social, détérioré par les logiques libérales, a également un impact. Aujourd'hui, un salaire mensuel médian, compris entre le SMIC et 1700 € nets, permet difficilement de se projeter et n'est donc pas attractif. Les jeunes professionnels ont donc tendance à ne pas stabiliser leur emploi jusqu'à 35 ans environ. Changer de poste tous les deux ou trois ans leur permet d'augmenter leur revenu au fur et à mesure. Il y a énormément de mouvements. Le sentiment de pénurie est donc lié à une problématique de flux plutôt que de « stock ».

Grégory Jurado revient à son tour sur la notion de « crise de sens ». Il témoigne du sentiment d'avoir petit à petit basculé d'une activité de plaisir – organiser des concerts – à une activité beaucoup plus formaliste – réunions d'équipe, dossiers de subvention, rapports, évaluation – intégrant également des dimensions sociétales – RPS, VHSS – questions dont il ne faut pas s'affranchir et sur lesquelles il faut progresser. Mais cette accumulation réduit d'autant



la place accordée aux objectifs initiaux : la musique, les concerts, la valorisation des artistes professionnels et amateurs. Et ces objectifs sont selon lui également politiques : « agir sur le monde qui nous entoure, par notre action, sur un territoire, générer des rencontres, provoquer des vocations, créer du lien... ». Pour lui, le levier principal pour renouer avec l'attractivité des métiers de la musique est justement de lui redonner une place centrale, tel qu'il s'est efforcé de le faire lors de ses dernières expériences professionnelles. « En début de réunion d'équipe, debriefer un concert, partager nos ressentis. Non pas un débriefing chiffré ou technique, mais de l'ordre du sensible ». Il organise également la participation de l'ensemble de l'équipe à la construction de la programmation. Il termine en formulant le souhait d'élargir cette logique à l'occasion de futurs rendez-vous institutionnels : « je voudrais organiser une journée avec la DRAC et la région où, au lieu de se parler de politique culturelle, de dispositifs, d'appels à projets, on parlerait musique, de ce que chacun·e écoute, a vu en concert. Au final, avec les partenaires, les financeurs, ces discussions n'ont jamais lieu... »

Franck Michaut rebondit en évoquant une récente journée organisée à l'initiative du Réseau des Musiques Actuelles en Île-de-France (RIE) qui avait justement pour objet de réunir la DRAC, la région, des artistes et des lieux pour

uniquement parler artistique. Il revient sur différentes problématiques évoquées : poids de la bureaucratie, sous-effectifs, mauvaises conditions de travail, manque de temps pour développer les projets sont autant de sujet à porter auprès des partenaires publics. Il invite aussi néanmoins à une autocritique. Le secteur fait lui-même preuve d'un certain classicisme dans ses recrutements : les fiches de postes sont extrêmement denses, proposent de la polyactivité, exigent de l'expérience et un niveau d'étude à BAC +5... Il est en cela peu inclusif, n'incite pas vraiment à l'embauche de profils diversifiés. Or le secteur doit-il se résumer à servir de débouché pour des filières universitaires ayant 25 ans ou moins d'existence ? N'existe-t-il pas un riche vivier parmi les bénévoles, les jeunes adultes qui gravitent autour des structures et qu'il est possible d'accompagner, de former et de faire monter en compétence ? De même, si les cadres imposés par l'institutionnalisation des projets constituent de réels freins, il existe néanmoins de nombreuses marges de manœuvre pour mieux en partager les différents composantes, avec l'ensemble des salarié·es, les dirigeant·es bénévoles... Y intégrer des principes d'horizontalité par exemple. Pour Véra Bezsonoff, il est en effet possible de travailler collectivement aux orientations générales d'un projet, à ce qui lui donne sens, sans pour autant que l'ensemble des responsabilités soient elles aussi partagées par la suite. Pour Michel Bosseau, il faut même « pousser le curseur un peu plus loin ». Un·e directeur·ice doit organiser la définition collective du projet, mais également savoir déléguer, rendre autonomes les salarié·es. Il doit leur offrir les conditions favorables à définir par eux·elles-mêmes le cadre de leurs responsabilités. Cela nécessite en revanche de travailler très sérieusement à la rédaction des fiches de postes, qu'elles soient claires, correctement périmétrées et intégrées à un organigramme précis

(que ce soit au niveau organisationnel ou hiérarchique).

Débat et pistes de leviers

Une participante propose de travailler à un positionnement collectif, voire fédéral, pour la mise en place d'un document unique qui reprend les différents tableaux de bord et indicateurs de l'ensemble des partenaires publics. Pour Véra Bezsonoff et Michel Bosseau, c'est en effet techniquement possible, mais fastidieux. Ce dernier précise par ailleurs travailler actuellement au développement d'une « API » qui permettra d'automatiser en partie le processus de remplissage des plateformes numériques pour les dépôts de demandes ou de bilans auprès des partenaires publics de sa structure. Flavie Van Colen signale quant à elle avoir beaucoup moins de dossiers à remplir et de comptes à rendre au sein de sa nouvelle structure, très hybride et dotée de moyens importants. « J'ai le sentiment que plus tu as d'argent, moins tu as de comptes à rendre... »

Un chargé des Relations Publiques et de communication au sein d'une salle labellisée revient sur la nécessité de mieux ancrer les postes au sein des projets. Pour favoriser l'épanouissement des personnes dans leur travail, elles doivent se sentir impliquées au-delà de leurs tâches en elles-mêmes : participer aux concerts, à la vie du lieu, pouvoir émettre un avis sur l'artistique... par exemple, en organisant des réunions d'équipe régulières pour présenter la programmation. Chaque membre de l'équipe est en effet ambassadeur du lieu. Faire apparaître ces éléments sur les fiches de postes peut aussi les rendre moins intimidantes et donner plus facilement envie de candidater. Franck Michaut témoigne en rebond que la Clef développe un modèle assez partagé concernant la programmation.

L'organigramme de la structure ne comprend pas de directeur artistique ou de programmateur en tant que tel. Il y a en revanche un salarié en charge de la coordination des programmations qui met en place des espaces partagés, notamment ouverts aux salarié-es qui le souhaitent... Il organise également des « apéros prog » ouverts aux bénévoles et aux musiciens qui gravitent autour de la structure. Cela a parfois abouti à des résultats très intéressants, comme un mini-festival entièrement monté par des bénévoles, l'équipe salariée n'ayant joué qu'un rôle de facilitation et d'accompagnement. Véra Bezsonoff note que la question du sens relève donc surtout de la capacité des structures à développer des espaces de partage sensibles, qui dépassent les cadres des fonctions et des tâches à réaliser. Grégory Jurado ajoute travailler en ce sens pour la rentrée à venir. Il souhaite que l'ensemble de l'équipe participe régulièrement aux dates de concert : « il me semble logique de pouvoir vivre en équipe la finalité de ce pour quoi on travaille tous ensemble au quotidien... ». Il avait en effet le sentiment, en tant que directeur par intérim, d'une équipe scindée en deux : une partie qu'il côtoie en « horaires de semaine », la journée, pour les aspects administratifs du projet et une autre qu'il côtoie les soirs d'exploitation, pour les aspects techniques et de production. Certain-es salarié-es ont d'ailleurs demandé si, dans ce cas, leur venue lors des soirs de concerts pouvait être comptabilisée dans leur temps de travail... C'est une évidence : iels vont assurer la relation publique, s'imprégner du projet et pourront émettre un avis par la suite... Néanmoins, sur la pratique de l'horizontalité, il attire sur la nécessité de se doter d'outils, de méthodologies de travail pour la mettre en place concrètement. S'il s'agit uniquement de discours, les effets sont contreproductifs, génèrent des désillusions et de la frustration. Xavier Zunigo

insiste sur ce point : « dans la construction du collectif, il faut se méfier des bonnes intentions. Les valeurs sont matérielles. Elles s'incarnent dans des lieux, dans des pratiques, elles ne sont pas que des mots ». Que les pratiques dissonent avec ce qui est proclamé favorise plutôt le désengagement. Il convient donc plutôt d'adopter une stratégie par petites étapes plutôt que d'essayer de révolutionner d'un coup le fonctionnement d'une structure. Il souligne par ailleurs que les personnes qui gèrent les structures demeurent « responsables » des difficultés rencontrées, en ce sens où leur résolution leur incombe. Il relève néanmoins que le secteur des musiques actuelles dispose de leviers intéressants pour renforcer ou retrouver son attractivité, en ce sens où ce ne sont pas tant les postes de travail que l'univers social proposé qui peut être attractif.

Est-on sorti de l'entre soi ?

Franck Michaut interroge Véra Bezsonoff au regard de son activité d'accompagnement des structures, notamment dans les recrutements de direction. A-t-elle le sentiment d'une sortie progressive d'une forme « d'entre soi » au sein du réseau FEDELIMA ? Cette dernière relève que « c'est parfois dans la difficulté que l'on évolue ». Elle observe une évolution au sein des profils des personnes recrutées aux postes de directions. Il y a quelques années, les personnes évoluant dans le secteur privé lucratif et privé non lucratif ne se mélangeaient pas. Les CV étaient même souvent écartés d'office, les personnes jugées comme ne faisant pas « partie du même monde ». Or, parmi les recrutements de ces deux dernières années, elle ne compte qu'une dizaine de personnes issues du réseau des Scènes de Musiques Actuelles ou, du moins, du public ou du secteur privé non lucratif. Le profil des personnes recrutées aux postes

de direction évolue et le réseau semble un peu plus inclusif. Il reste en revanche un important travail à fournir concernant la rédaction des fiches de poste. Le « jargon » utilisé demeure incompréhensible pour un grand nombre de candidat-es potentiel-les. Iels ne comprennent pas le métier proposé, le projet des structures... Il faut alléger la manière dont sont formulées les compétences et valoriser les enjeux collectifs, les valeurs portées... pour affirmer les différences et les plus-values de métiers qui, dans leur forme stricte, existent aussi dans d'autres secteurs. Et cela peut se réfléchir collectivement, notamment avec l'appui des réseaux et fédérations du secteur.

Michel Bosseau ajoute qu'il est également possible de s'appuyer sur des ressources extérieures pour travailler à l'identification des besoins en compétences du secteur. Il ne s'agit pas de quelque chose d'inné, il faut s'appuyer sur des outils que maîtrisent des consultants dont c'est métier, qui travaillent ces questions de recrutement, d'organisation du travail, de fiches de poste, d'organigrammes... « Récemment, un consultant avec lequel nous avons collaboré me disait que nos problématiques sont actuellement celles que connaissaient les métiers libéraux il y a 20 ans... Que des solutions aient été trouvées, dont on peut s'inspirer plutôt que de tout réinventer... »

Flavie Van Colen alerte sur un point de vigilance. Les bonnes intentions, comme discuter musique en équipe, sont louables. Mais il ne faut pas négliger les différences de sensibilités et de cultures entre les personnes. « Dans le secteur des Musiques Actuelles, qu'on le veuille ou non, on se ressemble toutes et tous. Déjà en termes de couleur de peau - il suffit de regarder autour de soi dans la salle - mais également en termes de capital social, de milieu culturel, etc. », souligne-t-elle. Elle

prend pour exemple sa nouvelle structure employeuse, au sein de laquelle les salarié-es sont tous.tes très différent-es, les milieux d'origine très hétérogènes. Dans une telle équipe, parler d'artistique en réunion est loin d'être anodin. Les goûts, les habitudes, peuvent aussi être des marqueurs de classe sociale, de domination... Pour favoriser l'inclusivité au sein des équipes, il faut également être vigilant quant à ces sujets.

Grégory Jurado conclut l'atelier en citant en ressource le livre « C'est pour la bonne cause – Les désillusions du travail associatif », de Simon Cotin-Marx dont le contenu peut faire écho avec les échanges. Il cite également la table ronde animée par Jean-Baptiste Jobard, coordinateur du Collectif des Associations Citoyennes, « Entre marketing territorial et phénomène de concentration économique, quelles politiques publiques ? Quelle place pour les initiatives citoyennes ? ».

Il propose enfin une conclusion en deux axes :

- La majorité des lieux ont aujourd'hui entre 20 et 30 ans d'histoire, marquée par une structuration le plus souvent construite dans un rapport de forces. Peu de territoires peuvent se targuer d'une reconnaissance facile et spontanée de ses acteurs du champ des musiques actuelles. Cette question d'attractivité et de relation au travail est sans doute également liée à cet héritage, cette habitude de développer des projets « sous pression » et en sous-effectifs. Finalement, la « simple » création de deux ou trois postes supplémentaires au sein d'un lieu pourrait complètement modifier ce rapport au temps et au projet et permettrait de mieux se consacrer aux questions de

fond.

- Dans le champ lexical entendu lors de cet atelier, il a beaucoup été question de « sens ». La question individuelle a clairement été mise en résonance avec la question collective : « les projets ne se mènent pas seul-es ». Renforcer l'attractivité du secteur passe donc probablement par l'amélioration du bien-être des équipes, qui conduira au bien-être du projet, qui fera objet commun.

Il termine en mettant en exergue la nécessité de continuer à revendiquer plus de moyens pour le secteur. « Dans beaucoup de structures, cinq ou six salarié-es font le travail de sept ou huit ». Les projets sont en sous-effectifs et sous dotés. Quelques enveloppes financières, notamment au

sein des contrats de filières, permettent d'expérimenter, d'innover. Mais la question des financements structurels, des aides au fonctionnement, autour de conventions d'objectifs et de moyens clairement partagées est trop souvent laissée de côté.

Les violences sexistes et sexuelles et la relation aux artistes : comment (ré)agir ?



Mercredi 5 juillet | 9h30-12h00



Auberge du Chai

La libération de la parole et de l'écoute des femmes, à travers le mouvement #MeToo et ses dérivés dont #MusicToo, a permis de lever le voile sur les violences sexistes et sexuelles dans notre secteur. Alors que ces questions sont aujourd'hui partagées et travaillées à l'échelle des publics accueillis et des équipes professionnelles, la relation aux artistes semble plus difficile à appréhender. Comment réagir face à des soupçons ou accusations de violences d'un artiste programmé, accueilli ou accompagné ? Comment communiquer à ce sujet ? Quel cadre légal s'applique dans ces situations ? Qu'est-ce que ces prises de position révèlent de notre rapport à la culture du viol ?

Cet atelier participatif s'attachera à répondre à ces questions, à travers des partages d'expériences et différents apports venant nourrir notre réflexion.

Avec...



Céline Rousseau

Co-fondatrice et co-directrice de Mazette! et spécialiste de la communication de crise



Elsa Alphon-Laye

Coordinatrice du festival Trad'Hivernales (Sommières)



Marine Idir

Chargée d'action culturelle et du développement des publics à Petit-Bain (Paris)



Constance Delacoux

Avocate au Barreau de Paris, mandataire d'artistes et d'auteurs

Animé par...



Marine Combe

Rédactrice en cheffe, co-fondatrice de Yegg Magazine (Rennes)

En introduction, **Marine Combe**, rédactrice en cheffe et co-fondatrice de Yegg Magazine et modératrice de cette table ronde, introduit tout d'abord la problématique qui sera questionnée ici : six ans après l'émergence du mouvement #MeToo, de nombreuses structures ont pris en main la question des violences sexistes et sexuelles. Pour autant, l'évolution des mentalités est lente et nombre d'affaires publiques - harcèlement sexuel, agressions sexuelles, viols et comportements toxiques - mènent bien souvent à peu d'actions et de solutions. Les structures sont par ailleurs livrées à elles-mêmes, sans outils pour agir et surtout pour se prémunir contre ces crises éventuelles. L'atelier se donne pour objectif de comprendre la situation et de donner des pistes d'action possibles.

Comprendre la situation

Après la présentation des intervenantes, Marine Combe propose un état des lieux du sujet : les affaires se multiplient, ou plutôt le mouvement #MeToo a densifié les prises de parole et infuse à présent dans plusieurs domaines artistiques : cinéma, théâtre, musique... De nombreux questionnements émergent, mais les réponses restent complexes.

Cette « culture du viol » est le fruit de plusieurs facteurs :

- Une société patriarcale qui, dès la petite enfance, intègre le biais du genre dans les représentations (notamment professionnelles) et influence les choix de métier, de loisirs, de pratiques sportives, musicales, etc. ;
- Une éducation le plus souvent genrée qui construit et valorise la virilité pour les hommes, l'altruisme et l'abnégation pour les femmes ;

- Un apprentissage de l'Histoire où les femmes sont invisibilisées : on apprend que ce sont des hommes - guerriers, penseurs, ingénieurs, décideurs / dirigeants, scientifiques, bâtisseurs, artistes - qui ont marqué l'Histoire. Les femmes sont leurs muses, mais ne sont pas désignées comme créatrices.
- Une représentation collective et banalisée de l'artiste-homme, entouré de groupies, où se mêlent drogue, violence et sexualité - peu importe l'âge de la femme. Le principe de « séparation de l'homme et l'artiste » permet quant à lui d'admirer un artiste au comportement pourtant problématique dans sa vie privée ;
- Une représentation des femmes comme « groupies hystériques » prêtes à tout pour se faire remarquer par leur artiste préféré et, de fait, consentantes ;
- L'aura de l'homme de pouvoir, allié à l'argent, qui le rend « admirable » et les femmes - a fortiori victimes de VHSS (violences et harcèlement sexistes et sexuels) - souvent silencieuses, bafouées, moquées, décredibilisées ;
- Les stéréotypes de comportements corrélés aux genres musicaux (hommes très virils dans le rock, le hardcore, le rap, le RnB... et moins dans la musique classique) qui peuvent renforcer la normalisation de certains comportements, ou au contraire venir remettre en cause la véracité des propos.

Tout cela constitue une mythologie de l'artiste, qui intègre les stéréotypes et attendus patriarcaux.

Marine Combe poursuit en présentant les

freins à la prise de parole dans le cadre de VHSS. Les facteurs présentés en amont viennent en effet compliquer la prise de parole des femmes victimes, le dépôt de plainte en commissariat ou gendarmerie et la condamnation des agresseurs par la justice. Le statut de l'artiste, perçu comme vivant en dehors de la société, le protège ainsi que la représentation collective d'un monde artistique « en avance sur la société », exempt des questions de sexisme, racisme, LGBTIphobies, validisme, etc. Elle

La parole est donnée à **Constance Delacoux**, avocate au Barreau de Paris, mandataire d'artistes et d'auteur·rices, pour présenter les définitions juridiques des violences sexistes et sexuelles : outrage sexiste et sexuel, harcèlement moral, harcèlement sexuel, agressions sexuelles, viol, circonstances aggravantes, exhibition sexuelle. Elle définit chaque terme, d'un point de vue légal¹, et indique les peines encourues².



note, sur ce point, que les militantes et associations féministes œuvrent à la prise de conscience par le biais d'événements et de dispositifs d'accompagnement. Pour finir, elle note le manque d'information autour des violences sexistes et sexuelles et le manque de formation des professionnel·les en termes de prévention des VHSS, qu'il s'agisse des équipes salariées des structures, mais également des prestataires de sécurité ou des bénévoles.

Ensuite, Marine Combe interroge les intervenantes sur les actions et outils mis en place dans leurs structures respectives pour lutter contre les violences sexistes et sexuelles.

Elsa Alphon-Layre, coordinatrice du festival **Trad'Hivernales** (Sommières), évoque

1 - Constance Delacoux - *Présomption d'innocence et diffamation* : en libre téléchargement

2 - Constance Delacoux - *VSS délits et qualifications* : en libre téléchargement

en préambule la question des moyens. En effet, elle est coordinatrice « à mi-temps en intermittence » de l'association, dans un contexte où l'investissement bénévole est très variable et a décliné ces dernières années. Elle s'est donc retrouvée relativement seule pour mettre en place ces actions. L'association s'est néanmoins investie dans la création d'un kit appelé **KIF (kit inclusif et festif de prévention)**, coconstruit par cinq structures du Gard et de l'Hérault. C'est un kit de prévention des VHSS en milieu festif et rural, comportant du matériel de prévention à destination du public, des artistes, des équipes, des bénévoles : des affiches à mettre dans les festivals, des jingles sonores à passer pendant les événements, une charte avec les règles de vie et un rappel du cadre légal qui est affiché lors des festivals, mais également mise en annexe des contrats avec les prestataires et artistes, signée également par les bénévoles lorsqu'elles et ils s'inscrivent. Si certain·es la survolent sans doute, cela permet néanmoins selon elle, de légitimer les actions menées si un problème se pose. L'association propose également sur ses événements un stand de prévention avec une safe zone, ainsi que des bénévoles - appelé **lucioles** - en veille, et identifié·es pour être interpellé·es au besoin.

Marine Idir, chargée d'action culturelle et du développement des publics au sein de la salle de concert et du club **Petit Bain** (Paris), témoigne des actions mises en place par la structure, composée d'une vingtaine de permanent·e. Après la formation de l'équipe, un protocole guidant le recueil de paroles a été créé. Il est appliqué par la personne responsable de la régie lors de la soirée. Un affichage est également mis en place avec un numéro de téléphone à contacter en cas de besoin, géré par le régisseur ou la régisseuse de la soirée, ainsi qu'une adresse mail pour inviter les victimes à réagir, si ce

n'est sur le moment, a posteriori. La salle a également rédigé une charte qu'elle affiche et souhaite joindre aux contrats. Marine Idir relève cependant que les formations rendues obligatoires par le CNM ne constituent qu'une base et elle alerte sur la nécessité de former correctement les personnes qui se retrouvent dans la situation de recueillir la parole, pour ne pas aggraver les situations. Définir des personnes référentes et ressources au sein de la structure permet également de sécuriser les équipes.

Passer à l'action

Marine Combe introduit la deuxième phase de la table ronde en rappelant que cet atelier constitue un premier espace de parole collectif sur ces questions. Elle interroge les intervenantes sur les faits auxquels elles ont pu être confrontées.

Marine Idir témoigne, avec l'accord de la personne concernée, d'une situation qui s'est présentée il y a quelques semaines. Une artiste en voie d'émergence accompagnée par Petit Bain et d'autres structures s'est confiée sur les violences (psychologiques, physiques, sexuelles...) vécues dans le cadre d'une relation abusive avec une personne qui avait à l'époque un rôle clé dans sa vie personnelle et professionnelle. Elle a témoigné avoir été privée de son libre arbitre artistique et professionnel, et empêchée de développer des compétences pour construire son autonomie (répondre à un appel à accompagnement, chercher des dates, élaborer un budget...). Ceci l'a mise, par la suite, dans une situation de fragilité psychologique et économique. Bien qu'il s'agisse d'artistes amateur·es, elle témoigne d'une difficulté à témoigner par crainte des répercussions. Au début de leur échange, porter plainte semblait fastidieux pour l'artiste, puisqu'il lui fal-

lait avant collecter les preuves, ce qui l'a notamment amenée à replonger dans les conversations et les violences passées. La démarche a fini par s'imposer comme une évidence, permettant à la victime de se sentir prise en charge, mais aussi aux structures de s'appuyer sur un dépôt de plainte pour agir. Marine Idir relève que si toutes les situations ont l'air spécifiques et uniques, en réalité elles peuvent être préparées en amont pour pouvoir réagir de façon raisonnée afin de ne pas amplifier une situation.



Une personne dans la salle demande dans quelle mesure les personnes venant ainsi déposer leur témoignage sont orientées vers une prise en charge extérieure professionnelle. Si Marine Idir confirme qu'elle a orienté la personne vers une prise en charge psychologique et un accompagnement légal. Elle insiste sur le rôle de la structure qui a mis en place un écosystème d'accompagnement afin

de permettre à l'artiste de retrouver et de poursuivre son parcours d'artiste dans les meilleures conditions.

Une autre personne questionne la relation avec la police dans les cas de VHSS. Marine Idir explique qu'en cas d'agressions, délits ou infractions dans le cadre d'événements à Petit-Bain, la structure est tenue légalement de contacter les forces de l'ordre. Dans le cas des VHSS, il est demandé à la victime si elle souhaite que la police soit contactée. Elle note ici l'importance de la formation des personnes qui recueille ces paroles, pour pouvoir jauger des situations et adopter les bonnes réactions. L'avocate Constance Delacoux complète : la lutte contre les violences ayant été instituées comme cause nationale, elle note que les choses évoluent dans les commissariats : mis en place d'un traitement en théorie spécifique dès l'accueil pour le traitement des violences conjugales, sexistes et sexuelles, présence de psychologues dans certains commissariats... avec une volonté de prise en charge plus adaptée, même si cependant elle n'est pas toujours encore effective.

La modératrice passe la parole à **Céline Rousseau**, cofondatrice et codirectrice de **Mazette!** et spécialiste de la communication de crise, afin de savoir comment réagir et communiquer en tant que structure face à des cas de VHSS. Celle-ci insiste sur la nécessité d'anticiper les protocoles de communication de crise en faisant une cartographie des parties prenantes afin de déterminer à qui s'adresser (journalistes, CA, salariés, bénévoles...), dans quel ordre et comment. Un deuxième outil, à faire en équipe, est la cartographie des risques : un tableau avec sur un axe la probabilité de la crise, sur l'autre axe la gravité de l'impact. Elle précise que, depuis #MeToo, la potentialité statistique d'une crise autour des violences sexistes



et sexuelles a augmenté, ainsi que la perception de la gravité de la situation et donc des risques en termes d'impact. Selon elle, les violences sexistes et sexuelles représentent un risque important pour les structures culturelles : si elle n'en est ni l'auteur, ni la victime, il peut néanmoins lui être reproché de ne pas réagir, voire d'avoir créé les conditions des violences. Un autre paramètre à prendre en compte dans la gestion de crise est la temporalité. Il s'agit de savoir réagir en phase avec les besoins du moment et ne pas être à contretemps.

Au préalable, il est donc essentiel de créer une cellule de crise en définissant précisément les personnes qui la composent, et de créer des protocoles de réaction pour éviter - quand un cas se présente - de le traiter comme s'il était spécifique - et le plus souvent ne pas réagir en attendant que « l'affaire » ne sorte. Elle insiste également sur l'importance d'une prise de décision collective au sein d'une structure

qui permet de légitimer une décision. Elle rappelle également les trois stratégies qu'il est possible d'adopter face à la crise : le déni (refuser d'y croire, clamer son innocence.), la diversion (chercher des excuses pour mettre l'attention ailleurs) et l'acceptation (accepter ses responsabilités en les contextualisant et en expliquant ses actions) qui est, sans surprise, la bonne réaction à adopter.

Pour finir, elle partage la règle des trois R en communication de crise :

- Reconnaître (sa responsabilité),
- Réparer (dans son propre périmètre),
- Remercier (les lanceur-ses d'alerte, les témoins, etc.). La gratitude permet de montrer que ce sujet peut être abordé, traité, mis sur la table de façon intelligente.

Une personne dans la salle interroge la question de la temporalité : comment savoir quel est le bon tempo ? Céline Rousseau explique que ces questions sont gérées par des cabinets pour les grosses entreprises qui vont, par exemple, surveiller les mots-clefs sur les réseaux sociaux pour être en accord avec les populations : dans l'émotion, dans la réaction... C'est aussi parfois réussir à prendre de la hauteur malgré la pression, à prendre position, garder la maîtrise pour avoir le temps de prendre les bonnes décisions.

La modératrice invite ensuite **Elsa Alphon-Layre** à partager une situation vécue au sein de sa structure : un des artistes programmés a été poursuivi par son ex-compagne pour viol conjugal, appuyé par un autre témoignage. L'événement étant dédié aux musiques traditionnelles, elle note qu'il s'agit d'une petite communauté où tout le monde se connaît. L'équipe connaissait donc les deux protagonistes. Cela a mené à une réunion de crise en

cercle réduit et beaucoup de débats : le public est-il en danger ? Faut-il se substituer à la justice qui a été saisie, mais n'a pas encore tranché ? Ne s'agit-il pas d'une affaire d'autant plus privée car conjugale ? Elle note que les réactions furent très différentes selon les générations et l'appréhension de la gravité des faits par les un-es et les autres. Elle poursuit l'interrogation : jusqu'à quand faut-il apposer un jugement, interdire une personne de scène ? Le secteur a-t-il un devoir d'exemplarité plus important que les autres car il s'agit de métiers publics ? Des questions que la situation a soulevées, mais qui n'ont pas été tranchées. L'artiste a finalement été annulé, en raison du Covid.

Céline Rousseau rebondit sur l'importance de définir en amont une charte afin de pouvoir s'y référer lorsqu'une situation se présente : faire référence à l'antériorité de la prise de conscience sur ces sujets et réagir avec humilité sans arrogance ni opportunisme sont essentiels. Constance Delacoux rappelle également qu'une structure ayant connaissance de faits susceptibles d'être une infraction, s'il existe des témoins, peut saisir la justice. Cela permet aussi de jouer un rôle actif dans la dénonciation des faits. En tant qu'employeur, par ailleurs, il réside une obligation de sécurité, mais aussi un pouvoir disciplinaire, vis-à-vis des salarié-es, et notamment des artistes, d'où l'intérêt d'intégrer dans leur contrat des éléments éthiques. La difficul-



té réside quand les faits se produisent sur le versant privé : un employeur, normalement, ne peut pas utiliser des éléments de la vie personnelle pour sanctionner un-e salarié-e, sauf dans les cas où cela crée un trouble au sein de l'entreprise, qu'il convient de bien caractériser.

Dans la salle, on questionne **Elsa Alphon-Layre** sur la prise de parole publique autour de cette affaire : si la discussion a été menée en interne avec transparence, elle répond qu'il avait été décidé de ne pas prendre position publiquement sur ce sujet pour ne pas reproduire les mécanismes de violences qui peuvent notamment conduire au harcèlement. Céline Rousseau complète : une communication amène à converser avec les publics et donc à leur répondre ; il faut être apte à le faire, recueillir les témoignages, répondre, savoir comment réagir face aux trolls... La prise de position publique n'est intéressante que quand la crise oblige à devoir avoir une posture, un discours. Elle note qu'il est important d'avoir un-e avocat-e dans la cellule de crise, pour mesurer l'impact des mots utilisés en termes de responsabilité juridique.

Dans la salle, une personne questionne les intervenantes sur l'après-crise : comment faire pour ne pas simplement déplacer le problème ailleurs, mais aussi accéder à une justice réparatrice en tant que structure ? Céline Rousseau nomme cette étape la « cicatrisation » et l'invite - en tant que structure - à communiquer sur ce qui s'est

passé depuis la situation de crise, ce qui a été fait, avec une posture d'humilité qui suscitera le plus souvent l'empathie. Elsa Alphon-Layre complète : il est intéressant d'orienter non seulement les victimes, mais aussi les agresseur-es, vers des psychologues ; il existe aussi des associations qui militent dans cette idée de réinsertion, de processus réparateur.

Constance Delacoux ajoute que dans le cas d'une condamnation, il existe des obligations de soins, voire de réparation ; le processus de la peine est là pour sanctionner, mais aussi pour réinsérer la personne au sein de la société afin qu'elle n'ait plus le comportement pour lequel elle a été condamnée.

L'avocate rappelle ensuite les principes de la présomption d'innocence [voir son document] définie par l'article 9 de la Déclaration des droits de l'Homme et du citoyen en 1789 : « Tout homme étant présumé innocent jusqu'à ce qu'il ait été déclaré coupable ». La Déclaration universelle des droits de l'Homme de 1948 le rappelle et ajoute un élément : chaque personne a le droit à être défendue de ce qu'on l'accuse par un procès équitable. C'est au parquet d'apporter les éléments de preuve de l'infraction, mais elle concède que la preuve n'est pas toujours aisée à rapporter dans les cas de VHSS. La Convention européenne de sauvegarde des droits de l'Homme de 1950 rappelle la présomption d'innocence, et le Code de procédure pénale précise que les atteintes à cette présomption d'innocence doivent être prévenues, réparées et réprimées. En écho, Céline Rousseau alerte sur le danger de la reprise médiatique de ces affaires et invite à avoir des relations de qualité avec les journalistes locaux, mais aussi à faire vérifier son communiqué de presse par un-e avocat-e afin de vérifier les informations divulguées. Elle conseille

également d'utiliser la méthode du « go up », à savoir réaffirmer des principes généraux plutôt que de rentrer dans des détails.

Marine Combe questionne Constance Delacoux sur le principe de précaution et les cas de déprogrammation. L'avocate conseille ici de s'appuyer sur les contrats et le droit du travail. Elle note néanmoins qu'il s'agit d'étudier chaque affaire au cas par cas, car l'artiste peut également entamer une procédure pour préjudice sur le développement de sa carrière. Dans la salle, on questionne comment justifier le refus de programmation d'artistes, notamment vis-à-vis de producteurs extérieurs ? Céline Rousseau rappelle l'intérêt d'avoir une charte en amont pour pouvoir ainsi en rappeler les principes. Elle distingue également les questions de morale et de communication et invite parfois à faire preuve d'ingéniosité pour renvoyer aux protagonistes leur responsabilité. Un participant partage également un outil : un guide édité par le ministère du Travail qui rappelle les prérogatives et obligations des employeurs et fournit des courriers types, etc. Marine Idir invite, pour sa part, au partage de bonnes pratiques entre structures culturelles pour témoigner des actions et ressources possibles.

La question des « blacklist » est aussi abordée à différentes reprises. Constance Delacoux rappelle que le droit est en perpétuelle évolution et de plus en plus précis dans la caractérisation des infractions. Si elle concède que la justice n'est pas parfaite, elle rappelle qu'elle est rendue au nom du peuple et doit être appropriée par chaque citoyen-ne, afin de la renforcer. Céline Rousseau, sur ce point, rappelle les risques juridiques encourus en cas de diffamation. Constance Delacoux en rappelle la définition : « Toute allégation ou imputation d'un fait qui porte

atteinte à l'honneur ou à la considération de la personne ou du corps auquel le fait est imputé est une diffamation. (...) même si elle est faite sous forme dubitative ou si elle vise une personne ou un corps non expressément nommé, mais dont l'identification est rendue possible (...) ».

Pour Elsa Alphon-Layre, il y a d'autres moyens qu'une blacklist pour faire tourner une information, qui d'ailleurs ne semble pas suffire, en témoignent les nombreuses personnalités qui continuent

d'être programmées bien que leurs agissements soient connus de toutes et tous. Elle renvoie à un problème culturel et pose une question plus morale : doit-on accorder ou offrir une place d'expression publique à ces personnes ?

POUR ALLER PLUS LOIN

- Victoire Tuillon. Cycle de podcasts « **Nous faire Justice** » : #1| [Comprendre](#) ; #2| [Juger](#) ; #3| [Enquêter](#) ; #4| [Prendre en charge](#) ; #5| [Sortir de la Justice punitive](#) ; #6| [Ecrire l'inceste](#)
- Lauren Bastide. *Futur-es : comment le féminisme peut sauver le monde*. Ed. Allary, 2022
- Marine Turchi, *Faute de preuves, enquête sur la justice face aux révélations #MeToo*. Ed. Seuil, 2021
- Sur la communication de crise : [les ouvrages de Thierry Libaert](#)

Patrimonialisation des musiques populaires et plateformes collaboratives de valorisation des artistes



Mercredi 5 juillet | 9h30-12h00



Médiathèque

Les initiatives de plateforme en ligne alliant patrimonialisation des musiques populaires, valorisation d'artistes et de projets et espace ressource multimédia sont de plus en plus nombreuses en France depuis quelques années. Ces projets ont souvent pour vocation commune de faire découvrir, valoriser et rendre accessibles des projets artistiques actuels, mais également des documents oubliés (vinyles, K7, CD, affiches, fanzines, vidéos VHS, photos, interviews audios, etc.) témoignant de l'histoire des scènes musicales, qu'elles soient locales, régionales ou nationales, ainsi que des personnes qui les ont fait vivre. La multiplication de ces initiatives n'est pas étrangère à la très grande démocratisation des outils et des technologies numériques qui permettent aujourd'hui de pouvoir, plus facilement qu'hier, créer des plateformes ou des portails offrant un accès facilité à une quantité importante de ressources multimédias.

Cet atelier sera l'occasion de pouvoir présenter et d'échanger autour de différentes initiatives de plateformes multimédias à vocation patrimoniale, afin de questionner l'origine et objet des projets, les difficultés rencontrées dans leur mise en œuvre, les coûts de fabrication, les modes d'alimentation et les choix des contenus, les principes de participation et de contribution, etc.

Avec...



Raphaël Malandain

Chargé de projet de la Sonothèque Normandie et co-chargé de la programmation à La Fabrik à Sons (Bolbec)



Alban Cogrel

Directeur de la FAMDT, portant la plateforme Modal - le média ressource des musiques et danses trad'



Jérôme Guibert

Professeur des universités en sociologie à l'université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Animé par...



Julien Pion

Coordinateur de SUPERMAB, espace de coopération pour les musiques actuelles en Bretagne et membre de MCI (Mémoire du CIR et de l'IRMA)

Hyacinthe Chataigné, coordinateur de l'observation et des études à la FEDELIMA introduit ce temps en rappelant qu'en 2010, la Fédurok (aujourd'hui FEDELIMA) avait créé avec la FSJ (Fédération des Scènes de Jazz) une commission patrimoniale commune aux deux fédérations. Des réunions de travail associant des professionnel·les et des chercheur·euses universitaires ont eu lieu durant trois années pour travailler les questions de patrimonialisation, notamment celles de la numérisation des supports et de la mise en ligne des ressources existantes. En 2013, des rencontres professionnelles de la Fédurok ont eu lieu à Niort et l'atelier sur le sujet devait réinterroger les membres de la fédération sur la poursuite des travaux de la commission. Les adhérents trouvaient le sujet passionnant mais trop théorique et non prioritaire. La commission a donc été arrêtée jusqu'à ce que récemment des questions autour de la patrimonialisation ressurgissent.

MCI – Mémoire du CIR et de l'IRMA

Julien Pion, co-animateur de la rencontre et coordinateur de SUPERMAB, Espace de coopération pour les musiques actuelles en Bretagne, introduit à son tour la rencontre. Il présente l'association MCI dont il est membre bénévole. MCI signifie Mémoire du CIR (Centre Info Rock) et de l'IRMA. L'association a été créée en 2020 à la suite de la disparition de l'IRMA (Centre d'information et de Ressources pour les musiques actuelles) dans le cadre de la création du CNM (Centre National de la Musique). Son projet est de travailler sur la mémoire politique des musiques actuelles en tant que champ et mouvement. Pour ce faire, elle dispose d'un point de départ essentiel que sont les archives de l'IRMA.

Ces documents permettent, depuis le

milieu des années 80, de suivre la trace de l'organisation du secteur, notamment la chronologie des événements, les coulisses de cette structuration. MCI souhaite préserver une mémoire, la valoriser, appeler à un élan collectif d'enrichissement, de croisement des sources, des témoignages pour que les acteurs du secteur ne soient pas exclus de l'écriture de leur propre histoire, mais aussi afin que cette histoire nous éclaire sur la manière d'écrire la suite.



Différentes actions sont mises en place, notamment un webinar en avril 2023 avec Philippe Teillet sur les défis des politiques publiques des musiques actuelles ; le 16 juin, un séminaire à Paris a permis d'aborder l'histoire de l'Agence des lieux musicaux, qui a préfiguré, de 89 à 95, la dynamique de création de lieux dédiés jusqu'à nos jours et d'une certaine manière le label SMAC. Des outils sont en construction, notamment des frises chro-

nologiques'. Une autre rencontre avait également été organisée durant la précédente édition de RAFFUT! en 2022, sur 40 ans de politique publique.

MCI mène également un travail d'identification des initiatives de préservation de cette mémoire, qui peuvent prendre des formes très diverses : archives des structures ou de particuliers, dons, enquêtes effectuées par des acteurs historiques, communautés web, expositions, coopérations sur la durée, livres, travaux de recherche, initiatives des médiathèques et musées, projets d'action culturelle, plateformes...

Quelques éléments de définition de la notion de patrimoine : Selon la convention de Faro de 2005, le patrimoine culturel constitue un ensemble de ressources héritées du passé que des personnes considèrent par-delà le régime de propriété des biens comme un reflet et une expression de leurs valeurs, croyances, savoirs et traditions. En 2008, l'UNESCO propose sa propre définition : « *le patrimoine est l'héritage du passé dont nous profitons aujourd'hui et que nous transmettons aux générations à venir* ». Cette définition implique une notion de transmission et donc une responsabilité. Étymologiquement, le mot vient du latin *patrimonium*, ce qui est hérité de nos pères, ce qui pose question aujourd'hui, alors que ce qui vient de nos mères (matrimoine) doit en faire également partie intégrante.

L'héritage peut être matériel, immatériel (tradition orale, pratiques sociales, rituels, événements festifs, connaissances, sa-

1- Frise « Musiques actuelles : 40 ans de cohabitation avec les politiques publiques » : https://cdn.knightlab.com/libs/timeline3/latest/embed/index.html?source=13vxVCOWV/SXSIPD--8kE-vMnN9zyBBCTMI&font=Fjal-la-Average&lang=fr&hash_bookmark=true&initial_zoom=2&height=700

voir-faire). Le droit au patrimoine culturel fait partie du droit de participer à la vie culturelle et est donc partie intégrante des droits culturels.

La question des supports et de leur fragilité se pose également alors que de nombreuses archives physiques disparaissent chaque jour et que la durée de vie sur le web n'est pas garantie (cf. épisode *Myspace* (2019 – Myspace efface accidentellement 12 ans de fichiers musicaux de sa période d'activité allant de 2003 à 2015). C'est donc aussi un débat sur les moyens de conservation et de valorisation de ce patrimoine pour qu'il puisse jouer son rôle, ce qui nécessite des compétences, une expertise et une éthique. C'est pour répondre à ces différents sujets que nos intervenants vont maintenant prendre la parole.

LA PLATEFORME MODAL - www.modal-media.com

Alban Cogrel, directeur de la FAMDT, Fédération des acteurs et actrices des musiques et danses traditionnelles, présente le projet dont il est porteur, la plateforme Modal, média ressource des musiques et danses trad'.

La FAMDT est basée à Nantes et s'inscrit d'abord dans le mouvement folk des années 70-80, les artistes associés s'étant engagés à explorer la diversité des patrimoines des territoires et à imaginer la fabrique musicale à partir de cette matière. En 1982, le pouvoir socialiste souhaite une meilleure territorialisation ; Maurice Fleuret, délégué

à la musique du ministère de la Culture, parle d'égalité de dignité des répertoires et des esthétiques et initie la mise en place de centres de musiques et de danses traditionnelles (CMT). Leur cahier des charges porte à la fois sur la transmission, liée aux pratiques de l'oralité, sur la création de spectacles vivants et la documentation. En 1985, l'ensemble de ces centres s'organisent pour obtenir une relation directe avec le ministère de la Culture, via la création de la FAMDT. Celle-ci compte aujourd'hui 182 structures adhérentes, sur un périmètre allant des luthiers aux lieux d'enseignement (écoles de musique associatives comme pôles d'enseignement supérieur), en passant par la création, la production et la diffusion de spectacles vivants, volet essentiel de l'activité affirmant un champ professionnel comme sa dimension patrimoniale. La fédération offrait auparavant le spectacle d'un « corps démembré », les acteurs de chaque champ y étant isolés et la vision d'une trajectoire commune pour l'ensemble de ces champs n'existant pas ; un important travail a été mené pour développer le portail web média (à la fois ressource, actualité chaude, objet patrimonial et contributif). La FAMDT est un outil collectif pragmatique de recherche et développement, représentant la diversité d'acteurs et visant à donner la parole à tous. Elle est également un lieu d'accompagnement, de soutien à l'expérimentation, d'analyse partagée, etc. Elle a été initiatrice, avec l'association adhérente Villes des musiques du monde, du Prix des musiques d'ICI, pour montrer que le paysage des musiques traditionnelles se recompose par les vagues de migrations et d'exils.

La genèse de Modal a été initiée par les acteurs de la documentation au sein de la FAMDT, qui avaient développé un catalogue collectif d'archives sonores et audiovisuelles sur les traditions orales en France, en travaillant sur la manière de référencer leurs sources et leurs collectes avec tous les centres en région. En 2017, la refonte du site s'est accompagnée d'une volonté de répondre à des enjeux propres à la fédération, après la disparition de son magazine (également dénommé Modal) et de sa maison d'édition, pour mettre en valeur l'actualité chaude du milieu. Le projet Modal Média a ainsi été lancé, d'abord intitulé Portail des musiques et des cultures de l'oralité. Ses intentions stratégiques sont donc de mettre à disposition les ressources, de consolider une dynamique de recherche et de développement, de permettre la coopération entre des acteurs régionaux, nationaux et internationaux sur ce vaste écosystème.

La page d'accueil de la plateforme ouvre sur les rubriques : actualité, ressources, PPO (Portail du Patrimoine Oral), puis plus bas sur le catalogue des archives sonores, classé par type de médias et aires culturelles. Les liens de coopération restent à développer entre les apports des acteurs associatifs et ceux des chercheurs. Le travail d'alimentation du site est réalisé par les centres, intégrés au sein de la FAMDT. La recherche d'un item sur le site renvoie à une liste de notices qui sont ensuite accessibles au sein des centres en région ; ces notices précisent également le collecteur de la ressource. Le volet plus actualisé du site, relié à l'espace contributif, permet de découvrir des ressources à lire, écouter et voir, qui permettent de valoriser ce qui se fait aujourd'hui, mais également de renvoyer à des interviews, des dossiers, des thématiques fédérant au-delà de la FAMDT. Une autre partie importante concerne les dossiers thé-



matiques qui permettent, à mesure de leur consolidation, de pouvoir agréger des sources liées au portail du patrimoine oral des documents qui offrent une porte d'entrée générale sur un sujet. On y trouve par exemple un dossier sur « la flûte traversière en bois et les musiques traditionnelles : une histoire de voyages » ou encore « la lutherie dans les musiques traditionnelles ». Un autre dossier sur la place des femmes dans les musiques traditionnelles, intitulé « Tambour battante », a été repris par le réseau des SCOP (Sociétés Coopératives de Production) Occitanie. Une dernière rubrique « ressources » renvoie à différentes entrées ; enfin, chaque visiteur peut se créer un compte et participer au site, sous réserve d'entrer dans la ligne éditoriale.

LA SONOTHÈQUE NORMANDIE - www.sonothèque-normandie.com

Raphaël Malandain indique que la Sonothèque Normandie est un projet de la Fabrique à sons, qui œuvre à la patrimonialisation/matrimonialisation des œuvres discographiques des musicien·nes normand·es. Cela se traduit concrètement par une collecte de tous les disques produits sur le territoire normand, qui sont ensuite numérisés puis diffusés sur la plateforme en streaming. La Fabrique à sons est un collectif de musiques actuelles sous forme associative basée à Bolbec en Seine maritime ; sa première vocation était l'organisation et la diffusion de concerts et de festivals. À force de recevoir des disques d'artistes qui démarchaient le collectif en envoyant leurs démos et albums pour passer en concert, la Fabrique à sons s'est retrouvée avec des armoires pleines de disques, dont elle a voulu faire profiter un maximum de personnes. Le premier mouvement a été de les mettre en consultation libre sur place, avant la création d'une plate-



forme de streaming et l'ouverture du projet en termes de collecte et de recherche. L'association possédait la majorité de ce qui était sorti dans le département de la Seine-Maritime (76), une bonne partie du contenu du département de l'Eure (27), puis la fusion des régions a eu lieu, ouvrant la recherche à trois nouveaux départements, avec la nécessité de construire de nouveaux réseaux. La plateforme est en cours de refonte, avec des recherches de financement, ce qui limite les ajouts et la collecte ; cela a mené à viser une plateforme collaborative pour la prochaine mouture, notamment en offrant la possibilité aux contributeurs de saisir des informations relatives aux disques enregistrés.

Y a-t-il une manière de structurer la collecte ou la participation collaborative ?

La Sonothèque cherche à tout collecter, à partir du moment où la production est

issue du territoire normand, ce qui passe par le référencement du nom des artistes ayant une forte attache avec celui-ci. Le second critère est celui de la qualité, les démos ou maquettes n'étant pas acceptés. Le dernier critère, pour des questions de droit, impose qu'il s'agisse de compositions/créations musicales plutôt que de reprises, ce qui peut, de fait, exclure certaines esthétiques, comme le jazz par exemple. Des artistes démarchent la Sonothèque pour que leur album à paraître soit mis en avant, ce qui peut être fait si le calendrier des publications le permet. Le site référence pour l'instant 2000 artistes, 25 000 titres. L'autre volet de l'activité est la valorisation : la plateforme met en avant un « clip de la semaine », également relayé sur les réseaux sociaux ; elle intègre des interviews, qui vont bientôt passer d'un format écrit à oral ou vidé ; elle entretient un partenariat avec de nombreuses médiathèques sur toute la région Normandie qui lui permet d'organiser des concerts qui ne réunissent que des artistes normands.

Un participant demande si la première intention d'offrir une visibilité aux anciens groupes normands est toujours d'actualité. Il félicite la Sonothèque Normandie d'avoir accompli ce travail un peu « ingrat ».

Raphaël Malandain répond que de nombreuses œuvres cataloguées sont également présentes sur les plateformes commerciales, mais que la Sonothèque accueille un certain nombre de disques introuvables par ailleurs.

Un participant demande si les sites présentés possèdent des données sur leur fréquentation.

Raphaël Malandain répond qu'en 2021, le site affichait 1000 visiteurs uniques chaque mois ; la fréquentation a baissé depuis du fait de certains dysfonctionnements techniques de la plateforme qui devient aujourd'hui vieillissante du point de vue de son développement informatique remontant à 2012. La nouvelle version va être lancée lors d'une grande journée sur la patrimonialisation organisée en septembre à Bolbec, les nouvelles fonctionnalités de cette version devraient permettre d'attirer un plus grand nombre de visiteurs.

Alban Cogrel précise que la plateforme Modal a connu 28 280 visites depuis mars, avec une moyenne de 3 minutes par visite. La rubrique la plus visitée reste le portail du patrimoine oral. Il s'agit d'un outil, un espace de travail par lequel passent obligatoirement les collecteurs et collecteuses ; suivent les rubriques « actualités » et « ressources » à peu près à égalité, puis les pages « podcast ».

Un participant note que la problématique juridique des droits de diffusion a pu se présenter sur des tentatives précédentes de présentation sur des plateformes.

Raphaël Malandain indique que la Sonothèque a obtenu une certification Hadopi et ne réalise pas de ventes de disques ; l'accès à la plateforme est de plus gratuit. La Sonothèque a un contrat avec la Sacem et paye un forfait annuel ; elle demande aux artistes indépendants sans accord avec la Sacem de signer une autorisation de diffusion.

Alban Cogrel note que ce problème n'a pas été abordé par Modal pour le moment.

Un membre de la Fraca-Ma, Fédération Centre-Val de Loire, évoque le cas de l'Électrophone, qui a également mis en place une logique de forfait avec la Sacem. L'Électrophone est une plateforme de streaming, diffusion, mise en avant des artistes de la région Centre-Val de Loire, mais aussi de ma-patrimonialisation, qui a expérimenté une difficulté à pouvoir poursuivre les 2 objectifs conjointement. Il demande comment est envisagée l'éditorialisation, la pertinence de la vitrine pour les artistes, notamment par rapport aux agrégateurs permettant d'apparaître sur un nombre plus important de plateformes.

Raphaël Malandain explique qu'avant la fusion des régions, en ex-Basse Normandie, l'agence régionale Le FAR (ancienne agence musicale régionale en Normandie) avait mis en place un annuaire des artistes en activité (disques et concerts) : la Music Box. Le projet de la Sonothèque est plutôt de collecter les œuvres discographiques (excluant les formations et artistes/musicien·es uniquement live) dont les disques de projets musicaux disparus. Les structures se sont mises d'accord pour se répartir les domaines de compétences, ce qui permet à la Sonothèque de ne pas avoir cet aspect à gérer. Le parti a été pris d'intégrer automatiquement les albums, sans cependant les mettre en écoute immédiatement, puis de contacter les artistes pour leur signaler la démarche et leur demander s'ils souhaitent les mettre en ligne. Cette méthode simplifie et facilite souvent leur accord. L'argument mis en avant précédemment d'un aspect valorisant pour la carrière des artistes d'être référencé sur la Sonothèque a été abandonné, au profit de l'idée de « laisser une trace » et de la participation à l'histoire

des musiques populaires en Normandie.

Un participant s'interroge sur l'impact écologique de la digitalisation du patrimoine, notamment par rapport à des œuvres ayant des durées de vie en ligne relativement limitées ou à l'idée à terme de supprimer certaines œuvres du catalogue.

Raphaël Malandain répond qu'un serveur « vert » a été demandé au prestataire pour l'hébergement informatique de la nouvelle plateforme. Pour l'instant, la Sonothèque n'a pas considéré la possibilité d'une limite de temps de conservation des œuvres. Il ajoute que pour le moment une certaine marge existe avant que le volume d'archives ne pose problème.

Alban Cogrel remarque que les moyens pour mettre des éléments en ligne deviennent de plus en plus accessibles à tous. Le sujet de l'impact écologique de ces solutions techniques d'archivages en lien avec les missions de patrimonialisation des œuvres culturelles lui pose cependant question.

Approche sociologique

Gérôme Guibert, professeur en sociologie et ancien musicien, souhaite présenter les raisons de l'échec du projet « Alternarchives² », avant d'aborder un chantier de recherche sur la scène angevine entre 1988 et 1994, dates d'activité de l'ADRAMA (Association pour le Développement du Rock et Autres Musiques à Angers). Cette association représentait une fédération de musicien·es qui s'était initialement constituée, pour réclamer la création de studios de répétition adaptés

2 - <https://zinor.fr/le-collectif-associatif-montacutain-icroacoa/alternarchives/>

aux musiques amplifiées sur la ville d'Angers. Il souhaite également présenter la manière dont est pris en compte à l'heure actuelle ce passé sur lequel il travaille, et mentionner le label « Nineteen Something », dont la vocation est de travailler sur les groupes de cette période.

Les musées actuels sont confrontés à de nouvelles difficultés lorsqu'ils traitent les cultures populaires (jeux vidéo, musiques amplifiées, etc.), car ils n'ont pas été formés pour cela. La question de la transmission orale et des cultures populaires reste difficile à aborder, notamment pour expliciter l'antériorité. Les expositions qui fonctionnent sur ces sujets sont celles qui ont adoptées une ligne éditoriale spécifique, avec une dimension centrée sur la nostalgie : le rôle de la curation est de donner ce sens transverse. Par exemple, les jeunes peuvent se montrer intéressés par des groupes du passé parce qu'ils sont liés à leur subculture ou à leurs inté-



rêts. Dans le cadre de son travail de curateur de l'exposition sur le hard rock, heavy metal, metal de la SACEM, Gérôme Guibert a pu travailler avec les nombreuses archives de l'institution pour s'efforcer de rendre le sujet vivant.

Le projet Alternarchives est né de l'initiative du collectif d'associations ICROACO³ implanté à Montaigu en Vendée. Ce collectif s'est initialement constitué face à l'opposition de la mairie de permettre la création un lieu de diffusion, répétition, création pour la pratique des musiques amplifiées sur la commune. Suite à l'échec de cette mobilisation, le collectif a procédé à une importante collecte de documents portant, dans le temps, sur ses activités et celles de ses différentes associations membres (articles de journaux, productions, documents internes, flyers, photos, etc.). Le site Internet « Alternarchives » a été lancé par la mise en ligne d'une frise chronologique devant permettre aux participant·es de classer les documents correspondants par année d'activité. Le site a été en partie financé par la DRAC Pays de la Loire, accompagné par Ethnodoc⁴, une association spécialisée dans la patrimonialisation des danses et musiques traditionnelles. Cependant un travail important a dû être effectué pour faire correspondre des thésaurs et nomenclatures aux pratiques de types musiques amplifiées/actuelles.

Gérôme Guibert présente le projet « Nineteen Something⁵ » créé par Eric Sourice, chanteur-guitariste des Thugs et Stéphane Martinez, programmateur du Chabada, ancien gérant du magasin de disques Black & Noir à Angers. En 2016, Eric Sourice s'est associé à Franck Frejnck, ancien rédacteur en chef de Rock Sound, pour créer le site Internet « Nineteen Something », dont l'idée était de ré-

3 - <https://zinor.fr/le-collectif-associatif-montacutain-icroacoa/>

4 - <https://opci-ethnodoc.fr/ethnodoc/>

5 - <https://nineteensomething.fr/>

éditer des albums de groupes français et de la scène angevine des années 90. Cette initiative relève plus d'un engouement pour une période donnée et d'une approche militante que d'une démarche de patrimonialisation. Cependant ce travail permet d'accéder à nouveau à des enregistrements qui n'étaient plus disponibles. Le label a également créé un sous-label dénommé « Twenty Something » ayant pour objet d'éditer les albums de groupes actuels.

Un participant fait part de son questionnement face à la multiplication des initiatives, notamment de la BNF⁶ (Bibliothèque Nationale de France), de bibliothèques, musées, et de leur articulation qui pourraient peut-être envisagées au sein d'une méta-plateforme les centralisant.

Alban Cogrel répond que cette méta-plateforme existe déjà en partie avec Google, et que la question se pose dans ce cas du référencement des œuvres et supports. Toute initiative de numérisation, se doit de réfléchir sur la manière dont vont être classés les œuvres et documents pour en faciliter la recherche par les personnes souhaitant les consulter. Gêrôme Guibert note que les institutions ont généralement tendance à ne pas penser le monde en dehors de leur propre projet. Elles sont dans beaucoup d'exemples déconnectées du terrain et les résultats de leurs initiatives ne correspondent généralement pas au récit territorial de la ville et des personnes qui ont participé à la construction de son histoire locale. La possibilité d'ordonnan-

cer les initiatives en ligne est limitée par le fonctionnement même du net, qui est par essence chaotique. L'idée d'une histoire universelle est également compliquée par le fait qu'elle est généralement imposée par les dépositaires du pouvoir.

Julien Pion abonde dans son sens en précisant que la création et l'animation d'une méta-plateforme de ce type représenterait un travail gigantesque.

Un participant demande si les projets présentés connaissent une fréquentation hors de leur territoire d'ancrage, notamment via des valorisations extérieures ?

Raphaël Malandain indique que 60% des connexions en ligne à la Sonothèque de Normandie proviennent du territoire Normand et les 40% restant sont réparti sur la France et un peu à l'étranger.



Alban Cogrel répond que l'internationalisation de la plateforme de la FAMDT est un objet de discussions. La FAMDT est par ailleurs impliquée dans le réseau European Folk Network⁷ auquel elle a signalé que l'outil pourrait être mutualisé.

Un intervenant remarque que le travail d'archivage ne peut pas se faire seul et qu'il doit être mené en connexion avec les scènes locales. Le problème du suivi des projets d'archivage se pose également, notamment dans les musées, où un changement de conservateur ou de politique peut éteindre l'initiative, voire mener à la destruction des archives.

Gêrôme Guibert reconnaît l'existence du problème, également sur internet où les archives MySpace et Skyblogs ont par exemple déjà disparu ou vont tout bonnement disparaître. Plus globalement, les monographies qui sont réalisées sur de nombreuses villes de France ont leur utilité. Elles permettent de poser une grammaire historique commune, et d'éviter de fausses interprétations idéologiques. Au-delà de l'approche par groupes et collectifs d'acteur·rices, il est selon lui très important de veiller à bien considérer les scènes et dynamiques locales. Il propose ainsi 4 entrées pour les étudier :

les connexions et les réseaux ; les ambiances et atmosphères ; les récits, notamment territoriaux ; la

6 - <https://www.bnf.fr/fr>
7 - <https://www.europeanfolk-network.com/>

scène médiatique (comment les médias locaux en construisent le récit). Il présente son travail d'analyse de réseaux mené à partir du « Yéti » qui était le magazine de l'actu de l'ADRAMA et de la scène locale angevine entre 1988 à 1995. Ce travail lui a permis de modéliser et de cartographier les connexions existantes entre les différent·es musicien·nes et groupes de l'époque.

Le développement de ces initiatives d'archivage et des outils est-il positif et comment faire perdurer cette dynamique ?

Alban Cogrel évoque le besoin de fonctions supports, d'animation, de veille sur les éléments à voir, lire, entendre, à mettre en récit pour valoriser les scènes locales dans leur diversité. À moyen terme, la question se pose de comment organiser un projet d'intérêt général pour qu'il prenne son envol, au-delà des compétences nécessaires d'animation, d'édition, etc. À plus long terme, des projets relevant de web média, de narrations augmentées semblent intéressants à investir et peuvent relier des enjeux sur le champ de la transmission et de l'éducation.

Raphaël Malandain indique que la multiplication du nombre de plateformes ne lui pose pas problème, du moment où chacun projet apporte ses spécificités et s'intègre en complémentarité des autres initiatives existantes. Il précise que l'on se doit tout de même d'intégrer la prise en compte des enjeux écologiques liés à la consommation importante des serveurs hébergeant ces espaces ressources en ligne. Concernant la Sonothèque Normandie, la mise en place de la nouvelle plateforme en septembre s'accompagne d'un espoir que de nombreux contributeurs s'emparent de l'outil pour rendre la base de données la plus exhaustive pos-

sible et que cet outil puisse participer à l'étude sur l'évolution des genres et des styles musicaux en lien avec les territoires.

Morgane Olivier, coordinatrice de la Fabrique à Sons note que la question de la patrimonialisation et de la matrimonalisation a été mise de côté, depuis quelques années, par les acteurs du secteur et les institutionnels et qu'un débat doit être relancé à ce sujet, notamment en termes de moyens financiers dédiés.

Gérôme Guibert souligne l'importance du recueil des faits dans ce travail d'archives et félicite les acteurs impliqués qui œuvrent à la mise en avant et au maintien de la mémoire des musiques populaires. Hyacinthe Chataigné remarque en conclusion que lors de la création de la commission patrimoine de la Fédurok et de la FSJ dix ans auparavant, l'objectif de fond de la démarche était surtout de permettre aux acteurs des musiques amplifiées et actuelles de raconter eux-mêmes leur propre histoire avant que d'autres ne le fassent à leur place. Il est important que ceux-ci continuent cet effort pour ne pas être dépossédés d'une histoire de la musique que les plateformes payantes de la musique en ligne ne racontent (et ne raconteront) pas de la même manière, ni aussi précisément.

Le CNM et les lieux de musiques actuelles : point d'actualité et échange

🕒 Mercredi 5 juillet | 9h30-12h00

📍 Salle de réunion
Best Western

Après avoir abordé le fonctionnement actuel du Centre national de la musique (CNM) et ses actualités, nous dresserons un état des lieux des différentes aides disponibles pour les lieux de musiques actuelles, en mettant particulièrement l'accent sur le service «lieux» de l'établissement. Nous examinerons les dispositifs d'aide liés à la diffusion, à l'équipement/création de salles de spectacles, aux résidences artistiques, ainsi qu'au plan de soutien à la transition, sans oublier les aides transversales (aides aux entreprises, à l'innovation, à l'égalité femmes/hommes, à la transition écologique...). Nous aborderons également les aides provenant d'autres services du CNM (création-production-diffusion, festivals).

Nous nous pencherons plus particulièrement sur les programmes « Aide à l'équipement et à la mise en conformité des salles de spectacle en activité » et « Aide à la création de salles de spectacle ». Quelles sont les difficultés rencontrées dans leur mise en œuvre ? Quelles sont les attentes des porteurs de projets ? Quels aspects peuvent être améliorés ? Comment ces programmes pourraient-ils évoluer à l'avenir ?

Avec...



François Jolivet

Responsable du service lieux et disquaires du Centre national de la musique



Franck Michaut

Directeur de La Clef et membre de la commission « Transition écologique »



Yann Rivoal

Directeur de La Vapeur (Dijon) et membre de la commission « plan de soutien à la transition »



Mélanie Alaitru *(en visio)*

Directrice du Chabada et membre de la commission « création, production, diffusion »



David Demange *(en visio)*

Directeur de La Rodia et membre de la commission « résidences »



Mathilde Coupeau *(en visio)*

Directrice de Jazz à Poitiers et membre de la commission « aide à la diffusion des salles de spectacles »



David Fourier

Directeur de La Sirène (La Rochelle) et membre de la commission « équipement, mise en conformité/création de salles de spectacles » du CNM



Animé par...

Thierry Ménager

Ancien directeur de l'Antipode-MJC (Rennes)



Ce temps d'information n'a pas fait l'objet d'un compte rendu.

Atelier participatif sur la billetterie : quelles sont les principales problématiques actuelles rencontrées, quelles réponses et bonnes pratiques apporter ?

 Mercredi 5 juillet | 9h30-12h00

 Dock'Side

Cet atelier vise à aborder les principales problématiques actuelles rencontrées par les personnes en charge de la billetterie, en termes de vente, de relation client et d'accueil des publics. Depuis la période de la Covid-19, de nombreux cas particuliers sont apparus en ce qui concerne les règles de billetterie. Grâce à l'apport d'expert-e-s sur ces questions, ce temps d'échanges permettra aux participant-e-s de mettre à jour leurs connaissances en abordant les problématiques de réglementation, de législation, d'usage et de commercialisation d'une billetterie, afin de répondre aux demandes spécifiques des publics.

Avec...



Corinne Lefebvre
Fondatrice et eFormatrice
bill-a



Jenni Loridan
Chargée de projet SoTicket

Animé par...



Lëa Leonetti Mauguin
Attachée de production en chargée de
la billetterie et des artistes régionaux à
Paloma (Nîmes)



- Fabrice Ecoiffier (Heeds), à 10 min 43, se demande si les bénévoles mobilisé-es sur un événement doivent posséder un billet pour celui-ci.
- Laura Liboz (Moulin de Brainans), à 14 min 45, s'interroge sur l'obligation de conservation des billets émis en dehors de la structure, par des partenaires comme la FNAC.
- À 16 min 20, Fabrice Ecoiffier (Heeds) cherche des éclaircissements sur la notion « d'édition de billet » et pourquoi elle est obligatoire.
- Grégory Marquois (La Clef), à 20 min, soulève la question de la gestion des « no shows », en partageant des exemples vécus à La Clef.
- Élodie Plassard (La Tannerie), à 23 min 12, questionne le processus d'annulation d'un billet.
- À 24 min 46, Lucile Rautureau (La Péniche) demande si vendre un billet après le départ d'une personne de l'événement est possible, et si les billets physiques restent légaux.
- Katell Le Menn (La Carène), à 27 min 45, interroge sur le « turn-over » lié à la revente de billets après le départ d'un spectateur-riche et évoque le risque de dépassement de la jauge sécurité. Elle demande aussi des précisions sur les modalités de contrôle des sorties.
- À 30 min 40, Peyot (La Tannerie) s'interroge sur la prévalence de la jauge sécurité sur la jauge billetterie.
- Robine Bertrini (Le Tamanoir), à 37 min 44, pose la question de la sécurisation des données de billetterie.
- À 55 min 47, Brice Arnaudeau (Grabuge) questionne les liens possibles entre la revente de billets, les NFT, les blockchains, et demande s'il existe des plaidoyers contre les plateformes de revente.
- Katell Le Menn (La Carène), à 1 h 01 min 18, s'interroge sur les recours légaux d'un lieu face à une plateforme de revente comme Viagogo.
- À 1 h 07 min 55, Peyot (La Tannerie) demande si les billets « Pass Culture » générés par SoTicket peuvent être revendus.
- À 1 h 43 min 35, des échanges ont lieu entre les participant-es concernant les bonnes pratiques de billetterie pour les tarifs réduits.
- À 1 h 46 min 16, Brice Arnaudeau (Grabuge) demande s'il est possible de créer un « tarif abonnés partenaires » pour partager les tarifs réduits entre lieux utilisateurs de SoTicket.
- Grégory Marquois (La Clef), à 1 h 56 min 03, s'interroge sur la pertinence de maintenir la pratique de majoration des tarifs au guichet le jour de l'événement.
- À 2 h 00 min 20, Brice Arnaudeau (Grabuge) demande s'il est légal de lier une politique tarifaire à des avantages commerciaux (bar, restauration, merchandising).
- À 2 h 06 min 20, Charlène Parrassin (Superforma) partage son expérience sur les opérations promotionnelles de vente.
- À 2 h 08 min 50, des échanges entre participant-es portent sur l'opportunité de continuer ou non à utiliser des réseaux de distribution comme Francebillet et Ticketmaster.
- Chloé Ferran (Le Florida), à 2 h 24 min 17, demande des conseils sur la collaboration avec des CE pour la vente de billets.
- À 2 h 35 min 32, des échanges ont lieu sur les bonnes pratiques en matière d'horaires de fermeture de la billetterie en ligne et au guichet.

40 ans de recherches sur les musiques populaires : dans quelles mesures les lieux de musiques actuelles peuvent s'emparer et participer de ce champ universitaire ?

🕒 Mercredi 5 juillet | 14h00-16h00

📍 Les Docks
Grande salle

Cultures et modes de vie, commerce, politique, caractéristiques sonores, histoire et rapports de génération sur le temps long, identités, subcultures musicales... De quoi parle-t-on quand on parle de musiques populaires, et pourquoi les prendre en sérieux ? Pourquoi la musique compte dans nos vies ? Depuis le début des années 1980, des chercheur.e.s de disciplines universitaires diverses (de la sociologie à la musicologie en passant par la sémiologie ou les cultural studies) se sont réuni.e.s car elles et ils trouvaient, entre autres, que du rock au rap, des musiques électroniques au dub, l'université, et plus généralement la société, ne considéraient pas à leur juste valeur ces musiques. S'en est suivi un courant de recherche foisonnant, les «popular music studies». Fin 2022, 25 textes célèbres dans le monde anglosaxon sont traduits en français dans une anthologie intitulée « Penser les musiques populaires » dirigée et présentée dans cet atelier par Gérôme Guibert et Guillaume Heuguet. Après un échange autour des spécificités des «popular music studies» et une présentation de l'ouvrage, sera proposé un exercice de pensée autour de deux thématiques abordées sous le prisme des enjeux et intérêts pour les lieux d'explorer ces sujets sur et avec lesquels professionnels des lieux de musiques actuelles et universitaires travaillent quotidiennement.

Avec...



Guillaume Heuguet
Professeur à l'Ecole Supérieure d'Art de Clermont Métropole et cofondateur des Editions Audimat



Gérôme Guibert
Professeur des universités en sociologie à l'université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 et cofondateur de la revue Volume!

Animé par...



Cécile Verschaeve
Coordinatrice de la vie associative et de la mise en œuvre du projet à la FEDELIMA



Cette conférence n'a pas fait l'objet d'un compte rendu.

Animer l'intelligence collective au sein des projets des lieux : pourquoi, comment et avec quels outils ?

🕒 Mercredi 5 juillet | 14h00-16h00

📍 Auberge du Chai

Les projets de musiques actuelles sont pour la plupart issus de dynamiques collectives. L'évolution de ces derniers, via leur structuration, leur professionnalisation mais aussi en relation avec l'évolution de la société et du rapport au travail, tend à mener leur mise en œuvre de manière plus horizontale avec davantage de partage et de transversalité au sein de la structure et/ou avec l'ensemble des parties prenantes...

Dans cette dynamique, savoir et pouvoir animer l'intelligence collective au sein des projets est un enjeu essentiel : quels outils et processus sont nécessaires à la mise en place d'une organisation reposant sur la capacité à faire travailler ensemble des profils divers et variés ? Quels sont les outils permettant d'identifier, de résoudre des conflits entre individus du collectif ? Quels sont les bons réflexes pour organiser une réunion dans de bonnes conditions ?

Après des apports sur la notion d'intelligence collective, cet atelier présentera plusieurs techniques et outils d'animation de du collectif ainsi que des expériences de mise en œuvre de ces outils au sein d'un lieu de musiques actuelles.

Avec...



Alexandre Lamothe
Coordinateur général de La Bobine (Grenoble)



Laure Pierre
Consultante en évolution professionnelle chez Elpi



Cet atelier participatif n'a pas fait l'objet d'un compte rendu.

État des lieux des bâtis actuels et besoins pour les nouveaux projets de construction d'équipement



Mercredi 5 juillet | 14h00-16h00



Médiathèque

Dans le cadre de ses chantiers, le groupe de travail « création, extension, rénovation et réhabilitation de lieu » de la FEDELIMA a lancé, en mai dernier, un nouveau questionnaire ayant pour objet de faire remonter des informations portant sur le bâtiment/ERP (Établissement Recevant du Public) principal dont la plupart des structures adhérentes ont la gestion au quotidien. Cet atelier sera, dans un premier temps, l'occasion de restituer les principaux résultats de cette enquête. Dans un second temps, cet atelier sera consacré à un temps d'échanges autour des attentes et besoins en informations des structures ayant un projet de bâtiment. Ce temps de travail a pour objectif final de créer un outil ressource partagé de suivi des nouveaux projets de lieux de musiques actuelles.

Animé par...



Hyacinthe Chataigné
Coordinateur de l'observation et des études à la FEDELIMA (fédération des lieux de musiques actuelles)



Véra Bezsonoff
Coordinatrice de l'accompagnement des adhérents et des dynamiques de territoires



Peyot
Directeur technique à La Tannerie (Bourg en Bresse)

Hyacinthe Chataigné, coordinateur de l'observation et des études à la FEDELIMA introduit cet atelier en rappelant l'objet et les objectifs du groupe de travail (GT) « création, extension, rénovation et réhabilitation de lieu » de la FEDELIMA. Le GT s'est donné pour feuille de route de :

- Créer un formulaire dédié au « bâtiment/ERP » principal rassemblant des informations techniques et d'infrastructures des lieux que les adhérents ont en gestion au quotidien ;
- Créer un outil/espace ressource permettant de centraliser les informations en lien avec les projets de création, extension, rénovation et réhabilitation des adhérents (documents, cahier des charges, devis, contacts d'experts, etc.) ;
- Créer un outil de suivi de l'état d'avancement des projets de création, extension, rénovation et réhabilitation de lieu mené par les adhérents.

Peyot, directeur technique à La Tannerie (Bourg en Bresse), précise que ce groupe de travail était en pause et qu'il a été ré-activé il y a 3 ou 4 ans sous l'impulsion d'adhérents, car un nombre de plus en plus important de projets de création ou de réaménagements de lieux était initié. Il rappelle le lien existant entre ce groupe de travail et le GT technique de la FEDELIMA qui traite également de sujets et problématiques liés aux bâtiments de plus en plus vieillissants et à des travaux à lancer pour les entretenir et/ou les adapter à de nouvelles normes et ou pratiques artistiques. De plus, des problématiques découlant de la période de pandémie de COVID19 et de la hausse des coûts de l'énergie sont venues s'ajouter aux problématiques déjà identifiées de la gestion

des bâtiments au quotidien.

- La première partie de l'atelier va être dédiée à une restitution intermédiaire des premiers résultats de l'état des lieux des « Bâtiment / ERP Principal » lancé en mai 2023 via le formulaire d'enquête « Bâtiment /ERP principal » travaillé par les membres du groupe de travail.
- La seconde partie de l'atelier sera consacrée à un temps d'échange avec les participant-es présent-es devant permettre de recenser et lister des éléments et types de ressource dont auraient besoin les structures dans le cadre d'une création, réhabilitation, extension, rénovation de bâtiment.

Restitution des principaux résultats de l'état des lieux :

Hyacinthe Chataigné rappelle que le questionnaire avait pour objet de faire remonter et de centraliser les informations portant sur le bâtiment/ERP (Établissement Recevant du Public) principal dont 137 adhérents ont la gestion au quotidien. Il rappelle que La FEDELIMA ne disposait jusque-là d'aucune information portant sur les bâtiments/salles de concerts dont la majorité des adhérents ont la gestion au quotidien. Il présente les premiers résultats de cet état des lieux qui ne seront pas retranscrits dans le présent compte-rendu puisque téléchargeables au format PDF en cliquant sur l'image ci-dessous.



À la suite de la restitution des principaux résultats, un intervenant en salle témoigne de la difficulté par moment de répondre à certaines questions, notamment de savoir ce que l'on entend exactement par « avoir la gestion d'un ERP ». Dans son lieu, il a trois types d'ERP en gestion (enseignement, restauration et salle de spectacle). Il dispose d'un seul responsable unique de sécurité (RUS) qui est la directrice de la partie conservatoire de l'activité du projet et qui n'a pas rempli le questionnaire. Il précise qu'il lui était compliqué de scinder les questions en lien avec le partage de responsabilité des différentes parties de l'équipement.

Hyacinthe Chataigné exprime le fait que ces situations semblent plus fréquentes qu'on ne le pense, car il a reçu un certain nombre d'appels téléphoniques visant à lever des doutes ou à éclaircir des positionnements, car il existe une grande diversité de situations. Les personnes qui remplissent le formulaire ne savent pas exactement avec quelle « casquette » répondre à certaines questions pour lesquelles elles peuvent ne pas être concernées au regard de la répartition des espaces et de leur responsabilité de gestion.

Peyot précise à ce sujet que la responsabilité de gestion d'un équipement s'étend de l'accueil de la commission de sécurité, jusqu'au paiement des fluides et le fait d'assurer la sécurité sur un événement, etc. C'est justement pour cela qu'il est important de pouvoir réaliser ce premier état des lieux afin d'avoir une meilleure connaissance de la diversité des situations et d'identifier des problématiques liées à la diversité des configurations existantes. Il n'est finalement pas si simple que cela de répondre à ce que l'on entend par « avoir la gestion d'un ERP ».

Un intervenant explique qu'il a en gestion un deuxième ERP, et que celui-ci n'est

pas lié à l'activité de diffusion, mais à la pratique musicale. Comment remplir le questionnaire dans ce cas ? Quel équipement choisit-on, puisque l'on ne peut renseigner qu'un seul questionnaire par personne morale/structure ?

Hyacinthe Chataigné présente la difficulté de trancher cette problématique.



Dans l'idéal, pour réaliser un travail précis, il aurait fallu créer un formulaire par type d'ERP et donc que les adhérents renseignent autant de formulaires qu'ils ont d'ERP en responsabilité de gestion. Il a donc été choisi de demander de remplir les informations pour un seul ERP, entendu comme l'ERP principal au regard de l'activité de la structure, tout en laissant cependant les structures effectuer elles-mêmes le choix de l'ERP pour lequel elles allaient remplir leur formulaire. Afin de répondre à ces situations, il reste tout à fait

envisageable, maintenant que les structures gérant plus d'un ERP ont été identifiées, de mettre en place un second formulaire « ERP secondaire » par exemple. Le GT priorise cependant le remplissage d'un seul formulaire par structure pour le moment.

namiques de territoires à la FEDELIMA, précise qu'actuellement 60 à 65 % des adhérents sont dans des phases de réflexion, de création ou de rénovation de bâtiment. Ce premier formulaire « bâtiment/ERP principal » permet, dans un premier temps, de répondre à des questions récurrentes qui sont généralement posées au lancement du projet de construction d'un nouveau bâtiment, comme les superficies en m², les jauges, les types d'espaces à créer, les coûts, les investissements, etc. Le projet du GT reste bien de déployer un second formulaire permettant d'assurer le suivi des différents chantiers de construction tout en permettant d'alimenter les adhérents concernés en ressources.

La prochaine étape de l'état des lieux va consister en l'identification des adhérents en réflexion ou se lançant dans un projet de création, extension, rénovation et réhabilitation de lieu.

Le groupe de travail avait déjà imaginé pouvoir centraliser les éléments permettant de :

- Décrire les différentes étapes et leurs intervenants
- Compiler et centraliser des exemples de documents types (cahiers des charges, études de faisabilité, etc.)
- Constituer une base de données de contacts d'experts intervenant dans les projets de construction, tels que des agences, architectes, scénographes, acousticiens, etc.

Temps d'échange autour des besoins en ressources

Le second temps de cet atelier doit permettre d'identifier les éléments ressources prioritaires dont auraient besoin les adhérents se lançant dans un projet de création ou de réhabilitation d'équipement.

Véra Bezsonoff, coordinatrice de l'accompagnement des adhérents et des dy-

Peyot intervient pour préciser que le bâtiment hébergeant la Tannerie, qui appartient à la ville, ne répond plus à nombre de normes et de contraintes techniques. La ville de Bourg-en-Bresse a accepté de lancer le projet de construction d'un nouveau bâtiment. La structure (l'association « La Truffe et les Oreilles ») est associée en maîtrise d'usage en tant qu'exploitant

du bâtiment avec la maîtrise d'ouvrage et la maîtrise d'œuvre. Peyot découvre, via ce nouveau projet, qu'il existe en architecture beaucoup d'acronymes, de termes techniques, liés aux différentes phases de construction. Il témoigne qu'il a pu, à plusieurs reprises, s'appuyer sur des personnes-ressources au sein du groupe de travail ou sur d'autres collègues technicien·nes dans le réseau, mais de manière parcellaire. Il lui semble important de pouvoir disposer de ressource permettant de décrire le déroulé administratif en partant du programme jusqu'à la livraison du bâtiment définitif, tout en détaillant les différentes phases et ses intervenants et interlocuteurs. Cette trame serait précieuse pour les personnes qui se lancent dans le suivi de projet de création de lieu/salle.



Thierry Ménager, ancien directeur de

l'Antipode MJC (Rennes), intervient pour préciser qu'en complément de la description des différentes phases, il faut surtout mettre l'accent sur les points de vigilances à avoir lorsque l'on entre dans chacune de ces phases. Il explique qu'il est très important d'anticiper et qu'il faut s'astreindre à toujours essayer d'avoir un demi train d'avance sur la phase à venir, sous peine de ne pas s'être assez préparé et de ne plus être en mesure d'interagir véritablement sur les décisions lorsqu'elles doivent être prises.

Il soulève un deuxième point important, qui concerne le terme de « maîtrise d'usage », qui n'est pas une dénomination officielle, et n'est donc pas légal. Il correspond à un entre-deux, entre d'une part la maîtrise d'œuvre, l'architecte, celui qui construit et d'autre part la maîtrise d'ouvrage, celui qui commande, donc la collectivité, souvent la ville ou l'agglomération. Il existe toujours des tensions entre la maîtrise d'œuvre et la maîtrise d'ouvrage, qui tient les cordons de la bourse. Il y a toujours des choix et des arbitrages financiers à faire. Et ces derniers sont de plus en plus prégnants au fur et à mesure que le projet avance. Avoir de surcroît un tiers qui aura l'utilisateur final du bâtiment dans ces discussions est problématique pour l'architecte et la collectivité, qui préfèrent bien souvent écarter la « maîtrise d'usage » des arbitrages.

Jeff Braun, directeur de la SMAC 07 (Annonay), précise que la notion de « maîtrise d'usage », effectivement, n'existe pas dans les lois sur la maîtrise d'ouvrage publique, mais qu'en revanche le terme fait son chemin. L'attention portée à l'usage futur des bâtiments est de plus en plus présente dans les discussions autour des projets de création, réhabilitation de bâtiments. S'il y a un respect de l'œuvre architecturale au sens geste artistique, la question de la commande publique et de celle de l'usage

du bâtiment doit être également mieux considérée. Il y a ici, impérativement, un équilibre à trouver.

Lors de ces discussions et pour peser sur les décisions prises, il faut savoir expliquer ses demandes et attentes en précisant que la réflexion est argumentée par le fait qu'elle tient compte du fonctionnement en activité effective du futur bâtiment, et ce en lien avec ses coûts d'exploitations et de fonctionnement. La collectivité peut être sensible à des requêtes, mais celles-ci se doivent assurément d'être bien argumentées pour être entendues. Il faut savoir se faire des alliés, avoir un discours constructif et surtout être très transparent dans la relation avec ces deux interlocuteurs aux rôles et fonctions différentes. Il faut, entre autres, veiller à ne pas concéder trop rapidement, car toutes les concessions qui sont faites sont généralement irrattrapables. En argumentaire, on peut également jouer sur le fait que le bâtiment doit être parfait à sa sortie, car il est souvent voué à durer 30 ou 40 ans. Les collectivités peuvent être très sensibles à ce critère d'adaptabilité dans le temps des équipements dont elles financent la construction.

Un intervenant pose la question des futurs usages artistiques et culturels. Ces nouveaux équipements intègrent-ils cette dimension ? Peyot répond qu'il reste très difficile de se projeter sur un programme de bâtiment en anticipant les utilisations qui pourraient en être faites dans 10 ou 20 années à venir. C'est une vraie complexité que de pouvoir anticiper les formes et pratiques artistiques de demain, quant à savoir si un équipement culturel pourra toutes les accueillir.

Jeff Braun précise que la phase du programme est déterminante. Par expérience, un programme mal écrit donnera une mauvaise réponse architecturale. De

plus, le temps d'écriture et le délai de réponse sont souvent très courts. Il donne l'exemple d'un marché lancé à la mi-juin avec une réponse attendue des architectes pour la mi-juillet, ce qui s'avère logiquement beaucoup trop court. Dans bien des cas, ce calendrier resserré ne laisse pas le temps à l'équipe de maîtrise d'œuvre de bien travailler avec l'ensemble des corps de métiers (économiste, bureau structure, architecte, scénographe, etc.).

Inversement, concernant des retours d'expériences réussies, Véronique Bezsonoff précise que c'est bien la concertation qui fonctionne le mieux et qu'elle reste à préciser si possible dans un dialogue permanent et constant. Il est généralement recommandé de constituer un comité de pilotage au démarrage du projet réunissant la majorité des parties prenantes, dont les futurs usagers du bâtiment, afin que la réponse apportée par l'équipement corresponde au plus juste aux besoins et attentes. Elle rappelle que dans l'histoire des lieux de musiques actuelles (dans les années 90), il y a eu une grande période durant laquelle la grande majorité des projets architecturaux se limitaient au réaménagement et/ou l'adaptation de bâtiments existants aux pratiques des musiques amplifiées et actuelles. Ce n'est que dans un second temps (dans les années 2000) que sont sortis de terre des bâtiments dédiés, qui montrent aujourd'hui, pour certains, leurs limites en termes de cloisonnement et d'adaptation aux pratiques artistiques, culturelles et sociales.

Concernant les questions de programme, Thierry Ménager intervient pour conseiller et inciter les participants à faire un préprogramme le plus complet et détaillé possible, ou de réaliser leur programme eux-mêmes avec l'aide d'un technicien. Il reste tout à fait possible de décrire le type d'espaces dont on a besoin, à quoi ils correspondent, il n'est pas nécessaire de

savoir dessiner : il suffit d'écrire, de bien détailler leurs fonctions et possibles utilisations. Il faut surtout essayer d'imaginer les usages à 10 ans et tenter au maximum de privilégier la modularité des espaces, de penser la polyvalence du bâtiment, en intégrant des synopsis, des petits schémas expliquant la complémentarité des espaces et la circulation des personnes entre ces derniers. C'est important, car ce qui est intégré au programme est contractuel, toute demande complémentaire est facultative. L'architecte est tenu de mettre en œuvre le programme. Il est important d'écrire et de formaliser par exemple ce qui selon vous doit obligatoirement être au rez-de-chaussée ou dans les étages en lien avec le transport de matériel. Si vous prenez le temps d'écrire ces informations, le programmiste peut alors s'en saisir, les intégrer au programme, et cela devient alors une obligation pour l'architecte.

Un participant demande s'il existe des listes de cabinet d'architecte et de spécialistes intervenants dans la construction de bâtiment de type lieux de musiques actuelles ?

Thierry ménager répond qu'il s'agit d'un marché. La concurrence est libre et les réponses anonymes. Il existe 2 procédures :

- Le concours, pour lequel l'architecte candidate en précisant qui seront les bureaux d'études, acousticiens, experts qui interviendront sur le projet. C'est la collectivité qui met en place le concours et les usagers n'ont pas à être présents.
- Le dialogue compétitif, que les collectivités mettent peu en avant. Il s'agit de mettre en concurrence deux ou trois équipes architecturales qui vont élaborer le projet. Ce système peut faire réaliser de vraies économies au final, car mieux le lieu est pensé, et moins il

coûte cher à la fin.

Jeff Braun conseille de télécharger des éléments sur les sites de marchés publics : cela permet de se familiariser avec des cahiers des charges de projets architecturaux.

Concernant les architectes, il existe deux types d'architectes. Les cabinets d'architectes qui ne font que de la programmation, mais qui ne répondent pas au concours par la suite. Ils ont la spécificité d'être programmistes. Ils ne sont pas très nombreux, mais certains se sont spécialisés dans les musiques actuelles. Ils vont écrire ou coécrire avec les usagers le programme. Certains se positionnent dans l'échange et l'intelligence collective. Ensuite, il y a les architectes qui concourent, pour répondre aux marchés publics.

François Jolivet, responsable du service lieux du CNM, intervient pour témoigner que dans le cadre de ses programmes d'aides aux lieux, le CNM aime bien être associé aux projets dès leur démarrage. Le CNM met en place un plan d'investissement de soutien aux transitions, afin d'aider les lieux à pouvoir répondre aux enjeux de transitions écologiques, de gestion sonore, de sécurité et de sûreté des bâtiments ainsi que de l'accueil des publics et des équipes (artistiques, techniques, administratives). L'ambition est de collecter des données auprès des lieux, ce qui croise complètement les objectifs des travaux menés par le groupe de travail de la FEDELIMA. Il précise, pour aller dans le sens des précédentes interventions que, selon lui, la phase du programme reste la plus importante du projet architectural. C'est une étape clé et déterminante pour l'avenir du projet.

Thierry Ménager confirme le fait que le CNM peut être un véritable allié dans la discussion de préfiguration des projets

architecturaux avec les collectivités (ville ou agglomération). En effet, le CNM peut apporter un appui d'expert et un regard extérieur qui peut être important pour la collectivité porteuse du projet.

Il reste prépondérant d'inciter les élus et les techniciens des services techniques à visiter d'autres équipements. Ces techniciens n'ont pas toujours l'habitude d'avoir la charge de construire de tels équipements. Ils ont beaucoup plus l'habitude de construire des écoles que des lieux culturels. Il est important de les faire se déplacer pour visiter d'autres lieux de musiques actuelles en activité.

Arnaud Monnier, directeur de l'EMB (Sannois), intervient en précisant que l'actuel « EMB Sannois » va bientôt disparaître et qu'un futur projet de lieu a été programmé par la collectivité. Il avoue ne rien connaître à l'architecture ni au bâti et qu'il a besoin de pouvoir s'appuyer sur des compétences, des expériences. L'équipe de l'EMB doit s'impliquer dans la création de ce futur lieu, alors qu'elle n'a aucune expérience en la matière, tout en ressentant une responsabilité très importante dans la création d'un nouveau lieu qui va s'implanter pour les 30 ou 40 années à venir sur le territoire. Il exprime la nécessité pour l'EMB de pouvoir s'appuyer sur des ressources existantes pour être armé, pouvoir participer à la réflexion, être force de proposition et s'emparer au mieux de ce projet de création de nouveau lieu.

Un participant sonde l'assistance afin de savoir si certaines personnes présentes ont des projets d'extension de leur bâtiment, et si oui, savoir comment cela se passe.

Peyot indique que c'est le cas de la Tannerie le concernant. Il évoque également La Vapeur à Dijon et conseille de prendre contact avec ces structures afin de pou-

voir échanger des informations et répondre aux questions.

Jeff Braun précise que les projets d'extensions sont souvent complexes notamment dans le cas d'extension d'un bâtiment d'architecture contemporaine. Il reste difficile de « toucher » au geste architectural initial et le lien (plus ou moins) moral avec l'équipe architecturale qui a réalisé ce premier geste. Dans ce genre de cas, l'extension peut avoir à se négocier.



Une participante pose la question de la connaissance des aides et des différents dispositifs ou fonds existants. Il reste très difficile d'en avoir une bonne connaissance et de rester au fait des financements qui pourraient aider à la réhabilitation ou à l'extension de bâtiment existant. Des participantes témoignent du fait que les collectivités, généralement proprié-

taires des bâtiments, sont les entités juridiques qui doivent préparer les dossiers de demandes d'aides ou de financements en lien avec l'investissement pour le financement du projet. Ce travail peut ne pas être réalisé et donc retarder le démarrage du projet, faute de temps et/ou de moyens humains pour certaines collectivités, de compétences et connaissance pour d'autres. Cela varie énormément selon la taille de la collectivité. En effet, entre une commune rurale et une grosse agglomération, les services techniques ne sont pas préparés de la même manière à la gestion et au suivi de tels dossiers de construction. La structure de musiques actuelles impulsant le projet reste, en ce sens, très souvent dépendante du niveau et degré de structuration de sa collectivité.

Des échanges se font autour d'autres modèles de montage de projets de construction, dont les initiatives sont privées et non publiques. Ces cas particuliers, ont l'avantage d'éviter d'avoir à travailler avec des services techniques de collectivités tout en permettant de suivre et diriger directement les travaux. Il s'agit dans la majorité des cas d'aménagement ou de réhabilitation de bâtiments existant. Dans ces cas, au regard du modèle économique, les coûts des travaux sont assumés par le ou les propriétaires du bâtiment. Il est précisé que seuls quatre ou cinq adhérents de la FEDELIMA sont propriétaires de leur bâtiment. Sont cités, à titre d'exemples, la Moba à Bagnols-sur-Cèze, le Run Ar Puns à Châteaulin, etc.

Véra Bezsonoff explique que ce qu'elle entend à travers les différents questionnements, c'est qu'il existe une attente de mise en lien des structures porteuses d'un projet d'évolution avec d'autres structures pour partage d'expérience, de conseil, de transmission, etc. Les porteurs de projets en réflexion ont besoin d'exemples existants

pour se projeter à imaginer un nouvel équipement. Le recensement et le dénombrement des structures, via les réponses apportées au formulaire « bâtiment/ERP principal », devraient permettre, dans un premier temps, de faciliter l'identification des projets et leur nombre afin de pouvoir lister les initiatives. Elle reprend également l'idée de penser les futurs projets dans une modularité plus ouverte. Penser les espaces de moins cloisonnés, segmentés, fermés de façon à leur permettre de pouvoir s'adapter aux propositions artistiques, événements et personnes accueillies. Le modèle des équipements basés sur les projets en triptyque - diffusion, répétition et accompagnement - s'avère aujourd'hui trop cloisonné. Il semble avoir trouvé ses limites.

Jeff Braun intervient en conclusion pour expliquer qu'il faut se méfier des fausses bonnes idées. Il est important de penser à l'environnement du lieu, mais il ne faut pas trop complexifier la tâche, car on peut à terme concernant l'usage final du bâtiment, mélanger trop d'idées et se retrouver avec des gouvernances de projets ou des systèmes de fonctionnement qui vont créer plus de points de blocage que de vrais bénéfices. L'idée de croiser les publics est évidente mais, en prenant l'exemple d'un lieu qu'il connaît bien, le cumul des responsabilités, de gestion de clés ou de pass pour les professeurs, ont créé une multiplicité de problèmes dans son usage au quotidien. Il aurait pu y avoir au final des réponses architecturales plus simples, adaptées et des bénéfices en termes de fonctionnement pour l'équipe ayant la gestion de cet ERP, ce que ne voit pas le public forcément. Pour terminer, il faut également faire attention quant à ne pas agréger beaucoup trop de fonctions pour un même équipement. C'est très intéressant socialement parce que cela crée de la vie, mais il faut veiller à se simplifier la vie en termes de nature d'ERP, car cela

peut créer au final plus de contraintes que de bénéfices dans le fonctionnement quotidien du bâtiment une fois celui-ci en service.

Hyacinthe Chataigné précise, en termes de ressources, qu'il est également possible d'accéder aux comptes-rendus des différents ateliers portés par le groupe de travail durant les différentes autres éditions de RAFFUT, sur le site de raffut via les actes :

RAFFUT ! 2022 (Lorient), atelier « [Comment imaginer les lieux et les projets dans 10 ans ?](#) » :

RAFFUT ! 2021 (Aix-en-Provence), atelier « [GT : création, réhabilitation, rénovation, extension d'un bâtiment : imaginer le futur de nos lieux ?](#) » :

Création d'un espace pour centraliser de la documentation avec une boîte à outils ressources. Quelques idées émises durant

l'atelier de ressources à produire ou centraliser :

- Un document détaillant le déroulé des principales phases de travaux (avec acronymes, points de vigilance, etc.)
- Des contacts d'experts, consultants et détailler quel sont leurs rôles et à quel moment ils interviennent (cabinets, agences, architectes, scénographes, programmateurs, acousticiens, etc.)
- REDITEC – Réunion des Directions Techniques : <https://reditec.org/>
- Plateforme Agora de la FEDELIMA (cahiers des charges à disposition)
- Liste des fonds et dispositifs d'aides existantes (en lien avec le CNM)
- Les argumentaires à développer et produire pour motiver une collectivité

Enjeux de société : quelle prise en compte possible dans les métiers de la production ? Quelle partage avec les équipes salariées et bénévoles ?

 Mercredi 5 juillet | 14h00-16h00

 Salle de réunion
Best Western

Transition écologique, égalité femmes-hommes, accessibilité des personnes en situation de handicap... autant d'enjeux de société qui nous touchent en tant que personne mais également en tant que salarié-e au sein d'une structure. Les métiers de la fonction de production sont au coeur de l'organisation de la structure et transversaux sur les actions menées. Les personnes qui occupent cette fonction de production sont aussi amenées à articuler les réponses aux différentes demandes et attentes des équipes artistiques extérieures, des salarié-e-s de la structure, de la gouvernance de la structure, etc. Aussi, les salarié-e-s occupant cette fonction support, transversale et devant veiller à trouver des réponses à des demandes parfois contradictoire se trouvent souvent dans une position de postes essentielle/stratégique au développement des chantiers liés aux enjeux de société. Comment faire pour intégrer ces enjeux dans les pratiques de la fonction de production ? Comment mieux les partager en interne et en externe afin que chacun-e puisse s'en emparer ? Comment arriver à répondre à des demandes voire des injonctions parfois antinomiques avec la prise en compte de ces enjeux ?

Cet atelier aura pour objectif d'échanger sur la manière dont ces grands enjeux de société peuvent s'incarner au sein des pratiques liées à la fonction de production.

Avec...



Jessie Gustin
Chargée de production et
vie associative au Moulin de
Brainans



Yeliz Ozen
Administratrice de
production / coordination
RSE à Stereolux (Nantes)

Animé par...



Pauline Gobbini
Chargée de développement
et diffusion à Kiéki
Musiques

Comme chaque année lors de RAFFUT!, un temps est dédié aux métiers de la production, afin de permettre aux participant-es de discuter des réalités des fonctions et des postes associés à ce mot valise. En 2022, à [Hydrophone](#) (Lorient), ce temps avait permis de questionner les pratiques éco-responsables en matière d'accueil d'artistes, à travers de nombreux témoignages.

En 2023, l'objectif de cet atelier est d'aborder le rôle central de la personne en charge de la production dans la prise en compte des enjeux sociétaux, tant au sein du projet que des équipes. Cet atelier est animé par [Pauline Gobbini](#), chargée de développement et diffusion chez Kiéki Musiques, une structure de production et de diffusion basée en Nouvelle-Aquitaine, également à l'origine du label [Bâbord – Circuit court musical](#).

[Yeliz Ozen](#) est administratrice de production artistique et coordinatrice de la RSE au sein de Stereolux, SMAC basée à Nantes. Le projet de la structure s'articule autour de deux grands axes artistiques : les musiques actuelles et les arts numériques. L'équipe salariée, composée de 36 personnes, est organisée en différents services : la programmation musicale, la programmation des arts numériques, la programmation d'action culturelle, ainsi que la programmation portée par le laboratoire technologique, qui développe des projets se trouvant au carrefour des artistes, du monde de la recherche, des universités, des grandes écoles et des ICC (industries culturelles et créatives). Son objectif est de créer des synergies entre ces acteur-rices de filières variées.

Pour mener à bien ce projet, un-e chargé-e de production est associé-e à chaque service de programmation. En plus de ses fonctions d'administratrice de production pour le service numérique, Yeliz Ozen oc-

cupe également le rôle de coordinatrice du plan RSE de la structure.

Lorsqu'on lui demande depuis quand les enjeux sociétaux sont intégrés au sein de la structure et dans sa fiche de poste, [Jessie Gustin](#) explique que le Moulin de Brainans défend avant tout des valeurs, comme de nombreuses structures œuvrant dans le secteur des musiques actuelles. Elle précise être arrivée dans l'association avec des engagements personnels forts. Un état des lieux de la salle a révélé que peu d'actions avaient été mises en place concernant la transition écologique et l'égalité femmes-hommes.

Grâce à son BTS en animation et développement des territoires ruraux, elle a pu réaliser un premier diagnostic du projet, mettant en lumière des axes d'amélioration et les outils à mettre en œuvre pour les atteindre. En parallèle, la vie associative et les relations avec les adhérent-es et bénévoles étaient également en déclin. Il y a 10 ans, l'association comptait une dizaine de bénévoles ; aujourd'hui, elle en dénombre 70, avec un noyau dur de 30 personnes.

Suite à ce constat, Jessie a proposé de prendre en charge la question environnementale, notamment par le développement d'un jardin partagé. Située en milieu rural, la salle est entourée de près de 10 hectares d'espaces verts non exploités, appartenant à la Communauté de Communes Cœur du Jura. L'entretien de ces espaces est partiellement assuré par cette dernière, ainsi que par les équipes du Moulin, selon leurs disponibilités. Elle a proposé ce projet de jardin partagé dans le but de redynamiser la vie associative et d'accroître l'implication des adhérent-es et bénévoles.

L'objectif initial de l'association est de promouvoir l'accès à la culture pour toutes

et tous et d'accompagner les projets artistiques sur le territoire. Cependant, Jessie souligne que la notion de culture est large et peut inclure d'autres thématiques. Le projet a débuté avec quelques bénévoles, ainsi qu'avec le soutien d'un maraîcher et d'une personne suivant un BTS paysagiste. Sans cahier des charges précis, mais avec une volonté commune de construire ensemble, des ateliers de jardinage ont été proposés aux personnes intéressées. Toutefois, il est rapidement apparu que la plus-value de ce travail restait invisible aux yeux des usager·ères du lieu. Le jardin a donc été déplacé juste devant l'entrée du Moulin et a bénéficié d'une signalétique visible. Un événement public a également été organisé pour valoriser ce projet.

Concernant la question de l'égalité femmes-hommes, les choses se sont avérées plus complexes. À une époque, certain·es bénévoles « historiques » se sentaient « intouchables » en raison de leur ancienneté dans l'association, et se permettaient des remarques déplacées à l'encontre des femmes salariées, notamment celles occupant des postes en administration ou en direction. Ce constat a mis en évidence la difficulté de progresser sur ces enjeux sans former les équipes sur les VHSS (violences et harcèlement sexistes et sexuels) et mettre en place un protocole adapté. Des formations ont été organisées pour les équipes salariées et bénévoles, afin de mieux appréhender ce type de situation. Parallèlement, les personnes en désaccord avec ces mesures ont quitté l'association.

En 2017, le projet associatif a été réécrit, permettant de réaffirmer les valeurs de l'association. Ce processus a formalisé les engagements en faveur de l'égalité femmes-hommes et du développement durable (réduction du gaspillage alimentaire, circuits courts, etc.). Ce travail,

mené sur le long terme, a mobilisé l'équipe salariée et la gouvernance associative, ouvrant la voie à l'émergence de nouveaux projets liés à ces enjeux.



Yeliz Ozen prend la parole pour rappeler la dimension du projet de Stereolux, qui dispose de deux salles de concert : la maxi (1 200 places) et la micro (400 places). L'équipe salariée comprend 30 personnes. Le rapport à l'équipe bénévole et la mise en place de nouvelles dynamiques varient donc sensiblement par rapport à l'expérience précédemment décrite. Concernant l'historique de l'intégration des enjeux sociétaux dans le projet de l'association Songo, il s'agit d'une accumulation de plusieurs actions menées de manière empirique et parallèle.

Elle explique être arrivée dans le projet

avec ses sensibilités et convictions personnelles, et que certaines initiatives étaient déjà en place. Cependant, ce qui a véritablement été un moteur pour elle, c'est son intégration en 2016-2017 au

questions en interne. Cette formation l'a confortée dans l'idée qu'une démarche plus structurée était nécessaire au sein de Stereolux, et elle a activement milité pour que l'ensemble de l'équipe salariée puisse y accéder. La formation a eu lieu à la fin de 2018, en parallèle du travail de réécriture du projet artistique et culturel de la structure.

Un séminaire a alors été proposé à l'ensemble des salarié·es, bénévoles, membres de la gouvernance ainsi qu'aux prestataires réguliers. L'une des principales envies qui en a émergé était la volonté commune d'aller plus loin sur les enjeux sociétaux.

En parallèle, Yeliz Ozen a poursuivi ses réflexions sur le Festival Scopitone, un événement majeur autour des cultures électroniques et des arts numériques organisé par Stereolux. En 2019, elle a déposé un dossier auprès de Nantes Métropole, qui propose un accompagnement méthodologique sur trois ans pour les structures organisant des événements dans l'espace public. Cet accompagnement porte sur des actions liées au développement durable, à la gestion des déchets et aux mobilités. La première étape a consisté en la réalisation d'un diagnostic à l'aide d'un référentiel couvrant l'ensemble des volets du développement durable. Le diagnostic a révélé que de nombreuses actions étaient déjà en place, mais n'étaient pas suffisamment mises en lumière auprès des équipes salariées et bénévoles.

Suite à ce constat, un appui conseil industriel a été sollicité, en complément de l'appui conseil RSO (Responsabilité Sociétale des Organisations). Ce soutien, assuré par un cabinet de conseil sur cinq jours répartis sur quatre mois, a permis à Yeliz de commencer à mettre en place un plan d'action pour Scopitone. Ce plan, composé de 56 actions variées, a été

groupe de travail du Pôle des musiques actuelles des Pays de la Loire, qui portait sur les festivals. Ce groupe avait déjà bien avancé sur ces réflexions, et en échangeant avec ces festivals, elle a réalisé que les actions entreprises au sein de Stereolux manquaient de structuration et ne poussaient pas les efforts jusqu'au bout.

À la fin de 2017, après en avoir discuté en interne, la direction et la gouvernance ont proposé aux cadres de suivre une formation sur les questions de RSE. Bien qu'elle ne soit pas cadre à l'époque, elle a demandé à y participer, convaincue qu'un vrai travail devait être mené sur ces

nourri par les réflexions de toute l'équipe. Entre-temps, elle a consulté l'ensemble des services de Stereolux pour recueillir les envies et projections de chaque personne, que ces aspirations soient liées ou non à leur poste.

Les actions identifiées couvraient des grands chantiers, mais aussi des détails du quotidien, comme l'installation de tables à langer dans les toilettes hommes et femmes, ou la mise en place de bacs à brouillons pour les impressions. Ce travail a permis de structurer les initiatives futures. De grands chantiers ont ainsi vu le jour, comme un bilan carbone, une réévaluation de l'égalité femmes-hommes, un diagnostic complet sur l'accessibilité, ainsi qu'une évaluation de la gestion des déchets. Ces chantiers majeurs ont donné lieu à des sous-plans d'action spécifiques.

Le plan d'action est accessible à tou·tes, et chaque membre de l'équipe peut s'impliquer en tant que pilote d'une action, sans que cela soit nécessairement lié à ses missions. Par exemple, un programmeur s'est pleinement investi dans le chantier sur le bilan carbone. Yeliz souligne que pour que ces enjeux soient intégrés efficacement, il est essentiel que toute l'équipe s'approprie les différents chantiers. Elle rappelle également que ces actions s'ajoutent aux missions habituelles des salarié·es.

On constate donc que, dans ces deux expériences, il s'agit d'initiatives personnelles que vous avez réussi à infuser dans le collectif ?

Jessie explique que sans l'apport des équipes bénévoles, elle ne parviendrait pas à réaliser la moitié de ce qui est actuellement mis en place au Moulin. La structure compte 70 bénévoles, chacun·e apportant parfois autant d'idées

différentes pour le projet associatif. Il est donc nécessaire de prioriser en fonction des valeurs de l'association. Par exemple, un focus de quatre ans sur les aménagements extérieurs a pu être réalisé, et il y a désormais une volonté d'installer des ruches pour produire du miel, qui serait ensuite proposé au catering du lieu. Cependant, l'équipe est aussi mobilisée sur un dossier de réhabilitation qui demande énormément de temps. Cela soulève donc la question de comment trouver le temps pour des actions comme le tri sélectif, l'affichage ou le travail sur la communication.

Elle explique que toutes ces actions sont réalisées sur le temps de travail normalement dédié aux missions des salarié·es, ce qui peut s'avérer compliqué lorsque ces initiatives sont portées par une seule personne. Déléguer certaines tâches à des collègues est également difficile, étant donné que chacun·e est déjà très sollicité·e et que le temps disponible est limité. L'équipe est multitâche, et Jessie se réfère donc souvent à la vie associative et aux bénévoles. Mais ces dernier·es ont aussi un travail, une vie de famille, ce qui rend parfois difficile de progresser rapidement et en profondeur sur certains projets. Le processus peut donc être long dans une structure avec seulement sept salarié·es.

Yeliz complète en soulignant que, selon les sujets abordés, il peut être nécessaire de prévoir des temps de formation pour sensibiliser et informer les équipes, car certains chantiers sont complexes à appréhender. Ce travail, bien que chronophage, permet à terme d'asseoir une dynamique collective efficace.

En effet, sans divulguer la suite des échanges, le facteur temps, tout comme le facteur budget, représente l'un des freins majeurs au développement des actions en faveur

des enjeux sociétaux dans les projets. Avant d'aborder plus en détail ces contraintes, pouvez-vous nous parler des moyens, financiers ou autres, mis en place pour accompagner ces réflexions ?

Yeliz explique qu'elle a pu dégager un peu de temps en déléguant certaines missions de production à une collègue, ce qui constitue le seul réaménagement financier réalisé de leur côté. Cependant, dès lors que le projet associatif a été réécrit autour d'une politique RSE, une petite enveloppe budgétaire a été allouée à ces actions. Actuellement, les actions réalisées ne sont pas particulièrement coûteuses. Par exemple, Stereolux n'a pas encore engagé de démarches lourdes comme la réécriture du bâti ou des économies d'énergie, qui demanderaient un budget conséquent. Néanmoins, la structure reste attentive aux financements spécifiques disponibles selon les actions envisagées.

Jessie souligne qu'elle a beaucoup fait appel au FDVA (Fonds pour le développement de la vie associative) pour des projets spécifiques et innovants. L'un des critères principaux à respecter pour obtenir ce financement est de ne pas dépasser les 10 salarié·es dans la structure, bien que certaines règles varient selon les territoires. Il est possible de déposer une demande chaque année, avec deux axes de financement : la formation des bénévoles (par exemple en bureautique ou administration associative) et les projets innovants. Le financement peut atteindre 5 000 € par an, ce qui n'est pas négligeable pour certains projets associatifs. Cependant, un nouveau projet doit être présenté chaque année. Jessie mentionne avoir récemment obtenu un financement pour un projet de troc de plantes et un autre autour de la photographie animalière.

En parallèle des financements, elle sollicite souvent les compétences des bénévoles, salarié·es, membres de la gou-



vernance et partenaires proches. Par exemple, le conseil d'administration de l'association inclut désormais des artisans avec qui la structure collabore, comme un maraîcher ou un brasseur. Après la pandémie de COVID-19, l'association s'est interrogée sur comment redynamiser les équipes et relancer des projets en déclin. Elle a bénéficié d'un accompagnement sur le parcours des bénévoles, de leur entrée dans la structure jusqu'à leur intégration dans le conseil d'administration. Cela a notamment permis la création de commissions thématiques ouvertes à tous les bénévoles : commission musique, commission projet accueil, commission RH et commission communication, avec un-e salarié-e référent-e pour chacune.

Jessie insiste également sur l'importance de valoriser le travail réalisé avec les équipes auprès des usager-ères de la salle, en utilisant de nouveaux outils de communication. Par exemple, une formation en photographie animalière a été organisée pour valoriser la faune et la flore autour du Moulin de Brainans. Lors de cette première édition, les participant-es ont observé plus d'une vingtaine d'espèces d'oiseaux. Cette formation, qui s'est déroulée sur huit séances durant les weekends, a donné lieu à une exposition des photographies prises. Les cadres en bois pour l'exposition ont été réalisés dans la section art et décoration de l'hôpital où travaille l'une des bénévoles. Une vidéo a également été réalisée pour retracer le projet et a été diffusée aux usager-ères du lieu.

De plus, une cabane observatoire et un bassin artificiel ont été coconstruits avec le photographe pour attirer les oiseaux. La cabane a été construite uniquement avec des matériaux de récupération présents au Moulin. Jessie souligne que cette démarche peut également être transposée

en milieu urbain. Le projet a réuni une quinzaine de bénévoles et a bénéficié d'un financement de 1800 € du FDVA, qui a permis de couvrir les frais d'impression des photos et d'autres dépenses. Cela a également permis de faire découvrir le site aux usager-ères en journée, car la plupart des personnes ne fréquentaient la salle qu'en soirée.

Pour le moment, les artistes ne sont pas directement impliqués dans ces formations (gaspillage alimentaire, cueillette sauvage, réalisation d'un brassin de bière...), mais l'équipe souhaite développer des actions (ateliers, rencontres, initiations) en lien avec les commissions, permettant ainsi aux bénévoles de rencontrer les artistes.

Parallèlement, les équipes salariées et bénévoles vont engager des discussions autour d'un projet de réhabilitation du lieu sur les trois prochaines années. Elles cherchent actuellement des thématiques centrales, comme la création artistique, pour structurer cette réflexion et repenser le lieu.

Plusieurs personnes présentes dans la salle souhaiteraient partager les initiatives qu'elles ont mises en place au sein de leurs structures

Cynthia Bossart, de la Cave à Musique (Mâcon), explique que les équipes du projet sont en réflexion concernant les RSO et qu'elles ont notamment pris exemple sur les pratiques inspirantes mises en place par La Tannerie (Bourg-en-Bresse). Pour information, La Tannerie, le Moulin de Brainans, La Péniche (Chalon-sur-Saône) et la Cave à Musique travaillent en réseau sur leur territoire. Ces salles ont échangé autour de pratiques communes et responsables. Une commission inclusion a récemment été créée à la Cave à

Musique, et de nombreux chantiers sont en cours, notamment la mise en place d'un protocole sur les violences sexistes et sexuelles, l'inclusion des personnes en situation de handicap, ainsi que l'intégration des habitant-es du quartier dans lequel la salle est implantée.

Pendant la période COVID, une chorale, qui se réunit tous les quinze jours, a vu le jour. L'intervenant en charge a pu être salarié grâce au financement du FDVA. L'association aimerait stabiliser cet emploi et cette action, mais a des doutes quant aux subventions prévues pour 2023.

Jessie partage certaines limites du FDVA, notamment l'impossibilité de renouveler des projets innovants. Elle mentionne qu'un projet de ruches à abeilles au Moulin avait été refusé, car jugé trop similaire au chantier autour du jardin déjà réalisé. L'objectif est que ces projets deviennent pérennes et autonomes. La cabane observatoire, par exemple, est toujours en place, et des bénévoles continuent à l'utiliser pour la photographie.

Concernant les chantiers sur l'égalité-parité et la prévention des risques sexistes et sexuels, des formations ont été dispensées aux salarié-es et bénévoles. Un stand est installé lors de chaque soirée organisée au Moulin, et un planning visant à automatiser ce processus est proposé aux bénévoles.

Sur le sujet des freins rencontrés au sein des structures, Cynthia évoque parfois le conseil d'administration, où de nombreux votes doivent être tenus. Elle a rencontré des difficultés à faire valider un plan d'actions auprès de ce dernier. Yeliz explique que, chez Stereolux, le conseil d'administration a validé un plan global, laissant ensuite l'opérationnalité aux équipes, qui disposent de toute l'autonomie nécessaire pour appliquer ce plan. Cela souligne l'im-

portance des commissions, ajoute Jessie, car chaque commission inclut un-e référent-e du conseil d'administration, facilitant ainsi la transmission des informations.

Concernant les commissions Jessie, comment as-tu pu porter le chantier, la dynamique, au sein de l'équipe et des bénévoles ? Comment ces espaces sont-ils également vécus par tes collègues dans le projet global ?

Jessie explique que les commissions sont apparues suite à l'accompagnement dont la structure a bénéficié. La répartition des salarié-es au sein de ces instances s'est faite de manière assez naturelle, en fonction des fiches de poste et des affinités de chacun-e. En ce qui concerne la temporalité des réunions, celle-ci varie selon les commissions, oscillant entre une et deux réunions par trimestre. La commission liée aux RH est peut-être la moins mobilisée, car ce sujet attire moins les bénévoles.

Un espace en ligne dédié aux bénévoles a également été mis en place, où toutes et tous peuvent accéder à leur planning ainsi qu'aux comptes rendus des réunions de chaque commission. Jessie précise qu'elle veille en permanence sur cet espace afin de le mettre à jour, ce qui représente un investissement conséquent en termes de temps chaque semaine.

Par ailleurs, elle occupe également la fonction de référente salariée sur les questions de prévention des violences sexistes et sexuelles au sein de la structure.

En tant que personnes évoluant dans la production, comment impliquez-vous les artistes aux discus-

sions autour de ces enjeux d'actualité ?

Yeliz explique qu'il existe plusieurs niveaux d'implication des artistes dans les discussions autour des enjeux sociétaux. Comme elle n'échange pas directement avec chaque artiste accueilli-e à Stereolux, les équipes ont mis en place une communication générale visant à sensibiliser les artistes de passage aux valeurs portées par l'association. Par exemple, la charte VHSS (Violences Sexistes et Sexuelles) est affichée partout dans l'établissement. En parallèle, le laboratoire de technologie de Stereolux s'est emparé des questions liées à l'écoconstruction de projets en arts numériques. Pendant une année entière, cette thématique a été explorée par les salarié-es du laboratoire, qui ont même fait participer des artistes à un projet visant à évaluer l'impact carbone d'une création artistique numérique, de sa conception à sa fin de vie. En communiquant sur ce projet, les équipes ont pu engager un dialogue avec des artistes autour des problématiques rencontrées.

Concernant les musiques actuelles, Yeliz estime qu'il est grand temps de créer un dialogue avec les tourneur-euses. Elle exprime plusieurs envies, telles que l'élaboration de chartes et l'accueil des artistes en fonction de leur respect de ces chartes, mais souligne que les lieux et les projets font partie d'un écosystème dans lequel évoluent de nombreuses autres acteur-rices.

En tant qu'animatrice de l'atelier et chargée du développement et de la diffusion chez Kiéki Musiques, **Pauline Gobbin** présente le dernier projet de la structure : Bâbord. Il s'agit d'un label de qualité, semblable à un label bio, initié par une dizaine de producteur-rices de musique de Nouvelle-Aquitaine. Ce label vise à promouvoir le concept de circuit court appliqué à

la musique. Ces structures se sont réunies pour réfléchir collectivement aux enjeux sociétaux actuels. L'objectif principal de ce label est de sensibiliser le public sur la manière dont la musique est fabriquée. À l'instar du miel, du pain ou de la bière, la musique peut être produite de différentes manières. Avec ce label, visible sur une affiche de concert ou un CD, les usager-ères savent qu'un certain nombre d'engagements sont respectés par les producteur-rices des artistes.



Ces engagements, au nombre de 40, résultent d'échanges entre producteur-rices, salles de concert, médias, etc. Pour adhérer à Bâbord, il faut cocher au moins 51 % des engagements. L'objectif est de progresser collectivement. Les quatre grandes thématiques qui rassemblent ces engagements sont : l'emploi et les conditions de travail, l'environnement et l'éco-responsabilité, la mixité et la place des femmes dans la musique, la

diversité de manière plus générale, ainsi que la solidarité et la transparence des pratiques. Chaque structure sait donc sur quels sujets elle excelle et, au contraire, quels sont les aspects sur lesquels elle doit encore progresser en cherchant des solutions et des outils.

Actuellement présent uniquement en Nouvelle-Aquitaine, ce modèle pourrait également être décliné dans d'autres régions. Pauline ajoute que l'objectif est aussi de peser sur la relation entre producteur-rices, tourneur-euses et diffuseur-euses, et de sortir de la simple logique «vendeur/acheteur». Elle consacre également du temps à éviter d'envoyer des artistes pour une seule date sèche à l'autre bout de la France.

Julien Nègre, du Club (Rodez), partage qu'il s'est beaucoup reconnu dans la description du projet du Moulin de Brainans. L'équipe salariée du Club est composée de huit personnes, et il est chargé de la production, de l'administration et de la vie associative. La structure bénéficie d'une importante vie associative, avec près de 100 bénévoles en 2022. Julien explique être intéressé par l'accompagnement réalisé au Moulin de Brainans, car au Club, un grand pourcentage des bénévoles ne reste que deux ans, et il rencontre des difficultés à faire passer ces personnes du statut de simple bénévole à celui d'administrateur-riche ou référent-e de commission.

Jessie précise que l'idée de cet accompagnement est née des difficultés rencontrées pour renouveler le conseil d'administration de l'association. Il était également constaté que, dans le cadre associatif, il était parfois complexe de définir les responsabilités de chacun-e : quel est le rôle du conseil d'administration, quelles sont ses limites, et quelles informations les salarié-es doivent-ils/elles fournir ou non ? L'accompagnement s'est déroulé sur 8

séances, soit 8 journées, exclusivement durant les weekends, afin de permettre la disponibilité des salarié-es, des membres élu-es, et des bénévoles.

La première séance avait pour objectif de mettre à plat les désaccords potentiels entre salarié-es et membres du conseil d'administration. Cela a permis de constater que l'équipe salariée avançait rapidement sur le projet associatif, tandis que le conseil d'administration ne s'appropriait pas nécessairement ce dernier. Un travail de réécriture du projet associatif a donc naturellement suivi.

Afin d'éviter que des personnes ne connaissant pas le projet de l'association puissent être élues au conseil d'administration, des conditions ont été intégrées dans les statuts : pour accéder à une commission, une personne doit avoir participé comme bénévole à au moins trois soirées. Pour accéder au conseil d'administration, elle doit avoir siégé pendant au moins un an dans l'une des quatre commissions. Ce système permet aux salarié-es de s'assurer que les membres élu-es comprennent et adhèrent pleinement au projet associatif.

Julien précise qu'il est en train de rédiger un livret d'accueil destiné aux bénévoles. Au Moulin de Brainans, plusieurs outils ont été mis en place pour faciliter la transmission des informations. Lorsqu'une nouvelle personne rejoint la structure, un-e parrain/marraine lui est assigné-e. Lors des commissions organisées à la rentrée scolaire, ce-tte bénévole est accueilli-e dans la commission de son choix, et une visite des lieux est organisée. Durant cette journée, un guide papier est remis au/à la bénévole, détaillant l'ensemble des postes (concerts, billetterie, cuisine, bar...). Il existe également un volet concernant le règlement intérieur, mais un nouveau nom pour ce document est en cours de réflexion au sein de la commission RH.

Enfin, lorsqu'une personne s'engage dans l'association, elle s'engage également à promouvoir les valeurs portées par celle-ci.

Avez-vous identifié des freins dans les plans d'action mis en place dans vos structures ? Si oui, avez-vous imaginé des solutions ?

Yeliz, à Stereolux, explique que la mise en place de leur plan global RSE (incluant des sujets tels que l'accessibilité et l'égalité-parité) s'est avérée relativement simple, car ces thématiques ne sont pas trop clivantes et économiquement réalisables. Au-delà de l'avantage représenté par le nombre de salarié-es au sein de la structure, l'équipe s'est donné les moyens financiers de progresser sur ces sujets, en allouant une enveloppe générale dédiée. Par conséquent, la structure n'a pas rencontré de freins structurels ou économiques sur ces chantiers. L'équipe, très motivée par le projet global RSE, soutient largement Yeliz dans ses missions.

Récemment, l'association s'est concentrée sur son plan de réduction des émissions de gaz à effet de serre, faisant suite à la réalisation de son bilan carbone. Selon Yeliz, le principal frein actuel réside dans l'urgence d'agir face au dérèglement climatique. Les équipes ont conscience des changements nécessaires, elles ont été formées à cela, et un diagnostic a été établi. L'association a choisi de se baser sur les accords de Paris comme référentiel à respecter. Cependant, ces accords sont très ambitieux, avec une réduction prévue de 5 à 10 % des émissions par an d'ici 2030. Après avoir fait ces calculs, la structure a réalisé qu'au bout de deux ou trois ans d'application, elle devra revoir son projet en conséquence. Des questions cruciales se posent : quelles priorités seront accordées ? Comment la transforma-

tion des métiers sera-t-elle menée ?

L'équipe est convaincue qu'il est possible de réduire significativement le nombre d'artistes se déplaçant en avion, mais les discussions se compliquent lorsqu'il s'agit du recours aux tourbus. Du côté de la programmation, fermer la porte à certain-es artistes pourrait sortir Stereolux du réseau des tournées SMAC, ce qui pourrait être frustrant. Arrivée à ce point critique, Yeliz se rend compte que la solution à ces défis énergétiques et climatiques ne peut être que collective. Une discussion sérieuse sur la réduction et le ralentissement au sein du secteur doit avoir lieu. Il est nécessaire de réimaginer les carrières d'artistes, qui ne doivent pas toutes viser le Stade de France. L'ensemble du modèle économique est à repenser, car cette réalité dépasse les individualités et les aspirations personnelles.

Pour Jessie, l'un des principaux freins est le temps. En effet, lorsqu'il est difficile de faire évoluer le financement des partenaires pour engager des salarié-es sur certaines missions, ces dernières retombent sur l'équipe bénévole. Cependant, ces personnes donnent de leur temps personnel, et il est compliqué de leur demander toujours plus.

Elodie Plassard, coordinatrice RSE & Développement Durable / Chargée de billetterie / Gestion des bénévoles à La Tannerie (Bourg-en-Bresse), explique que l'aspect RSE et développement durable de son poste a été ajouté à ses missions après un accompagnement dont a bénéficié la structure. Ce constat est né du fait qu'il était impossible d'embaucher une nouvelle personne dédiée faute de moyens. Elle travaille en trinôme sur ces questions avec son directeur et son directeur technique. Si les chantiers avancent, d'autres priorités liées aux activités de la salle prennent souvent le pas durant la

saison. Elodie précise que les équipes ont dépassé le stade des actions visibles et « faciles » à mettre en place, et qu'elles en sont désormais au point où elles doivent réduire certaines de leurs activités.

Pauline partage l'idée qu'une salle de concert ou un-e producteur-riche ne peut pas changer les choses seul-e. Cependant, les personnes usagères des salles, en tant que « consommateur-rices », ont la capacité de choisir les dynamiques qu'elles souhaitent soutenir sur leurs territoires. Les structures porteuses de projets liés aux musiques actuelles possèdent une certaine aura dans leurs régions. Si elles décidaient de faire front commun pour remettre en question le modèle de tournées surdimensionnées de certain-es artistes, cela pourrait enclencher un véritable changement. En parallèle, certains festivals et lieux ont déjà fait le choix de refuser de programmer des artistes suspecté-es de violences sexistes et sexuelles, par exemple.

Elodie précise que La Tannerie ne peut se positionner seule sur ces questions. En effet, il faudrait que l'ensemble des acteurs et actrices des musiques actuelles, et plus largement du spectacle vivant, prenne position. Si La Tannerie décidait de ne plus travailler avec certain-es tourneur-euses ne respectant pas, par exemple, les normes environnementales fixées par l'équipe, cela pourrait risquer de la mettre en difficulté vis-à-vis de ces professionnel-les, et ainsi perdre l'opportunité de programmer des artistes, ce qui pénaliserait les personnes usagères de la salle. Toutefois, si personne ne commence à agir, il ne se passera rien.

Pierre-Luc Chéné, chargé de la production et de la coordination des bénévoles à Des Lendemains qui Chantent (Tulle), évoque un exemple parlant : un groupe qui tournait avec deux vans, ayant un plan

de tournée aberrant Toulouse, Nantes, Tulle et Rennes. En un seul concert, toute la dynamique liée à la transition écologique mise en place dans la salle s'effondre. Ce problème aurait dû être anticipé au moment de la validation de la programmation. Le jour J, Pierre-Luc n'est en lien qu'avec le tour manager, qui n'est pas responsable de cette situation. Il est donc primordial de réfléchir, en interne, à comment éviter ce genre de situation. Par ailleurs, Pierre-Luc questionne la manière dont les SMAC peuvent porter une voix politique. Selon lui, la réduction des gaz à effet de serre serait plus efficace en s'opposant aux grands festivals, plutôt qu'en renonçant à programmer un-e artiste se déplaçant en avion. Les réseaux régionaux ou les fédérations nationales devraient s'unir pour porter un message commun.



Pauline, en tant que membre du conseil

d'administration du RIM, souligne que l'un des objectifs du réseau est d'alerter les élu-es de Nouvelle-Aquitaine sur le subventionnement de certains festivals ou événements organisés par de grands groupes financiers, proposant des places entre 80 et 120 €. Ce subventionnement se fait au détriment des associations du territoire, déjà confrontées à des situations financières précaires.

Yann Rivoal, directeur de La Vapeur (Dijon), souligne que pour une gestion efficace de la RSE-RSO, il est essentiel que l'ensemble de l'équipe soit porteuse de cette dynamique. Selon lui, l'un des principaux défis, en tant que directeur, a été de réfléchir à la manière d'intégrer ces enjeux au projet global et au fonctionnement de l'équipe. Il ne s'agit pas uniquement de convictions personnelles, mais bien d'une intégration formelle dans les fiches de poste. Il met également en avant la nécessité de maintenir une certaine souplesse dans la réalisation de ces missions et d'organiser régulièrement des temps dédiés à la remise en question des objectifs et des enjeux.

En ce qui concerne la transition écologique, Yann Rivoal établit un parallèle avec le secteur agricole. Il estime que tant qu'un cadre de transition global et national n'est pas clairement défini et proposé, les avancées resteront limitées. Il ne croit pas que la solution réside dans un rapport de force quotidien entre les structures et leurs partenaires. Il est impératif que la puissance publique conditionne ses interventions à des objectifs clairs, définis en lien avec les organisations nationales du secteur, et dans des délais réalistes. Pour ce qui est des grands festivals, Yann reconnaît qu'ils se trouvent face à des défis majeurs, mais qu'ils ne peuvent pas simplement décider de cesser leurs activités du jour au lendemain. La vraie question est donc de savoir dans quel cadre de

transition la filière doit s'inscrire et quelles évolutions sont envisageables sur les 5 ou 10 prochaines années. Il est également crucial de réfléchir à la manière dont on peut accompagner tou·tes les acteur·rices du secteur dans cette transition.

Yann Rivoal insiste sur le rôle essentiel des organismes de représentation nationale pour initier des discussions et des négociations visant à établir un cadre de transition pour l'ensemble de la filière.

Par ailleurs, il rappelle que le CNM a mis en place le programme « Plan de soutien à la transition des lieux », doté de 33 millions d'euros, visant à accompagner les festivals et les lieux dans leurs transitions à travers des études et des investissements. À ce jour, aucun critère d'éco-conditionnalité n'est encore activé sur les programmes de l'établissement. Toutefois, les bénéficiaires doivent présenter les actions mises en œuvre en faveur de la transition écologique pour certaines demandes, et ces actions peuvent être prises en compte par la commission décisionnaire dans l'évaluation des projets. Yann reste convaincu que l'éco-conditionnalité sera bientôt mise en place.

Et enfin pour conclure, pourriez-vous présenter le travail réalisé dans vos structures afin de favoriser l'accueil des personnes en situation de handicap dans vos lieux ?

Yeliz explique que Stereolux est en pleine transformation pour mieux accueillir les personnes en situation de handicap, suite à un accompagnement du collectif T'Cap, réseau nantais de 130 membres œuvrant pour l'inclusion sociale des personnes en situation de handicap. Le collectif a réalisé un diagnostic « incognito » des activités proposées par Stereolux, en simulant le parcours d'un·e usager·ère porteur·euse

de différents types de handicaps, de la recherche d'informations en ligne à la navigation dans le bâtiment (salle de concert, bar, toilettes, etc.). Cette analyse a abouti à un rapport qui guide aujourd'hui la mise en place d'un plan d'action pour adapter et améliorer l'accessibilité des lieux et des services d'accueil. Actuellement, les équipes travaillent sur l'amélioration de l'accès au bâtiment et sur les services proposés. Fanny Caillol, responsable des relations avec les publics et de la billetterie, ainsi que référente accessibilité, et Sonia Navarro, attachée à l'action culturelle, portent ce chantier au sein de l'équipe.

Du côté du Moulin de Brainans, Jessie reconnaît que les équipes en sont à leurs premiers pas en matière d'accessibilité. Toutefois, avec les travaux de réhabilitation du lieu prévus pour 2024, cette question occupe une place centrale dans leurs réflexions. Récemment, une personne en stage au sein de la structure a concentré ses efforts sur ce chantier, et des temps

de partage collectif ont permis à chaque membre de l'équipe de faire un état des lieux de son poste par rapport à cette question. Un guide de préconisation sur l'accessibilité a ainsi vu le jour. Jessie mentionne également la prise de conscience suscitée par la découverte que deux bénévoles de l'association étaient malvoyants, ce qui a mis en évidence la nécessité d'améliorer la communication entre salarié·es et bénévoles. La prochaine étape pour le Moulin de Brainans consiste à renforcer les liens avec les associations locales œuvrant pour l'accompagnement des personnes en situation de handicap, afin de travailler ensemble à rendre le lieu toujours plus accessible.

Ces initiatives montrent que, bien que les structures soient à des stades différents, l'inclusion et l'accessibilité des personnes en situation de handicap sont devenues des priorités à tous les niveaux.

Dates programmées dans les lieux de musiques actuelles : les logiques de communication des producteur-riche-s de spectacles et des salles de concert sont-elles en adéquation ?

🕒 Mercredi 5 juillet | 14h00-16h00

📍 Dock'Side

La programmation des concerts dans les lieux de musiques actuelles nécessite une coordination minutieuse entre les différents acteur-riche-s de la filière musicale, notamment entre les salles de concert et les producteur-riche-s de spectacles. Il va sans dire que la communication autour de la programmation est cruciale pour assurer le succès des concerts. Mais les logiques de communication des producteur-riche-s de spectacles et des salles de concert sont-elles toujours en adéquation ? Les intervenants aborderont notamment la question de la coordination entre les différents acteurs impliqués dans la programmation, en évoquant les logiques, contraintes et objectifs de chacun-e, qui peuvent être source de potentielles tensions. La discussion portera ainsi sur les stratégies de communication mises en place pour promouvoir les concerts, en cherchant à identifier les bonnes pratiques et les pistes d'amélioration.

Avec...



Nathan Ray Le Sollic
Chargé de communication et de billetterie chez Furax (Paris)



Cyril Bahsief
Fondateur d'Öctopus



Angélique Rucklin
Responsable de la communication, des relations médias et des relations publiques à La Vapeur (Dijon)



Grégory Pouillat
Chargé de communication à la Cave à Musique (Mâcon)

Animé par...



Marine Duquesnoy
Responsable communication et billetterie à l'Aéronef (Lille)

Les process de confirmation et de communication

Angélique Rucklin, responsable de la communication de la Vapeur à Dijon, débute les échanges en indiquant que la programmation de la salle est assez diverse, pour un total d'une centaine de dates par an. La confirmation d'une date conduit à l'émission d'un mail par l'équipe programmation, qui explicite également le type de contrat signé avec le producteur (cession, coréalisation, etc.). La communication se renseigne rapidement sur ce qui est escompté à cette date afin de se fixer des objectifs; la date d'annonce peut être imposée ou non dans le cadre des tournées, ce qui peut constituer un point de crispation si elle n'offre pas le temps de la travailler. Une fois la date annoncée, l'équipe communication travaille son plan de communication sur la date, en fonction du public et du territoire.

Nathan Ray Le Sollic, chargé de communication de Furax, indique que la structure reçoit de ses équipes de *bookers* les confirmations de dates calées pour les artistes. Il se met en contact avec la personne chargée de communication

côté salle, pour lui envoyer les premiers éléments s'il les détient. Éventuellement, en fonction de la notoriété de l'artiste, un effort est fait pour mutualiser les dates d'annonce sur l'ensemble des tournées, vis-à-vis des producteurs comme des artistes. Les délais peuvent être très courts, d'où une volonté d'établir une période d'annonce pertinente pour tous et de travailler en fonction.

Cyril Bahsief, fondateur d'Öctopus, s'inscrit également dans cette logique globale d'annonce de tournée; l'annonce a pour ambition de vendre des tickets dans l'ensemble des salles annoncées, mais également de positionner un ou une artiste sur le paysage français, surtout pour les artistes internationaux, de montrer à quel point les bookers ont pu programmer un nombre de dates intéressant, pour donner une dynamique médiatique, notamment vis-à-vis des professionnels (programmateurs, programmeurs de festival, etc.). Pour les artistes internationaux, le promoteur ne va pas avoir le dernier mot, le management faisant une annonce globale au niveau européen, si ce n'est au niveau mondial, imposant un timing aux intermédiaires qui de-



viennent tributaires de ce process. Ce process permet cependant d'aligner tous les acteurs sur la même timeline et d'obtenir une certaine puissance de communication, même s'il peut provoquer des crispations. Pour les artistes français, des discussions peuvent avoir lieu et une approche plus flexible être envisagée, même si l'annonce globale reste importante pour donner de la crédibilité à l'artiste représenté.



Grégory Pouillat, de la Cave à musique à Mâcon, note que sa salle a la chance d'avoir le choix d'un artiste principal et d'une première partie qui est rarement imposée. Une fois la date au complet, elle est annoncée au plus vite. Il arrive que les artistes principaux demandent d'anticiper sur la publication, et la salle fait en sorte de s'aligner au mieux pour pouvoir répondre à cette demande.

Concernant les artistes internatio-

naux, existe-t-il pour les tourneurs une marge de manœuvre pour négocier les dates et surtout les moments d'annonce qui ne font pas sens ?

Cyril Bahsief répond qu'il n'a pas souvent eu l'occasion de ce genre de discussion ; il lui est arrivé de discuter une mise en vente à la mi-août, finalement réalisée avec succès. L'enjeu est de coller à l'actualité des artistes, spécialement pour ceux qui se

produisent régulièrement à Paris (les enjeux pouvant être différents en région). L'artiste dicte sa loi plus que chacun des territoires concernés par cette annonce, en fonction de sa médiatisation et de sa « puissance de frappe ».

Si la main est laissée aux salles pour la communication, en l'absence d'une annonce globale, comment faire en sorte que l'annonce ne soit pas isolée et que l'artiste puisse la

relayer ?

Nathan Ray Le Sollicec remarque qu'il est dans l'intérêt des salles comme des artistes que les informations relatives aux dates de concert, globales ou isolées, soient relayées. Il est plus complexe de faire entendre au community manager ou à l'artiste, s'il gère lui-même ses réseaux sociaux, qu'ils vont avoir à communiquer sur une date seulement. Cela peut leur sembler un effort qui ne correspond pas à un événement moindre, même si du côté des salles, une frustration peut exister à ne pas communiquer sur une date prévue longtemps à l'avance. Les tourneurs insistent cependant auprès du management des artistes pour qu'ils participent à la promotion des dates, afin de vendre des billets.

Existe-t-il d'autres sujets pour les salles qui peuvent être bloquants ?

Angélique Rucklin précise tout d'abord qu'il est toujours important pour les salles d'être impliquées dans cette date d'annonce globale, notamment pour éviter des transferts de publics entre établissements proches. D'autre part, il arrive que les équipes promo reçoivent les bios des artistes en anglais, non actualisées, ou des textes imposés n'évoquant que la date parisienne et omettant totalement la province, ce qui peut provoquer de la frustration ; de la même manière, les dossiers peuvent comporter de nombreux éléments, par exemple en termes de photos, et ne pas être clair sur ceux à utiliser. L'important est d'avoir les bonnes informations rapidement. Concernant la relation entre la production et la salle, il est nécessaire de préciser rapidement le type de collaboration (cession, coréalisation) pour décliner le travail sur la date, la communication, etc. La communication est essentielle entre la salle qui connaît

son territoire et le tourneur qui connaît l'artiste, notamment pour faire fonctionner les dates.

Cyril Bahsief remarque que les tourneurs ou bookers ne sont pas tous structurés de la même manière ; il n'est pas toujours simple, notamment pour les petites structures, d'être réactives dans l'actualisation des fichiers, des photos, des bios, etc. Octopus connaît par exemple des fluctuations de son effectif en termes de communication, notamment du fait que les impacts de celle-ci sont assez impalpables, ce qui rend le poste difficile à pérenniser économiquement. Dès lors, la gestion des dates se fait avec l'effectif existant, qui a des compétences et un temps limités, et varie selon la pression exercée par l'artiste ou son management par ailleurs.

Ne serait-il pas plus simple parfois d'inclure un manager dans les échanges lorsqu'une pression est exercée sur le tourneur qui se répercute ensuite vers les salles ?

Cyril Bahsief se déclare adepte de la transparence et preneur de cette solution qui n'est cependant pas toujours souhaitée par les managers, dans la mesure où ceux-ci délèguent un travail moyennant finances dans chaque location, et sont eux aussi débordés.

Nathan Ray Le Sollicec ajoute que l'introduction des managers dans les échanges pourrait éventuellement calmer certaines tensions, mais que certains managers ne savent pas comment fonctionne le live sur un territoire comme la France, ce qui pourrait ajouter de la confusion et une divergence d'objectifs.

Cyril Bahsief remarque que le dialogue a été rompu, et que les tourneurs ne savent pas ce que les salles ou les festivals font en local. En cas de dysfonctionnement,

les différents acteurs se renvoient la responsabilité des échecs. Un dialogue amélioré entre les communicants des salles et ceux du management, du tourneur, de l'artiste serait un premier pas vers une concordance des objectifs.

Partage d'expériences avec le public

Un membre de la Clef, à Saint-Germain-en-Laye, évoque le cas des salles de banlieue parisienne, auxquelles il est de plus en plus souvent demandé d'être opérationnelles en 2 jours. Elles sont souvent informées tardivement également de dates concurrentes à Paris, malgré des discussions en amont. Par ailleurs, lorsque les artistes jouent le jeu de la communication, notamment sur leurs réseaux sociaux, l'impact est sensible sur les préventes; il arrive cependant que leur promotion soit trop tardive.

Cyril Bahsief remarque qu'il n'est pas loisible d'en faire trop pour autant, le public ne suivant pas forcément. Il est difficile pour les artistes, qui font souvent des dizaines de dates, d'appuyer une date en particulier par le biais de leurs réseaux sociaux, même si la frustration est compréhensible du côté des salles. L'important est donc d'ouvrir des chemins de traverse pour offrir des outils communs, tourneurs, agents, salles et artistes pour faire leur promotion.

Un membre des 4 Écluses demande quand la tyrannie des managers d'artistes va cesser. Il note que le travail des programmeurs et des communicants est souvent questionné par des personnes généralement anglo-saxonnes qui ne connaissent rien à la géographie, ni à la sociologie des territoires, ni aux projets défendus, mais demandent à valider la première partie et de nombreux autres détails. Il rappelle que l'argent qui paye les artistes et leur entourage est de l'argent public, et qu'ils ont dès lors beaucoup plus besoin des

salles que les salles d'eux.

Nathan Ray Le Sollicec reconnaît que les salles sont souvent le dernier échelon victime de ce fonctionnement qui s'impose de plus en plus : les managers et les artistes réfléchissent beaucoup à une stratégie de communication globale liée à leur univers artistique sans prendre en compte les spécificités locales. Cette dynamique est en contradiction avec une stratégie fonctionnelle que les salles, les territoires et les productions ont mise en place depuis des années avec succès. Le tourneur doit jouer un rôle de pivot entre les deux instances et exercer une autorité pour que tous les acteurs soient sur un pied d'égalité.

Un participant note qu'il arrive que les salles se rebellent et jouent sur les sentiments du tourneur quand celui-ci essaye d'exercer sa fonction d'autorité, par exemple pour imposer leurs premières parties en local.

Nathan Ray Le Sollicec estime qu'il s'agit d'une question de temporalité dans le dialogue, pour poser les enjeux et les conditions le plus tôt possible; le seul enjeu des premières parties pour les artistes est de partager les frais lors de la tournée et de faire baisser les coûts pour la tête d'affiche. Il indique qu'il utilise une charte Öctopus pour introduire des conditions claires et encourager au dialogue. Il est important pour les tourneurs de découvrir les compétences des salles et son réseau des salles pour pouvoir aider en retour.

Une participante de la SMAC du Mans, Superforma, demande s'il ne serait pas pertinent de communiquer en amont aux salles sur la participation éventuelle de l'artiste à la promotion, notamment dans l'optique de dimensionner la salle en conséquence.

Nathan Ray Le Sollicec répond que les

artistes sont toujours d'accord a priori pour participer à la promotion et que ce facteur dépend également de la contractualisation sur une date. Cependant, les artistes éprouvent parfois des difficultés à communiquer sur des dates isolées; certains ne sont pas très efficaces pour utiliser leurs réseaux sociaux. Le dialogue doit être instruit sur le long terme et au-delà des périodes de tournée entre tous les protagonistes.

Le public est invité à proposer ses solutions ou ses systèmes pour permettre que tout le monde soit sur le même pied de compréhension, d'attente et d'attente.

Un participant estime qu'il est effectivement important de prendre part aux négociations en binôme avec les tourneurs et les artistes. Une meilleure connaissance de la capacité des artistes à maîtriser leurs réseaux serait un plus pour mettre une stratégie en place pour les salles.

Une participante note l'importance de dialoguer en interne dans les lieux, notamment avec les programmeurs, pour identifier le type de publics visés. Les artistes peuvent se montrer difficiles concernant face à des exigences nécessaires en local pour appuyer une date, en refusant de donner des interviews, de faire des photographies, ou en choisissant les médias en fonction de leur exposition, alors que ceux du secteur ont une audience faible, mais déterminante.

Une intervenante estime que la situation s'est déséquilibrée et que les artistes et leur entourage ne sont plus du tout à l'écoute des salles.

Cyril Bahsief remarque que même si le métier de tourneur est guidé par la passion, il participe à une activité commerciale en premier lieu. Lorsqu'un artiste émerge, tout le monde doit aller dans son sens : celui d'être vu du plus grand nombre. Ensuite, les sollicitations qui le touchent font qu'il doit nécessairement faire un tri de ses interactions. La logique commerciale



fait que la vente doit primer au-delà des problématiques de communication ; cette logique transpire dans les rapports que le reste de la chaîne peut entretenir.

Grégory Pouillat estime que cette vision occulte une partie de l'équation, celle des salles de remplir les concerts. La question ne se pose plus pour les artistes ayant une forte visibilité ; pour les autres, la prévalence du commercial peut obscurcir leur vision concernant ce facteur. Certains qui ont un fort succès sur internet se produisent devant des salles vides sans que cela semble les préoccuper. Cette problématique doit être rééquilibrée pour prendre en compte les personnels en local qui garantissent le succès d'une représentation en termes de remplissage pour porter l'économie du secteur.

Une participante rappelle que les salles sont des lieux de vie, ce qui semble parfois oublié pour les raisons mercantiles exposées.

À quel niveau se font sentir les changements dans les stratégies de communication des artistes pour les tourneurs et les salles ?

Grégory Pouillat souligne que la période post-covid a vu une importante augmentation du nombre d'annulations de dates, d'autant plus problématique qu'elle peut se conjuguer avec un désir des artistes de viser Paris aux dépens de la province.

Est-ce que le contrôle extrême que veulent exercer les artistes sur leur manière de communiquer se perçoit dans d'autres secteurs ?

Angélique Rucklin signale d'autres différences à la suite de la crise du covid, dans

l'annonce de plus en plus précoce des dates de concert ; d'autres demandes sont plus extrêmes ou illogiques. Par exemple, certains artistes souhaitent pouvoir annoncer que leur concert est complet sur leurs visuels, alors même que les billets sont encore en vente. Elle cite l'exemple d'un autre artiste dont le producteur se rend compte que les billets de son artiste sont moins chers sur France Billets que sur Ticketmaster, avec lequel il a un accord ; il demande alors à la salle de rajouter un droit de location pour gommer l'écart constaté.

Nathan Ray Le Sollic explique que certains artistes préfèrent annuler leur concert quand il n'est pas rempli ou que d'autres veulent annoncer complet, parce que pour la plupart des tourneurs, les tournées en salle ne sont qu'un tremplin vers les festivals d'été qui payent très cher et permettent à l'artiste de briller. L'image associée à un concert complet a donc une incidence économique.

Angélique Rucklin note qu'en ce sens il est désagréable de se sentir comme un pion plutôt que comme un maillon de la chaîne permettant la réussite d'une tournée. Une participante remarque qu'il est important de prendre en compte l'instauration de systèmes fermés capables d'imposer la prévalence d'un système de billetterie aux dépens des autres.

Cyril Bahsief estime que les compagnies en question n'ont pas développé ce genre de stratégie en France pour le moment. Il indique qu'Octopus a un contrat de semi-exclusivité avec Dice, un éditeur de billetterie : le fait d'avoir une mise en vente sur cette plateforme permet de mieux communiquer sur les événements co-portés avec les salles.

Une membre de la Carène à Brest indique que son lieu est passé sous le système de billetterie SoTicket, ce qui n'a pas posé de

problème lors des multiples cas d'annulation sur les mises en vente, contrairement aux cas des partenariats imposés par les productions. Elle souligne les nouvelles contraintes en termes de communication, notamment sur la validation des visuels. Elle demande si ses collègues envisagent des changements en termes de saisonnalité des annonces de dates de concert, sachant que sa propre structure fonctionne au trimestre.

Cyril Bahsief remarque qu'il arrive, même si c'est rare, que la charte graphique de la salle transforme le visuel de l'artiste et son esthétique.

Angélique Rucklin indique que sa structure continue de fonctionner sur programme trimestriel, avec les dates concernées par la période, les autres étant sur le site internet.

Grégory Pouillat note que la Cave a l'habitude depuis longtemps d'annoncer en bandeau en fin de programme les grosses dates éventuelles sur le trimestre suivant. Marine Duquesnoy ajoute que l'Aéronef publie des programmes sur 2 mois pour garder une souplesse sur les dates non confirmées, avec des ouvertures sur les têtes d'affiche des 6 mois suivants.

Nathan Ray Le Sollic demande si, d'un point de vue écologique, des programmes papier, voire de l'affichage, restent une priorité pour les salles à l'ère du tout numérique, des demandes en ce sens lui parvenant encore.

Un membre du Florida répond que ce facteur a une forte déterminante locale. La situation du Florida à Agen, dans un cadre semi-rural, fait que les affichages en bord de route ont encore leur logique et que les programmes papier ont valeur de rendez-vous. Des essais ont été faits pour en réduire la quantité, mais il a été

nécessaire d'en réimprimer sur demande des habitants.

Un participant basé à Avignon confirme cet état de fait et précise que le programme permet d'entretenir le lien avec les publics, la vie associative, l'action culturelle.

Nathan Ray Le Sollic remarque que les tourneurs ne sont pas toujours conscients de ce qui se passe en local et qu'il est intéressant de comprendre ces enjeux spécifiques.

Un participant remarque que le dialogue peut être dur à entretenir avec les tourneurs ou les managers du fait de l'absence d'interlocuteurs perdurant sur la durée.

Une personne du Métronome à Toulouse estime que les enjeux de communication sont très liés aux typologies d'artistes et aux publics associés. Elle note également les enjeux de synergie par rapport aux territoires, sur les typologies de programmation, afin de créer des collaborations et de poser des dates concertées, notamment sur des communautés pour lesquelles les salles peuvent manquer de maîtrise.

Quelles sont les différences en termes de collaboration en fonction des différentes contractualisations (cession, co-production) ?

Angélique Rucklin répond s'intéresser directement au type de contrat prévu et s'autoriser à discuter avec son interlocuteur et expliquer ce qu'elle compte faire. Même en cas de cession, elle n'hésite pas à demander de l'aide si la date est difficile à établir.

Nathan Ray Le Sollic avoue être parfois désemparé en cas de cession ; une co-production lui permet plus facilement de

poser des questions sur les complications liées à la date du fait d'un enjeu financier partagé. Il note que même en cas de cession, il est important de ne pas envoyer les artistes jouer devant des salles vides ; il essaye dès lors d'interroger l'artiste ou son manager sur leurs attentes.

Angélique Rucklin remarque que la communication sur l'actualité des artistes s'est nettement améliorée ces dernières années, ce qui offre des éléments à relayer. Grégory Pouillat note qu'en cas de cession, l'important est surtout d'avoir un relai disponible dans le cas où les attentes ne se correspondent pas.

Angélique Rucklin ajoute qu'il peut être déroutant de se voir imposer des partenariats sur la tournée qui n'ont rien à voir avec la salle ; une information exhaustive sur l'ensemble des conditions prévues est nécessaire, sans qu'elles soient imposées. Nathan Ray Le Sollicec demande à Grégory Pouillat ce qu'il entend par relai, cette notion s'accompagnant souvent de demandes soit financières soit promotionnelles. Il lui paraît difficile d'accepter une demande à partir du moment où un aspect financier entre en jeu, dans un souci d'équilibre entre l'ensemble des dates prévues.

Grégory Pouillat indique que dans le cas qui s'est présenté à lui, les ventes ne décollaient pas, et le management n'a pas réagi à sa demande de communication supplémentaire sur les réseaux de l'artiste.

Angélique Rucklin ajoute qu'il est parfois plus efficace de passer par l'attaché de presse de l'artiste pour obtenir des interviews en local.

Nathan Ray Le Sollicec répond que la situation des attachés de presse est variable, certains pouvant suivre le travail de pro-

motion sur l'ensemble de la tournée, d'autres n'étant engagés que sur la sortie de l'album ou sur certaines dates emblématiques, ce qui peut compliquer les rapports avec eux.

Cyril Bahsief évoque une temporalité oubliée dans le développement artistique, qui peut rendre peu logique de multiplier les dates sur une même tournée dans des villes très différentes. Le développement peut se faire en favorisant les grandes villes, puis des villes plus moyennes, etc., jusqu'à toucher des publics plus difficiles à accrocher.

Un membre du Florida remarque qu'il serait loisible de communiquer en amont avec l'artiste ou son représentant sur les spécificités de communication et de fonctionnement locales, afin de sortir des rapports de force en les désamorçant et pour les salles en prenant position. Il est



important également de rappeler aux artistes que l'échelon de la salle est fondamental même s'ils visent l'étape d'après (festival et autres). Il est également important que les tourneurs puissent partager sur leurs difficultés, notamment avec des managers exigeants, d'autant plus que le turn-over dans le secteur peut demander à réexpliquer régulièrement les contextes.

Cyril Bahsief remarque que le rapport de force ne doit pas amener à un bras de fer figeant la situation ; ce rapport doit créer une forme d'émulation.

Nathan Ray Le Sollicec ajoute que les tourneurs n'ont pas toujours connaissance de

la manière dont les salles fonctionnent ; il lui arrive de demander à une salle des précisions afin de déterminer comment travailler autour d'une date et de permettre un accompagnement, dans une logique d'échange et de communication. Chacun doit pouvoir rasseoir son autorité propre et les rapports de hiérarchie doivent être éliminés.

Marine Duquesnoy note que chaque acteur fait du mieux qu'il peut pour que la date soit complète, que la salle et l'artiste aient de la notoriété, et qu'il est important de remettre le dialogue à plat quand nécessaire.

Entre marketing territorial et phénomène de concentration économique, quelles politiques publiques ? Quelle place pour les initiatives citoyennes ?

 Mercredi 5 juillet | 16h30-18h30

 Les Docks
Grande salle

Face à la montée du marketing territorial et à la concentration économique croissante, notamment des grands groupes de l'industrie musicale, il est primordial de questionner les politiques publiques en place. Quels rôles celles-ci ont-elles pour favoriser un développement équilibré, harmonieux et équitables pour les acteur·rice·s des musiques actuelles ? Comment garantir la diversité culturelle, économique et sociale au sein des territoires et prévenir les pratiques monopolistiques ?

Au regard du contexte actuel, il semble plus qu'urgent de défendre la place des initiatives citoyennes ainsi que l'autonomie des modèles économiques, l'indépendance artistique et la participation des personnes au cœur des projet. Comment ces initiatives peuvent-elles s'impliquer activement dans la construction de politiques publiques justes et inclusives ? Comment les initiatives locales peuvent-elles contribuer à la résilience des territoires et à la promotion du bien commun ?

Cette table ronde tentera de répondre à toutes ces questions en partant de constats et en présentant différentes expériences.

Avec...



Claire Pujol
Directrice de Music'al Sol
(Carcassonne)



Fred Jumel
Directeur de Paloma (Nîmes)



Gladys Le Bian
Co-directrice du RIF (Réseau
des musiques actuelles en
Île-de-France)



G r me Guibert
Professeur des universités
en sociologie à l'université
Sorbonne Nouvelle - Paris
3 et membre de recherche
SCAENA sur les scènes
culturelles locales

Animé par...



Jean-Bapiste Jobard
Coordinateur du Collectif des
associations citoyennes (CAC)

Cette table ronde, organisée en partenariat avec [Octopus](#), fédération des musiques actuelles en Occitanie, a  t e pensée en réaction aux nombreux rachats de festival par des grands groupes, en particulier dans cette région. Certains adhérents de la FEDELIMA ont par ailleurs fait remonter des cas de villes achetant des projets « clés-en-main » dans une visée de marketing territorial, au détriment des acteurs de leurs territoires. [Jean-Bapiste Jobard](#), coordinateur du [Collectif des associations citoyennes \(CAC\)](#), animait cette table ronde, s'appuyant notamment sur l'expérience de l'observatoire de la [marchandisation des associations](#) crée en 2022. Concentration économique et marketing territorial sont deux processus que l'observatoire a tentée de mieux expliciter dans un rapport publiée en [février 2023](#). Il présente les problématiques qui seront abordées : quelle place pour les initiatives citoyennes à contre-courant de ce processus de marchandisation qui s'impose fortement, y compris au-delà domaines culturel ? Comment analyser ce contexte pour mieux agir, au sein même des structures comme au niveau collectif ? Cette table ronde constitue un point d'étape d'un travail en profondeur menée par la FEDELIMA. Elle a notamment pour objectif d'identifier les éventuelles controverses et points de vue divergents au sein du réseau sur cette question. Et le cas échéant, d'en faire des désaccords féconds à travers une analyse partagée. Une diversité d'intervenant·e·s ont ainsi été mobilisée·s pour apporter différents points de vue :

- [Fred Jumel](#), directeur de [Paloma](#)   Nîmes ;
- [Claire Pujol](#), directrice de [Musical'Sol](#), également mobilisée au sein de la démarche collective de festivals non-lucratifs « [Vous n'êtes pas là par hasard](#) » ;
- [Gladys Le Bian](#), co-directrice du [RIF](#), réseau des musiques actuelles

en  le-de-France, région particulièrement exposée aux phénomènes de concentration ;

- [G r me Guibert](#), sociologue, qui proposera une approche socio-historique de la question.

Des points de vue plus ou moins nuancés, une nécessité de mieux saisir les enjeux

Le premier témoignage de [Fred Jumel](#) propose une approche nuancée, tentant de distinguer les éventuels effets bénéfiques de ces phénomènes de concentration de ceux clairement néfastes. Il est justement directeur de [Paloma](#)   Nîmes, mais également du festival « This Is Not A Love Song », récemment disparu après 6  ditions, car confronté à des problématiques découlant de phénomènes de concentration. Le sujet lui semble risqué et clivant, car nécessitant de citer des structures ou des situations précises pour illustrer le propos, au risque de paraître jugeant. Tout choix est forcément lié à une histoire territoriale, un contexte économique... Il lui semble donc délicat d'aborder la question de manière totalement binaire, entre un système ultralibéral sauvage, agressif, sans règles et un tiers-secteur empreint de bonnes intentions, de valeurs qui seraient évidemment partagées par toutes et tous. Débattre du sujet ne peut néanmoins être évitée, afin d'évaluer si les craintes affichées sont légitimes ou parfois abordées de manière trop simpliste. La question de la concentration au sein des musiques actuelles a émergé il y a une dizaine d'années, quand des entreprises multinationales du spectacle vivant ont commencé à investir dans des festivals, voire à les racheter. Fred Jumel relève cependant que le sujet ne concerne pas uniquement des entreprises multinationales, citant en exemple l'entreprise française Morgan Production,

qui possède le Printemps de bourges et les Francfolies de la Rochelle, captant énormément d'argent public et pouvant donner le sentiment à certain-e-s qu'elle assèche les territoires concernés. Il distingue deux situations :

- Le rachat par un groupe d'un acteur indépendant ou d'une entreprise française. Par exemple, le rachat de Rock en Seine par Live Nation. Une telle opération consiste à s'approprier une partie du capital, si possible de manière majoritaire, pour récupérer le portage du projet.
- L'association avec un groupe ou une marque, à l'instar du festival Marsatac qui s'est associé avec Live Nation pendant quelques années pour résoudre des problématiques économiques (difficultés de trésorerie et équilibrage de son modèle économique), ce qui lui a permis de perdurer.

Il s'agit de deux cas distincts : dans celui de Rock en Seine, cette logique de concentration s'apparente à une prise de pouvoir quand dans celui de Marsatac, il s'agit d'une forme de collaboration (le festival a d'ailleurs par la suite repris son indépendance et appartient toujours à l'association). Selon Fred Jumel, l'intérêt premier du débat est de pouvoir interroger ce qui amène un acteur à « vendre sa marque » et ce qui rend cela possible. Et il existe deux postures différentes dans la vente d'une marque :

- des personnes qui portent des projets et se sont approprié la marque de manière individuelle en la déposant à l'INPI ;
- des porteur-euse-s de projets qui ont déposé la marque au nom d'une structure.

Il ne s'agit pas de la même finalité. Il y a

d'un côté une volonté affichée d'enrichissement personnel au détriment de son équipe, de ses bénévoles. Et d'un autre côté, une situation de blocage dont la seule issue possible pour faire perdurer le projet est de s'associer avec une structure extérieure. Dans tous les cas se pose la question des valeurs. Il s'agit d'un sujet avant tout éthique. Mais, « de quelles valeurs parlons-nous », interroge Fred Jumel ? Il prend pour exemple le festival « This Is Not A Love Song », projet déstabilisé par une dynamique d'accroissement. Lors des dernières années du festival, les cachets des artistes avaient tendance à augmenter de manière considérable, l'accueil des artistes nécessitant des infrastructures de plus en plus importantes. Or, la structure a connu un contexte de baisses de subventions. Une des seules issues pour pallier un déficit était de s'associer avec une marque extérieure. La solution a été exclue, de peur de perdre l'identité du festival. Et le festi-

val s'est arrêté. Le sujet réapparaît néanmoins tous les ans, des structures proposant de s'associer pour relancer le projet. Fred Jumel souligne ensuite la tendance à ne pas prendre suffisamment en compte le contexte général ultralibéral au sein duquel le secteur évolue. Associés à un groupe, à une marque, ou non, les projets demeurent dans un champ concurrentiel, un système marchand au sein duquel persiste une concurrence d'une salle à l'autre, d'un festival à l'autre... Il aborde enfin le sujet de l'opposition entre concentration et diversité musicale. Sur ce point, il s'agit selon lui moins d'un phénomène de concentration que de dimensionnement d'événements. Les « gros » festivals français, pris dans toute leur diversité, programment relativement les mêmes artistes, qui tournent la même année. Logique, la tournée étant généralement liée à une sortie d'album dont ils et elles font la promotion. Parfois, la seule manière de se distinguer, consiste à tourner à l'inter-

national plutôt que de sillonner le territoire national et donc de s'inscrire dans un champ concurrentiel démesuré, marqué par une inflation des cachets considérables. De fait, les plus petits festivals sont confrontés à des problématiques de seuil de rentabilité. Pour parvenir à formuler des offres de cachets suffisantes pour programmer des têtes d'affiches, ils doivent réduire leur programmation, voire ne plus programmer les artistes émergent-e-s qu'ils défendaient auparavant. « 10 groupes à 4000 € en moins équivaut à 40 000 € de plus pour une tête d'affiche », précise-t-il. Ces festivals sont confrontés à des choix économiques pour équilibrer leur modèle. D'autant que la majorité d'entre eux ont une part d'auto-financement importantes et peu de subventions publiques.

Jean-Bapiste Jobard interroge ensuite **Claire Pujol** : peut-on parler d'assèchement du fait de cette concentration ? Comment les valeurs défendues par les instigateurs de l'opération « Vous n'êtes pas là par hasard » - notamment les questions de non-lucrativité - se traduisent-elles concrètement ? Pour Claire Pujol, la « non-lucrativité » passe de prime abord par l'indépendance. En Occitanie, trois festivals ont été rachetés par Vivendi, venant questionner la diversité au niveau territorial et les valeurs défendues. De fait, la différence s'impose entre un projet dont la finalité est la recherche de profit et un autre qui défend la diversité culturelle, l'émergence artistique et le maillage culturel territorial. Ces projets « artisanaux » travaillent autour de l'Éducation Artistique et Culturelle, cherchent à créer du lien, notamment entre générations. Ils abordent les questions d'égalité, d'exclusion, d'environnement... Autant de sujets que s'approprient peu les grosses entreprises lucratives. Ces dernières viennent plutôt bouleverser un équilibre déjà fragilisé. « Comment maintenir une



diversité culturelle qui, pour moi, est aussi importante que la biodiversité dans le monde du vivant, quand ces phénomènes de concentration agissent tels des pesticides : une fois passés, plus rien ne pousse - image-t-elle - Or, j'ose croire que l'on a besoin des mauvaises herbes, des herbes folles. J'ose croire que s'il doit n'y avoir qu'une seule solution, elle est dans la diversité ». Les valeurs défendues au sein de l'opération « Vous n'êtes pas là par hasard » sont, selon Claire Pujol, à l'opposé de celles des grands groupes de l'industrie musicale : une programmation diversifiée et la défense de l'émergence artistique. Il ne s'agit pas d'en finir avec les têtes d'affiche internationales, mais cette posture affirme que quelque chose d'autres puisse exister à côté. Même si les phénomènes de surconcentration ont tendance à l'empêcher : au sein d'une société ultralibérale, il reste possible de coexister. La concurrence n'exclut pas de défendre la non-lucrativité, défend Claire Pujol, mais elle a tendance à s'accélérer, notamment du fait des phénomènes de concentration et de marketing territorial en question dans cette table ronde. Elle prend pour exemple l'existence, dans l'Aude, il y a une vingtaine d'années, de deux espaces fédératifs regroupant une cinquantaine d'associations. Le paysage est réduit aujourd'hui en tout et pour tout à cinq associations. En effet, entre temps, la ville de Carcassonne a créé un gros festival, sur un mois, gratuit, proposant pléthore de têtes d'affiches et financé à 100 % par de l'argent public. Il est donc logique que le public ne souhaite pas payer pour d'autres propositions. « Comment continuer à défendre la diversité culturelle face à ces grands groupes et à ce marketing territorial qui n'est autre que de l'affichage politique ? », s'indigne Claire Pujol. L'opération « Vous n'êtes pas là par hasard » est née pour ces raisons. « Je vois tellement de bénévoles de donner quelques heures de leur temps au festival Les Déferlantes sans



avoir conscience qu'ils et elles donnent de leur temps pour que Vivendi et ses actionnaires s'enrichissent », déplore-t-elle. Il s'agit donc de pouvoir a minima communiquer collectivement autour de ces problématiques le plus souvent dissimulées. Et c'est pourquoi, selon Claire Pujol, la responsabilité incombe plus aux pouvoirs politiques qu'aux grands groupes. La recherche de profit constitue le fondement de ces derniers. En revanche, il est de la responsabilité des pouvoirs publics de défendre une approche politique et démocratique, en cessant de mettre en concurrence déloyale des territoires et des structures associatives déjà suffisamment précaires.

L'animateur fait le lien avec le témoignage de Gladys Le Bian. Il est beaucoup question de concentration économique, d'attractivité territoriale... Dans cette triangulation

entreprises du champ privé lucratif / initiatives citoyennes non-lucratives / responsables des politiques publiques, comment les enjeux se traduisent-ils au sein d'une région particulière, l'île de France et d'une ville particulière, Paris ?

Pour Gladys Le Bian, ces phénomènes ont un impact sur le tissu local à tous les niveaux. Au départ, il est aisé de penser qu'une coexistence de fait est possible. Mais en creusant la question, notamment concernant les impacts sur leurs adhérents, le RIF défend désormais l'idée que ces logiques néolibérales imposent les règles du jeu jusqu'au bout de la chaîne, y compris aux plus petites structures, en installant cette ambiance concurrentielle qu'il est légitime de questionner. Gladys Le Bian propose de s'appuyer sur des exemples concrets d'impacts directs de ces phénomènes de concentration et de dominations économiques en Ile-de-France, à travers la présence d'entreprises du spectacle vivant qui mènent des projets événementiels importants et depuis longtemps. Leur domination se traduit tout d'abord par le rachat de salles de petites jauges, notamment à Paris, qui déséquilibrent l'écosystème. Elle est également incarnée au niveau temporel, les petites structures associatives étant en concurrence pour occuper les rares week-end laissés libres en été. Par exemple, quand le Download festival a décidé de s'installer en Essonne, un petit festival de ce territoire et la salle du même territoire se sont retrouvés en concurrence directe pour occuper les créneaux restant. Le Download festival s'est en effet approprié sans concertation le week-end qu'occupait initialement le petit festival depuis 20 ans... Géographiquement, les déséquilibres, déjà importants, entre Paris et la banlieue, se trouvent renforcés par ce phénomène de concentration. La forte at-

tractivité des structures privées de Paris rend plus complexe la diffusion et l'émergence dans les salles de banlieue. Cela pose également des questions d'ordre artistique. La manière dont les entreprises privées lucratives abordent la question de l'émergence artistique déséquilibre un processus installé territorialement de longue date. Par exemple, le festival Rock en Seine impose des exclusivités à des groupes locaux, parfois de lycéens, qui tournent habituellement dans les salles du réseau pour développer leur carrière. Rock en Seine génère une forme de « storytelling » à destination de ces groupes, qui nie médiatiquement la réalité des parcours artistiques et la réalité des acteurs-ice-s associatifs, invisibilise leur travail, leur professionnalisme, leur exigence. « Et pendant ce temps, la maison Daniel Ferri à Nanterre, haut lieu du hip-hop francilien, ferme dans l'indifférence la plus totale, souligne-t-elle, car elle n'est pas concernée par ce storytelling et qu'elle n'est pas considérée comme actrice de l'attractivité du territoire par les pouvoirs publics ». À l'inverse, une offre de gros concerts, dans les stades par exemple, est certes chère mais dispose d'une force de frappe en termes de communication, d'attractivité, contre laquelle les structures associatives ne peuvent pas combattre. Et de nombreuses personnes font ce choix de faire un concert au Stade de France dans l'année plutôt que de s'offrir cinq concerts dans des petites salles du territoire. La manière dont cet « effet paillettes » vient infuser auprès des élu-e-s et des collectivités publiques interroge fortement Gladys Le Bian. Au nom de ce marketing territorial, de cette réponse à un désir hypothétique - souvent fantasmé - de la population, de l'argent public est injecté dans des projets « clés-en-main », ce qui disqualifie des projets développés de longue date et moins attrayants, du moins dans l'esprit des financeurs. Car les projets associatifs se construisent sur le

long terme, ont des partis pris, osent des prises de risques, connaissent parfois des échecs. Il est donc d'autant plus difficile de lutter contre ce phénomène, qui fragilise les plus petites structures, que les pouvoirs publics ne jouent plus leur rôle de soutien. Enfin, Gladys Le Bian souligne l'existence, chez les acteur-ric-e-s d'Île-de-France, d'une forme de domination un peu symbolique se traduisant par des représentations qui demanderaient à être déconstruites. Ces représentations transpirent partout dans leurs positionnements. Elles consistent à envisager l'écosystème comme répondant à des dynamiques ascensionnelles qui génère dans les esprits une forme de hiérarchie entre les « petits » et les « gros », poussant tout un chacun à envisager des parcours artistiques et professionnels ascendants. Une « course à la taille » qui biaise la perception de la place laissée par ces grosses structures. Car ces dernières comprennent également que pour obtenir des subventions, elles doivent travailler avec les structures associatives locales. Et lorsque ces dernières sont sollicitées, elles peuvent avoir tendance à l'envisager comme une chance, une forme d'aboutissement ou de prestige. Par exemple, Morgane Production a vendu extrêmement cher au département de l'Essonne un événement « clé-en-main » de type festival. Conscient d'avoir recours à de l'argent public, le département a souhaité qu'il soit organisé en lien avec le territoire. Il a ainsi fait appel au RIF pour y intégrer une scène locale. Le réseau a accepté de contribuer pendant quelques années. L'argument pour le RIF, à l'époque, était la création d'une expérience valorisante pour les groupes locaux, mais sans finalement s'avouer que cela n'apportait a priori rien de très concret à leur parcours professionnel, au-delà du plaisir pris sur le moment... Et plus important, l'argent public alloué au festival constitue un manque direct pour le réseau alors même que le

nombre d'espaces de diffusion disponibles a été divisé par deux en quelques années. Il s'agit donc de concerts clinquants, qui concernent quelques groupes, réalisés au détriment de dizaines ou centaines d'autres concerts potentiels. Or, si les petites structures locales décalaient leur perception du phénomène, elles réaliseraient que c'est finalement le gros événement qui a besoin d'elles pour justifier de son ancrage territorial. Et qu'elles sont non seulement instrumentalisées, qu'elles servent de caution territoriale, dans le cadre notamment de montage d'actions culturelles, mais également reléguées à jouer un rôle de pourvoyeuses de jeunes talents du territoire. Ces partenariats viennent-ils vraiment structurer une action territoriale, en termes d'action culturelle et d'accompagnement de la scène locale ? Si le festival s'arrête, l'action se poursuit-elle ? Ces contradictions existent au sein du réseau... Ces grands groupes génèrent une forme « d'attraction / répulsion » qui fragilise le discours collectif. Gladys Le Bian souligne un dernier point : quand les collectivités locales accueillent, soutiennent ce type de grosses structures, des personnes se trouvent dessaisies de leur pouvoir d'agir et de décider par elles-mêmes de leurs choix. Sur ce même territoire de l'Essonne, le RIF accompagne actuellement un SOLIMA. Et les échanges y montrent que les acteur-ric-e-s de ce territoire sont aujourd'hui échaudé-e-s à force d'avoir monté des projets qui se sont effondrés faute d'une politique locale de soutien. Iels ne parviennent plus à se projeter et ne savent plus se positionner qu'en lien avec ce gros festival. Cela donne l'impression de citoyen-ne-s se trouvant dessaisi-e-s de leur volonté d'agir. Pourtant l'une des pistes du SOLIMA pourrait être de réfléchir collectivement sur les questions suivantes : comment déplacer le rapport de force, comment amener le festival sur le propre terrain des associations locales, comment



l'inciter à réfléchir au processus, au sens des actions, au fondement concret d'une coopération ? Pour preuve, quand d'autres tentatives identiques ont eu lieu, le RIF s'est « heurté à un mur ». C'est pourquoi la collaboration a cessé il y a maintenant quatre ans. Pour autant, le festival, pour capter des subventions de la Région, a développé un travail autour des lycéens. Le RIF leur a proposé de travailler en lien avec l'un de leurs dispositifs, « Lycéens en cavale », mené depuis longtemps, sur plusieurs territoires. Il s'agissait de faire du festival l'un des temps forts du dispositif et de solliciter la région pour des subventions supplémentaires afin de le consolider. Après une fin de non-recevoir, le festival a développé sa propre action, très semblable à la proposition du RIF, mais sans lui, tout en mobilisant les associations du territoire ayant bien voulu s'investir dans le projet...

Enfin, Gladys Le Bian se demande comment se distinguer, faire différemment et ainsi justifier d'un soutien public différent

que celui en direction des grands groupes. Les structures associatives ont parfois un défaut de compréhension des stratégies de concentration économique à long terme. Or, ces grands groupes ont pour eux l'habitude d'avoir deux ou trois coups d'avance, ce dont n'ont pas conscience les acteurs associatifs et les artistes. Elle rejoint ainsi Fred Jumel dans la nécessité de mieux comprendre les enjeux, de s'en saisir de manière collective, en s'appuyant sur les méthodes de l'éducation populaire, afin de prendre des décisions en conscience.

Jean-Baptiste Jobard note que les questions posées en 2023 par ces phénomènes de concentration et de marketing territoriales sont déjà très différentes de celles posées il y a 10, voire 5 ans seulement. Les travaux du RIF documentent clairement la manière dont le tissu associatif a été fragilisé ces dernières années, entraînant la disparition ou la mise en difficulté de nombreux projets. Il suggère par ailleurs de croiser les contenus de cette table ronde et de l'atelier « Décroissance, sobriété, ralentissement : quel avenir pour le modèle économique et social des musiques actuelles ? ». Il opère enfin un lien avec les événements de ces derniers mois relatifs à la fermeture de La Clef, dernier cinéma associatif de Paris et son rachat avorté par le groupe SOS. Il invite notamment à observer les résistances qui ont été inventées par les activistes qui ont défendu le lieu.

Analyse au prisme de la recherche socio-économique

Jean-Baptiste Jobard invite Gêrôme Guibert à rebondir sur les interventions précédentes. Celui-ci propose d'exposer quatre pistes de réflexion intégrant des éléments théoriques et des remontées d'enquêtes de terrain. Il évoque auparavant une ré-

union de crise organisée par Live DMA et Le Pôle de Coopération pour la filière musicale en Pays de la Loire au moment du rachat par Live Nation du Main Square festival à Arras dès 2010 et les débats importants générés qui ont depuis plus ou moins évolué. À l'époque, les termes de concurrence et d'ultralibéralisme étaient déjà brandis, avec pour prisme le fait que les entreprises américaines renvoyaient le libéralisme à la question de la liberté et que logiques de marché et de libéralisme étaient complémentaires, mais pas nécessairement corrélées avec celles du capitalisme. Il avait le sentiment à l'époque d'un débat « gros vs petits » plutôt qu'un débat « privé vs public ».

1. Un oligopole à franges

Selon **Gérôme Guibert**, dans de nombreux domaines de la culture, le 20ème siècle a été le moment de la concentration et de la construction de branches culturelles sous la formes d'oligopoles à franges : quelques grosses entreprises qui se partagent la majorité du chiffre d'affaires et une multitude d'entreprises qui se partagent les 20 % restants... dans les secteurs du cinéma, de l'édition et ainsi donc de la production phonographique, composée de majors et d'indépendants. Il rappelle que ce mode d'organisation n'a pas entraîné que de mauvaises productions : des œuvres, des artistes très appréciés, émanaient de la frange, d'autres de l'oligopole. Le secteur indépendant tentait d'organiser une forme de résistance, le principe de l'économie libérale étant justement de récupérer les protestations, les résistances, pour les intégrer dans leur modèle et en tirer du profit. C'est pourquoi il est plus solide que d'autres modèles économiques ou sociétaux. Il observe néanmoins une évolution récente. En effet, jusqu'à ces dernières années, dans tous les domaines de la culture, l'un

d'entre eux échappait au modèle d'oligopoles à franges : le spectacle vivant, notamment des musiques actuelles. À l'époque, aux États-Unis, l'entreprise Live Nation glanait déjà 70 % des recettes du pays ! Mais, à l'instar d'autres entreprises américaines ou anglaises, Live nation ne comprenait pas le système français, et demandait donc à des producteurs locaux de gérer à sa place la partie française des tournées... Cette barrière - voire exception ? - culturelle était très solide. Gérôme



Guibert illustre son propos par les résultats d'une enquête réalisée pour le Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation du ministère de la culture - DEPS - ayant aboutie à l'écriture de l'ouvrage « Musiques actuelles : ça part en live ! » en 2011. À cette époque, les recettes du spectacle vivant étaient réparties entre une trentaines de producteurs. Il ne s'agissait donc pas d'un

oligopole à franges mais d'un modèle un peu différent, même si une opposition entre plus ou moins gros producteurs existait... Mais à partir du XXIème siècle, des multinationales s'emparent du spectacle vivant et viennent petit à petit bousculer cet équilibre. Cela semblait de prime abord inimaginable du fait de la faible efficacité du secteur du live en termes de rentabilité. La génération actuelle est celle qui vit cette transformation du secteur des concerts et des festivals. Jusqu'au début du XXIème siècle, 95 % des festivals sont encore associatifs... On assiste aujourd'hui à une transformation en profondeur. Et non seulement le secteur des concerts devient un oligopole à franges, mais de plus, l'évolution du numérique produit des effets, du fait du monopole des GAFAs. Nous toutes et tous évoluons dans un système à l'américaine, utilisons des applications américaines... En parallèle avec cette concentration dans le spectacle vivant, la régulation nationale est mise à mal par la mondialisation et la nation est en perte de puissance (d'où par ailleurs la montée en puissance des identités locales). Les acteur-rice-s des musiques actuelles, notamment du secteur associatif, sont « pris en étau » entre un oligopole à frange (quand bien même l'État réfute-t-il cet état de fait) et ce développement du numérique. Le livestream, notamment, et sa captation de masse généralisée produit aussi des effets dans le champ des concerts et du spectacle vivant.

2. La réception de la culture

Gérôme Guibert relève en deuxième point le paradoxe qui imprègne le discours de nombreux défenseurs d'une « culture légitime » qui considèrent le rock,

la techno, le rap (...) comme des « sous-arts », suspects car récupérés par le libéralisme. Pour échapper au système, il ne faudrait pas faire de musiques actuelles, de musiques populaires. Leur authenticité est discréditée d'office. Or, nombreux courants théoriques, tel que celui des « cultural studies », ont toujours montré l'importance d'avoir comme socle de réflexion le rejet de toute tentation de considérer les personnes comme incapables de penser par elles-mêmes. Trop souvent, lorsqu'une personne apprécie une proposition - a fortiori mainstream - l'hypothèse première est de considérer qu'elle est aliénée par un système. Or, les travaux des « cultural studies » amènent à considérer qu'il existe toujours une dimension authentique dans la réception, dont il faut tenir compte d'une manière ou d'une autre. C'est pourquoi la question des droits culturels est complexe. Il est facile de considérer qu'ils soient contaminés par les dimensions économiques de la production de musique. Il est donc indispensable de prendre au sérieux ce pourquoi telle personne aime telle proposition. Les travaux les plus récents interrogent la manière d'intégrer aux logiques de production cette réflexion autour de la réception : comment, au sein de logiques collectives voire communautaires, résister au dogme ultralibéral, en mettant du sens dans la culture partagée. Il ne s'agit pas d'un affrontement direct d'un modèle économique capitaliste, mais de l'appréhender d'une manière détournée peut tout de même transformer la société.

3. S'investir dans « l'arène publique »

Gérôme Guibert précise dans un troisième point que ces questions ont été théorisées notamment par les travaux de Jür-

.....
1- Les théories de Theodor W. Adorno et de l'École de Francfort - https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89cole_de_Francfort

gen Habermas² ou de Nancy Fraser³ dans la sphère publique ou « arène publique ». Ils défendent l'idée que l'on évolue effectivement au sein d'une démocratie qui permet le débat. Mais selon eux, une démocratie saine ne se résume pas à posséder et à exercer le droit de vote. Pour pratiquer la démocratie, il s'agit aussi de s'investir, de prendre parti dans l'espace public pour essayer de défendre son point de vue. En cela, les travaux de Nancy Fraser rejoignent ceux, plus récents, de Jean-Louis Laville. Selon ce dernier, les associations jouent un rôle fondamental dans la prise de parole dans l'espace public, car celle-ci devient collective et pas simplement individuelle. Des mouvements tels que les gilets jaunes ou les grèves pour les retraites sont des faits importants dans le jeu démocratique, mais il s'agit uniquement de protestations. Les associations agissent plus en profondeur au niveau de la sphère publique, permettent de défendre le bien commun et de transformer la société. Il faut néanmoins avoir conscience, tel que le rappelle Nancy Fraser, que le débat démocratique n'est jamais égalitaire. Il existe toujours des personnes dominantes, un point de vue hégémonique et en même temps, comme les nomme l'anthropologue indienne postcolonialiste Gayatri Chakravorty Spivak⁴, des contre-publics subalternes. Il peut donc parfois exister des points de vue qui étaient considérés comme anecdotiques ou minoritaires et qui basculent et deviennent finalement acceptés par la majorité de la population. C'est pourquoi la démocratie est aussi une lutte continue au sein de laquelle on doit tenir compte des inégalités, mais aussi, avec plus d'optimisme, des possibilités de transformation. « Il faut continuer à faire vivre les projets associatifs,

2 - https://fr.wikipedia.org/wiki/J%C3%BCrgen_Habermas

3 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Nancy_Fraser

4 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Gayatri_Chakravorty_Spivak

ils peuvent faire évoluer le monde ! », affirme Gérôme Guibert.

4. De la considération des projets associatifs

Il aborde son quatrième point en mettant en perspective les débats au sein de l'économie solidaire, notamment les travaux de Bernard Erne et Jean-Louis Laville. Il y a toujours eu deux manières de considérer les associations ou autres modèles coopératifs, ces formes d'artisanat d'initiatives privées non lucratives : soit comme une solution de troisième rang (celle de premier rang étant le marché et celle de second rang l'autorité publique). Cette solution de troisième rang intervient lorsque l'on ne peut pas organiser les choses autrement : pour accompagner les personnes âgées, les populations à problèmes, c'est-à-dire les problématiques qui ne peuvent pas générer de profits et pour lesquelles on s'appuie sur des bénévoles... Ce n'est pas totalement négatif, c'est considérer que s'il n'y avait que les politiques publiques et les entreprises privées, la société ne fonctionnerait pas. Les associations y jouent un rôle de réparation. Mais il y a une deuxième manière de considérer les associations, telles que le dit Jean-Louis Laville dans son ouvrage « Politique de l'association » : les considérer comme un mode d'organisation primordial pour opérer un changement sociétal. L'idée est de considérer la société en général à travers des formes d'initiatives privées non-lucratives. Il s'agit très probablement de la seule manière de défendre une vision d'une société attentive à l'environnement, ou à d'autres problématiques sociétales. L'économiste Karl Polany⁵ tient déjà ce type de positions dans ses travaux sur l'économie plurielle au milieu du

5 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Karl_Polanyi

XX^e siècle : l'économie sociale et solidaire comme manière fondamentale de changer la société. Défendre une société gérée dans une perspective d'initiatives privées non-lucratives, par des associations, est à la fois différent d'une politique libérale et d'une politique communiste. Cette vision amène à édicter de nouvelles règles pour le partage des communs, intégrant la notion d'économie morale, telle que l'historien Edward Palmer Thompson⁶ l'a définie. Il s'agit évidemment de débats largement partagés au sein la FEDELIMA, du Syndicat des Musiques Actuelles et de l'Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles, depuis leurs créations. Néanmoins, rares sont les personnes complètement en accord avec ces principes, tant ils paraissent utopiques, inapplicables au regard des problématiques de gestion au quotidien des structures... Pour autant, les musiques actuelles ont été leader sur ces questions au côté du secteur de l'agriculture. Pour Gérôme Guibert, il devrait s'agir du programme du futur. Mais un problème persiste. La logique capitaliste s'est totalement intriquée dans nos vies quotidiennes, à l'instar des réseaux sociaux, utilisés par toutes et tous, devenus incontrôlables... Les travaux de recherche sur l'économie solidaire et sur les associations doivent en tenir compte. Une seconde problématique est celle des générations. Il en était question lors de la journée de l'association OPALE du 1^{er} juin 2023 « Entre rapports de pouvoir et émancipations : repenser la complexité du monde culturel associatif » : un participant y témoignait au sujet d'une association de sensibilisation au théâtre en milieu rural, soulignant que les jeunes générations s'intéressaient difficilement à autre chose que de « poster sur TikTok ou Instagram »...

6 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Edward_Palmer_Thompson

Débat avec la salle

Un participant remarque qu'il a peu été question, dans les premières interventions, de la collusion du « Grand capital » avec les pouvoirs publics. Il relève que trois structures privées parisiennes des musiques actuelles – qu'il désigne comme « brigands » - ont cumulé des richesses grâce à des financements des pouvoirs publics. Elles ont d'abord vendu leurs projets à l'homme d'affaires Mathieu Pigasse, qui lui-même en a revendu la moitié plus une part à Anschutz Entertainment Group (AEG). Il note à travers cet exemple que les problématiques éthiques se situent au-delà des phénomènes de concentration économiques. En effet, AEG a été fondée par Philip Anschutz, personnage « douteux » qui finance les campagnes de Donald Trump ou encore soutient des personnalités homophobes aux États-Unis. Il rejoint Claire Pujol en mettant en perspectives ces situations avec la biodiversité et les compare au cas récent des méga-bassines et de la confiscation par l'État d'un bien commun, au service de la Fédération nationale des syndicats d'exploitants agricoles.

Un salarié d'un réseau territorial souhaite approfondir la question du phénomène de marketing territorial et s'interroge sur son ancienneté. Il exprime le sentiment d'une évolution flagrante des politiques publiques qui instrumentalisent les activités des acteurs associatifs des musiques actuelles. Il rappelle que dans le cas de Rock en Seine, la région Île-de-France continue de financer avec de l'argent public une multinationale et ses objectifs lucratifs. Il s'interroge : « comment expliquer ce tournant ? Et est-ce vraiment un tournant ou existe-il une pratique plus ancienne de marketing territorial ? Qu'a-t-on manqué dans la valorisation de nos initiatives à la fois citoyennes, de terrain, durables ? Est-ce parce qu'elles

sont locales, associatives, collectives... ? Comment renverser les choses ? En communiquant mieux sur nos valeurs, nos actions, la place qu'occupent nos initiatives citoyennes dans la société ? Comment mieux défendre notre implication dans l'espace public ? ». Il exprime le souhait de contrer cette évolution majeure des politiques publiques totalement néfaste. Selon lui, ces structures privées lucratives cherchent à faire ce que faisaient les acteurs associatifs hier, mais sans y porter de valeurs, dans un objectif de communication pur et dur, purement politicien, à l'inverse de la dimension politique que portent les associations.

Une salariée d'une salle toulousaine relève que ces questions s'inscrivent dans un contexte social de paupérisation du fait politique, sur tous les sujets. Il existait selon elle auparavant un espoir partagé d'une vision de la politique culturelle publique et de ce qu'elle pouvait tracer comme chemin, même avec des projets et des engagements divers (droite / gauche). Il existait encore des interlocuteur-riche-s parmi les élu-e-s à la culture, il n'y a pas si longtemps, qui étaient dans une réflexion politique de la culture comme vecteur du vivre-ensemble, de lien. Elle exprime le sentiment d'une situation qui se dégrade fortement depuis une dizaine d'années. Ce marketing se traduit par un saupoudrage d'argent sur tel ou tel projet, dénué de vision en profondeur. Les pouvoirs publics ne sont tout simplement pas conscients de la diversité des acteurs et imaginent à l'inverse que ce saupoudrage permettra une forme de rayonnement au service du spectacle... Elle précise essayer à son niveau actuellement d'alerter sur les méga-structures, qui agissent très intelligemment en se diversifiant via un modèle multi-statutaire (une association, une SARL, une coopérative...), pour truster l'ensemble des financements publics. En réponse, le secteur associatif (dans

son ensemble) n'a pas d'autre choix que de tenter de (re)former les responsables politiques qui détiennent la responsabilité de penser et construire le vivre-ensemble... Elle précise avoir été sollicitée récemment par un très gros festival créé à Toulouse, pour concevoir l'action culturelle qui lui permettrait de justifier de financements publics à travers une logique d'ancrage territorial inexistante à la base. Sa structure a accepté de le faire une année. Elle se retrouve ainsi souvent en réunion avec des décideur-euse-s politiques et n'a de cesse de rappeler qu'il est aberrant de créer un énième tremplin autour du festival alors qu'il existe déjà une myriade d'initiatives, de porteur-euse-s de projets, qui coopèrent sur le territoire. Elle leur rappelle leur pouvoir d'exercer des moyens de pression sur ces entités en leur sommant, en contrepartie de ces financements, de parler correctement du territoire, de l'ensemble des autres actions qui sont menées et de l'ensemble des autres partenaires.

Fred Jumel rebondit en précisant que l'on observe également au sein des politiques publiques que le marketing territorial constitue un moyen d'esquiver la démocratie et la participation des un-e-s et des autres aux choix de financements et de subventions. Il existe en région Occitanie une « commission culture » pour les festivals, composée d'acteur-riche-s du territoire, mais à laquelle ne sont pas présentés les budgets alloués à certains festivals, tels que Les Déferlantes, arguant du fait qu'ils relèvent du budget « communication » de la Région. Ainsi, il n'y a pas de débat : des circuits parallèles sont utilisés pour empêcher la démocratie de s'exprimer. Des phénomènes identiques existent partout. Ainsi, à Nîmes, un festival organisé par une société privée ne cherchant qu'à faire du bénéfice de subventions de l'agglomération moyennant l'affichage de son logo dans la communication à fort

impact du festival. Depuis la suppression des impôts locaux, notamment la taxe d'habitation, les collectivités connaissent des baisses de recettes propres. Pour y pallier, l'attractivité des entreprises sur leur territoire constitue un axe possible de ressources financières. Pour cela, il faut se distinguer du territoire d'à côté, démontrer son dynamisme. Or, l'action culturelle de proximité n'intéresse quant à elle pas – ou peu – les grosses entreprises. Aussi, que vont faire les décideur-euse-s politiques pour rendre leur territoire attractif ? Financer des événements fortement monétisés, justifiant d'une forte fréquentation, pour tenter d'attirer ces entreprises et de récupérer les taxes. Concernant les solutions évoquées, autour de la coopération, Fred Jumel prend l'exemple du Printemps de Bourges et des Inouïs, arguant que personne ne se pose de questions, depuis des années...



Un nombre important des adhérents de la FEDELIMA se font financer pour développer des tremplins Inouïs. « Comment se fait-il que le réseau n'ait pas encore réussi à monter son propre tremplin, en organisant lui-même son propre dispositif de repérage des artistes, jusqu'à organiser son propre événement national ? », interroge-t-il. Selon lui, la FEDELIMA et le SMA sont totalement capables de le faire. Mais leurs adhérents n'en expriment pas l'envie, sans doute en partie du fait de la présence au Printemps de Bourges d'entreprises du secteur avec lesquelles il est possible de négocier. Il est évident que les professionnel-le-s ne fréquentent pas uniquement le festival dans une optique de repérage artistique : « chacun-e vient y faire son business... ». Et un phénomène similaire se produit quand une autre société organise le MAMA à Paris. Tout le monde fréquente ce rendez-vous sans se poser de questions (quoique ce choix soit moins critique, les acteur-riche-s associatifs ne participant pas directement à son financement hormis l'achat du pass pro...). Et de surcroît, lorsqu'une salle se voit proposé de devenir « antenne du Printemps de Bourges » à la place de la salle voisine qui occupait ce rôle depuis 10 ans, sous prétexte de renouveler la dynamique de réseau, elle n'est pas plus dérangée que cela de répondre positivement. On peut partir du constat que les coopérations, les collaborations, ont une importance effective, mais il convient tout de même que les structures interrogent leurs pratiques... Et passent à l'acte.

Gérôme Guibert rebondit au sujet du marketing territorial, en relevant la montée en puissance, depuis une vingtaine d'années, des métropoles en parallèle d'un affaiblissement du niveau national. Les gros festivals prennent désormais place sur une cartographie européenne. Les têtes d'affiche ne jouent plus uniquement à Paris, mais passent par ces festivals, dé-

veloppent un modèle un peu différent. Et cette montée en puissance des métropoles, qui rompt avec le modèle jacobin, est conjointe avec cette problématique structurelle des contraintes budgétaires. Il y a moins d'argent, des partenariats publics-privés sont montés pour faire des économies d'échelle, pour la construction d'un lycée, d'un Zénith... Et cela est pensé à court terme plutôt qu'à long terme... Et il existe une troisième problématique, moins visible et encore plus structurelle, celle des industries créatives. Jusqu'à peu, l'économie créative telle, par exemple, qu'en parle Richard Florida dans ses travaux sur les « classes créatives », n'était pas considérée comme pouvant générer du profit. « Auparavant, la culture était un supplément d'âme », on la concevait, dans son approche industrielle, uniquement comme un moyen pour que le/la « salarié-e lambda » puisse se reposer le soir et le week-end. La mise en œuvre d'études d'impact à partir des années 90 a fait petit à petit prendre conscience de la valeur de la culture. Aujourd'hui, elle est au cœur-même de ce qui génère le plus de profit, pour ce qui est en tous cas de la culture au sens de « l'économie créative », qui mêle une dimension d'invention, de création à une dimension lucrative, comme dans le design ou la mode... Les théories sur les classes créatives de Richard Florida ont généré beaucoup de dégâts puisqu'elles soutenaient que pour qu'une métropole se développe, il fallait y attirer cette classe créative (les développeurs, les travailleurs du numérique...). « Entre réhabiliter un quartier de banlieue ou construire un tramway pour le rendre plus accessible et dépenser de l'argent public pour attirer la classe créative, en créant des espaces verts en centre-ville, en disposant de restaurants ouverts jusqu'à deux heures du matin, le second choix est souvent opéré... C'est ainsi qu'une métropole pourra gagner de l'argent et devenir, comme le dit Florida, une ville gagnante

». Les musicien-ne-s sont ainsi devenu-e-s des potentiels créatifs et des « objets » à mettre à profit : « par exemple, en produisant une exposition sur l'histoire des musiques actuelles de la ville et montrer ainsi qu'elle est la ville rock par excellence... », conclut-il.

Claire Pujol propose de rebondir sur l'impact politique des acteur-ric-e-s du monde associatif en témoignant d'une expérience en Occitanie, région où de nombreux festivals ont été rachetés ou impulsés par de grosses entreprises lucratives. Cette notion de concentration s'est alors imposée aux responsables politiques et ils ont souhaité se positionner. Ils ont organisé une concertation (y compris en y invitant les festivals en question...) dans une posture un peu « schizophrénique » : d'un côté ils souhaitent défendre la culture et l'intérêt général, la diversité culturelle, l'Éducation Artistique et Culturelle tout en étant tributaires de directeur-ric-e-s de cabinet convaincu-e-s d'avoir besoin de l'affichage d'événements aussi importants et de ne pas pouvoir en priver les habitant-e-s de la région... Au final, le seul résultat obtenu par les acteur-ric-e-s fut que les importantes sommes d'argent données ne soient pas fléchées sur les lignes culturelles. Et malgré tout, par la suite, le premier propos dans la presse des Déferlantes, dès leur rachat à Vivendi il y a quelques mois, a été de se satisfaire de pouvoir à nouveau bénéficier de financements de la culture. Comment se positionner collectivement pour faire sortir les responsables politiques de cette schizophrénie ? Les inciter à avoir une réelle cohérence et équité en termes de financement, à sortir du clientélisme ? Cela passe notamment, selon Claire Pujol, par la reconnaissance de la plus-value du monde associatif, de la diversité culturelle qu'il apporte à un territoire, du lien avec les habitant-e-s qu'il permet. « Il faut leur faire comprendre que faire de la poli-

tique, c'est aller au-delà de logiques d'affichage ».

Gladys Le Bian précise que reposer les termes d'une coopération avec les collectivités, à l'échelle des acteur-ric-e-s, inscrite dans leurs valeurs, n'est pas tant, dans l'absolu, pour vraiment coopérer que pour les obliger à se positionner vis-à-vis de ces questions et à se justifier. Pour aller plus loin, le rachat de Rock en Seine par AEG a été le moment choisi par le RIF de ne plus collaborer avec le festival, en expliquant dans la presse les conséquences d'un tel rachat et de rappeler qui se situait au bout de la chaîne. La perspective était de mieux faire comprendre au grand public ces phénomènes. En revanche, pour l'instant, dans une démarche de réseau, les acteur-ric-e-s du RIF ne se sont positionnés que dans une optique de non-participation. Mais n'est-il pas possible d'aller plus loin pour défendre leurs valeurs ? Organiser, par exemple, des actions concrètes, du même type que celles contestent la création des méga-bassines : rentrer dans un rapport de force... « Mais il faut d'abord compter les forces vives prêtes à cela... Et donc discuter en interne de nos contradictions », conclut-elle.

Une participante témoigne de complexités supplémentaires sur le territoire toulousain, du fait de « méga-structures » très polyvalentes et en capacité de tracer le parcours d'un groupe dès son émergence jusqu'à sa programmation dans 5 ou 6 lieux du territoire... Il est difficile pour les structures associatives de lutter contre ces phénomènes qui viennent totalement bouleverser leurs habitudes et capacités de travail. Structures de production et de programmation se sont mises en lien dernièrement, afin de se comptabiliser et de mieux cerner qui cela impactait et comment tout en sachant que les modèles sont très différents (certaines organisent 10 dates à l'année, d'autres 120...).

Certains festivals, initialement installés à Toulouse, se sont éloignés et la logique de ruissellement qui faisait fonctionner tout le monde, irriguait le territoire, est aujourd'hui en train de s'assécher... Ce groupe de structures réfléchit actuellement à comment faire valoir leurs différences et comment peser un jour dans les choix qui sont faits par les structures de production avec lesquels il collabore.

Une directrice de salle à Perpignan souligne le fait que le débat renvoie également à la question de l'adhésion des publics au monde associatif. « Quand il est question des méga-bassines comme de la défense d'une écologie culturelle, est-on sûr-e-s de pouvoir compter sur une base en capacité de se mobiliser ? », interroge-t-elle. Des personnes vont payer des tarifs exorbitants, souvent plus de 200 €, pour trois jours d'un gros festival. En parallèle, de plus petits événements, obligés de réduire les coûts pour survivre, sont peu fréquentés par un public qui ne comprend pas pourquoi la programmation a été réduite... Il s'agit ici d'une question de participation citoyenne et les structures associatives ne parviennent plus à autant fédérer les publics autour de leurs actions pour que ces derniers continuent d'être les premiers défenseurs de leurs projet : des outils mis à leur disposition et coconstruits avec eux au quotidien.

Claire Pujol rebondit sur l'action du SMA : l'objectif premier de la démarche « Vous n'êtes pas là par hasard » est la communication. Dans une société de l'image, du faire-valoir, où le « faire savoir » est devenu beaucoup plus important que le savoir-faire, il s'agit tout d'abord de se coopter entre festivals qui partagent les mêmes valeurs, autour de ce qui fait commun malgré d'éventuelles divergences. L'important aujourd'hui est de communiquer sur ce qui rassemble ces festivals et les différencie des projets lucratifs.

Maintenant que l'outil est fabriqué, accessible par Internet, il s'agit de s'en emparer collectivement pour en faire une arme politique de communication, finalement plus en direction du public que du monde institutionnel. Elle rappelle qu'« il y aura toujours des «gros» et des «petits»... Mais il serait bien qu'il reste quelques «moyens» entre les deux. Or, ce qui est en train de se passer pour les festivals est le reflet de ce qui se passe dans la société : la classe moyenne disparaît... De même, demeurent les petits événements, portés par des équipes bénévoles sur un tout petit bassin de population qui fonctionnent en autofinancement, des lieux labellisés ou conventionnés qui survivent comme ils peuvent avec de l'argent public et des structures commerciales qui ont pour objectif de générer du profit. Depuis quelques années, tout ce qui faisait le lien entre ces différentes formes, la «classe moyenne», disparaît ». Cette opération « Vous n'êtes pas là par hasard » a pour vocation de montrer qui compose cette « classe moyenne », et comment elle se définit par ses actes, « pour sauvegarder ce qui subsiste, voire suggérer l'envie de prendre la relève ».

Fred Jumel estime quant à lui que cette campagne ne va pas assez loin. Elle s'adresse à un public dont le désir est d'aller voir des groupes en concert. Et il n'est pas possible d'empêcher le public de souhaiter voir une grosse tête d'affiche qui n'a jamais tourné en France et qui défend un style qui n'est pas accueilli dans les salles du réseau : « par exemple Rosalía et son Reggaeton ». Il s'agit selon lui d'un des écueils de la musique actuelle... Il estime qu'il ne faut pas s'opposer à cette logique. Il préconise également de défendre la manière d'accueillir le public et de veiller au confort qui lui est proposé : « aller à un concert pour regarder un artiste sur un écran géant, faire une queue immense pour accéder aux toilettes n'est

pas satisfaisant. Il y a l'axe artistique, mais également l'expérience proposée. Ce en quoi elle est différente, ce qu'elle va générer doit être travaillé » souligne-t-il. Il s'agit selon Fred Jumel d'un enjeu primordial : « des petits festivals ne proposeront jamais la même expérience, jamais le même vécu que les très gros événements. Et cela n'empêche pas le public de vouloir se rendre aux deux types d'événements, pour voir des têtes d'affiches qui ne peuvent être vues ailleurs.... Ces deux propositions distinctes ne s'opposent pas forcément ».

Claire Pujol insiste néanmoins sur le sujet de la survie des événements moyens. Elle concède qu'il y aura toujours des artistes de renommée internationale que le public souhaite aller voir. Pour elle, la réponse est dans la diversité artistique. Et pour qu'elle perdure, les « petits » et « moyens » événements ne doivent pas être étouffés



par les « gros » : « que ce soit par la coconstruction ou par l'opposition, l'enjeu est dans tous les cas qu'ils puissent continuer d'exister ». Elle témoigne de la demande de la Région Occitanie, auprès du festival Les Déferlantes, comme conditions d'un apport financier, de travailler avec les artistes émergents régionaux. Le festival a donc sollicité toutes les salles labellisées de la région qui ont d'abord répondu présent et proposé des sélections d'artistes. Les impressions quant au résultats ont été très mitigées et ont finalement abouti à une position politique commune aux adhérents d'Octopus, fédération des musiques actuelles en Occitanie et des salles labellisées SMAC qui portaient ce dispositif : ils et elles ont décidé de cesser le partenariat, ne souhaitant pas « servir de caution » aux Déferlantes. Pourtant, ces dernières affichaient politiquement la démarche comme de la coconstruction. « Mais souvent dans ces

modèles, la coconstruction ressemble plus à de la récupération », conclut-elle.

Jean-Baptiste Jobard ouvre le débat : « comment aller plus loin collectivement, FEDELIMA, SMA, réseaux territoriaux ? Quels leviers activer pour être portés non pas simplement par des revendications corporatistes, mais par des volontés citoyennes, et notamment mobiliser les musicien-ne-s ? » interroge-t-il. Il prend en exemple la campagne menée par le RIF en 2014 en amont des élections municipales : « Votons plus de musique dans nos villes ». Pour Jean-Baptiste Jobard, il existe très certainement des enseignements à tirer de ce type d'initiatives. Il propose un dernier tour de salle et de tribune.

Gladys Le Bian revient sur l'idée d'objectivation des systèmes de stratégies à l'œuvre et d'affiner collectivement une forme d'argumentaire pour interpeller les acteur-ric-e-s politiques et leur faire comprendre qu'il n'est pas « entendable » qu'ils financent ce genre de projets.

Gérôme Guibert revient sur les échanges au sujet de l'expérience du public, au-delà de la question de l'artistique. Il insiste sur le fait de ne pas le considérer uniquement comme un consommateur, qui vient chercher des aménités. « Quand on se rend chez un libraire indépendant, un disquaire indépendant, c'est aussi pour le soutenir, pour ne pas qu'il mette la clé sous la porte ». Cela rejoint selon lui les intentions de la campagne du SMA « Vous n'êtes pas là par hasard ». L'une des clés est la capacité à faire prendre conscience au plus grand nombre des connexions entre différents phénomènes sociaux : « les personnes savent que commander sur Amazon ce n'est pas la même chose que de se rendre chez un libraire ». Il y a selon lui une forme de convergence des luttes à imaginer, à travers des connexions entre

des personnes, des secteurs, qui peuvent n'avoir rien ou peu en commun.

Fred Jumel revient sur la création du festival « This is not a love song » qui était à l'origine une réaction au Primavera Sound Festival de Barcelone : « trop de monde, trop de scènes... Notre idée était de proposer, à l'opposé, un petit festival, à taille humaine, proposant un autre rapport au public... Sans stand de merchandising, mais en demandant aux artistes de descendre des loges pour aller directement rencontrer le public... Nous proposons des bouteilles d'assemblage de vin et chaque personne créait sa propre cuvée. Nous défendions des logiques DIY. Cela a fait le succès du festival. Cet état d'esprit de ne pas prendre les personnes uniquement pour des consommateur·rice·s, sans néanmoins négliger la dimension artistique, constitue le premier axe pour attirer le public ».

Gérôme Guibert prend quant à lui pour exemple le Hellfest. Le festival programme des groupes renommés depuis 20 ans et qui passent pour la première fois en France... Mais la plupart des personnes qui fréquentent le festival ne sont pas celles qui connaissent les groupes en question depuis 20 ans... La plupart viennent pour l'ambiance. « C'est l'artistique qui produit la légitimité pour se rendre au festival, mais au final ce n'est qu'une caution indirecte pour la plupart des personnes qui le fréquentent », conclut-il.

Fred Jumel revient pour conclure sur la question de l'association et de la démocratie participative. Il relève que de nombreuses associations n'ont d'associatif que leur statut juridique. Il est pour lui intéressant d'interroger à qui « appartiennent » les projets. Il existe des directeurs d'associations qui ont monté des festivals sous forme associative et ont déposé le nom

du festival en leur nom propre. Pour Fred Jumel, cela doit interpeler le secteur et être travaillé collectivement. Il suggère également de travailler autour de courants émergents que les professionnels connaissent peu. Il cite à nouveau en exemple le reggaeton. Il se demande sous quelle forme collaborer avec des artistes internationaux, mais également artisans comme le sont les structures associatives. Les multinationales ne comprennent pas le schéma de fonctionnement de la France basé sur l'artisanat. « Comment trouver des acteur·rice·s qui nous ressemblent à l'autre bout de la planète, pour organiser des collaborations et des échanges artistiques ? », interroge-t-il. Il faut selon lui prendre en compte les questions de circuits courts, ne pas s'intéresser non plus qu'à la scène française, avoir une ouverture sur le monde, sur d'autres cultures, pour ne pas s'enfermer sur soi-même.

Claire Pujol relève en conclusion qu'il reste beaucoup de chemin à parcourir. Elle observe, malgré les positions divergentes des un·e·s et des autres, que des valeurs communes sont défendues et qu'il est avant tout important d'être le plus possible éclairé·e·s sur les réalités. « Parce qu'ils relèvent du secteur associatif et font des musiques actuelles, les acteur·rice·s ont tendance à penser « chercher toutes les bonnes cases », défendre toutes les bonnes idées. Mais il s'agit aussi de regarder avec honnêteté les réalités, y compris négatives. Avoir conscience des réalités est le point de départ pour travailler collectivement, plus sereinement, même si c'est plus clivant. La diversité ce n'est pas évacuer l'autre mais vivre avec lui. Mais vivre plutôt que survivre c'est mieux... », conclut-elle.

Question de genres et adolescent·e·s : quels rôles pour les lieux de musiques actuelles ?



Mercredi 5 juillet | 16h30-18h30



Auberge du Chai

Période singulière de la vie en termes de construction de soi, l'adolescence confronte les plus jeunes à de nombreux défis dans leur développement, notamment en matière d'identité et d'exploration des expressions et de la manière dont ils et elles questionnent leur rapport au genre. Trublions d'un ordre genré dépassé, agitateur·rices de codes considérés comme normaux ou héritier·ères de décennies de luttes féministes, LGBTQIA+ et d'une médiatisation de militant·e·s et personnes issues des communautés queers, certain·es adolescent·es affirment désormais haut et fort la diversité et la complexité de l'identité de genre. Non-binaire, genderfluid, genderqueer, agender... autant de termes qui leur permettent de se situer en dehors de la binarité femme-homme et de mieux refléter leur expérience personnelle de l'identité de genre. Si l'enjeu de cette table ronde est, d'une part, d'affiner ces constats, de préciser ces réalités, qui elles concernent ainsi que les concepts utilisés, il est également d'interroger en quoi les musiques actuelles peuvent être l'écho de ces évolutions de société ? Quels peuvent-être nos moyens d'action en termes de partage de ces enjeux avec les adolescent·es ? Comment soutenir leurs questionnements en termes de propositions artistiques et d'actions culturelles ? Comment agir sur la normalisation et l'acceptation de chacun·e ?

Autant de questions qui traverseront les témoignages croisés de nos intervenant·es et qui guideront nos échanges collectifs tout au long de cette table-ronde.

Avec...



Manon Chevalier
Programmatrice de la Cave
aux Poètes (Roubaix)



Law
Rappeuse



Catherine Cros
Musicienne - Katcross
(Toulouse)



Erik Damiano
Réalisateur et photographe,
association le petit cowboy
(Toulouse)



Magali Liarsou
Chargée d'action
culturelle et assistante de
programmation aux Docks
(Cahors)



Marion Neira
Auteure-compositrice et
interprète au sein du groupe
ROSE MANGO et artiste
associée des Docks en 2023-
2024



Suzanne Jolys
Formatrice égalité
à destination des
professionnel·es de
l'éducation, et de la jeunesse
(Rennes)

Animé par...



Matilda Fayard
Coordinatrice de programmation Jeune
public & vie associative à La Bobine
(Grenoble)

La modératrice, **Matilda Fayard**, coordinatrice de la programmation jeune public et de la vie associative à **La Bobine** à Grenoble, rappelle le contexte de cette table ronde. Elle souligne tout d'abord que les questions de genre et des identités queers ont toujours été présentes dans l'histoire de l'humanité et ne sont spécifiques ni à des catégories sociales, ni à certaines tranches d'âges. Ces identités sont encore largement invisibilisées et subissent des oppressions, des violences directes et systémiques (dans les médias, à l'école, au travail, dans la famille, l'espace public...). Néanmoins, les personnes concernées construisent des luttes fortes et des solidarités, s'affirment dans les sphères intimes et politiques, se saisissent des espaces médiatiques, refusent la normalisation, cherchent à valoriser les interstices, les marges. Les adolescent-es sont au cœur de cette problématique et nous mettent face à l'exigence de la prendre en compte dans les projets de musiques actuelles qui portent eux-mêmes de fortes valeurs en termes d'inclusivité et d'émancipation. Néanmoins, de nombreux angles morts persistent sur cette question de

l'inclusivité en raison notamment du traitement du sujet par l'approche binaire de l'égalité femme — homme. Les musiques actuelles sont pourtant des espaces d'expressions individuelles et collectives, qui peuvent permettre d'aborder ces sujets avec finesse. L'objet de cette table-ronde est donc de s'interroger sur la façon de mener des projets qui ne perpétuent pas de violences relatives au genre. Si la question n'est pas spécifique aux adolescent-es, ils et elles constituent cependant un public spécifique nécessitant l'utilisation d'outils particuliers.

Matilda Fayard pose par ailleurs un principe préalable à la discussion, appelant chacun et chacune à situer d'où il ou elle parle afin de ne pas parler « à la place de », mais bien donner de la place à... Lors du tour de table de présentation, elle propose également aux intervenant-es de préciser le pronom à utiliser pour s'adresser à il / elle / iel, cela permettant de ne pas mégenrer les personnes par rapport à leur apparence ou à leur prénom. Cet outil peut être utilisé aussi avec des adolescent-es notamment.



A - Les mots du genre

Suzanne Jolys, formatrice égalité et éducation à la sexualité à destination des professionnel-les de l'éducation et de la jeunesse, introduit tout d'abord les termes à travers trois notions clefs :

- Le sexe : il est déterminé par les facteurs biologiques (organes sexuels, chromosomes, taux hormonaux, développement des caractères sexuels secondaires au moment de la puberté...). Si l'on catégorise couramment les personnes en deux sexes, il existe pourtant plus de quarante-cinq variations sexuelles. Suzanne Jolys précise que l'appareil sexuel est d'ailleurs indifférencié jusqu'à huit semaines de grossesse.
- Le genre : c'est la construction sociale du masculin et du féminin et ce qui 'il en découle : les rôles projetés, les attentes en termes de comportements, de qualités, de goûts, d'apparence vestimentaire, etc. À travers sa phrase « on ne naît pas femme, on le devient », Simone de Beauvoir explique ainsi qu'être femme est une construction sociale et culturelle, qui s'inscrit dans un contexte donné, par le biais d'une intériorisation des normes de genre qui vont influencer notre manière de nous comporter et de paraître.
- L'identité de genre : c'est le sentiment d'appartenir au groupe fille / garçon / non-binaire, indépendamment de ce qui a été assigné à la naissance. On parle ici de facteurs cognitifs.

Suzanne Jolys précise ensuite d'autres qualificatifs à l'œuvre quand on questionne le genre :

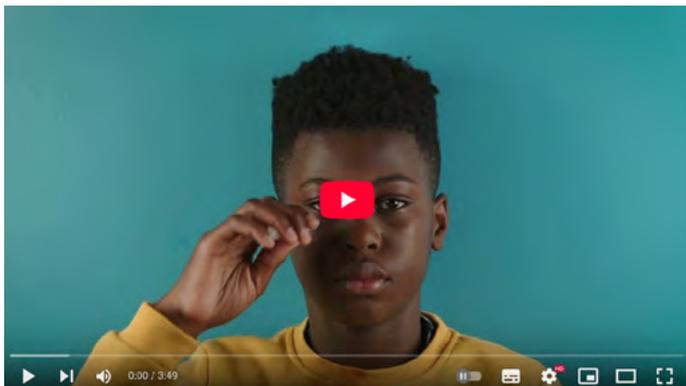
- « Transgenre » est un adjectif qui

qualifie une personne désignée fille ou garçon à la naissance, sur la base de son sexe, et qui se sent d'un autre genre ;

- « Cisgenre » est un adjectif qui qualifie une personne qui a été désignée fille ou garçon à la naissance, et qui se sent comme tel-le ;
- Les personnes non-binaires ne se reconnaissent pas dans ces catégories et peuvent se sentir n'appartenir à aucun genre (agenre), à plusieurs genres (bi-genre) ou peuvent évoluer sur ce spectre (gender fluid).
- Queer englobe toutes les personnes qui sortent du modèle cisgenre binaire, hétérosexuel et qui revendiquent que l'orientation sexuelle ne fait pas partie de l'identité sexuée, mais plutôt relationnelle, l'orientation affective et romantique n'étant pas forcément concordante avec l'orientation sexuelle.

La notion de spectre est également importante, car l'identité d'une personne est souvent complexe, riche et diverse, d'un point de vue biologique, social, ou dans les orientations - au-delà d'une vision souvent rigide, binaire et genrée. Le problème du système patriarcal genré dans lequel nous vivons est d'enfermer certaines personnes dans des identités, des rôles sociaux et de hiérarchiser les personnes en engendrant des privilèges, notamment à la faveur du masculin.

Suzanne Jolys explique enfin que la construction de l'identité genrée se construit pendant l'enfance : dès 2-3 ans, la prise de conscience s'établit à l'endroit du sexe, mais ce sont les normes socio-culturelles (cheveux longs, rose, cravate...) qui déterminent la compréhension du genre. Vers 5-6 ans, les enfants recherchent à être bien identifiés



et peuvent pour cela renforcer les stéréotypes de genre, puis le sexe et le genre commencent à différer pour eux. Cela peut être exacerbé au moment de la puberté.

B - Tour d'horizon des projets

Erik Damiano, réalisateur et photographe et **Catherine Cros** aka **Katcross**, musicienne, présentent le projet « Tous les garçons et les filles et... » mené par le biais de l'association toulousaine **le petit cowboy**. Un projet vidéo, photo et musique qui a pris corps dans les quartiers populaires de Toulouse, partant du constat que les questions de sexualité et de genre n'y étaient pas beaucoup abordées. Un des

modules du projet a consisté à réaliser un clip avec des enfants et adolescent·es en quatre jours. Les scènes ont ainsi été écrites, réfléchies et tournées par les enfants, à partir de discussions qui les ont amenés à se questionner sur ces sujets. Erik Damiano et Catherine Cros recommandent de bien se concentrer sur la tranche d'âge adolescente (13-16 ans) et évoquent également un atelier entre adolescent·es et seniors qui a été l'occasion d'un riche échange autour de la révolution sexuelle.

Manon Chevalier, programmatrice de la **Cave aux Poètes** à Roubaix, présente à son tour les projets menés par la Cave sur le sujet. Ils sont nés d'une envie de travailler sur la place, le parcours des

musiciennes et les inégalités de genre, avec un prisme plutôt binaire au départ (femme - homme). À la suite d'une étude menée avec l'association roubaissienne **ARA** (Autour des rythmes actuels)¹ dédiée à la pratique des musiques actuelles, un projet d'action culturelle en direction des adolescent·es a été initié. L'idée de départ était d'animer des ateliers de podcasts avec les ados pour parler de la place des femmes dans la musique, mais elle a rapidement dévié sur le sujet du genre qui correspondait à un besoin ainsi qu'à une envie. Ces ateliers s'adressaient à des jeunes de 16 à 25 ans, suivis par l'École de la deuxième chance, sans diplôme ou sans emploi, dont on pourrait penser qu'ils et elles n'étaient pas sensibilisés·es à ces sujets. La première vertu du projet a donc été de casser cet a priori. Un deuxième projet a été lancé « Ça m'est égal » : des chansons écrites à partir des témoignages d'adolescent·es, et mises en musique par des musicien·nes dont Law, rappeuse et artiste-associée à la Cave aux poètes sur trois ans, de 2022 à 2024. Un

.....
1- « **On ne naît pas musiciennes** : on le devient » étude menée par la Cave aux Poètes et l'ARA, 2021

spectacle jeune public sera créé, accompagné d'une série d'actions culturelles sous la forme d'ateliers vidéo participatifs avec des collégien·nes sur les questions de genres, qui viendront nourrir la création. **Law**, en tant que personne queer, évoque son parcours sur les questions de genre depuis son enfance, ce qui lui a donné envie de soutenir les adolescent·es dans leur réflexion. Iel témoigne à la fois du changement de paradigme actuel, mais aussi d'un conflit de générations qui parfois ne se comprennent pas : ce sont d'ailleurs plus souvent les adultes qui ont besoin de réponses sur ces questions que les adolescent·es.

Magali Liarsou, chargée d'action culturelle et assistante de programmation aux Docks (Cahors) témoigne, elle aussi, des projets menés par la structure, initiées au départ en lien avec la thématique de la lutte contre les violences faites aux femmes. Des premières actions ont été menées auprès de deux classes de lycéen·nes, avec la musicienne La Pieta qui a abordé d'emblée la question du consentement, débouchant sur des discussions fortes et des échanges les ame-



nant à mieux se comprendre. Un hymne a été réalisé avec les lycéen·nes, ainsi qu'une restitution publique aux Docks. **Marion Neira**, autrice-compositrice et musicienne, nouvelle artiste-associée du lieu depuis 2023 complète : elle témoigne notamment d'un atelier axé sur les clichés de genre dans la musique, mené auprès d'enfants, durant deux jours, qui a permis de retracer l'histoire des femmes dans la musique, d'écouter des voix androgynes, et de susciter la discussion.

C - Les apprentissages de ces projets pour les professionnel·les

- Suzanne Jolys témoigne du fait, qu'au fil de ses interventions en direction des adolescent·es, elle s'attendait à avoir de la résistance, à devoir peser ses mots, néanmoins elle constate que celle-ci vient plutôt des adultes. Marion Neira témoigne, elle aussi, d'un atelier où l'on a mis en question son approche, ce qui l'a amenée à douter de ses compétences, puis elle s'est rendue compte que les craintes

émises ne venaient pas tant des participantes que des adultes encadrant·es qui se sont finalement rassuré·es sur la capacité des jeunes à mener à bien le projet.

- Law, quant à iel, s'attache à faire confiance au processus de groupe, tout en étant attentive à se situer, en tant que blanche, de classe populaire, pour prendre en compte les rapports de domination dans l'ensemble des relations.
- **Erik Damiano**, pour sa part, a été surpris de voir que les adolescent·es étaient parfois plus enclins à en parler qu'à agir. Catherine Cros complète : s'il y a eu, au moment de l'action et de la réalisation du clip, une sorte de « bulle », avec le recul, une crainte des conséquences liée à la diffusion publique de la vidéo, est née. Il est important de la prendre en compte et de l'accompagner. Erik Damiano alerte également sur un possible « effet boomerang » : des avancées peuvent ensuite mener à des débats parfois violents.



- Manon Chevalier partage, pour sa part, une bonne pratique : relever les moments où une personne « parle à la place de » et libérer la parole lors de petits moments en dehors du groupe.

D – Les échanges avec le public

Cheminement personnel : Une participante témoigne d'un projet sur lequel certain·es participant·es affichaient une acceptation de principe, mais un rejet total dans le cas où ce sujet toucherait un cercle proche. Elle note que, de son point de vue, des projets sur le long terme - au-delà de l'artistique - sont importants. Une intervenante rebondit en confirmant qu'il s'agit effectivement d'un cheminement personnel, au sein duquel ce type de projet apporte une graine, mais ne transforme pas des a priori ou convictions profondes de façon immédiate.

Ressources et partenariats : Aux Docks, un partenariat a été initié avec un festival intitulé « Un genre de festival » qui reste à approfondir. Law témoigne, quant à iel, de projets où des associations interviennent sur des questionnements précis par rapport au genre, iel s'est aussi auto-formé à la transmission par le biais d'interventions militantes. Iel constate qu'on attend beaucoup de l'artiste (bonne sur scène, transmission, communicant·e, ...), et qu'il serait intéressant de pouvoir aborder ces projets en bonne coopération et complémentarité avec les équipes d'action culturelle. Erik Damiano témoigne s'être trouvé en autonomie sur un projet, avec la difficulté d'opérer tous les rôles à la fois (notamment en l'absence du professeur de la classe pour cadrer les élèves).

Matilda Fayard partage une ressource : les associations de planning familial sont présentes dans toute la France et dis-

posent de ressources sur ces sujets.



Rendre les Scènes de Musiques Actuelles (SMAC) plus inclusives : une participante évoque le rôle des salles de musiques actuelles dans les représentations : programmer des minorités de genre, les mettre en valeur dans la communication participent à véhiculer un message d'inclusivité. À la Cave aux poètes, des soirées queer sont programmées, dans le cadre du compagnonnage avec Law. Cela permet aussi d'apporter une légitimité à proposer des projets sur ces enjeux en direction d'adolescent·es, en soulignant la cohérence par rapport au projet global de la structure. K a - tcross témoigne du fait qu'elle est artiste et handicapée. Elle invite à arrêter de programmer des « soirées handicapées ». Comme pour les soirées queer, le message doit rester pour elle de rendre in-

clusives ces soirées, pour intégrer toutes les différences, sans les segmenter. Une discussion émerge alors dans la salle : si certaines personnes invitent à ne pas axer la communication sur la spécificité de la programmation, Law explique pourquoi il souhaite mettre en valeur la spécificité des soirées queer : cela permet à celles et ceux qui le souhaitent de pouvoir venir spécifiquement pour voir ces personnes « qui leur ressemblent ». Il défend l'idée d'une diversité de typologies de soirées, selon les territoires, les sujets, les moments, qui rendent ou non visibles la spécificité d'une programmation, selon les objectifs et les situations. Cela est complété par Suzanne Jolys qui explique que la mixité choisie n'est pas une fin en soi mais un moyen, un outil pour monter en confiance en soi, en fierté, se retrouver avec des personnes qui se ressemblent, un tremplin vers plus d'acceptation.

Le lien avec les parents : une participante se demande comment faire le lien avec les parents notamment sur la diffusion des œuvres sur les réseaux ? Pour Erik Damiano, il faut effectivement un lien direct et étroit avec eux, car même si les structures font signer une autorisation à l'image, il est nécessaire, en amont, de bien expliquer aux parents le projet et, avant la diffusion, d'avoir un temps de découverte de l'œuvre avec eux, afin de pouvoir recueillir leurs réactions et en discuter.

En conclusion, Matilda Fayard rappelle que, quel que soit son rôle dans les musiques actuelles, chacun-e a la responsabilité de s'informer et de se former, tout au long de sa vie, pour ne pas avoir de comportement violent envers les autres.

POUR ALLER PLUS LOIN

- Le site de Suzanne Jolys : [Suzette décolle les étiquettes](#)
- La bande dessinée [Genderflou](#) de Tamos le Thermos
- Le web media [Manifesto XXI](#)
- Le podcast [Coming out](#)

Décroissance, sobriété, ralentissement... quel avenir pour le modèle économique et social des musiques actuelles ?



Mercredi 5 juillet | 16h30-18h30



Médiathèque

Alors que nous atteignons de nombreuses limites planétaires du fait des activités humaines, à l'origine de la crise climatique que nous vivons, repenser collectivement nos modèles de fonctionnement (notamment économiques) basés sur la croissance semble indispensable. En explorant les concepts de décroissance, de sobriété et de ralentissement, cette table ronde évoquera les alternatives aux modèles économiques existants. Comment se matérialiseraient-elles ? Quels outils sont à inventer dans une perspective de ralentissement et de faire « autrement » ? Comment concrètement, faire moins et mieux ?

Cette table ronde alternera entre témoignages d'acteur·rice·s professionnel·le·s et perspectives sociologiques et politiques sur ces questions.

Avec...



Fleur Bertrand Montebault
Porte-parole de la Maison Commune de la Décroissance et co-auteur du livre « La décroissance et ses déclinaisons »



Sebastien Tourelle
Co-directeur de Demain, dès l'Aube et directeur artistique du festival Les Tranes Cévenoles (Sumène)



Joran Le Corre
Programmateurs du festival Panoramas (Morlaix)



Maryline Lair
Directrice du Collectif des festivals bretons

Animé par...



Emma Conquet
Journaliste indépendante (Lot), sur les thèmes de l'écologie et la ruralité pour Vert, Médiacités, Politis etc.

Avant d'entamer cette table ronde, **Célia Berthet** recontextualise la raison pour laquelle la FEDELIMA l'a organisée. Il s'agit de la première fois que la FEDELIMA aborde la question de la décroissance de cette manière. Cette préoccupation a émergé lors de nombreuses rencontres, notamment celles dédiées à l'écologie organisées en 2021. Lorsqu'on aborde les questions écologiques, on se retrouve souvent, à la fin, face aux questions de dimensionnement, ce qui soulève de nombreuses interrogations sur les modèles économiques, leur viabilité, la nécessité de les repenser, et ainsi de suite.

Emma Conquet, modératrice de la table ronde, poursuit cette introduction en mettant en avant la lutte contre le réchauffement climatique, l'un des grands défis majeurs du 21^e siècle. L'objectif fixé par l'accord de Paris est de maintenir l'augmentation de la température moyenne mondiale bien en-dessous de 2 °C. Face à ce constat, deux discours dissonants émergent. D'un côté, on trouve généralement un discours libéral axé sur la croissance verte et le technosolutionnisme, la nécessité de s'adapter à ces réchauffements. De l'autre, il y a celui de la décroissance, autrement dit, de la sobriété. Tous les secteurs de la société sont concernés, y compris la culture. Comment décarboner la culture et la rendre résiliente face au choc énergétique et climatique à venir ? Qui sont les acteurs et actrices impliqués, et quelles alternatives aux modèles économiques en place peuvent être envisagées ?

Pour amorcer la discussion, **Fleur Bertrand Montebault**, porte-parole de la Maison Commune de la Décroissance et co-auteur du livre « La décroissance et ses déclinaisons », est invitée à donner une première définition. Selon Fleur Bertrand Montebault, répondre à cette question constitue un véritable défi pour

deux raisons majeures : d'une part, la décroissance est assez peu connue et extrêmement difficile à résumer dans le temps imparti d'une brève intervention ; d'autre part, c'est une toute nouvelle expérience pour des spécialistes tels qu'elle d'être sollicités dans ce type d'espace, au sein de rencontres professionnelles très spécialisées. Cependant, elle souligne qu'il est très intéressant de se rendre compte qu'il y a déjà des acteurs qui, sans forcément parler de décroissance, entament fait des politiques décroissantes (comme la réduction des jauges).

À travers son ouvrage, la Maison Commune de la Décroissance vise à rendre cette notion politiquement concrète. Il ne s'agit pas simplement d'un lieu physique, mais plutôt d'une association qui s'investit dans la co-construction et la consolidation du commun décroissant ainsi que de son corpus idéologique. L'association est donc véritablement engagée dans le domaine des idées, et non pas dans une réflexion sur la manière d'entamer une décroissance à l'échelle individuelle. Fleur Bertrand Montebault rappelle que ce qu'elle va présenter est le fruit de plusieurs années de réflexion puisque la Maison Commune de la Décroissance existe depuis 2017, et la décroissance est un concept qui se pense en France depuis 2002. Plus généralement c'est un concept assez nouveau puisqu'il a environ 50 ans d'histoire seulement.

Pour définir la décroissance, Fleur Bertrand Montebault propose de partir d'une définition de la croissance, car c'est quelque chose avec lequel nous vivons quotidiennement et politiquement. La Maison Commune de la Décroissance définit la croissance de manière double : c'est à la fois un concept économique et un imaginaire. Le concept économique de croissance est celui dont on entend parler en allumant la radio, celui pour lequel on

est constamment en quête ; il s'agit en réalité de la variation positive du PIB (produit intérieur brut), donc d'une augmentation de la consommation, de la production, de l'extraction et des investissements qui contribuent à l'augmentation du PIB. C'est ce que l'on recherche dans absolument toutes les économies contemporaines actuelles.

Il n'y a pas un seul pays qui échappe à ce phénomène, même les nations dites communistes, etc., sont en quête de croissance. Seul le Bhoutan en est exempt. C'est un concept très récent qui a envahi l'ensemble de l'économie, surtout après la Seconde Guerre mondiale. Contrairement à ce que l'on pourrait nous faire croire, ce n'est pas quelque chose qui a naturellement existé de tout temps. Il s'agit d'un phénomène récent et d'un concept économique, mais pas uniquement cela. Ce concept n'a pas seulement colonisé la sphère de l'économie, mais, telle une cellule cancéreuse, il s'est métastasé dans l'ensemble de la vie sociale. Aujourd'hui, il dicte la manière de faire dans toutes les activités de la vie sociale. Des domaines

qui, à l'origine, n'avaient rien à voir avec le monde de l'économie, comme l'éducation, la santé, ou encore l'art, se voient confrontés à ce concept. Il est donc crucial de ne pas considérer la croissance uniquement comme un concept économique, même s'il est important de le combattre sur ce terrain. Il est tout aussi essentiel de comprendre que c'est une idéologie et un univers qui engagent des rapports à soi, des rapports aux autres, des rapports aux vivants, au monde, à la société, au commun, qui sont très spécifiques. La Maison Commune de la Décroissance considère la croissance économique comme destructeurs et absurdes.

Pour faire face à ce phénomène de croissance, la décroissance doit se définir dans un triple aspect : être à la fois une décroissance économique, mais aussi un combat pour la décolonisation des imaginaires liés à la croissance et une utopie politique.

La décroissance économique, c'est l'idée de considérer que l'ensemble de la chaîne économique, comprenant les activités humaines telles que l'extraction, la pro-



duction, la consommation, et aboutissant à la génération de déchets (c'est-à-dire l'ensemble de la chaîne économique), organise actuellement l'instabilité écologique et la catastrophe climatique. Actuellement, si tout le monde vivait comme les Français, il faudrait 2,8 planètes. En France, dès le 5 mai, nous commençons à puiser dans des ressources naturelles qui ne se renouvelleront pas. Nous nous appuyons sur des stocks plutôt que sur des flux. C'est ce constat qui motive cette décroissance économique, c'est-à-dire revenir à un espace écologique, à une échelle limitée et écologiquement soutenable, en ramenant l'ensemble de cette chaîne économique à une taille plus réduite.

Fleur Bertrand Montebault souligne qu'en préparant cette intervention, elle a cherché des exemples concrets dans le secteur des musiques actuelles. La réduction des jauges des festivals lui semble un exemple très intéressant, car de manière générale, on se focalise trop sur le bout de la chaîne, comme la production de déchets. Il est nécessaire de penser globalement, c'est-à-dire considérer la diminution de la consommation et de la production. Il faut se poser la question suivante : quelle est la taille et l'échelle qui conviennent à un modèle plus écologiquement soutenable ?

Joran Le Corre, programmateur du festival Panoramas à Morlaix, approfondit la discussion en partageant l'évolution du modèle économique de cet événement. Leur choix de réduire la taille de l'événement reflète une réalité économique, et ne se limite pas uniquement à la volonté de préserver la planète. Ces dernières années, de nombreux événements, qu'ils soient complets, presque complets ou même en surjauge, ont eu du mal à trouver leur équilibre financier. Panoramas n'a pas fait exception, car toutes les charges ont augmenté, notamment les coûts des

cachets artistiques, des transports, du prix de l'énergie...

Cette réduction leur permet désormais de refuser certaines pratiques, telles que les jets privés pour les DJs, qui sont monnaie courante pour les artistes très connus dans le domaine des musiques électroniques. Cela permet également d'encourager les personnes accueillies par le festival à privilégier le train et les transports en commun, une option qui n'était pas envisageable lorsque Panoramas programmat des artistes de renommée internationale. Par ailleurs, ces dernières années, le festival s'oriente vers une programmation plus équilibrée en termes de genre. Alors qu'il est difficile de trouver des DJ femmes (ou non-binaires) connues à l'échelle internationale, la réduction de la jauge de 13 000 à 4 000 personnes a permis au festival de réaliser une programmation presque paritaire. Car il est plus facile de puiser dans le vivier d'artistes émergents féminines, étant moins contraint par la pression de la fréquentation et du taux de remplissage. Enfin, constatant que le déplacement du public représente le principal poste de pollution, la réduction de la jauge par trois va considérablement diminuer l'empreinte carbone. Joran remarque également qu'une réduction générale permet d'être plus attentif à de nombreux détails, favorisant ainsi une plus grande écoresponsabilité.

Maryline Lair, directrice du Collectif des festivals bretons, poursuit les échanges en présentant les activités de cette association régionale qui fonde son expertise sur 15 années d'accompagnement de festivals. Depuis 2023, l'association élargit son action aux acteur·rice·s culturel·les de Bretagne tout en capitalisant sur une expertise principalement basée sur les festivals. La particularité du collectif des festivals réside dans l'accompagnement de ses membres sur les questions de tran-

sition sociale et écologique, ce depuis les débuts de l'association en 2005, avec l'axe fort de souligner l'interconnexion totale entre ces deux dimensions. Travailler sur les questions sociales implique également de traiter les questions écologiques et organisationnelles. Le Collectif des festivals a toujours eu pour habitude d'interroger toutes les démarches de progrès et d'explorer comment améliorer le travail au sein de notre secteur.

Concernant le sujet de la décroissance, avant d'apporter des éléments sur le « comment », Maryline souhaite revenir sur quelques principes inhérents à la discussion sur la décroissance. En premier lieu, il est question d'une dimension économique, marquée par la nécessité constante de gérer simultanément les coûts, les dépenses et les recettes, indépendamment de l'orientation choisie. La décroissance est également une question organisationnelle, dans le sens où elle représente une démarche essentiellement collective. Il est difficile dans le secteur de se dire seul « je décrois ». Lorsque l'on explore les implications de cette démarche, on se rend compte qu'elle nécessite une approche collective à la fois territoriale et systémique, c'est-à-dire sur l'ensemble de la chaîne de la production et de la diffusion. Il est crucial que tous les maillons de la chaîne comprennent la démarche pour la suivre. De plus, les questions quotidiennes de transition écologique sont potentiellement source de conflits (au sein des équipes, avec les publics, entre les structures, etc.), d'où l'importance de la coopération pour éviter de telles conséquences. D'autant plus à moyen ou long terme, la coopération semble inévitable pour prévenir les risques énergétiques, les risques d'approvisionnement en ressources, etc.

Un autre élément important à considérer lorsqu'on interroge la décroissance

est celui des indicateurs. Actuellement, la plupart des indicateurs sont quantitatifs, tels que le taux de remplissage, le nombre de scènes, le nombre d'artistes accueillis. Collectivement, nous continuons d'évaluer notre réussite en fonction de ces chiffres, mais peut-être est-il temps de revoir ces indicateurs pour inclure des critères qualitatifs plus en phase avec les objectifs de décroissance. Il y a quelques années, le Collectif des festivals a lancé un chantier sur l'utilité sociale qui avait vraiment cette vocation de pouvoir apporter d'autres indicateurs, d'autres éléments pour raconter autrement son festival. Comment on peut raconter une histoire que celui d'un record de fréquentation lorsque l'on fait le bilan de son événement. Le festival Au Foin de la Rue est un exemple intéressant, car il a décidé pour son édition 2023 de ne pas fournir les chiffres de fréquentation de leur événement, car vouloir s'engager dans une transformation c'est aussi s'engager dans



une transformation de ce qui fait valeur pour nous et tant que la valeur est la fréquentation, on se situe dans une course à la croissance.

Maryline Lair propose ensuite quelques pistes concrètes pour avancer vers la décroissance :

- La mise en place de régulations et de quotas : cela pourrait notamment impliquer l'établissement d'un plafond d'émissions de CO2 pour une programmation artistique. C'est-à-dire calculer la consommation et fixer des objectifs de réduction. Ce qui peut être plus complexe en termes de régulation et de quotas, c'est de le faire collectivement. Organiser le débat de manière démocratique pour définir les quotas pour différentes activités, en se posant des questions sur l'équité entre les activités, nécessite une capacité de débattre de manière collective et démocratique.
- Travailler la question de la taille et du dimensionnement : cela implique de sortir de l'idée que « plus c'est grand, plus c'est performant ». On constate un héritage du capitalisme qui ne nous fournit pas les bons repères pour discuter de cette question. Des effets de seuil existent, notamment sur la taille des festivals : un petit, moyen ou grand festival n'implique pas les mêmes règles. Les commentaires précédents de Joran illustrent particulièrement cet effet de seuil : lorsqu'un festival devient plus petit, son empreinte écologique diminue, mais surtout il devient un nouvel espace de liberté, un nouvel espace pour développer une plus grande capacité d'action.
- Travailler la question de la tempo-

ralité et du rythme de travail : envisager différemment nos événements, comme la possibilité pour un festival de passer en biennale.

- Travailler la question du sens des projets et de la responsabilité : lorsqu'on aborde la décroissance, il est possible de le faire sous un angle très positif axé sur l'accueil des publics et des artistes. Comment améliorer l'accueil et garantir la meilleure hospitalité pour le public et les artistes ? Dans une démarche où ce qui guide notre responsabilité et le sens de notre projet est l'accueil et l'hospitalité, on ne peut que suivre une direction positive. C'est également une façon de penser bien-être des équipes, à la qualité de vie au travail. Dans cette perspective, le Collectif des festivals souhaite replacer au cœur de nos modes de production le savoir-faire, redonner du sens au travail, aux gestes professionnels, à nos compétences professionnelles, à nos savoir-faire en considérant que si on ne les brade pas et si on leur donne du sens, on va également dans la bonne direction.

Toutes ces perspectives sont envisageables à partir du moment où les projets culturels sont soutenus en ce sens. Cependant, on constate aujourd'hui que les financements publics, notamment ceux issus d'appels à projets, ne nous engagent pas du tout dans une dynamique visant à replacer au cœur nos savoir-faire, nos gestes professionnels, etc., alors qu'un changement systémique est nécessaire.

En réaction aux propos de Maryline Lair, Célia Berthet évoque un atelier organisé dans le cadre de la précédente édition de RAFFUT! au sujet des riders ou livrets d'accueil écoresponsables. L'idée a émer-

gé, concernant l'alimentation, de transmettre aux équipes artistiques accueillies dans les lieux de musiques actuelles un livret d'accueil commun défendant l'idée « qu'on vous accueille comme à la maison ». Cette initiative pose la question suivante : qu'est-ce que signifie être bien accueilli ? Est-ce retrouver les mêmes buffets industriels dans toutes les salles, ou est-ce plutôt avoir une ou deux propositions cuisinées, variées, végétariennes, et favoriser le fait que chaque salle accueille différemment, mais toujours dans le cadre d'un accueil de qualité. Est-ce que cela contribue également à décoloniser les imaginaires ?

Fleur Bertrand Montebault confirme que même dans un monde où la crise écologique n'existerait pas, la décroissance serait nécessaire. En effet, la décline économique permet de rompre avec une problématique plus vaste, à savoir la colonisation des imaginaires. Elle engage quelque chose de plus convivial, plus adapté humainement. En fait, c'est une préservation de ce que l'on peut appeler la vie sociale, la vie en commun, la vie de la communauté. Selon elle, le mouvement écologiste de manière générale ne se fourvoie pas simplement dans une défense du vivant, qui est fondamentale, mais il faut aussi avoir une perspective sociale. Il faut défendre la décroissance comme une décroissance sociale avant tout pour préserver la vie sociale et la vie en commun. Ces réflexions sur les questions de dimensionnement ne vont pas seulement provoquer des effets bénéfiques au niveau environnementaux, mais aussi nous donner la possibilité de réfléchir ensemble, de refaire ensemble et de conserver la vie de la société en tant que telle. La convivialité est donc fondamentale, c'est une des valeurs principales de la décroissance car c'est le vivre et le faire ensemble, mais aussi le fait de ne pas céder à l'outil, c'est-à-dire à ne pas être les esclaves du matériel ou des infrastructures qui nous précèdent et qui

nous conditionnent dans nos pratiques actuelles.

Fleur Bertrand Montebault définit cette colonisation des imaginaires du monde de la décroissance à partir de 3 items :

- « la course au toujours plus » (vendre de plus en plus de billets pour un festival)
- « le goût pour le nouveau »
- « le culte de la vitesse »

Sébastien Toureille ouvre son intervention en rappelant l'origine du festival «Les Trans Cévenols», soulignant qu'il s'agit d'un événement pluridisciplinaire se déroulant dans le village de Sumène, situé dans les Cévennes. Créé dans les années 1990, avec une première édition officielle en 1998, ce festival propose des spectacles de théâtre de rue ainsi que des concerts, tant en journée qu'en soirée. Il décrit une première phase d'expansion du festival dans les années 2000, une période où le contexte culturel était bien différent de celui d'aujourd'hui, notamment avec un nombre plus restreint de festivals. Cependant, à partir de 2007, le festival a commencé à subir les conséquences de la crise du disque et du report de l'économie sur le live, entraînant une inflation importante des cachets des têtes d'affiche. Cette situation a eu un impact direct sur le festival, qui s'est retrouvé entraîné dans un mouvement général de hausse des coûts, tant au niveau des artistes que des aspects techniques. En conséquence, le prix des billets a augmenté, passant de 15 à 25 euros, ce qui commençait à être significatif pour un événement en milieu rural à cette époque.

Malgré une visibilité accrue et des partenariats médiatiques plus importants, la situation a culminé l'année où les cachets les plus élevés n'ont pas attiré le nombre de spectateurs attendu, provoquant un

déficit budgétaire important. Ce choc financier a conduit l'association organisatrice à s'interroger sur l'avenir du festival et à revoir ses fondamentaux. Il a été décidé d'abandonner les têtes d'affiche et de se recentrer sur la découverte d'artistes émergents, en cohérence avec les valeurs initiales du festival.

En 2012, cette nouvelle orientation a été mise en place avec une réduction significative du budget et une baisse du prix des billets. Toutefois, après trois ans, il est apparu que ce modèle ne permettait pas d'atteindre l'équilibre financier en raison des coûts fixes toujours élevés. Une nouvelle réflexion a alors conduit à l'idée de supprimer la billetterie, rendant le festival entièrement gratuit, tout en changeant de site et en renforçant la programmation d'artistes régionaux. Cette nouvelle formule a permis au festival de se stabiliser et de fonctionner de manière équilibrée

jusqu'en 2020, avec une fréquentation légèrement réduite mais plus homogène. Selon Sébastien Toureille, cette période a été particulièrement enrichissante sur le plan artistique, permettant au festival de se concentrer sur la découverte et la promotion d'artistes tout en établissant des relations de partenariat plus équilibrées entre organisateurs et artistes. Il a également souligné l'évolution positive de la communication du festival, qui a davantage mis en avant l'interaction entre le village, le public, les bénévoles et les artistes, créant ainsi une ambiance propice aux échanges et à la collaboration.

Sébastien Toureille poursuit en expliquant que cette transition vers une forme de décroissance, amorcée en 2012, n'était pas motivée par des considérations liées à la décarbonation ou aux questions environnementales, même si ces aspects étaient déjà pris en compte dans l'organisation du festival. Il précise que le festival mettait en place des actions pour réduire son impact environnemental, mais que la réflexion principale portait alors sur la gestion des ressources et la nécessité de s'adapter à un budget réduit de moitié. Il partage le fait que cette décennie de décroissance a apporté ses avantages, comme mentionné précédemment, mais aussi ses contraintes. Il a souligné la difficulté de maintenir un discours cohérent et attractif dans un environnement où les partenaires, le public, les financeurs et les médias sont souvent en quête de grandes nouveautés ou de noms connus. Pendant plusieurs années, la communication autour du festival a été un défi, avec des retours parfois mitigés en raison de l'absence de têtes d'affiche reconnues. Cela a parfois généré un sentiment de déclassement au sein de l'équipe, chez certains bénévoles, et parmi les élus locaux, donnant l'impression que le festival n'évoluait plus en « première catégorie ». Sébastien évoque ainsi l'impact psychologique de



cette évolution, tant au sein de l'équipe que chez les bénévoles historiques. Certain-es ressentent une certaine nostalgie du passé et expriment le souhait de revoir des artistes connus pour raviver la dynamique et la cohésion autour du festival. Il a reconnu que cette transition avait aussi affecté le bénévolat, avec un renouvellement important des volontaires. Certains anciens bénévoles, qui étaient motivés par la possibilité de côtoyer des artistes de renom, avaient perdu une partie de leur motivation à s'impliquer. Il conclut en affirmant que la décroissance est un chemin long et sinueux, qui demande une réévaluation constante des actions et une recherche permanente de sens dans l'engagement de chacun.

Joran Le Corre rebondit sur le témoignage de Sébastien Toureille en expliquant que la décision de réduire la taille du festival a été unanimement bien accueillie au sein de leur organisation. Il a décrit la structure de leur entité, Ward, qui comprend un lieu appelé le Sew, ainsi que Panorama, mais dont l'activité principale est celle d'une agence de booking, de tournée et de production. Joran a souligné que la production représente 85 % de leur activité, et que cette réduction d'échelle contribue à réduire la pression sur les équipes.

Il note que même si la première année de cette nouvelle organisation est complexe, car tout doit être repensé, ils savent que, dans l'avenir, cette réduction de taille apportera moins de pression lors de l'organisation des événements. Cela se traduira par un meilleur confort au travail pour les équipes. En outre, ils ont décidé de déplacer le festival d'avril à septembre, car avril est une période où l'organisation des festivals d'été bat son plein, en particulier avec les nombreuses productions parisiennes en cours. Comme ce sont les mêmes équipes qui gèrent à la fois le

booking et le festival, cela rendait la période d'avril particulièrement stressante. Il a également mis en avant le fait que, chez Ward, tout le monde touche à différents aspects de l'organisation, ce qui rend le travail moins monotone et plus stimulant. Joran évoque ensuite l'édition spéciale qu'ils ont organisée pendant la pandémie de Covid-19. Habituellement, le festival se tenait dans les parcs d'exposition, mais cette édition a été déplacée dans leur propre lieu. Le format plus réduit, avec une jauge de deux mille à deux mille cinq cents personnes au lieu des treize mille habituelles, a été très apprécié. Il souligne que cette configuration plus humaine facilite les interactions, améliore l'attention portée aux participants, et rend l'organisation globalement plus simple et agréable, avec moins de pression et plus de plaisir.

Cependant, il reconnaît que le change-



ment de calendrier et de format a perturbé une partie de leur public, en particulier les fans historiques du festival, ainsi que les plus jeunes, pour qui le Panorama était devenu un repère, marquant traditionnellement le début de la saison des festivals. Maintenant, le festival est positionné pour clôturer la saison, ce qui a créé des inquiétudes chez certains participants. Ils craignent notamment la disparition de certains éléments emblématiques du festival, comme le camping. Joran a rassuré en précisant que ces marqueurs seraient toujours présents, mais sous une forme différente et adaptée à la nouvelle configuration.

Célia Berthet réagit aux propos de Joran Le Corre en soulignant l'impact positif que des changements similaires avaient eu dans d'autres structures. Elle évoque notamment les discussions de la veille lors d'une table ronde sur les nouveaux for-

mats d'événements où Maëlle Le Goueflec de La Carène et Yann Rivoal de La Vapeur ont partagé leur expérience. Ces derniers ont organisé des événements axés sur la transition écologique, ce qui a fortement contribué à la cohésion de leurs équipes.

Célia Berhet explique que cette approche a permis de renforcer les liens au sein des équipes en offrant une liberté de réinvention des formats traditionnels. En se détachant des cadres habituels – horaires, lieux, contextes – ces initiatives ont ouvert des perspectives nouvelles. Par exemple, cela a permis de déplacer des événements vers des lieux inédits, contribuant ainsi à une redynamisation collective. Ralentir ou repenser les choses favorise la cohésion interne et recrée du lien au sein des équipes.

Joran Le Corre souligne l'effet de motivation que peut apporter le changement. Après vingt-cinq ans d'organisation du festival, il considère qu'il est important de réimaginer les choses tous les cinq ans. Il reconnaît cependant que si ce renouveau ne porte pas ses fruits, cela pourrait être difficile pour les équipes. Selon lui, un changement ne se réalise pas en une seule année, mais plutôt sur des périodes de trois ans, ce qui permet de faire un bilan et de réévaluer les choix faits.

Sébastien Toureille abonde dans le même sens, affirmant que les résultats ne se manifestent pas dès la première édition et que le véritable défi réside dans l'engagement à long terme. Il ajoute que la réduction de la notoriété de la programmation nécessite un travail plus ciblé pour attirer le public du festival. Autrefois, les festivaliers venaient de tout le territoire national, en partie grâce à la destination des Cévennes. Désormais, le public provient principalement de métropoles régionales telles que Nîmes, Montpellier ou Millau,

ce qui pousse l'association à renforcer sa présence sur le territoire tout au long de l'année. Cette approche permet de tisser de nouvelles collaborations avec d'autres associations et structures culturelles locales, créant ainsi un lien solide entre les activités annuelles et le festival, tout en fidélisant le public local.

Célia Berthet confirme cette dynamique en précisant que, lors des discussions de la veille, il apparaît que les initiatives écologiques favorisent les partenariats entre des structures qui, dans le cadre d'une activité classique de salle de concert, ne se rencontreraient pas nécessairement. Elle souligne que le sujet de l'écologie permet de renforcer ces liens sur le territoire, en facilitant les rencontres et les collaborations entre différentes entités.

Fleur Bertrand Montembault a exprimé deux réactions. Elle a trouvé particulièrement intéressant ce qui avait été dit concernant la manière dont l'équipe avait travaillé pendant dix ans, en ajustant chaque année les décisions, en remettant en question certaines orientations, comme l'arrêt puis la reprise de la billetterie. Elle souligne que cette approche illustre une réflexion continue. Selon elle, lorsqu'elle intervient sur le sujet de la décroissance, il y a souvent une attente d'une feuille de route très claire, détaillant toutes les étapes pour atteindre un objectif précis. Cette demande s'inscrit dans un contexte général où l'on cherche à savoir exactement comment avancer et vers où se diriger. Cependant, bien que ce soit un objectif défendable, il peut parfois être difficile de le concrétiser. Elle a trouvé la manière dont cela a été expliqué très pertinente, car il s'agit d'une démarche en « buisson », fondée sur des tâtonnements. Il est nécessaire d'expérimenter, de revenir en arrière, de réajuster, parfois de tempérer une approche trop radicale, pour avancer progressivement. C'est aus-

si la façon dont elle perçoit la décroissance, comme un processus de questionnement permanent et d'expérimentation collective. Elle a jugé cette approche très intéressante.

Elle évoque ensuite la question des imaginaires, discutée plus tôt, notamment en lien avec la programmation. Elle précise qu'elle ne défend pas l'idée d'une programmation unique et figée chaque année, ce qui ne correspond pas à la décroissance. Néanmoins, elle trouve pertinent ce qui a été dit à ce sujet. Selon elle, lorsque l'on parle du monde de la croissance, on évoque souvent une uniformisation des modes de vie, une standardisation des façons de penser et de vivre, que ce soit à l'échelle internationale, où les pays du Sud se voient imposer des modèles de développement, ou au sein de nos propres institutions locales. Elle remarque qu'il existe des processus de standardisation, même au niveau local. En ce sens, la programmation artistique en est un bon exemple. Si l'on observe les programmations des grands festivals, il y a effectivement une forme d'uniformisation de l'offre. Cependant, au niveau des plus petits événements, une plus grande liberté semble possible.

Elle note toutefois que cette liberté reste difficile à maintenir, car l'imaginaire dominant est celui du star system et des têtes d'affiche, un marqueur fort de l'imaginaire de la croissance. Elle souligne que ce système influence profondément la façon de concevoir la programmation et les attentes du public.

Joran Le Corre affirme que les propos tenus sont très justes, bien que la personne qui les exprime ne soit pas issue du milieu. Il souligne qu'il y a une véritable explosion du nombre de festivals au cours des quinze dernières années. Autrefois, les gens étaient prêts à parcourir de longues distances pour assister

à des festivals comme les Eurockéennes ou les Vieilles Charrues, deux des plus grands événements. Désormais, on retrouve souvent les mêmes têtes d'affiche tous les 150 ou 200 kilomètres. Toutes les études montrent que la fréquentation des festivals devient principalement régionale et locale. Il est désormais rare que les spectateurs parcourent 600 ou 800 kilomètres pour un festival, même si certains continuent de le faire par habitude. Aujourd'hui, la plupart des gens préfère assister à des événements proches de chez eux.

Joran Le Corre note également que l'uniformisation ne concerne pas seulement les têtes d'affiche, mais s'étend aussi aux scènes secondaires. Selon lui, les scènes B se ressemblent beaucoup désormais, tandis que la véritable liberté artistique se trouve plutôt sur les scènes C, où les programmeurs ont davantage l'occasion de laisser leur empreinte. Il trouve cette uniformisation, qui s'opère en une dizaine d'années, particulièrement frappante.

Emma Conquet s'interroge et réagit au témoignage concernant la réduction du festival. Elle constate que le festival a traversé une période « d'âge d'or », avec des têtes d'affiche importantes. Elle se demande alors quel message adresser à celles et ceux qui débutent aujourd'hui dans l'organisation de festivals. Comment leur dire qu'il faut éviter de trop grandir, de chercher à s'agrandir à tout prix ?

Joran Le Corre explique qu'il ne souhaite pas imposer une façon de faire. Selon lui, chacun doit agir comme il l'entend. Il souligne qu'il n'est pas question de demander aux Vieilles Charrues de passer à deux jours ou de réduire leur programmation à une seule scène. Cela n'aurait pas de sens. Il estime que cette réflexion doit se faire progressivement. Face à la crise environnementale et aux nombreuses inégalités, il est important de se poser des questions sur la manière de faire les choses. Ce cheminement est à la fois individuel et collec-

tif, basé sur des expériences partagées. Toutefois, il avoue être incapable de donner une recette universelle pour réussir cette transition.

Joran Le Corre remarque, en discutant avec des collègues du même milieu, que la démarche de décroissance affirmée par son équipe avec Eddy a inspiré de nombreuses personnes. Ce processus prend du temps, mais il observe des changements. Il cite l'exemple de nouveaux événements, comme Pete the Monkey, qui refusent de grossir et préfèrent rester sur des formats plus humains, avec des économies plus raisonnables et raisonnées. Il pense que cela pourrait représenter l'avenir : des événements qui refusent de grandir excessivement.

Il revient sur l'évolution de son propre festival, qui a débuté en centre-ville, à une époque où on payait encore en francs. Ils sont ensuite passés du centre-ville au parc des expositions, d'une scène à deux puis à trois scènes, et de groupes locaux à des groupes régionaux puis internationaux. Pendant vingt-cinq ans, le festival n'a cessé de grandir. Mais ils ont finalement décidé de s'arrêter, car ce modèle n'avait plus de sens, économiquement non viable et en décalage avec la réalité actuelle.

Sébastien Toureille ajoute que le public des festivals devient de plus en plus conscient de ces questions. Il y a bien sûr un public pour les grands événements, où l'on vient pour une succession de têtes d'affiche, mais il y a aussi un public qui privilégie l'expérience festivalière elle-même. C'est dans ces espaces que se situent les véritables lieux de liberté. Il précise que lorsqu'il a dit « bon courage » tout à l'heure, c'était en référence au modèle économique et au financement de ce type d'événements. Mais, comme il le souligne, c'est encore une autre histoire. Célia Berthet partage un exemple tiré des rencontres écologiques organisées par la FEDELIMA. Un festival y avait témoigné

de sa volonté forte de ne pas grandir, mais avait finalement expliqué qu'au moment de pérenniser l'équipe, ils se sont rendu compte que ce qu'ils faisaient par passion pouvait devenir leur métier. Ils ont alors décidé d'augmenter la jauge pour assurer la pérennité des postes. Cela la pousse à s'interroger : est-ce que cette idée que la croissance garantit la stabilité de l'emploi est une construction ? Est-ce qu'il y a quelque chose à déconstruire là-dedans ? Ou bien la décroissance engendre-t-elle une forme de précarité dont notre secteur n'a certainement pas besoin ? La question mérite d'être posée.

Fleur Bertrand Montebault acquiesce et souligne que la question soulevée est tout à fait légitime. Elle affirme que la précarité subie n'est jamais une bonne chose. Cependant, ce qui ressort de la discussion, c'est que ces problématiques sont systémiques. Les difficultés rencontrées par les festivals qui ne souhaitent pas grandir ou par ceux qui cherchent à pérenniser des emplois sont le reflet d'un monde où le travail occupe une place démesurée. Elle explique avoir elle-même milité pendant cinq ans pour la maison commune de la décroissance, avant de passer à un mi-temps, ce qui lui convient mieux. Elle reconnaît que militer prend du temps et que cumuler cela avec un emploi à plein temps serait difficile, comme c'est le cas pour les organisateurs de festivals qui, à un moment, doivent choisir entre travailler à côté ou consacrer moins de temps à leur projet.

Selon elle, tout est interconnecté. Les festivals rencontreraient probablement moins de difficultés s'ils n'étaient pas isolés dans ce rôle de défricheurs, et s'il existait des politiques publiques d'accompagnement pour encourager la réduction de la taille des festivals ou pour en faire un secteur prioritaire, bien plus subventionné qu'il ne l'est actuellement. Elle soutient l'idée que la vie économique doit céder la

place à la vie sociale, celle de la société dans son ensemble, qui repose sur le don, le partage, l'éducation, la solidarité et les fêtes. Elle affirme que le secteur des musiques actuelles fait pleinement partie de cette dimension sociale

Elle mentionne un livre intitulé Pour un parti de la fête, qui défend l'idée que les espaces de convivialité et de partage sont essentiels à notre vie collective, et que les événements artistiques doivent être accessibles à tous, sans forcément passer par une logique marchande. Elle plaide pour des subventions permettant de soutenir ces initiatives, afin d'éviter que ces activités ne deviennent un casse-tête économique ou un dilemme entre travail et bénévolat.

Fleur Bertrand Montebault défend l'idée



d'un droit inconditionnel aux pratiques et événements artistiques, comparable à ce qu'elle appelle un revenu inconditionnel. Selon elle, notre société est marquée par une forte consommation individuelle ostentatoire, accompagnée d'une austérité publique extrême, comme le reflètent les budgets en baisse, non seulement dans le secteur de la culture, mais dans tous les domaines. Elle critique cette vision qui pousse à rembourser la dette publique en affirmant que « l'argent n'est pas magique », comme l'a dit Emmanuel Macron. À ses yeux, il faut inverser cette logique et promouvoir un nouveau rapport à l'abondance, fondé sur la simplicité volontaire au niveau individuel et sur une dépense sociale accrue pour soutenir des événements « improductifs », tels que la

musique et l'art en général.

Elle conclut en expliquant que, bien que l'industrie culturelle ait parfois dénaturé cet aspect, elle croit fermement qu'il est nécessaire de soutenir les dépenses liées à ces moments collectifs et de promouvoir un « parti de la fête ». Elle admet que sa réponse peut ne pas correspondre entièrement à la question posée, mais souligne que c'est l'idée qui sous-tend ses propos : pour y parvenir, il faut des politiques publiques et une volonté politique organisée, et c'est là que se trouve le principal obstacle.

Jérémy, de la fédération Hiero Limoges, pose deux questions. La première concerne la manière d'expliquer à des équipes salariées qui sont licenciées en raison de la décroissance, ou à des intermittents qui faisaient un tiers de leur intermittenance avec l'événement, en travaillant comme régisseurs par exemple, qu'ils ne seront plus embauchés parce qu'il faut décroître. La seconde question porte sur les axes théoriques de la décroissance. Il rappelle que, dans le secteur de la musique, les premières actions ont visé la production, la consommation et la réduction des déchets. Cependant, il souligne que l'on semble avoir moins réfléchi à la question de « puiser dans le gisement », c'est-à-dire à l'idée de produire moins de spectacles et d'encourager moins de créations, moins de groupes en tournée. Il précise que cette réflexion existe déjà dans le théâtre, où l'on se demande s'il ne faudrait pas réduire le nombre de créations. Jérémy se demande si de telles réflexions ont également eu lieu dans le secteur musical.

Joran Le Corre explique que, Panorama, bien que réduisant sa taille, ne représente qu'une petite partie de leur activité. Malgré la décroissance du festival, ils embauchent plus de personnel car les tournées se développent, tout comme

l'activité globale de la structure. Il précise qu'ils n'ont donc pas eu à annoncer de licenciements à cause de la décroissance de Panorama. Cependant, il reconnaît que la situation est différente pour les intermittents. Panorama, étant un festival de taille relativement modeste, ne représente qu'environ une semaine de montage et démontage. Il estime qu'une trentaine d'intermittents pourraient perdre quatre ou cinq jours de travail, mais il ne pense pas que cela mette en péril leur statut ou leur situation familiale. Ils perdent un événement sur lequel ils travaillaient, mais l'impact reste limité.

Sébastien Toureille intervient pour souligner que, de son côté, il n'a pas observé d'impact sur l'emploi. Comme il l'a expliqué plus tôt, les financeurs publics ont maintenu leur niveau de soutien, malgré une baisse du budget global d'environ 100 000 euros. Cela a permis de continuer à accueillir entre vingt et trente spectacles sur le week-end, même si les économies réalisées se sont concentrées sur la réduction des cachets des têtes d'affiche et les aspects techniques, plutôt que sur les ressources humaines. Ainsi, il n'y a pas eu de répercussions sur les salariés permanents de la structure. Il exprime néanmoins des incertitudes pour l'avenir, notamment si les financements publics venaient à diminuer.

En ce qui concerne la question du « gisement », Sébastien Toureille précise que, pour la programmation musicale en soirée, ils continuent de privilégier des tournées d'artistes nationaux, bien que ce soient souvent des artistes intermédiaires. Ils essaient toutefois de réfléchir à des tournées intelligentes, en collaboration avec d'autres festivals pour mutualiser les moyens. Pour le reste de la programmation, ils ont progressivement adopté une approche plus régionale. Il mentionne que lorsqu'il parle de région, il s'agit de la région Occitanie, mais aussi des départements frontaliers et de la région Rhô-

ne-Alpes, notamment l'Ardèche.

Léa de la Bobine, rappelle que les festivals ont un impact économique très important sur les territoires, notamment pour les commerçants locaux. Elle souligne également que de plus en plus d'efforts sont faits pour favoriser les circuits courts. Elle s'interroge sur ce que les organisateurs, à leur niveau, mettent en place pour répondre à ces attentes, sachant qu'on attend de ces festivals qu'ils attirent du monde et dynamisent l'économie locale. Elle demande quels changements ont été opérés pour développer davantage les circuits courts et si des initiatives spécifiques ont été mises en place dans ce sens.

Sébastien Toureille explique que leur festival attire environ 5 à 6 000 personnes sur le week-end, ce qui a un impact notable sur le territoire. Il précise qu'ils ont mûri leur réflexion sur leur empreinte environnementale, comme mentionné précédemment. Ils ont ainsi tissé de nombreux partenariats locaux, notamment avec des agriculteurs du village pour l'approvisionnement en fruits et légumes, ainsi qu'avec des commerces locaux. Ils s'efforcent également de sensibiliser à la mobilité, même dans un territoire rural et montagneux, en mettant en avant cet enjeu lors du festival. Il rappelle que leur association s'inscrit dans une démarche d'éducation populaire. Ainsi, ils ont beaucoup communiqué sur cette transition et cette démarche de décroissance, que ce soit à travers leurs outils de communication, leurs discussions avec les artistes ou avec le public, afin d'expliquer les raisons de ces choix. Désormais, cela fait évoluer la structure même de l'événement. En parallèle de la programmation artistique, ils organisent des débats et des ateliers sur des thèmes tels que la transition écologique, la décarbonation, ou encore l'égalité dans la programmation. Cette année, ils mettent en place un atelier autour de la Fresque du

Climat. Tous ces enjeux font désormais partie intégrante de l'identité du festival. Une personne dans la salle insiste sur le fait que cette réflexion doit être globale et concerner à la fois les organisateurs et les producteurs de musique. En ce qui concerne la création, elle rejoint l'idée du « gisement » mentionnée précédemment. Son association accompagne quatre groupes dans la création et le développement, mais elle leur a expliqué qu'ils doivent travailler à tour de rôle, sans produire un nouveau spectacle chaque année. Ils prennent le temps de créer, de produire et de développer chaque projet, permettant ainsi à chacun de trouver sa place. Cela permet de rompre avec la surenchère constante et d'adopter des pratiques plus durables. Elle conclut en affirmant que ces mentalités peuvent évoluer, tant chez les organisateurs que chez les producteurs.

Joran Le Corre intervient en précisant qu'il est également tourneur. Il trouve l'idée d'une « bonne conduite » dans l'industrie de la musique très intéressante, mais souligne que l'arrivée de grandes multinationales comme AEG et Live Nation, dont le but principal est de faire du profit, complique les choses. Selon lui, ces entreprises ne sont pas là pour la beauté de l'art. Il estime qu'un code de bonne conduite est envisageable à une échelle locale, entre producteur-rices qui se connaissent. Cependant, face à la mondialisation, il devient difficile de maintenir cette éthique. La mondialisation envahit également leurs métiers, avec des rachats de salles et de festivals, même ceux qui, à l'origine, étaient associatifs et porteurs de vraies valeurs éthiques. Il souligne qu'on ne peut ignorer cette réalité.

Il partage ensuite une réflexion sur les tournées. Il comprend qu'un groupe veuille monter son propre show lorsqu'il part en tournée, car c'est leur spectacle. Cependant, il ne comprend pas la souf-

france des technicien-nes sur les gros et moyens festivals, où il y a parfois jusqu'à cinq groupes par scène avec autant de scénographies différentes. Cela implique cinq semi-remorques pour transporter le matériel de production, et il a entendu des chiffres étonnants, comme celui de sept semi-remorques aux Eurockéennes. Il trouve cela excessif. Il se demande si une forme de « bonne conduite » ne pourrait pas inclure l'idée de revenir à l'essentiel, où les groupes joueraient avec le matériel technique du festival, le plan de feu et le son fournis par l'événement.

Joran Le Corre regrette que cette question n'ait pas encore été abordée, car il y a toujours une pression énorme pour offrir des spectacles toujours plus grandioses. Il espère que, après la saison estivale, qui s'annonce compliquée pour de nombreux festivals, il sera possible de prendre le temps de réfléchir. Il note déjà des signes alarmants, avec des chiffres de fréquentation en baisse pour de nombreux événements, même ceux bien établis. Il espère qu'après cet été, il y aura une vraie réflexion sur comment mieux faire, pour le bien de la planète, pour l'économie des festivals et surtout pour la santé des technicien-nes.

Il conclut en soulignant qu'il a vu trop de burn-outs l'année dernière, notamment à cause de la pression intense que subissent les technicien-nes. Il évoque des problèmes de montage de scène, de recherche de matériel, et une véritable course effrénée où tout le monde finit par souffrir. Il appelle à ce que cette situation change pour le bien de toutes et tous.

Synthèse des échanges et point d'information sur le séminaire SMAC organisé par la DGCA les 5 & 6 juin : préconisations et suites à donner

🕒 Mercredi 5 juillet | 16h30-18h30

Salle de réunion
Best Western

Un séminaire, ayant pour objet de partager des réflexions et questionnements autour de « l'Évolution des Scènes de Musiques Actuelles (SMAC) », a été organisé par la DGCA, avec l'appui de la FEDELIMA et du SMA, les 5 et 6 juin à Mains d'œuvres à Saint-Ouen. Ce temps de travail, initié dans le cadre du GTMA (Groupe de Travail Musiques Actuelles), avait pour objectifs de poser collectivement un bilan du label SMAC, d'interroger ses enjeux de service public, son rôle au sein de la filière, ses complémentarités avec les autres acteur·rice·s des musiques actuelles et enfin de dessiner des perspectives face aux enjeux artistiques, culturels, sociaux et sociétaux. En plus de la participation d'une trentaine de lieux, qu'ils soient labellisés ou non, ce séminaire a réuni également des professionnel·le·s de la filière, des élu·e·s et technicien·ne·s de collectivités, ainsi que artistes et des agents de l'Etat. L'objectif était de prendre le temps de réinterroger collectivement le label, les missions et les moyens qui lui sont attribués.

Cette table-ronde doit permettre de restituer les points saillants abordés lors des différentes thématiques travaillées pendant ce séminaire, d'évoquer les principales préconisations posées et les perspectives d'évolution potentielle du label SMAC.

Avec...



Maxime Le Texier
Chargé de mission musiques actuelles à la DGCA, ministère de la Culture



Yann Rivoal
Directeur de La Vapeur à Dijon et référent « lieux » au bureau du SMA (Syndicat des musiques actuelles)



Alban Cogrel
Directeur de la FAMDT (fédération des acteurs et actrices des musiques et danses traditionnelles)

Animé par...



Yann Bieuzent
Directeur du 6PAR4 (Laval) et président de la FEDELIMA (fédération des lieux de musiques actuelles)



Cette conférence n'a pas fait l'objet d'un compte rendu.

Les lieux de musiques actuelles ont-ils besoin du numérique ? En quoi le numérique peut-il nourrir les projets d'intérêt général ?



Mercredi 5 juillet | 16h30-18h30



Dock'Side

Le numérique et la musique constituent un vaste sujet, à la fois source d'opportunités pour certain-e-s et effrayant pour d'autres. Pourtant, sa genèse, de la naissance de l'informatique à la création d'internet, porte une dimension collective précieuse.

Le numérique est un objet transversal qui touche aujourd'hui toutes les fonctions qui animent nos projets : accompagnement des pratiques musicales, communication, administration... Les algorithmes façonnent même nos pratiques jusque dans la création artistique ! Alors comment lui donner une juste place ? Peut-on (re)prendre le pouvoir sur le numérique et les outils informatiques pour les mettre au service du projet des lieux ou des projets artistiques ? Faut-il dénumériser ou renoncer à des usages ?

Nous verrons dans le cadre de cette table ronde que le numérique et internet sont avant tout un endroit politique avant d'être technique. C'est pourquoi ce temps d'échanges sera l'occasion d'évoquer la notion « d'humanités numériques », les questions autour de l'éducation numérique et comment celui-ci peut nourrir les projets artistiques, culturels et citoyens de musiques actuelles.

Avec...



Sébastien Campos
Directeur du Château
Ephémère (Carrières-sous-Poissy)



Pierre-Mary Gimenez Guillem
Animateur multimédia au
Florida (Agen)



Marianne Massaloux
Co-gérante de Médias-Cité
(Bordeaux) - en visio



Benjamin Cadon
Coordinateur de
l'association La Labomedia
(Orléans) - en visio

Animé par...



Grégoire Pateau
Chargé des dynamiques territoriales de
l'UFISC (Union Fédérale d'Intervention
des Structures Culturelles)

Marianne Massaloux travaille depuis 2001 au sein de Médias-Cité dont elle est aujourd'hui co-gérante. Créée en 1998, sous forme associative, Médias-Cité s'est transformée en 2014 en Société Coopérative d'Intérêt Collectif (SCIC) en conservant ses valeurs et son projet : permettre aux citoyen-nes, aux organisations et aux territoires de mieux saisir les opportunités offertes par le numérique et ainsi favoriser l'inclusion numérique de toutes et tous. Pour cela, Médias-Cité propose des services numériques et des projets d'intérêt général tout en impulsant des projets innovants.

Benjamin Cadon est directeur de la Labomedia, association à but non lucratif basée à Orléans, qui regroupe un medialab, un fablab et un hackerspace pour aider les individuels et les collectifs à réaliser des projets artistiques, culturels et sociaux impliquant une dimension technologique. Il œuvre également dans le champ des arts et des cultures numériques depuis 1999. Il y mène des temps collectifs d'expérimentation et de recherche en réalisant des ateliers, des installations et performances audiovisuelles. Il est également impliqué dans des dynamiques de recherche autour d'une approche critique du monde technologique et dogmatique qui nous entoure.

Valentin Besson accompagne au numérique, via les logiciels libres, particuliers, entreprises et collectivités territoriales avec sa structure NALENTIV, pour un Numérique Alternatif Libre Émancipateur Nativement Transparent Inclusif et Vivant, portée au sein de la coopérative d'activités et d'emplois OZON. Après avoir fait l'expérience des usages et de la vision de la société proposés par les multinationales

du numérique (GAFAM¹ / NATU² / BATX³), il a pris conscience, à travers des analyses systémiques, des phénomènes de captation de l'attention, de cloisonnement de l'internet et d'isolement dans les bulles de filtres. Il questionne depuis le dosage de l'utilisation du numérique et d'internet : à partir de quand ces formidables outils deviennent-ils aliénants et/ou addictifs ? En plus des aspects cognitifs et utilitaristes, s'ajoute, selon lui, la question de la matérialité de cette « dématérialisation » des multiples aspects de nos vies. Quel numérique est envisageable à l'heure des transitions et de l'impact du réchauffement climatique ? Autant de questions qui prennent de l'ampleur au fur et à mesure que le numérique numérise et quantifie, de plus en plus, toutes les facettes de nos vies. Ce sont autour de ces questions qu'il accompagne les personnes, entreprises et collectivités.

Pierre-Mary Gimenez Guillem est animateur multimédia au Florida, salle de musiques actuelles gérée par une association depuis 1993 et située dans le centre-ville d'Agen, au cœur d'un département rural, le Lot-et-Garonne. L'activité du Florida repose sur ses concerts mais aussi sur les cours de musique, la répétition, les animations au sein du bar, l'accompagnement de la pratique amateur et l'action culturelle. Depuis plus de vingt ans, Le Florida anime des projets de médiation

.....
1 - GAFAM : acronyme du début des années 2000, reprenant l'initiale des « géants du net », les plus puissantes multinationales des technologies de l'information et de la communication. Ces lettres font références aux cinq plus grosses entreprises du secteur : Goggle, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft.

2 - NATU : apparu en 2015, cet acronyme désigne 4 grandes sociétés américaines, Netflix, Airbnb, Tesla et Uber, emblèmes de l'économie désintermédiée et d'une disruption numérique plus récente.

3 - BATX : BATX est un acronyme qui désigne 4 grandes entreprises de l'Internet chinois. Les entreprises du BATX sont Baidu, Alibaba, Tencent et Xiaomi. Le sigle est à la Chine ce que le GAFA est aux États-Unis.

autour des cultures numériques. La salle dispose pour cela d'un salarié à temps plein et d'un espace dédié au numérique : le Labo. Cet espace propose des ateliers aux familles et aux enfants : bricolage électronique, impression 3D, webradio, création numérique... activités qui s'appuient largement sur la Machine Sonore Infernale qui sera présentée lors de cette table-ronde. Le Florida est membre du BOC47, collectif de cinq structures ayant pour objectif de proposer des outils numériques libres afin de faciliter la coopération entre porteur-euses de projets du département du Lot-et-Garonne.

Sébastien Campos est directeur du Château Éphémère, lieu résidentiel dédié à la création numérique, spécialisé dans l'innovation sonore et musicale, implanté depuis 2014 dans un lieu patrimonial reconverti : le Château Vanderbilt, à Carrières-sous-Poissy dans les Yvelines (78). Il est piloté par l'association VANDERLAB. Partager avec le plus grand nombre de

faire ensemble, la culture libre du numérique, les usages créatifs des nouvelles technologies sont les objectifs fondateurs portés par l'association. Lieu de création, de rencontres et d'apprentissage aux usages multiples et aux dynamiques complémentaires, il contribue à l'épanouissement culturel, éducatif, social et professionnel de son territoire. Il dispose pour cela :

- D'un régisseur technique polyvalent en phase avec les enjeux transmédias,
- D'un salarié fabmanager (animateur d'éducation artistique et culturelle et accompagnement des artistes à la fabrication de leurs dispositifs),
- D'un conseiller numérique pour le volet social d'accompagnement des habitant-es,
- D'un espace de coworking dédié à des travailleur-euses du numérique,



- D'espaces dédiés à la création numérique au sein du Château : Le VANDERLAB (un FABLAB), Le Grand Studio (70m2) dans lequel on peut travailler son, vidéo et lumières à 360°, Un studio dédié aux musiques électroniques (écoutes, synthés/instrumentarium, logiciels, etc.)
- D'un site Internet et d'un musée en ligne,
- D'un programme « Éducation Artistique et Culturelle » de plus de 21 actions et workshops différents par an.

Le Château Éphémère est membre du réseau professionnel des pratiques artistiques numériques et Hybrides HACNUM, ouvert aux lieux mais aussi aux artistes et compagnies.

Les pratiques numériques : enjeux généraux et controverses

Marianne Massaloux introduit les échanges par une mise en contexte autour d'enjeux éthiques globaux du numérique. Évaluant dans les secteurs du numérique et de l'éducation populaire, les questions d'empowerment (pouvoir d'agir) des individus sont au cœur de ses préoccupations depuis 25 ans. Quelles questions se posent quand on parle de numérique dans les secteurs de l'éducation populaire et de la culture ? Comment faire pour ne pas subir ces technologies mais s'en servir pour ce qu'elles sont : des outils, des aides ? Comment faire pour que les personnes ne soient pas au service des machines mais plutôt l'inverse ? Comment contribuer à ce que les personnes choisissent de manière éclairée, animées par leurs libres arbitres, d'utiliser ou non la techno-

logie ? Depuis l'avènement des premiers ordinateurs chez les particulier-ères et la massification des équipements, ces questions se sont posées pour les acteur-rices de l'éducation populaire qui voyaient poindre ce qui se passait ne serait pas neutre. Effectivement, la technologie n'est pas neutre. Elle charrie avec elle des enjeux de société : des enjeux d'accès, de compréhension, de facilité à manipuler. Il y a celles et ceux qui seront équipés, celles et ceux qui sauront utiliser, celles et ceux qui comprendront ce qu'ils et elles peuvent en faire, qui gagneront en qualité de vie grâce au numérique... Et les autres. Depuis plus de 20 ans, ces questions traversent notre organisation politique avec des espoirs d'équité, des mythes de résolution de problèmes et des craintes.

Les espoirs ont d'abord créé l'enthousiasme : « Équipons ! Et ça va marcher tout seul ! ». Alors l'équipement a été privilégié : les particulier-ères, les entreprises, les institutions... en bravant les soucis inhérents à ces déploiements pas à pas. Il fallait résoudre le « fossé numérique » en achetant des ordinateurs à tout le monde et partout. C'est alors qu'il est apparu que la seule mise à disposition d'outils ne résoudrait pas tout : encore fallait-il savoir s'en servir. Est arrivée la notion de fracture numérique puis d'e-inclusion : inclure dans la société des personnes exclues parce qu'elles n'arrivent pas à utiliser les outils. Des mythes ont pris forme : le « digital native », cet enfant né entouré d'outils technologiques qui saurait d'instinct tout sur ces usages. Le mythe de la mondialisation du savoir : puisque tout est sur internet, tout le monde va avoir accès à tout le savoir du monde puisqu'il est à portée de clics. Et puis il y a eu des craintes, des peurs : le pédophile caché derrière un pseudo, la violence des jeux vidéo capables de déclencher des passages à l'acte, l'addiction...

La musique fait partie du lot : skyblog, peer to peer, Youtube, le piratage, les «

machines à faire des tubes », les bulles algorithmiques qui fabriquent de l'entre-soi sur tout, y compris les goûts musicaux. Et les réseaux sociaux : Tiktok fait un tabac chez les jeunes et certain-e-s artistes émergent grâce à des vidéos de 60 secondes.

Et demain ? Que se passera-t-il avec l'avènement de l'Intelligence artificielle ?

Marianne Massaloux choisit « d'enfoncer le clou » en évoquant ce « buzzword » du moment, en partageant avec les participant-es la réponse que chat GPT a donné à sa question sur les enjeux du numérique dans les salles de musiques actuelles :

Les enjeux du numérique et de l'éducation populaire dans les salles de musiques actuelles sont multiples et revêtent une importance capitale. Voici quelques-uns de ces enjeux :

1. Accessibilité et démocratisation : le numérique offre des possibilités sans précédent en termes d'accessibilité à la musique et à la culture. Les salles de musique actuelles peuvent utiliser les outils numériques pour élargir leur public, atteindre de nouveaux spectateurs et favoriser la participation active. Cela contribue à la démocratisation de la musique en permettant à un plus grand nombre de personnes de découvrir et d'apprécier une variété de genres musicaux.

2. Création et diffusion artistique : les outils numériques offrent aux artistes et aux salles de musique des possibilités de création et de diffusion artistique innovantes. Les plateformes en ligne, les réseaux sociaux et les technologies d'enregistrement et de production permettent aux artistes de partager leur musique, de collaborer à distance et d'atteindre un public mondial. Les salles de musique peuvent également utiliser le numérique pour promouvoir les artistes émergents, organiser des événements en ligne et diffuser des perfor-

mances en direct, atteignant ainsi un public plus large.

3. Médiation culturelle et éducation populaire : les salles de musique actuelles peuvent jouer un rôle essentiel dans l'éducation populaire en utilisant le numérique comme un moyen d'élargir les connaissances et les compétences musicales. Les ateliers, les masterclasses et les formations en ligne peuvent être proposés pour initier les jeunes et les amateurs à différents aspects de la musique, tels que la composition, la production musicale, la gestion de carrière, etc. Le numérique permet d'offrir un accès à des ressources pédagogiques variées et interactives, facilitant ainsi l'apprentissage et la découverte de la musique.

4. Gestion et promotion des salles : les outils numériques sont également précieux pour la gestion et la promotion des salles de musique actuelles. Ils permettent la gestion des réservations, des ventes de billets et de la communication avec le public. Les réseaux sociaux, les sites web et les newsletters peuvent être utilisés pour informer les spectateurs des événements à venir, partager du contenu exclusif et créer une communauté autour de la salle.

5. Analyse des données et prise de décision : le numérique offre la possibilité de collecter et d'analyser des données sur l'activité des salles de musique. Cela permet de mieux comprendre le comportement du public, d'identifier les préférences et les tendances, et d'ajuster les programmes et les stratégies de manière plus informée. L'analyse des données peut également aider les salles à évaluer l'impact de leurs actions et à prendre des décisions basées sur des données factuelles. En somme, le numérique et l'éducation populaire jouent un rôle fondamental dans le développement des salles de musique actuelles, en favorisant l'accessibilité, la

création artistique, la médiation culturelle, la gestion efficace et la compréhension du public. En tirant parti des opportunités offertes par le numérique, les salles de musique peuvent enrichir l'expérience musicale, encourager la participation.

Marianne Massaloux conclut son intervention en expliquant que la solution à ces questions n'est pas et ne sera pas une recette que tout le monde pourra appliquer. Il existe cependant des grands principes pour aller dans le sens de l'intérêt général :

- Prendre du recul pour connaître, comprendre, réfléchir et faire ses choix. Prendre du recul oblige à prendre de la distance : du temps et de l'espace. Apprivoiser ces outils, ce que l'on peut en faire, ce qu'ils provoquent sur chacun-e en les laissant de côté de temps en temps pour voir ce que cette mise à distance provoque. Attendre de voir ce que cela apporte aux autres, à notre relation aux autres, comment cela influe sur notre rapport au temps.

- Laisser le numérique à sa place : un ensemble d'outils à notre service et non l'inverse. De nombreuses thèses actuelles poussent vers le « solutionnisme numérique » : l'outil qui résout tout (cf. les plateformes de la startup nation). Certes, les outils peuvent aider mais sans l'humain la machine ne fonctionne pas. Même les Intelligences Artificielles ont besoin de nous pour exister et évoluer.
- Rester mesuré : ni trop enthousiaste ni trop diabolisant. Prendre ce qu'il y a à prendre d'intéressant et identifier ce qui est négatif pour l'éviter. Rester curieux sans adopter ni d'office, ni sans réflexion, des outils et des pratiques.

Valentin Besson complète ces propos en abordant d'autres points éthiques qui lui semblent importants. Il approfondit les questionnements relatifs au temps et à l'attention des personnes. « On entend souvent que Netflix est en concurrence avec le sommeil », souligne-t-il. Son objectif serait en effet de capter l'attention.



C'est pourquoi, il est important selon lui d'être en capacité de s'octroyer des temps de retrait et de mise à distance. Il observe le même phénomène avec TikTok ou Twitter. Il opère le parallèle avec l'invention de l'imprimerie qui permet, en théorie, à tout le monde de lire. Internet permet, quant à lui, à tout le monde d'écrire, d'enregistrer, de filmer et donc de devenir créateur et créatrice de contenus. Il s'agit par conséquent, en théorie, d'un véritable changement de paradigme. Or, dans cette fantasmée utopie de pouvoir partager des contenus sans limite, un média social comme Twitter vient réduire cette expression à 300 caractères, TikTok à 30 secondes, posant les questions de temps et d'attention. En parallèle, une personne chargée de l'alimentation des médias sociaux, dans une salle de concert par exemple, peut risquer de perdre son appétence, accaparée par une course « aux likes » et à la visibilité, perdant de vue l'objectif premier de faire venir du monde dans le lieu. Il illustre d'un contre-exemple local, la ville de Gourdon, où les affichages papier, aux entrées des villes, sur les poteaux, dans les marchés, permettent autant, sinon plus qu'internet, de faire connaître les associations artistiques et culturelles et leurs actions. Enfin, pour Valentin Besson, utiliser le numérique permet de gagner en possibilités d'agir à hauteur de ce qui est perdu en termes de dépendance. Un problème de réseau internet, de fonctionnement d'un site de billetterie, peut mettre à mal une activité. Il est nécessaire de toujours pouvoir compter sur des solutions alternatives, de garder en tête la question « que ferions-nous si le numérique ou internet disparaissait ». Or cette question effleure très rarement l'esprit tant chacun-e est « branché.e » sur le réseau 24 heures sur 24.

Benjamin Cadon poursuit ce premier tour de table en abordant la notion « d'humanités numériques », émanant du champ

de la recherche (digital humanities en anglais). Appelées sciences humaines numériques en français, elles sont composées de plusieurs champs d'études - la recherche, l'enseignement, l'ingénierie - qui croisent l'informatique et les pratiques artistiques (arts, lettres...). Il s'agit d'une approche transdisciplinaire, telle une sorte de « boîte à outils » pour les chercheur-euses, afin d'explorer les potentialités pratiques du numérique, de comprendre et d'analyser ce monde qui se numérise. Ces disciplines portent une attention particulière aux « communs numériques » : tout ce qui est diffusé en ligne, sous licence plus ou moins libre, musique sur Bandcamp, tutoriels en ligne, retransmissions « live », mais également ce qui a trait à de l'information structurée, comme le propose par exemple **l'Activitypub** pour rompre avec les surenchères d'agendas et d'événements sur les réseaux sociaux commerciaux. Il s'agit d'un protocole qui relie des serveurs équipés de logiciels libres fédérés entre eux, tels que, entre autres, **Mastodon**, réseaux social alternatif, **Mobilizon**, logiciel libre d'organisation d'événements ou encore **Peertube**, logiciel libre d'hébergement de vidéos - afin d'échanger entre différents serveurs des messages, des contenus, des descriptions, etc. Il y a malheureusement aujourd'hui une tentative d'accaparement de ce protocole par Meta (la multinationale créée et gérée par Mark Zuckerberg, anciennement Facebook) pour aller y récupérer des données personnelles. Mais il s'agit à la base d'une belle possibilité de connecter des initiatives hétérogènes. Benjamin Cadon explique avoir exploré les possibilités offertes par ce protocole, lorsqu'il était impliqué au sein de la Salle de Musiques Actuelles l'Astrolabe à Orléans, afin de donner du sens à des données calendaires pour la gestion d'agendas à destination à la fois du public et des différent-es organisateur-rices d'événements à une échelle locale ou régionale

afin d'éviter les chevauchements de programmations et d'orchestrer des parcours cohérents pour le public. Il s'agit typiquement d'une initiative que l'on pourrait inscrire dans cette logique d'humanités numériques et plus spécifiquement de **Web sémantique**. Dans la même veine, ce type d'outil pourrait permettre d'automatiser en partie le remplissage des bilans de projet à fournir aux différents partenaires institutionnels et de les rendre interopérables afin de réduire le temps consacré à ce type de tâches administratives... À travers ces humanités numériques, des chercheur-euses en sciences sociales et humaines peuvent ainsi travailler, avec une approche transdisciplinaire, autour des pratiques numériques culturelles. Benjamin Cadon mentionne une dernière référence, **Huma-Num**, grand accélérateur de recherche ayant justement vocation à mettre en place ses humanités numériques en outillant la recherche par l'agrégation de communautés scientifiques dans les sciences humaines et sociales. Il resitue enfin l'enjeu principal consistant selon lui à trouver l'équilibre entre technosolutionnisme et utopie déçue du numérique, en particulier dans le contexte environnemental actuel. La question est pour lui de savoir « où situer le bon curseur » dans ces usages numériques et dans ce déploiement technologique pour également orienter les imaginaires vers plus de frugalité, ce qui semble nécessaire aujourd'hui. Enfin, il invite à réfléchir à la production de contenus et de matière numérique qui pourraient nourrir ces futures intelligences artificielles avec un peu d'amour et de sensibilité. « Afin qu'elle ait envie de garder les humains avec elles dans le futur », conclut-il avec humour.

Un musicien, auteur-compositeur, interprète et formateur en musiques actuelles à Toulouse, qui se situe « à cheval sur trois générations », prend la parole à la suite de ces premières interventions. Pratiquant

la musique avant même l'arrivée de la disquette souple, il a traversé les différentes technologies jusqu'au développement des logiciels actuels (Live Ableton, LogicAudio...) qui permettent d'arriver en studio avec un maquettage complet de son projet musical. Selon lui, la réalité est complexe. Il a vécu le développement du numérique, comme beaucoup d'artistes, telle une véritable révolution, ancrée dans une démocratisation des moyens de création et de production. Il invite à ne pas minorer l'immense champ d'action qui s'est ouvert aux artistes (des musiques, des arts visuels...). Il y ajoute l'impact du numérique en termes de communication, de nombreux-ses artistes ayant bâti leurs carrières grâce aux réseaux sociaux et aux plateformes de streaming (bien qu'elles leur rapportent peu financièrement). Bien qu'il entende les alertes qui sont formulées, il souhaite ainsi également rappeler l'effet jubilatoire qu'a produit sur beaucoup cette révolution numérique, sans pour autant oublier tant l'industrie capitaliste et les logiques marchandes extrêmes à l'œuvre derrière de nombreux outils que les impacts écologiques dus à la multiplication des serveurs nécessaires à ces technologies.

Les pratiques numériques : le cas des salles de musiques actuelles

Sébastien Campos puis **Pierre-Mary Gimenez Guillem** témoignent ensuite de la manière dont leurs lieux se sont emparés des pratiques numériques. Est-il possible de s'en passer aujourd'hui dans un lieu de musiques actuelles ?

Au départ friche culturelle, le Château Éphémère intégrait dès son origine une dimension numérique à son projet, mais sans accès à internet. Il s'agissait d'un lieu d'art sonore et de musique qui disposait en tout et pour tout de deux micros

SM58 et de quelques haut-parleurs d'occasion dépareillés. La friche proposait également un espace d'art contemporain positionné sur les arts numériques mais ne pouvant pas réellement répondre aux exigences de la création contemporaine. Puis elle s'est dotée petit à petit d'équipements au fur et à mesure des personnes qui l'ont intégrée. Le numérique est en effet aujourd'hui incontournable. Des outils et des riches réseaux se développent depuis trente ans, à l'instar de [BandLab](#) qui incarne à lui seul un espace de composition, d'enregistrement, « d'Edit », de mixage, de mastering et de partage sur le Web, faisant naître des collaborations aux quatre coins du globe. Dès le projet initial, il y a neuf ans, le Château Éphémère avait pour objectif de recréer du lien, entre les créatifs - les humains - de manière réelle. Il s'agit d'un lieu résidentiel : des artistes, des technicien·nes, des développeur·euses, des designers, etc. habitent le lieu pendant une semaine à un mois. L'objectif est de les faire se rencontrer. En effet, ces créatif·ves produisent le plus souvent seul·es devant leur écran, mais ont aussi besoin d'échanges vivants, informels, avec d'autres. D'autant que la pandémie de COVID-19 a renforcé les

logiques d'isolement. Les sites de ventes d'instruments et de matériel en ligne, « dévalisés » pendant cette période, en sont les témoins flagrants. L'idée défendue par le Château Éphémère est donc de remettre l'humain au cœur de ces pratiques, d'insérer des passerelles créatives, du partage d'outils, des moments de collaboration, de co-construction au sein de ces pratiques individuelles. La structure organise notamment pour cela depuis cinq ans des « hackathons », moments lors desquels des technicien·nes, des auteur·rices, des artistes sont tiré·es au sort à la suite d'un appel à candidature et vont être en immersion totale au Château Éphémère pendant deux jours. L'objectif est de créer une pièce musicale en interaction avec l'environnement. Le lieu propose pour cela du « multicanal » : de l'immersif sonore, de l'immersion visuelle et lumière à 360 degrés. L'humain et le partage sont donc remis au centre du processus créatif. Ce partage de l'usage créatif des nouvelles technologies est également proposé à la population à travers une palette de programmes et d'actions éducatives, au sein du Fablab, afin d'offrir autre chose que des usages consuméristes de ces technologies et de



rendre accessibles à toutes et à tous ces nouveaux outils.

Le dernier « hackathon » en date avait pour thème les enjeux de lutherie. Le saxophoniste de jazz Guillaume Perret a été convié avec, à ses côtés, des personnes issues de Fablabs et une luthière également spécialiste d'Ableton Live. Étaient présent·es d'autres saxophonistes, des instrumentistes, des designers sonores, des technicien·nes... Il leur était proposé de créer ensemble, de partager une aventure humaine, de s'entraider un peu à la manière des premiers hackathons⁴. Il s'agit ainsi de détourner des objets du quotidien, des logiciels, à des fins créatives. Le Château Éphémère ne peut donc pas, bien sûr, se passer du numérique, mais l'utilise à bon escient. Sébastien Campos conclut en estimant qu'il n'y a rien de pire qu'une œuvre, qu'elle soit multimédia, transmédia, qui va laisser transparaître à un moment donné la technique. « C'est un peu comme un câble qui dépasse du plateau. Ce n'est pas tant la technologie que l'on attend au tournant, mais le récit, la poésie, le rêve ».

Pierre-Mary Gimenez Guillem travaille depuis dix ans au Florida comme animateur multimédia. La particularité du lieu en tant que Scène de Musiques Actuelles est de disposer d'une compétence spécifique autour du numérique et de proposer depuis longtemps de la médiation autour des arts numériques. Le propos a toujours été de faciliter la pratique artistique grâce aux outils numériques qui peuvent simplifier ou accélérer les processus de création. À son arrivée, la structure proposait beaucoup d'accompagnement à l'utilisation d'Ableton Live et de la pratique musicale collective grâce à cet outil. Pierre-Mary Gimenez Guillem a constaté alors passer

4 - Les premiers hackathons sont nés dans les années soixante-dix, organisés par des informaticiens en panne qui cherchaient à résoudre leurs problématiques ensemble, se réapproprier les systèmes, les faire évoluer...

beaucoup plus de temps, lors des ateliers, à dépanner les logiciels utilisés qu'à faire de la musique avec les enfants ou les adolescent·es. Vivant mal la situation, il a donc questionné cette pratique : le Florida a-t-il vraiment les moyens d'avoir des ordinateurs assez puissants pour supporter ces logiciels qui doivent gérer une dizaine d'instruments virtuels en temps réel pour une pratique collective ? Est-ce vraiment interactif quand l'ordinateur « plante systématiquement » ? Est-ce que ces outils correspondent vraiment aux usages du Florida et à ce que la structure souhaite transmettre ? Est-ce pertinent d'accompagner les personnes à l'utilisation d'un logiciel dont iels ne pourront probablement jamais s'acheter la licence officielle ? Il s'est donc posé clairement la question de la maîtrise possible par toutes et tous de ces outils. Il a alors développé un outil plus adapté, la Machine Sonore Infernale.

Il s'agit d'un dispositif prenant la forme d'un tableau de bord d'un vaisseau spatial et permettant de faire de la musique à huit personnes en simultanément. Il n'utilise ni logiciels, ni ordinateurs. La machine s'ouvre facilement grâce à des aimants et il est donc possible de montrer qu'à l'intérieur rien n'est magique et que le système n'est pas si complexe qu'il n'y paraît. Cela permet d'en expliquer le fonctionnement, les processus utilisés, les plans... Le code étant sous une licence [Creative Commons](#), Pierre-Mary Gimenez Guillem peut également aborder la manière dont ce type d'outils peut se construire grâce aux communautés et être à disposition de la communauté. Le propos porté aujourd'hui par le Florida autour du numérique tourne autour de la réappropriation des outils et son souhait est de faciliter et de rendre accessible à toutes et tous la création collective.

La place du numérique dans les processus de création

La Machine Sonore Infernale illustre parfaitement les possibilités d'aborder autrement les usages du numérique, le plus souvent solitaires, pour les intégrer à des processus de création collective.

Marianne Massaloux réagit aux propos de Pierre-Mary Gimenez Guillem en évoquant une initiative de longue date à laquelle elle a participé avec le Florida, les Cyberspace fiesta. Il s'agissait de moments incroyables de création entre des artistes - notamment du numérique - et du public. Sur une semaine, s'alternent des moments de création, de médiation et d'actions éducatives à destination des jeunes et des scolaires. Ces moments ont permis la création d'objets dont La Machine Sonore Infernale constitue sans doute l'aboutissement aujourd'hui et la consolidation de cette approche intelligente de la création numérique participative.

Benjamin Cadon rebondit en expliquant essayer de dépasser, avec la Labomedia, ces logiques habituelles de home studio et de démocratisation des outils numériques. La structure a longtemps développé la théorie des « logiciels libres craqués », fournissant gratuitement des cracks de logiciels tels que Ableton pour en favoriser l'appropriation par toutes et tous. Puis la structure a cessé d'utiliser des logiciels propriétaires pour n'utiliser plus que des logiciels libres. Elle essaye désormais de créer des contextes collectifs pour fabriquer, jouer de la musique ensemble. Il prend pour exemple un collègue ayant développé la « 8bit Love tape », sorte de petit synthétiseur utilisant des équations brutes pour faire de la musique avec une esthétique « 8-bit » (ou [Chliptune](#)). Plusieurs sessions de workshop autour de cet instrument ont été organisées, y compris

avec des petits enfants, et finissant toujours par un concert collectif. Il s'agissait à chaque fois d'une occasion de faire œuvre de pédagogie sur le fonctionnement d'un synthétiseur et la production de musique électronique tout en passant un moment convivial de jeu collectif. Il s'agit d'un exemple parmi de nombreux autres où la Labomedia a permis de créer du collectif et de produire du bonheur grâce à des outils numériques artisanaux.

Valentin Besson réagit en soutenant que toutes ces pratiques illustrent la philosophie des logiciels libres et la nécessité de s'approprier l'outil qui soulèvent des enjeux multiples :

- Le fait de pouvoir réutiliser un outil, parce qu'on sait comment il fonctionne, que l'on dispose des plans, des codes sources, ce qui évite de le jeter ;
- Le fait que le numérique génère une illusion de la rareté, qui est artificielle, alors que l'ordinateur, les outils numériques ne sont faits que pour copier et pour diffuser. En se libérant des logiciels propriétaires ou à licence, en accompagnant vers d'autres façons de faire du numérique, le champ des possibles est donc largement plus ouvert.

C'est en ce sens, selon lui, que l'on peut imaginer se diriger vers une utopie du numérique plutôt que la dystopie aux connotations négatives qui constitue le récit habituel.

Numérique et intérêt général

Au-delà de la relation entre numérique et création artistique, l'animateur propose de se demander dans quelle mesure les outils numériques peuvent être au service de l'intérêt général, tel que défendu par les lieux de musiques actuelles de la FE-DELIMA à travers leurs missions.

Pour Pierre-Mary Gimenez Guillem, ces outils numériques viennent renforcer les missions d'intérêt général du Florida. Le lieu a notamment récemment cofondé le collectif [BOC47](#) ayant pour mission de fournir des outils numériques coopératifs libres, éthiques et transparents aux porteur-euses de projets du département. Le Florida est en effet particulièrement sensibilisé aux logiciels libres et souhaite les rendre accessibles à toutes et tous, comme par exemple la solution de visioconférence libre [Jitsi Meet](#). L'utilisation de tels outils nécessitant des temps de formation, cinq acteurs du Lot-et-Garonne ont mis en œuvre un processus de coopération ayant abouti à la création d'un site Internet qui permet aux porteur-euses de projets du département d'accéder à un cloud et à une suite d'outils libres collaboratifs, [Nextcloud](#), hébergé à Agen et qui constitue une alternative aux outils propriétaires de Google. Des temps de formations en présentiel sont régulièrement organisés pour que tout un chacun puisse s'en emparer facilement.

Pour Sébastien Campos, cet exemple illustre la notion des communs abordée précédemment, sur laquelle rebondit Marianne Massaloux en prenant pour exemple Médias-Cité qui développe également des solutions d'hébergement et d'outils numériques libres, tout en précisant que cela a un coût en termes de ressources : entretien des serveurs, gestion de la bande passante, surveillance des outils... Or, c'est justement la récupération et la spéculation sur les données fournies par les utilisateur-rices qui permet à Google, par exemple, d'absorber ces coûts et de proposer des outils gratuitement. Pour une approche éthique qui se passe de cette exploitation des données, il faut développer un modèle économique alternatif. L'association d'éducation populaire Framasoft a par exemple lancé un vaste

mouvement pour « dégoogliser » Internet. Mais, victime de son succès, elle peine à maintenir son activité, à gérer ses serveurs, à les alimenter en électricité... Il faut identifier collectivement ces problématiques et bien comprendre la nécessité de soutenir économiquement de telles initiatives ou bien de trouver des « tiers-payeurs » qui permettent de stabiliser un modèle économique garantissant la gratuité pour les utilisateur-rices. Médias-Cité travaille en ce sens en incluant ces problématiques lorsqu'elle accompagne la transformation numérique des structures de l'économie sociale et solidaire. Ces dernières prennent alors conscience d'être en complète opposition à leurs valeurs en utilisant des solutions capitalistes et « voraces » telles que Google ou Amazon. Elle se fixe comme objectif de sensibiliser ces structures aux enjeux de sobriété, de confidentialité des données, de conditions de travail, pour que les outils qu'elles utilisent soient plus en cohé-



rence avec les valeurs qu'elles défendent. Médias-Cité essaye par ailleurs d'élargir son action aux collectivités publiques, notamment aux petites villes. « Mais il s'agit d'un véritable chemin de croix, souligne-t-elle, « tant nous avons toutes et tous été habitués à ces outils mondialisés qui forment nos manières de faire et nous ancrent dans des réflexes d'utilisation ». Marianne Massaloux revient enfin sur la licence Creative Commons évoquée par Pierre-Mary Gimenez Guillem en précisant que tous les produits au sein de Médias-Cité sont sous ce type de licence. N'importe qui peut ainsi s'en saisir, les réutiliser, les faire évoluer, sans en demander l'autorisation, mais en respectant le droit d'auteur en citant la structure. « Nous allons toutes et tous avoir à faire preuve de pédagogie pour que ces ressources soient essaimées et deviennent un commun plus important qu'il ne l'est aujourd'hui », conclut-elle.



Valentin Besson rebondit en avouant n'avoir distingué pendant longtemps que les aspects négatifs de tous ces outils numériques, comparant ces sentiments à l'éco-anxiété de plus en plus évoquée à l'heure actuelle. Il observe aujourd'hui une lueur d'espoir dans la création de communs, associée à l'humain, à l'instauration de liens entre les personnes. Le fait de créer des communs au sein du modèle économique actuel a tendance à déposséder les artistes d'une partie de leurs revenus potentiels. Si cette question des communs - qu'ils soient créatifs, artistiques ou numériques (donc des logiciels hébergés par des serveurs) - est abordée uniquement à travers une dimension économique, elle se confronte de fait, à la force de frappe des entreprises cotées en bourse. Il est donc nécessaire de compenser cet état de fait par de l'humain, la création de cadres qui peuvent être sources de joie. « Des communs sans humains derrière, ne sont pas des communs, souligne-t-il, et ce pour éviter de tomber dans une Tragédie des communs ». Il précise en effet qu'aujourd'hui, une partie des communs est par exemple utilisée pour entraîner les intelligences artificielles. Ou encore que l'open data, donc toutes les données générées par les logiciels de l'administration publique, telles que les études de l'Institut National de la Statistique et les Études Économiques (INSEE), a tendance à nourrir les jeunes pousses de la « start-up nation » pour faire émerger des licornes (des entreprises valorisées financièrement). L'idée à défendre, pour Valentin Besson, est de proposer autre chose plus en lien avec l'humain.

À la question posée en rebond « Peut-on parler de circuits courts, même dans le numérique ? », Pierre-Mary Gimenez Guillem répond qu'il s'agit justement du principe-clé défendu par le Florida : « en hébergeant notre propre serveur, nos propres outils numériques, nous nous

inscrivons dans cette logique de circuit court ». Il précise qu'il s'agit justement des valeurs défendues par un collectif tel que CHATONS qui propose de décentraliser l'hébergement d'outils en mettant en lien les utilisateur-rices avec des producteurs locaux de contenus, en capacité de répondre et d'interagir en direct.

Comprendre collectivement les enjeux du numérique

Si les enjeux semblent relativement flagrants quand il est question des circuits courts dans le secteur de l'alimentation, le sont-ils réellement quand il s'agit du secteur du numérique ?

Pour Sébastien Campos, les solutions passent par une forme de désacralisation du numérique : mise en lumière des Low-tech, utilisation des micro-ordinateurs simples à programmer pour rendre accessible le numérique à des fins d'usages créatifs. Pour cela, le Château Éphémère propose une large gamme d'ateliers en y intégrant une dimension socio-éducative. Par exemple, la structure propose des ateliers de destination des collégiens autour des réseaux sociaux et du cyberharcèlement où ces sujets sont abordés avec un jeu de cartes. Cette matérialisation permet une représentation moins abstraite des valeurs à défendre. Dans le même registre, Labomedia a développé des activités de codage à partir de plaquettes en bois permettant d'apprendre à programmer à partir d'un objet physique. Ce système de « Code en bois » a été développé par une petite entreprise auvergnate, précise Benjamin Cadon. Valentin Besson rebondit en témoignant d'un projet collectif auquel il a participé consistant à « faire du numérique avec les doigts » à l'aide d'un jeu de cartes permettant de se poser des questions en groupe sur les données personnelles, la transparence

des algorithmes, le contrôle démocratique des outils numériques, l'inclusivité, la sobriété, le financement responsable... Le modèle de financement dans le logiciel libre est celui du don : donner du temps ou de l'argent, selon ses moyens et recevoir, selon ses besoins (techniques). Il s'agit donc d'un véritable « pas de côté » vis-à-vis de la société marchande. Valentin Besson fait par ailleurs volontiers le parallèle entre les pratiques du numérique et l'apprentissage collectif de la musique : « pour espérer avoir un orchestre ou une chorale qui fonctionne avec différentes formations, il faut a minima que tout le monde ait une pratique homogène. C'est la même chose pour une utilisation en équipe des outils numériques. C'est pourquoi il faut envisager l'usage de l'outil numérique comme un accompagnement complet au changement, avec tout ce que cela implique de temps, de patience, de constance, de persévérance. On l'oublie souvent, bercé par l'illusion qu'une technologie numérique va constituer une solution évidente pour tout un chacun ». Par exemple, Valentin Besson rencontre, dans sa pratique d'accompagnement, des personnes qui ne vont pas faire la différence entre un moteur de recherche et un navigateur. Il propose également de « dédiaboliser » le rapport aux GAFAM et de sortir de cette opposition manichéenne au numérique libre : « cette approche moralisatrice entre le bien et le mal engendre finalement plus de violence que de bien ». Il en revient à la notion de curseurs propres à chacun-e : « combien de temps suis-je prêt-e à passer pour m'investir sur l'apprentissage de tel ou tel logiciel, au détriment de temps dédié à la création artistique... ? ». Il ajoute qu'aujourd'hui, de nombreuses recherches ont été réalisées autour des biais du numérique, sur ses effets cognitifs, par exemple la sécrétion de dopamine. Une partie de ces recherches peuvent être exploitées de manière positive. Il revient ensuite sur les impacts

du numérique sur la création artistique. Selon lui, le numérique a permis de dépasser la limite physique des instruments en permettant de créer des sons impossibles à générer avec des instruments analogiques. La question inverse se pose aujourd'hui de savoir si les instruments de musique peuvent faire évoluer la manière d'envisager nos interfaces avec les outils numériques. Pour certain-es chercheur-es, l'avenir du numérique n'est pas nécessairement un écran de plus en plus fin utilisé par un simple doigt. Iels se posent au contraire la question de la manière dont pourraient être utilisées les potentialités de tous les capteurs présents dans le corps humain. Pour cela, les instruments mobilisés par le pratique artistique peuvent servir d'interfaces humains-machines.

Un chargé de production d'une salle de musiques actuelles située en milieu rural salue les nombreux exemples permettant de répondre à son interrogation principale, à savoir comment une salle de musique actuelle peut prétendre à changer les habitudes numériques de son public. Il relève l'intérêt de rendre le numérique un peu plus « organique », à l'instar de la Machine Sonore Infernale qui permet à ses utilisateur-rices de « toucher du doigt » les composants électroniques. Valentin Besson insiste en rebond sur la nécessité pour les associations, en réponse à ces enjeux, de se réaligner avec les valeurs qu'elles défendent. Par exemple, pour l'envoi de fichiers volumineux, la tendance est d'utiliser le premier outil trouvé sur Internet, sans se soucier des conditions générales d'utilisation et de la protection numériques des fichiers. De même, les associations doivent porter une attention particulière à la gestion des données sensibles de leurs adhérent-es (nom, numéro de téléphone, adresse mail...), dont elles sont responsables : à qui sont-elles accessibles ? Sont-elles correctement protégées, ne

serait-ce que par un mot de passe sécurisé... ? La loi [RGPD](#) est-elle respectée ?

Marianne Massaloux réagit à cette question du choix des outils. Elle soulève le fait que chacun-e sera contraint prochainement à des choix drastiques du fait de difficultés d'accès aux composants électroniques. Par exemple, Médias-Cité propose un service d'hébergement de contenus par l'intermédiaire de serveurs situés à Paris. Pendant le confinement imposé lors de la crise de la COVID-19, l'association a rencontré des difficultés d'accès à ces serveurs du fait du gel de la circulation des composants électroniques nécessaires : « nous avons pris conscience pour la première fois des limites en termes d'espaces sur ces serveurs que l'on pensait infinis, sans limites, mais qui sont pourtant bel et bien tributaires de l'accès à ces composants électroniques qui leur permettent de fonctionner... De plus, ces composants utilisent des métaux qui ne sont pas toujours extraits de manière éthique. De même, ces outils sont particulièrement énergivores, car nécessitant d'importants systèmes de refroidissement ». Selon Marianne Massaloux, cette consommation pourrait être réduite, en limitant à la fois la quantité de données sauvegardées (notamment le stockage de photos et de vidéos, en particulier sur les réseaux sociaux) et le nombre d'outils utilisés. Elle prend en exemple les innombrables comptes d'utilisateur-rices ouverts pour tester un outil qui ne sera finalement jamais utilisé. Le grand public est très peu alerté sur ces questions qui touchent à la sobriété.

Benjamin Cadon, en plus de souscrire à tout ce qui a été énoncé précédemment, cite en exemple un projet de CHATON développé par la Labomedia : l'association de maintien de l'informatique paysanne orléanaise, pour « mettre les octets dans des circuits plus courts ». Pour autant, il

s'interroge en tant que professionnels du numérique sur ces questions de sobriété : « ne sommes-nous pas nous-mêmes des agents marketing poussant les personnes à acheter ou s'emparer de solutions qui finissent dans les tiroirs et produisent du déchet ? ». C'est pourquoi la Labomedia se préoccupe de plus en plus d'adopter une approche low-tech frugale et calibrée de ses usages du numérique. Il relève que [ChatGPT](#) a un coût de fonctionnement en énergie et en « mobilisation serveur » de sept cents mille dollars par jour. Peut-on vraiment se le permettre dans le contexte environnemental actuel ? Il invite ensuite les participant-es à s'interroger sur les usages du numérique qu'ils souhaitent arrêter : « Est-ce que, par exemple, passer des heures à scroller de façon infinie sur des réseaux sociaux constitue quelque chose que vous avez envie de continuer ad vitam ? ». Quant aux pratiques dont iels souhaitent s'emparer il ajoute que c'est une question à se poser pour parvenir à positionner ce fameux curseur au bon endroit, maintenir une dimension collective aux pratiques et continuer de produire des communs, tout en évitant de se les faire dérober par les « géants » du secteur marchand et les intelligences artificielles qui, au détriment des licences libres, n'hésitent pas à les piller sans vergogne. En matière de licences libres, Benjamin Cadon prend pour nouvel exemple [Constant](#), organisation à but non lucratif située à Bruxelles qui a créé une licence intitulée [Collective Conditions For Re-use \(CC4R\)](#), qui rompt avec la culture du libre habituellement très libérale et autorisant une commercialisation. Ces types de Creative Commons non-commerciales ne sont pas à proprement parler des licences libres. Et Constant y intègre une dimension politique afin d'éviter des usages et des réutilisations de ses travaux qui pourraient accroître les problématiques d'extraction et de récupération de données, parfois violentes, en intégrant un pendant

moral à l'usage des contenus qu'ils et elles produisent.

Un chargé des pratiques musicales d'une salle de région parisienne souhaite réagir à propos de l'évolution des usages et des limites que chacun-e peut se fixer. Face au constat des innombrables boucles de mails qui circulent en équipe, il a encouragé le recours à Microsoft Teams pour les échanges internes. Mais sa prise en main par l'ensemble de l'équipe est très lente et seul-es trois ou quatre salarié-es commencent juste à l'utiliser. Il évoque également les problèmes de conversion et de stockage de données relatives à sa pratique musicale. Initialement utilisateur de Myspace, il n'a aucune idée actuellement de ce que sont devenu son compte et les données qui y étaient stockées... Il constate par ailleurs qu'il lui a été impossible de récupérer le fruit de cinq ou six ans de travail en termes de sound design, d'habillage, de photos, de textes, ni même les morceaux déposés à l'époque... Comment récupérer ce type de contenu ? Et surtout, comment optimiser leur stockage ? « Stoker à l'infini devient antinomique avec le contexte climatique actuel... ». Son collègue chargé de la communication rebondit en témoignant de la mise en place d'une commission de travail autour des questions numériques, en lien avec les bénévoles de leur structure. Le chantier est vaste, intégrant à la fois les enjeux de communication, de création et d'arts numériques, les outils administratifs, la bureautique... Les participant-es se sont sentis assez vite « écrasés » par l'enjeu, le sentiment de culpabilité et l'énorme travail que nécessite une évolution réelle des pratiques. Un webinaire organisé par la FEDELIMA sur ces questions lui a fait prendre conscience, par ailleurs, de la nécessité d'intégrer une mission dédiée au sein de l'organigramme de l'équipe pour envisager de réelles avancées, à l'instar, par exemple, d'un-e chargée de mission

sur les questions de développement durable, les deux sujets étant au demeurant probablement liés. Néanmoins, les réalités économiques des lieux, souvent en sous-effectifs, ne le permettent par, à moins d'un choix fort de la direction, mais potentiellement au détriment d'autres aspects du projet.

Pour Valentin Besson, les réseaux régionaux devraient justement porter une partie de la compétence numérique pour le collectif, avec un poste partagé dédié qui maîtrise les enjeux, propose de la veille pour l'ensemble des adhérents du réseau, etc. Une des réponses se situe probablement dans la mutualisation de postes. Malheureusement, dans le cas du Réseau des Indépendants de la Musique (RIM) , qui rassemble les acteurs de la filière musicales actuelles en Nouvelle-Aquitaine, la tendance est plutôt inverse, le temps de travail du poste dédié aux questions numériques est en train d'être réduit. Pour Benjamin Cadon, de nombreux cas de figure sont imaginables. Disposer d'une personne dédiée à un sujet est idéal mais parfois un peu utopique, selon les tailles des structures. Aujourd'hui Labomedia, grâce à son projet FuturÉtic, a équipé la Fraca-MA (Fédération et Pôle Musiques Actuelles en Région Centre - Val de Loire) d'un Nextcloud et d'autres outils libres, qui servent ensuite à l'ensemble des adhé-

rents du réseau. Cela permet de générer une économie locale sociale et solidaire. Il défend l'idée de voir se développer une « forêt de petites coopératives » capable de fournir des services, que ce soit dans le domaine de l'environnement ou du numérique, dans une logique de proximité et qui puisse donc accompagner de façon très humaine la transition des usages. La mutualisation peut aussi être au service de la sauvegarde et la patrimonialisation des contenus. Par exemple, imaginer un hébergement mutualisé de contenus vidéos, à une échelle à définir (régionale, départementale, nationale ?) permettrait de ne pas dépendre des conditions souvent contestables et contraignantes d'hébergeurs tels que Youtube⁵. À ce titre, la fédération de l'audiovisuel participatif⁶, a monté une instance « peertube » nationale qui héberge l'ensemble des contenus de ses adhérents. Selon lui, il est possible d'imaginer qu'avec la force du national, cette instance puisse être administrée et préservée pour les années à venir. Il ajoute qu'il n'y a pas de réponse unique, pas de culpabilité, mais que du bonheur. Et comme le dit Framasoft, la route est longue, mais la voie est libre !

.....
5 - Sur ce sujet, voir <http://archive.org/>, site permettant d'héberger des vidéos, du son, des textes, sur plusieurs années.
6- <https://audiovisuel-participatif.org/>

Garantir une diversité des pratiques artistiques et culturelles sur un territoire : enjeux et pratiques



Jeudi 6 juillet | 9h30-12h00



Les Docks
Grande salle

Les expériences culturelles des personnes et des artistes sur un territoire sont le plus souvent plurielles et diverses. Elle se nourrissent de différentes pratiques et rencontres, elles prennent place dans différents endroits de transmission et de diffusion plus ou moins formels, plus ou moins institués ; elles s'expriment et se partagent dans différents cadres, à différents moments, etc. Cette diversité garantit également que chacun, chacune, là où il ou elle vit, puisse trouver un écho à ses habitudes et envies culturelles, qui évoluent aussi selon de multiples facteurs - les cercles sociaux fréquentés, les différents moments de la vie, les rapports aux loisirs... Pour autant, cette pluralité peut sembler fragile, voire mise en danger par des logiques de concentration économique, de mise en concurrence, de repli sur son projet, ses habitudes de travail... Aussi comment peut-on contribuer à maintenir un écosystème culturel pluriel et diversifié pour garantir une pluralité des pratiques et des expressions artistiques et culturelles ? Quelles responsabilités et quelles postures cela engage-t-il ? Quels actions et projets peuvent contribuer à ces dynamiques territoriales ? Ce sont ces enjeux et pratiques que nous partagerons lors de cette table-ronde.

Avec...



Margot Aymé
Administratrice aux
Abattoirs (Cognac)



Pauline Valla
Chargée de développement
culturel du PETR du Grand
Quercy (Cahors)



Mélanie Alaitru (*en visio*)
Directrice du Chabada
(Angers)



Catherine Fontaine
Co-fondatrice du café-
concert « La Grande Famille »
(Pinsaguel)



Maurice Fontaine
Administrateur occitan et
national du Collectif Culture
Bar-Bars, Président de « La
Grande Famille », café-concert
(Pinsaguel)



Gwen Rio
Coordinatrice et chargée de
production de Babel Gum
(Lalbenque)



Grégoire Pateau
Chargé des dynamiques territoriales de
l'UFISC (Union Fédérale d'Intervention
des Structures Culturelles)

Animé par...

Garantir la diversité des pratiques artistiques et culturelles, un enjeu partagé

Grégoire Pateau, après avoir rappelé la thématiques et les problématiques de la table ronde, propose un premier tour de table de présentation des intervenant-e-s, intégrant une première question : en quoi est-ce un enjeu pour les iels de garantir la diversité des pratiques artistiques et culturelles ? En quoi cette question traverse-t-elle leurs parcours ?

Pour **Mélanie Alaitru**, directrice du **Chabada**, salle de musiques actuelles à Angers, en poste depuis quatre ans, cette question n'est pas récente dans son parcours personnel et professionnel, débuté au sein du secteur socio-culturel et du développement territorial. Selon elle, cette question renvoie à l'éducation populaire et à des logiques de coopération territoriale, sujet qui la concerne depuis plusieurs années. Elle a intégré le Chabada avec cet héritage et cette habitude de travail. Elle a été choisie car ces questions sont également désormais au cœur du projet du Chabada. Lors de sa prise de poste, du temps lui a été laissé pour aller à la rencontre des acteurs et actrices du territoire. Elle s'est aperçu que chacun-e prenait des nouvelles des autres par son intermédiaire. Elle en a tiré le constat que si les acteur-ric-e-s du territoire se connaissaient, iels ne se rencontraient pas suffisamment. Il a donc été décidé de travailler au renforcement de leurs relations.

Margot Aymé est administratrice aux **Abattoirs**, à Cognac, lieu de diffusion d'une jauge de cinq cents places et école de musique qui compte environ trois-cent élèves. La structure propose de la résidence artistique et un peu d'accompagnement, surtout d'artistes locaux. Elle se dit « assimilée SMAC », car elle remplit des missions comparables à celle du cahier

des charges. Mais dans le département de la Charente, la structure labellisée SMAC est la **Nef** à Angoulême. Son parcours professionnel et personnel a débuté dans le secteur de la bande dessinée et de la science-fiction. Elle a souvent entendu qu'il ne « s'agissait pas de littérature ». Puis elle a travaillé pour une compagnie de théâtre de rue. Elle a souvent entendu qu'il ne « s'agissait pas de théâtre ». Elle a ensuite travaillé pour une compagnie de danse **Butō**. Cette fois c'était « trop élitiste ». L'idée première qu'elle défend, pour garantir la diversité des pratiques culturelle est donc de sortir des logiques d'opposition ou de concurrence et de légitimer qu'il y a une place tous et toutes. Cet état d'esprit nourrit son travail au sein des **Abattoirs** et en étroite coopération avec la **Nef**.

Catherine Fontaine est cofondatrice de la **Grande Famille**, café culturel situé à Pinsaguel, en zone péri-urbaine, dans une banlieue de « première couronne » de Toulouse. Elle a évolué pendant une quarantaine d'années dans le secteur socioculturel ou de la culture, au sein de projets variés, situés très majoritairement dans des territoires populaires, voire prioritaires de la politique de la ville. Les questions de diversité culturelle et de droits culturels ont donc toujours été au cœur de ses préoccupations. Son objectif principal demeure que tous les publics soient susceptibles de se côtoyer et de rencontrer des artistes d'horizons multiples. Elle a ainsi souvent programmé des propositions assez originales dans des quartiers prioritaires de la politique de la ville. Par exemple – il en a été question – de la danse **Butō** en plein cœur du quartier **Bellefontaine**, à Toulouse. La **Grande Famille** n'est pas un lieu élitiste, bien qu'il se situe dans un bâtiment « Belle époque », ce qui lui apporte un certain cachet. L'avantage d'être un café – avant d'être « culturel » – est de permettre une

plus grande ouverture. Les personnes se posent un peu moins de questions avant d'en franchir le seuil. Iels viennent juste prendre un verre puis découvrent le lieu, son intérieur et enfin les artistes qu'il accueille - des plasticien-ne-s, des musicien-ne-s, des acteurs de théâtre, des conférencier-ère-s... **Maurice Fontaine**, qui partage la vie de Catherine Fontaine depuis 40 ans, préside La Grande Famille. Il est également administrateur occitan et national du Collectif Culture Bar-Bars. Il a un parcours professionnel assez similaire, bien qu'ayant également été artiste intermittent du spectacle pendant de nombreuses années. Il a dirigé à plusieurs reprises des lieux du type centres socio-culturels. Il souhaitait, avec Catherine Fontaine, en fondant la Grande Famille, créer un lieu culturel qui leur ressemble, intention qui lui a donné son nom. Il s'agit en effet d'un lieu d'accueil de familles et d'enfants, notamment doté d'un pôle ludothèque et d'un petit pôle bibliothèque. Il propose également une vinylothèque grâce à laquelle les usagers peuvent écouter des vinyles des années cinquante, jusqu'à nos jours. L'idée était de disposer d'un lieu de partage, d'échanges et de mélanges et de le positionner volontairement en péri-urbanité, c'est-à-dire hors de la métropole toulousaine, donc éloigné de son offre culturelle. Il est implanté au sein de ce que l'on peut nommer un « territoire dortoir », traversé par environ douze mille véhicules par jour, sans que les personnes s'y arrêtent. Parfois certaines finissent par entrer dans le café par curiosité seulement six mois, voire un an, après avoir constaté son existence. Pour Maurice Fontaine, il est nécessaire d'éclairer les habitant-e-s sur l'existence des cafés cultures, qui ont pourtant émergé de longue date, mais dont beaucoup de personnes n'ont pas encore compris la finalité. « C'est la complexité d'être hybride, d'avoir à la fois le côté café et le côté culture », souligne-t-il. Leur objectif

est de proposer aux habitant-e-s du territoire de s'approprier ce lieu et d'en faire un espace commun, en partageant notamment des idées de programmation. Le souhait militant était déjà exprimé, avant même d'ouvrir le lieu, d'intégrer le collectif national Culture Bar-bars qui regroupe 500 cafés en France. Une dizaine ferment chaque année : ce sont des structures au modèle économique souvent précaire. Pour autant ils sont aux avant-postes de l'émergence de la scène culturelle en France. « Toustes les artistes connue-e-s du grand public aujourd'hui ont démarré dans un café culturel », rappelle-t-il. C'est-à-dire dans des lieux atypiques, disposant d'une jauge réduite. L'idée du collectif est donc de faire reconnaître les cafés culturels comme des lieux d'émergence et donc de professionnalisation. Le collectif a ainsi obtenu la création du GIP Cafés-culture en 2005, groupement interprofessionnel qui assure la gestion d'un fonds dédié au soutien à l'emploi artistique et technique.



Gwen Rio n'est pas issue du secteur des musiques actuelles, mais participe au groupe de travail « culture et ruralité » animé par la FEDELIMA. Elle vient du territoire de proximité des Docks, de Lalbenque, petite ville proche de Cahors. Elle fait partie de l'association Babel Gum qui travaille autour de l'itinérance artistique. Son parcours fait écho aux précédents témoignages. Elle a intégré le milieu culturel en tant que chargée d'information et de veille sur les politiques publiques d'un réseau d'acteurs indépendants, le Collectif Couac à Toulouse, travaillant au sein d'un squat artistique, le Mix'art Myrqs. La notion de réseau est importante pour elle, car elle évacue de fait les questions de jugement esthétique. Qu'il y ait des désaccords ou non, chaque discipline y a sa place, le but étant de faire « front commun ». Les membres de ce réseau n'étaient pas tous au même niveau de structuration et de professionnalisation : des lieux, des petites compagnies, essayaient ensemble de « défendre l'idée d'un terreau culturel permettant l'émergence de pousses, sans qu'une plante soit plus importante qu'une autre ». Elle a ensuite fondé l'association Babel Gum avec son compagnon, dont l'idée première était d'ouvrir des fenêtres sur la diversité culturelle des territoires, en défendant le point de vue qu'il n'existe aucun désert culturel, que tout le monde a une culture à mettre en partage et que chaque territoire comporte son lot d'artistes professionnel-le-s permettant de proposer une programmation locale n'importe où. Pendant cinq ans, l'association a organisé des festivals itinérants : sur deux, trois mois, l'association investissait un territoire en général très rural. D'abord un repérage, puis l'implantation d'un chapiteau et pendant une quinzaine de jours, une programmation hétéroclite, composée d'amateur-e-s et de professionnel-le-s issu-e-s du territoire. L'association a stoppé cette activité, après 5 ans et 14 festivals, constatant désormais une meilleure

prise en compte des acteurs locaux dans les programmations, mais également face aux difficultés à défendre sa manière de travailler auprès des collectivités locales. En effet, lorsque l'association rencontrait une collectivité en lui proposant un festival de quinze jours sur son territoire avec des artistes locaux, la réponse était catégorique : « il n'y a pas d'artistes, pas de compagnies, pas de groupes sur son territoire ». Or, Babel Gum en identifiait systématiquement, la plupart se diffusant nationalement, voire internationalement, mais jamais localement. Chaque fois, la programmation était enthousiasmante, mêlant amateur-rice-s, professionnel-le-s et une diversité d'esthétiques, à laquelle s'adossaient systématiquement des ateliers de pratique, animés soit par des artistes locaux-ales, soit par Babel Gum. L'association s'est finalement spécialisée dans la logistique de l'itinérance au service d'autres projets. Pour l'association, l'itinérance répond à ces enjeux de défenses de la diversité des pratiques. Elle permet de travailler sur l'effet de seuil, en montant des structures mobiles dans l'espace public, sur le temps long (une à deux semaines, voire davantage), en côtoyant les habitant-e-s au quotidien, en y intégrant une dimension conviviale. La rencontre artistique se fait ensuite, un peu comme ce qui a été évoqué par La Grande Famille pour les cafés-culture.

Pauline Valla travaille pour le Pôle d'Équilibre Territorial et Rural (PETR) du Grand Quercy. Il s'agit donc d'un territoire de projet, issu des anciens Pays de la « loi Voynet » créés dans les années quatre-vingt-dix, présentant une cohérence géographique, historique, culturelle. Le territoire se situe dans la moitié sud-ouest du département du Lot qui comporte un deuxième Pays. En charge du développement culturel, son rôle est d'accompagner des projets culturels sur ce territoire, à partir d'un schéma culturel et d'un programme d'action. Cette

entrée territoriale est très importante. Il s'agit d'un dispositif de projet culturel de territoire qui ne s'appuie pas sur une entrée sectorielle classique - musique, danse, spectacle vivant, etc. – mais sur cette entrée territoriale, au sens du territoire vécu, avec ses acteur·ice·s culturels, ses équipements, mais aussi ses habitant·e·s. Il permet de « mettre en musique » l'existant pour soutenir, accompagner, structurer, mettre en réseau l'ensemble des parties prenantes et ressources du territoire, dont l'ensemble des associations, professionnelles ou non. Leur approche de la notion de culture a évolué au fil du temps pour se rapprocher de son origine latine *cultura*, qui signifie *habiter, entretenir, prendre soin*. Le PETR défend l'habitabilité du territoire plutôt que son attractivité. Il s'agit certes d'un territoire administratif, mais également d'un territoire de vie et d'un territoire vécu, où chaque habitant·e est porteur·euse de culture et de diversité. Ce projet culturel de territoire est donc un outil qui facilite la coopération.

Comment favoriser cette diversité des pratiques ?

Grégoire Pateau souligne la diversité et la complémentarité des intervenant·e·s, qui dépasse le champ des musiques actuelles et la logique de lieux à travers l'itinérance défendue par Babel Gum, ainsi que l'approche plus globale d'un projet culturel de territoire. Il propose un second tour de parole où pour que chacun puisse exprimer comment les projets développés génèrent de la rencontre, de l'ouverture, voire de la coopération entre les personnes, les artistes, les autres structures formelles ou non, institutionnelles ou non.

Mélanie Alaitru introduit ce second tour de parole en expliquant qu'en 2021, lors de la réécriture du projet du Chabada, l'idée de ré-ancrer dans le lieu localement et de

mettre en place des logiques de coopérations systématiques étaient au cœur des réflexions qui tournaient autour de trois mots-clés : coopération, expérimentation, ouverture. Cela les a amenés à développer plusieurs types d'actions. Tout d'abord poursuivre l'accueil de programmations extérieures au sein du lieu, en le mettant à disposition des associations. Puis, pour aller plus loin en termes de coopérations et de co-construction, mettre en place des espaces de rencontres et d'interconnaissance et réassocier le plus de monde possible réfléchir sur le projet, autour des enjeux du territoire. Des rencontres territoriales ont donc été organisées avec l'appui de la FEDELIMA et du Pôle de coopération des acteurs pour les musiques actuelles en Pays de la Loire (le Pôle). L'ensemble des acteur·rice·s du territoire ont été invité·e·s, rassemblant ceux et celles du champ des musiques actuelles, mais également du reste du champ culturel et socio-culturel, pour travailler collectivement autour des enjeux à venir sur le territoire. Ces rencontres se sont pé-



rennisées et ont lieu désormais chaque année. De celles-ci découlent des groupes de travail partenariaux avec différents secteurs pour co-construire le projet du Chabada. Cette approche transversale a été complétée par une réflexion autour de la gouvernance associative, aboutissant à la création ou la réouverture de collèges permettant à l'ensemble des parties prenantes du projet d'y être représentées : usagères et usagers, utilisatrices et utilisateurs des espaces de répétition, musicien·ne·s, spectateur·rice·s et acteurs locaux. En complément, tous les deux mois, le Chabada propose des temps de rencontres entre acteur·rice·s (des musiques actuelles essentiellement) sous forme de petits déjeuners. Ce sont des temps de partages d'informations, d'échanges de nouvelles et d'actualités. Le Chabada va actuellement à la rencontre des nouveaux lieux qui s'ouvrent à Angers et ses environs. Chaque temps de rencontre réunit une vingtaine de personnes et en intègre à chaque fois de nouvelles personnes (environ 80 au total ont participé à au

moins un petit-déjeuner). Au-delà d'échanges d'information, ces espaces provoquent des mises en relation et génèrent de la co-construction de projets. Enfin, le Chabada propose chaque année un « forum des musiques actuelles » ayant pour but de favoriser la mise en lien de structures (du territoire et au-delà – Trempolino, la SACEM...) et de musicien·ne·s amateurs et professionnel·le·s. La première édition a permis d'accueillir environ deux cents personnes. Des outils numériques ont également été développés : des groupes Whatsapp à destination des musicien·ne·s, des newsletters, des groupes Facebook, qui permettent de faire passer de l'information par d'autres biais.

La Grande Famille agit quant à elle à une échelle plus petite, mais répond néanmoins à des besoins latents au sein d'une agglomération, pourtant composée d'une cinquantaine de petites communes, dépourvues d'équipements et de possibilités d'accompagnement. Le lieu, tenu par des personnes qui disposent d'un important réseau professionnel, permet d'accueillir beaucoup d'artistes et d'ouvrir le champ culturel à la population qui compose son bassin de vie, notamment le public scolaire. Le lieu se fait également écho des propositions culturelles de la métropole. Il travaille par exemple avec la plupart des festivals en proposant des dates « off ». Cela ne va pas sans contraintes institutionnelles. Par exemple, accueillir le festival Marionnettissimo s'est avéré fastidieux car, théoriquement, au regard du périmètre d'intervention des institutions qui le soutiennent, il n'aurait pas dû franchir les frontières du territoire (à trois kilomètres près...). Les artistes sont heureusement très enthousiastes et soutiennent l'initiative. Il est important pour eux d'avoir été associés à ces rencontres Raffut, par l'intermédiaire du collectif Cultures Bar-bars. « Faire réseau », pour des petites structures qui ne sont pas

subventionnées, est fondamental. Sans rentrées d'argent, sans vente de boissons, et donc sans investissement au quotidien pour tenir le lieu, pas de concert ni de public. Ce constat a poussé Maurice et Catherine Fontaine à monter leur SAS (Société par actions Simplifiée) sous le statut de l'économie sociale et solidaire, dans l'optique de s'ouvrir à un maximum de partenariats. Ce statut leur impose de fonctionner avec l'appui de comités stratégiques : un comité « salariés », un comité « intermittence » et un comité « usagers », réunis pour penser les orientations du projet. L'atout d'un tel fonctionnement est la souplesse de la programmation. Le lieu peut programmer un concert, un artiste, « au pied levé », par exemple, pour accueillir un groupe en tournée, pour laquelle les tourneurs, pour justifier de percevoir des aides à la tournée de la SPEDIDAM ou de l'ADAMI, doivent trouver un certain nombre de dates complémentaires, hors des réseaux classiques... Cette souplesse a son importance également pour les résidences. Le lieu est petit mais accueille néanmoins entre cinq et huit résidences à l'année, toutes disciplines confondues : danse, théâtre, clown, musique. L'amplitude horaire du lieu permet d'accueillir les artistes de 8h du matin jusqu'à l'heure d'ouverture au public. Ses infrastructures permettent d'organiser le « gîte et le couvert ». La transversalité et les logiques partenariales animent la Grande Famille. « Il est très important pour nous de ne pas être considérés uniquement comme des « vendeurs de bière » mais de réaffirmer qu'un bar est aussi un lieu où la culture s'émancipe – précise Maurice Fontaine – Nous sommes aussi à la pointe sur les questions pride, LGBT, trans... Tels des « avions renifleurs » sur ces enjeux de société ». À terme, la Grande Famille souhaite devenir une structure d'accueil pour d'autres partenaires, des structures de production ou des compagnies, par exemple, qui souhaiteraient partager le

lieu en y travaillant en dehors des heures d'ouverture au public. Et cela permettrait également de renforcer le modèle économique de la structure. Non-subventionnée, celle-ci n'a pu se tourner que vers les prêts garantis par l'État lors de la crise COVID, qu'il faut désormais rembourser...

Gwen Rio relève à son tour que toutes les actions déployées par Babel Gum se sont appuyées sur une diversité d'acteur-ice-s. Organiser un festival itinérant, sur un territoire inconnu, ne laisse pas le choix : il faut directement se mettre en lien avec la scène locale, l'école, la boulangerie, le bar du village... Aujourd'hui, l'association développe un projet de lieu, à Lalbenque, tout petit village au milieu des champs. Il s'agit d'une « friche agricole », qui s'appuie sur une diversité de partenaires, notamment une association de musique électronique, Ren'Art, qui porte un petit label et va s'y installer, ou encore une association d'insertion par l'emploi. Une dimension agricole y sera également inté-



grée. En revanche, Gwen Rio déplore que les coopérations puissent désormais souvent relever d'une injonction : « la coopération vient certes parfois de la nécessité, mais aussi du plaisir de faire avec d'autres gens. Il y a une dimension de rencontres humaines, de plaisir, qui ne peut pas répondre à une injonction ou alors à une « injonction du cœur ». La question qui se pose est « comment faire ensemble ? », avec cette diversité de structures très différentes en termes de structuration et de profils des personnes impliquées. Babel Gum a une idée « lointaine » d'une gouvernance avec des comités, mais l'intuition que la mettre en place dès maintenant ne fonctionnerait pas. Il faut d'abord apprendre et développer l'envie de faire des projets communs. L'association a donc lancé, un peu comme un prétexte à cela, un festival annuel, La Grande Défriche. Une soirée a été organisée aux Docks à Cahors, un vendredi, en partenariat avec « Prêt, feu, parquet », association qui propose du bal moderne et mobilise un important réseau d'acteur-ice-s de musiques traditionnelles qui ont l'habitude de se déplacer. Ce même public a été accueilli le lendemain, sous chapiteau, dans le cadre du festival. Le lundi suivant, (31 octobre, veille de jour férié), le festival proposait une soirée hybride « Electronic Circus », véritable test, coorganisée par Babel Gum, qui évolue plutôt dans l'univers du cirque et l'association Ren'Art, son réseau de DJ's electro et d'une cinquantaine de jeunes adultes bénévoles. En point d'orgue : une création originale de « cabaret aérien ». Résultat : un mélange de bénévoles et de personnes issue-e-s d'horizons très diverses, d'habitant-e-s de tous les âges, qui ne proviennent pas des mêmes réseaux, qui n'ont pas les mêmes pratiques, en un mot : des rencontres humaines. Et du point de vue artistique, des personnes bluffées par les pratiques des autres : des amateur-ice-s de musiques électroniques qui ont retrouvé des sen-

sations de transe dans les musiques et danses traditionnelles quand le public des musiques et danses traditionnelles découvriraient d'autres formes musicales dans une ambiance sous chapiteau qu'il apprécie. Ou encore, des habitué-e-s du réseau des musiques électroniques pour qui le spectacle vivant qu'ils ne fréquentent habituellement pas a été une grande découverte. Babel Gum souhaite défendre ce mélange et cette invitation à la curiosité : faire sortir les acteur-ice-s de leurs domaines d'expertise, de la logique de « culture pour soi », créer l'espace-temps qui va permettre cette rencontre, ce partage de culture au sens large.

Pour Pauline Valla et une structure publique telle qu'un PETER, la question se pose de manière plus large. Il s'agit de penser comment la coopération s'organise à une échelle locale. Département, intercommunalités, communes, chaque collectivité a tendance à déployer sa propre politique et ses propres actions. La structuration hybride d'un PETER permet d'explorer les interstices où les autres collectivités ne vont pas et de penser la coopération en lien avec les différents échelons des collectivités. Pour cela, le PETER développe deux actions majeures au niveau :

- Une action culturelle territoriale en propre,
- L'accompagnement de projets culturels portés soit par des collectivités, soit par des acteurs.

Il s'agit d'être en appui à la structuration, d'identifier des financements, de mettre en réseau les différentes parties prenantes. Initialement, le PETER avait mis en place le projet Itinéraire bis, une saison culturelle itinérante afin de faire circuler des propositions artistiques locales ou régionales, en complément des quelques lieux de diffusion du territoire, dans les petites communes rurales ne disposant pas

de lieux équipés. Cette programmation prenait appui sur des associations locales pour accueillir les artistes, les habitant-e-s et mettre en place une communication locale. Ce projet, qui comprenait également un volet « médiation », a duré trois ans. Depuis, des communautés de communes ont créé des équipements dont certains sont nés de cette initiative. Selon l'approche du PETR, l'action culturelle vient infuser d'autres domaines d'activités. Derrière cette notion de projet culturel de territoire, s'ancre l'idée de faire territoire largement, et pas uniquement avec les acteur-ice-s culturel-le-s. C'est pourquoi la dynamique croise deux autres missions thématiques du PETR, la forêt et la santé (en particulier la santé environnementale). L'action culturelle et la présence artistique viennent répondre à des besoins de bien-être sur le territoire, de cohésion sociale... Le décloisonnement sectoriel est une approche qui favorise la rencontre entre partenaires, entre acteur-ric-e-s, ainsi qu'entre habitant-e-s, en faisant se croiser des publics qui ne fréquentent pas les mêmes endroits. La présence artistique agit comme révélateur et permet de changer les regards des habitant-e-s. Le processus est plus important que le résultat. C'est pourquoi il faut mettre en œuvre des projets situés, contextualisés, qui partent des ressources et des pratiques du territoire pour y apporter une plus-value. Il ne s'agit pas de démarches ex-nihilo.

Comment accompagner ces dynamiques ?

Un chargé d'accompagnement au sein d'une salle de musiques actuelles explique que sa structure est très tournée vers son agglomération. De ce fait, sa mission d'accompagnement des acteurs locaux, qui devrait être départementale, est plutôt accaparée par la dimension métropolitaine. Il observe le montage d'initiatives

isolées en milieu rural et se trouve démunie pour les accompagner. Auprès de qui ses initiatives peuvent-elles trouver appui quand les compétences d'accompagnement n'existent pas sur son territoire ?

L'animateur souligne que cet exemple illustre l'importance d'une approche plus structurelle, par projet culturel de territoire. Finalement, ces projets qui émergent d'une personne, d'une idée, ne peuvent fonctionner qui si, à un moment donné, il existe une interaction avec d'autres acteur-ice-s et d'autres ressources du territoire. L'idéal est que ces « autres acteur-ric-e-s » soient regroupé-e-s au sein d'une dynamique de réseau, qui permet l'identification et la mobilisation de personnes-ressources en capacité, justement, d'accompagner ce type d'initiatives. Dans le cas présent, sans doute par manque de structuration, c'est un chargé d'accompagnement d'une salle de musiques actuelles qui se retrouve interlocuteur sans disposer des compétences ou du temps nécessaire pour répondre à la demande... Gwen Rio évoque des pistes de réponse possibles, notamment la coordination nationale des lieux intermédiaires et indépendants pilotée par Art Factories / Autres parts (AFAP) et le réseau France Tiers-Lieux. Il s'agit de réseaux au sein desquels des personnes disposent d'expériences plus ou moins récentes de montage de lieux. Les porteurs de projets peuvent se tourner vers eux pour être conseillés, accompagnés... Cependant, souligne-t-elle, « cette envie de créer un lieu, nous sommes très nombreux à la partager. Et il n'y a pas de solution magique pour cela. Il faut aller à la rencontre des acteur-ric-e-s de son territoire, organiser une « fête du melon » ou une brocante dans son lieu, insister jusqu'à trouver d'autres gens... »

De l'interconnaissance à la coopération

L'animateur rebondit en se tournant vers Mélanie Alaitru, soulignant que dans son propos il faut d'abord favoriser l'interconnaissance, connaître ce que chacun défend, pour ensuite en arriver à des logiques de coopération. Mélanie Alaitru abonde en ce sens. Les temps d'interconnaissance permettent d'identifier les compétences, les envies, les enjeux que chacun et chacune souhaite mettre en partage. Au Chabada, la question a été pensée de façon transversale. Concernant la diffusion par exemple, le lieu accueille à la fois la programmation d'autres structures, mais contribue également à la programmation au sein d'autres lieux, notamment pour ce qui a trait à la scène locale. Grâce à ces temps de rencontre, le Chabada a également constaté, avec d'autres structures culturelles du territoire, l'envie commune de travailler sur les questions d'égalité de genre. Il s'agit d'un axe transversal du projet du Chabada. Ce partage a donné lieu à des programmations communes, des parcours artistiques autour de la figure féminine, intitulés « Les Inspirantes », proposés sur le territoire, en coopération avec le Centre National de Danse Contemporaine, le Centre Dramatique National et différents musées d'Angers. Le Chabada construit de cette manière des cycles thématiques. Chaque semestre, le lieu propose une programmation éditorialisée, co-construite avec d'autres partenaires. Ce fut le cas, par exemple, pour un cycle « BD et musiques actuelles » avec des structures locales concernées par la bande dessinée : une médiathèque, des boutiques, des dessinateurs et dessinatrices du territoire. Sept structures ont ainsi construit un parcours de neuf événements qui incluaient des ateliers de pratiques et ont généré des créations originales issues de rencontres entre artistes : dessinateurs, dessinatrices

et musiciens, musiciennes. Dans la même logique, pendant les petits déjeuners, le Chabada a identifié le besoin d'un outil commun de planning de programmation pour aboutir à une proposition artistique complémentaire sur le territoire. La structure travaille ainsi avec le Sceno, journal culturel en ligne, l'université et différentes structures du territoire, à la création d'un agenda partagé, par le biais d'une application au sein de laquelle chacun et chacune pourra entrer sa programmation. L'objectif est de générer des systèmes d'alerte. Par exemple, quelqu'un qui saisira une programmation de type « electro » est prévenue si quelqu'un d'autre a déjà une programmation de cet ordre à la même date et est invitée, non pas à annuler ou abandonner son idée, mais à prendre contact, pour envisager si les deux propositions sont bien compatibles. Il s'agit, grâce à cet outil numérique, de penser plus en termes de coopération et de complémentarité que de mises en concurrence...

Dans le domaine des actions culturelles, développées dans une logique territorialisée, le Chabada travaille avec sept maisons de quartier d'Angers à une création collective pluridisciplinaire impliquant soixante habitants et habitantes. La musique, cœur d'activité du Chabada, était le point de départ de ce projet. Puis les participant-e-s ont souhaité intégrer du chant, de la danse et de l'art plastique. De même, le Chabada a la volonté de travailler avec un territoire rural chaque année, autour d'un projet co-construit avec les acteur-ric-e-s de ce territoire. Il apporte un savoir, des outils, mais la connaissance du territoire et des potentielles structures partenaires est l'apanage de ses acteur-ric-e-s. Émergent de ces projets des créations collectives, des ateliers, dans des EPHAD, avec des écoles de musique, avec des scolaires. La seule condition imposée est l'utilisation du support

artistique et culturel pour mettre en lien l'ensemble des parties prenantes du territoire. Cela impose d'être à l'écoute des territoires et amène à penser la façon de mettre en lien des porteur-euse-s de projets. Mélanie Alaitru rebondit en évoquant la difficulté d'accompagner des porteurs de projets de type « tiers-lieux ». Les différents temps d'interconnaissance proposés par le Chabada ont vu l'émergence de petits groupes de travail ayant mis en place une réflexion autour des modèles économiques des lieux intermédiaires, par le biais d'un Dispositif Local d'Accompagnement (DLA), avec l'appui d'Angers Loire Métropole et de la coopérative Oz. Autre émanation de ces petits déjeuners, la création d'une association, La Collective, pour la mise en place d'une programmation collective en extérieur gérée par plusieurs partenaires : salles, producteurs, institutions... Le Chabada a également connaissance d'une école de musique et d'une boîte de production qui travaillent désormais sur des projets de création, car ils ont eu l'occasion de se rencontrer lors de ces petits déjeuners. Ces temps permettent l'impulsion. Ensuite, à chacun et chacune d'identifier qui contacter en fonction de tel ou tel projet, par intérêt commun. Il s'agit d'enrichissement mutuel permanent et de création de solidarités, y compris entre des lieux qui auraient pu être initialement considérés comme concurrents. « Incroyable le pouvoir d'un café et d'un croissant », relève l'animateur.

Margot Aymé poursuit en abordant la question de la formation à la coopération. Pour les Abattoirs et la Nef, la coopération autour de l'accompagnement sert de « cheval de Troie » à un enjeu plus poussé : celui d'apprendre à réfléchir en coopération, que cela devienne presque un « réflexe naturel ». « Quand le chargé de communication des Abattoirs se heurte à une difficulté, son premier réflexe doit

être d'appeler la responsable de communication de la Nef », affirme-t-elle. Un des enjeux clairs posé dans leur demande commune de subvention pour renforcer cette coopération est de concevoir une méthodologie qui pourra être appliquée avec la Nef pour tout nouveau projets portant, par exemple, sur l'action culturelle ou le matériel technique. Les structures souhaitent que la coopération devienne une habitude de fonctionnement, plus qu'un mode de montage de projet. Un écueil a été anticipé : l'écart entre théorie et pratique. Au sein même des équipes, entre des personnes qui se fréquentent au quotidien, la communication n'est pas toujours simple. Alors quand il s'agit des relations entre deux structures distinctes, comment se garantir de bien se comprendre et respecter les enjeux et les besoins de chacune d'elles ? La Nef et les Abattoirs ont donc fait le choix de travailler avec une structure tierce, « De

la neige en été », qui accompagne à l'ingénierie culturelle en musique actuelle. Celle-ci aura pour rôle d'alerter sur certains points et de mieux définir les objectifs communs ou encore la répartition du temps de travail entre les deux structures. En parallèle, les équipes se forment ensemble à la coopération : aux techniques de réunion, de communication... Cela permet de se tester entre structures qui se ressemblent, avec un risque mesuré si des problématiques surviennent, l'objectif étant de mieux gérer les coopérations futures avec des structures d'autres secteurs, d'autres régions, qui n'auront pas la même culture du montage de projets. Une salle de musiques actuelles fonctionne différemment qu'un théâtre ou qu'un centre socio-culturel. La Grande Famille complète le propos tout en mesurant un certain décalage. Dans leurs expériences de direction au sein de salles socioculturelles, il fallait

composer avec certaines injonctions de l'institution, notamment de la ville de Toulouse : composer avec la « machinerie administrative ». En montant la Grande Famille, dans une logique « tiers-lieu », Catherine et Maurice Fontaine s'imaginaient récupérer une forme de liberté et agréger facilement d'autres personnes, tout en ayant conscience de s'inscrire dans un système capitaliste, une SAS avec des actionnaires. Il leur a fallu se rendre compte assez rapidement de la nécessité de tordre un certain ancrage culturel – peut-être issu de Malraux – une logique de cloisonnement disciplinaire, de prés-carrés, d'acteur-riche-s multiples un peu renfermé-e-s sur eux-elles-mêmes. L'avantage demeure en revanche que les seules injonctions sont celles que la structure se donne à elle-même. Leur première problématique a été de comprendre comment fédérer d'autres personnes autour du projet. Dans un réseau tel que le Collectif Bar-bars, la solidarité du quotidien est facile à mettre en œuvre : « il manque un fût de bière, on appelle un collègue et il nous dépanne... ». De même, dans les programmations des cafés-culture, on retrouve les mêmes artistes qui circulent d'un territoire à un autre grâce aux connexions qui existent. Les artistes construisent eux-mêmes ainsi leur cheminement. En revanche, la coopération au sein du comité stratégique ne peut se situer qu'au niveau de la matière grise, pas sur la force de travail, puisque le bénévolat est strictement interdit dans ce type de structure, au risque de requalification par l'URSSAF de travail dissimulé. Les comités stratégiques ne concernent donc que l'amélioration potentielle du projet : comment gérer les discussions avec les intermittents concernant les frais de déplacement, gérer l'hébergement, ouvrir plus tôt, fermer plus tard... ? Un enjeu central est donc de faire prendre conscience aux institutions que les cafés-culture peuvent être des partenaires



culturels. Or, tous les schémas d'aide à la diffusion, à la programmation, etc. sont en direction des structures associatives. Pourtant les cafés-culture sont des partenaires, sur les territoires, pour la défense et l'accès aux droits culturels des personnes. Il s'agit aussi d'un enjeu à l'échelle locale. Le Grande Famille pensait recevoir un accueil enthousiaste de la part de la population et des institutions locales. En réalité peu de personnes se sont intéressé à la création d'un café culturel sur leur territoire, y compris les élu-e-s. Il leur a par exemple été refusé d'apparaître dans la lettre trimestrielle de la mairie, diffusée dans deux mille boîtes aux lettres, du fait de leur nature d'entreprise privée. Il est extrêmement difficile de faire comprendre que le projet de la Grande Famille s'inscrit dans l'ESS, donc dans l'intérêt général. Contradictoirement, lorsque la collectivité locale demande à être associée à des actions du département ou de la région, les technicien-ne-s leur demandent si elle travaille avec La Grande Famille, qui est déjà partenaire d'événements qu'ils soutiennent (Jazz sur son 31, le festival des cultures urbaines...). Cela illustre le décalage entre les projets des institutions et la réalité de terrain.

Pauline Valla rebondit sur cette incompréhension récurrente entre l'institution et le territoire. Elle défend l'idée de faire évoluer les fonctionnements dans l'intérêt de chacun. Le PETR essaye d'amener à la coopération à différents niveaux. Sur un territoire qui couvre la moitié d'un département, l'objectif est également de faire coopérer les collectivités entre elles. Une instance a donc été créée qui permet de fédérer les vice-président-e-s en charge de la culture des communautés de communes et les technicien-ne-s. Cette instance permet aux concerné-e-s de mieux se connaître et de sortir de l'isolement. Concernant les acteur-ric-e-s culturel-le-s, le PETR essaie d'être attentif à ce qui se

passer sur le territoire. Elle porte pour cela une attention particulière aux droits culturels. Il s'agit d'un réel changement de paradigme quant à l'approche des politiques culturelles, beaucoup plus horizontales, beaucoup moins descendantes. La personne est placée au cœur des enjeux. Les droits culturels sont inscrits dans la loi, donc en tant que structure publique, il faut parvenir à répondre aux enjeux qu'ils révèlent. À travers son projet culturel de territoire, le PETR tente de veiller à mettre en œuvre ces droits culturels, mais également d'identifier et d'entrer en relation avec les autres acteur-ric-e-s qui s'interrogent sur cette notion. Il a pour cela bénéficié d'un accompagnement de l'UFSIC en répondant à un appel à manifestation d'intérêt dans le cadre d'une démarche d'appui aux projets culturels de territoires ruraux. Deux autres structures du territoire, La Fabrique Francophone, un tiers-lieu culturel travaillant autour des écritures contemporaines francophones et l'association Babel Gum se sont associées à la dynamique. Les planètes étaient alignées sur le territoire, du fait de cette envie partagée par plusieurs acteurs – publics et associatifs – de travailler collectivement autour des droits culturels. L'accompagnement s'est tenu pendant le second semestre 2022. Différents rendez-vous ont réuni une quarantaine de personnes pour s'interroger sur la façon de mettre en œuvre les droits culturels dans leurs projets. Cette dynamique est confortée par le lancement récent d'un accompagnement ADEFPAT (dispositif spécifique à l'Occitanie), pour de la formation – développement. Un groupe d'une quinzaine de personnes a été réuni, composé d'él-u-e-s, d'acteur-ric-e-s culturel-le-s, du champ de l'insertion, de l'environnement et de l'éducation populaire, pour être accompagné.e.s par un formateur d'une structure tierce autour de la mise en œuvre des droits culturels sur le territoire.

Gwen Rio ajoute que ce groupe a l'immense qualité de ne pas être composé uniquement d'acteur-ric-e-s de la culture, mais aussi de l'insertion ou du médico-social, ce qui augure d'un réel enrichissement mutuel. Se fréquenter une journée par mois pendant 8 mois permet d'apprendre à se connaître, de prendre du plaisir à échanger sur ses pratiques. L'objectif idéal – et ambitieux – serait de faire réévaluer toutes les politiques culturelles du territoire à l'aune des droits culturels. Ce levier anime l'ensemble du groupe et constitue un socle commun de langage, tout en ayant conscience que l'approche par les droits culturels rejoint la notion de culture qui sous-tend l'action des structures d'éducation populaire créée par le Conseil de la Résistance. Cette idée de la culture dans son sens anthropologique porte la puissance de transformation sociale et d'épanouissement personnel. Il s'agit donc finalement de reconnecter avec une notion qui est fondamentale dans l'histoire des politiques publiques et culturelles en France, avant Malraux et ses effets. Et ce langage commun va aider la dynamique de coopération, en dépassant largement le champ de la culture tel qu'on le considère habituellement. Car si la notion de droits culturels est en effet inscrite dans la loi, on constate une toute autre approche dans l'organisation des ministères en France. « Et quand j'entends ces témoignages de professionnels qui travaillent en SMAC, structures qui portent donc un label d'État et qui dans la manière de déployer leurs missions, sortent complètement des logiques de silos et d'experts, cela me donne grand espoir ! », conclut-elle.

Grégoire Pateau, partie prenante de ce processus en tant que salarié de l'UFSIC, insiste sur la qualité de la composition du groupe de travail et observe dans l'intention de départ les signaux de ce qui est défendu de longues dates par beaucoup

d'acteur-ric-e-s, à savoir la nécessité de décroïssonner et de faire en sorte qu'él-u-e-s, technicien-ne-s, acteur-ric-e-s, arrivent à communiquer et à s'entendre.

Gwen Rio pondère le propos avec un retour d'expérience un peu plus négatif. Le Parc Naturel Régional (PNR) local, opérateur culturel et structurant, a souhaité il y a quelques années impulser une dynamique de coopération parmi les acteur-ric-e-s, notamment culturel-le-s, défendant cette même idée de l'élargir à l'ensemble du secteur de l'économie sociale et solidaire, en lien également avec les enjeux alimentaires et de la santé. Les participant-e-s ont pu bénéficier d'un voyage apprenant, à Redon, chez les Articulteurs, structure regroupant un groupement d'employeurs, un chantier d'insertion autour de la création de décors, des paysan-ne-s, un studio... Ce fut une initiative extrêmement stimulante, dans un bassin de vie proposant des coopérations intersectorielles très dynamiques. Cette visite a généré tellement d'envie que les participant-e-s ont souhaité poursuivre la dynamique. Une personne des Articulteurs a donc accompagné ce groupe pendant un an. Mais la dynamique s'est essouffée. Les acteur-ric-e-s y ont mis beaucoup d'énergie, mais étaient issu-e-s essentiellement de petites structures disposant de peu de moyens, la démarche se tenant sur des temps bénévoles. Chacun-e a investi beaucoup de temps, un nom a même été créé, « Les Locomoteurs », ainsi qu'un logo. Le groupement a donc demandé au PNR de débloquent des moyens pour amorcer des projets et le soutien ne s'est jamais concrétisé. La dynamique s'est donc arrêtée. Le projet autour des droits culturels est à l'initiative d'acteur-ric-e-s (et non d'un PNR), ce qui changera peut-être la donne. Il n'y a pas d'attentes financières. Mais quand les collectivités impulsent des dynamiques de coopération, des accompagnements, et débloquent de l'argent pour cela, il faut tenir compte du

fait que les parties prenantes y mettent également indirectement des moyens financiers sous forme de temps de travail. Il faut donc qu'il y ait une issue positive, des effets concrets. Par exemple, en parallèle de l'accompagnement sur les droits culturels, le PETR qui a coordonné la rédaction des fiches-actions du nouveau programme européen LEADER, a directement intégré des axes de financements qui ouvrent des perspectives de financement d'actions... Il est stimulant pour aller de l'avant de pouvoir s'appuyer sur des moyens qui pourront financer des actions futures.

Liens aux collectivités et compagnonnage

Un participant souligne l'apport de l'arrivée d'une direction se reposant sur de nouvelles cultures de travail. Il questionne la raison de l'arrivée de Mélanie Alaitru, qui a fortement impacté les dynamiques du territoire : est-ce une décision du CA, une injonction de la collectivité ?

Mélanie Alaitru répond que la décision émane plutôt d'une volonté de l'association. Des difficultés ont été rencontrées en interne, entre l'équipe et la nouvelle direction arrivée en poste à la suite du départ à la retraite du directeur historique : il était, semble-t-il, reproché à la nouvelle direction une posture trop « descendante ». Cette problématique interne a amené le conseil d'administration à se repositionner et à se questionner quant à ses attentes d'une fonction de direction. Il a émis le souhait de revenir aux fondamentaux de l'association, à savoir, créer du lien, en interne, comme avec le territoire. Cela explique pourquoi un profil issu d'un autre champ que celui des musiques actuelles, capable de porter un regard neuf sur la fonction, a été choisi. Depuis, l'équipe est très largement associée aux décisions et

aux processus. « L'équipe attend de la direction qu'elle soit une locomotive, mais qui fait attention à ses wagons », souligne Mélanie Alaitru. L'équipe a ainsi participé à la rédaction du projet d'établissement et elle est associée à l'organisation des différents temps de rencontre. Certains projets sont même directement portés par un ou une salarié-e, responsable d'un secteur. Ceux portés directement par la direction s'appuient systématiquement sur un groupe de travail intégrant au moins une ou deux autres personnes de l'équipe. Il y a, bien sûr, parfois des manquements. Il est difficile de trouver le bon équilibre dans des projets à la fois portés avec des partenaires extérieurs et en interne. Dans ces cas, l'équipe alerte la direction qui opère des réajustements. Il est fondamental de s'assurer que chacun-e en interne trouve son intérêt et sa place au sein des coopérations mises en œuvre.

Le coordinateur de Supermab revient sur un des éléments essentiels, selon lui, de l'équation de la coopération qui contribue à plus de diversité de pratiques sur les territoires : le lien avec les partenaires publics. Sur quelles méthodes les participant-e-s s'appuient-il-elle-s pour que l'injonction et l'incompréhension se transforment en coconstruction et en coopération ?

Pour Pauline Valla, il faut en premier lieu du temps pour l'interconnaissance pour comprendre, appréhender le fonctionnement des uns et des autres. Deux départements n'ont, par exemple, pas forcément les mêmes façons de fonctionner, pas les mêmes dispositifs... Les attendus, les contenus, ne sont pas les mêmes pour un dépôt de subvention au département, à la région, à l'État... Les collectivités gagneraient en efficacité à disposer de plateformes et de cadres communs. Mais les fonctionnements demeurent cloisonnés, par échelon territorial, par secteur... D'au-

tant que la culture est une responsabilité partagée et que les missions peuvent évoluer d'un partenaire à l'autre.

Margot Aymé rapporte que la volonté de coopération entre La Nef et les Abattoirs a reçu un excellent accueil de toutes les collectivités. Cette coopération a clairement amélioré leur visibilité auprès des partenaires, DRAC, Région, Département et Agglomération en particulier, les communes se sentant moins concernées... « Dans la mesure où on leur explique que la coopération répond aux besoins du territoire, elles y sont extrêmement sensibles et finalement plus enclines à financer cette coopération que chaque structure individuellement », en tous cas pour ce qui a trait aux aides aux projets. Concernant les aides au fonctionnement, la situation n'a pas évolué.

La Grande famille précise qu'à sa petite échelle, avant de contacter les partenaires publics, l'effort a surtout été porté en direction de la population et des associations du territoire, qu'elles soient culturelles ou non. L'activité de petite restauration les a également incités à se rapprocher des producteurs locaux plutôt que France Boisson. Des associations locales qui cherchaient un lieu pour organiser des débats les ont sollicités. Une coopération avec la MJC locale a également été envisagée. Le fait d'avoir créé ces liens a permis un début de prise de contact avec les élu-e-s, pour défendre la participation de la Grande Famille au projet de territoire. Mais cette velléité de coopérer entraîne de nombreuses difficultés. Par exemple, un partenariat a été envisagé avec la MJC. Or celle-ci n'est pas financée pour des activités culturelles quand la Grande Famille ne parvient pas de son côté à faire valoir la dimension sociale de son projet, malgré le nombre important d'embauches d'intermittent-e-s (cent soixante-dix-sept en 2022).

Pour Gwen Rio et une « petite » structure comme Babel Gum, le rapport aux collectivités demeure très compliqué. À l'échelle locale, la relation pourrait sembler plus facile à gérer. Mais la proximité, une interconnaissance forte, un certain passif, peuvent générer des problèmes interpersonnels... À l'échelle intercommunale, la compétence culture n'existe généralement pas. Il y a donc très peu de moyens et pas d'interlocuteur-riche-s vers qui se tourner. Aux autres échelons, une petite structure est un peu invisible, peu légitime... d'autant plus si elle ne défend pas une discipline, une expertise, une excellence dans un domaine. Sans doute y a-t-il à cet endroit un rôle de compagnonnage à envisager de la part des scènes conventionnées ou labellisées, afin d'aider les plus petites structures à construire une relation de coopération avec les collectivités. En effet, l'absence de conventionnement induit de chercher des moyens projet par projet. Les technicien-ne-s n'ont pas de visibilité sur les actions menées dans le temps. « La coopération est impossible car elles ont l'impression d'être un guichet tandis que nous avons l'impression d'aller mendier - relève Gwen Rio - il est difficile de leur faire appréhender notre projet à long terme... ». Elle suggère la création d'espaces au sein des institutions conventionnées qui permettraient aux plus petites structures de rencontrer les collectivités – au-delà de leur échelon communal - de manière plus régulière. La neutralité d'un tel espace serait également très bénéfique.

Mélanie Alaitru confirme que les structures labellisées telles que le Chabada peuvent tout à fait agir dans cette logique d'accompagnement. Si les rencontres professionnelles sont quelque chose de simple, elles n'en sont pas moins très pratiques : « on invite une cinquantaine d'acteur-riche-s, on invite les collectivités

locales des environs : nous apprenons à mieux les connaître et elles ont une meilleure connaissance des ressources et des compétences des structures qui existent sur leur territoire ». Au-delà de temps collectifs, une structure comme le Chabada peut également prendre le temps pour des conseils individualisés, pour que les acteur·rice·s aient une meilleure compréhension des collectivités locales, de leurs lignes budgétaires, de leur politique... « Ne serait-ce que communiquer le mail et le numéro de téléphone du bon interlocuteur plutôt que de passer par un mail générique de contact ». Pour un maillage territorial cohérent, la facilitation de la mise en lien est essentielle, qu'elle passe

par des espaces collectifs ou des rencontres individualisées. « C'est du rôle d'une structure labellisée et structurante que de s'assurer que toute structure, à un moment donné, trouve une place sur son territoire et arrive à s'y implanter durablement - conclut Mélanie Alaitru - pour que le territoire soit riche de propositions artistiques et efficace dans l'accompagnement des acteur·rice·s et des artistes, il doit compter une diversité d'initiatives ».

L'engagement du secteur culturel dans la transition écologique : quelles convergences dans les démarches collectives en cours ?

 Jeudi 6 juillet | 9h30-12h00

 Auberge du Chai

Ces dernières années, l'impératif écologique mais aussi la mise à disposition de nouvelles sources de financements visant à soutenir et accélérer la transition écologique du secteur culturel ont fait émerger de nombreux projets collectifs. Cette table-ronde vous propose un point d'étape sur plusieurs projets d'envergure nationale et européenne, dont le projet Déclic porté par la FEDELIMA et le SMA. Ce temps d'échanges permettra d'interroger les convergences ainsi que les liens potentiels et souhaitables entre ces initiatives afin de réunir les forces vives et progresser concrètement dans la transition écologique des musiques actuelles.

Avec...



Garance Amieux
Responsable accompagnement et écologie au Périscope (Lyon) pour le projet *Better Live*



Marion Robinet
Responsable de la vie syndicale au SMA (Syndicat des musiques actuelles) pour le projet REC



Béatrice Magnier
Coordinatrice d'Elément'erre (Occitanie) pour le projet Festivals en mouvement



Brice Arnaudeau
Coordinateur général de GRABUGE pour le projet LITMUS



Célia Berthet
Chargée de missions développement durable et diversité à la FEDELIMA pour le projet Déclic



Maxime Thibault (*en visio*)
Responsable des expertises Innovation & Transition écologique au CNM



Maria Benzakour (*en visio*)
Chargée du développement de SEEDS, Simulateur d'Empreinte Environnementale du Spectacle d'ARVIVA

Animé par...



Guillaume Gouzy
Chargé de l'accompagnement et de l'information-ressource à Octopus (Fédération des musiques actuelles en Occitanie)

Ces dernières années, l'impératif écologique, mais aussi la mise à disposition de nouvelles sources de financements visant à soutenir et à accélérer la transition écologique du secteur culturel ont fait émerger de nombreux projets collectifs. Cette table-ronde vous propose un point d'étape sur plusieurs projets d'envergure nationale et européenne, dont le projet Déclic porté par la FEDELIMA et le SMA.

Ce temps est animé par **Guillaume Gouzy**, chargé de l'accompagnement et de l'information-ressource à Octopus (Fédération des musiques actuelles en Occitanie).

Maxime Thibault, du Centre National de la Musique, introduit le sujet avec *l'état des lieux* publié en mai 2023, dont il précise que la rédaction s'est terminée en décembre 2022. Il s'agit d'une photographie précise des initiatives menées autour de la transition écologique au sein du secteur musical. Ce projet fait suite à de nombreux projets initiés dans le secteur de la part d'acteurs historiques comme le Collectif des festivals bretons, mais également de nouveaux acteurs comme ARVIVA. Dans l'observation de ces projets, il distingue :

- Les outils de mesure des données notamment au sein d'initiatives (dont certaines seront présentées ici)
- La formation et la sensibilisation des équipes
- Le plaidoyer (mini-conventions Zone Franche, ARVIVA...)

La période Covid a, selon lui, poussé à la réflexion et à l'expérimentation de nouvelles pratiques professionnelles et façon de « faire culture ».

Maria Benzakour est chargée du développement de SEEDS (Simulateur d'Empreinte Environnementale du Spectacle) pour ARVIVA, une structure née il y a 3

ans qui, aujourd'hui, fédère plus de 350 structures du spectacle vivant – toutes typologies confondues – pour travailler sur les questions de transformation écologique. ARVIVA a développé son projet autour de trois principaux axes :

- Fédérer un réseau de structures et organisations via des rencontres annuelles
- Former et informer par le biais d'un centre de ressources et le développement de formations
- Mesurer via l'outil SEEDS

Aujourd'hui, le projet intègre une dimension d'observation en vue de proposer une stratégie de transformation profonde et systémique du secteur, notamment par le biais de concertations entre les syndicats, les fédérations et les réseaux du spectacle vivant.

L'outil SEEDS est né d'un constat : celui d'un manque d'outil de mesure adapté au secteur et de données sectorielles permettant de se situer en termes d'empreinte écologique. Étant plutôt un outil de premier niveau, SEEDS a pour ambition d'être un support de sensibilisation aux personnes qui souhaiteraient entamer une démarche de transition écologique au sein de leur structure. Il intègre les données carbone, mais également d'autres enjeux transverses dans les enjeux énergie-climat, comme la circularité des ressources ou l'impact sur la biodiversité. Aujourd'hui, la première version comptabilise près de 1 500 utilisateur-trices, de tout type de profils comprenant des acteur-trices du cirque, de la danse, des jeux vidéo... Il est gratuit et en open source. Une V2 est en cours de construction.

Comment seront gérées les données et leur traitement ? Des analyses sont-elles prévues ?

Maria Benzakour nous informe que ces réflexions sont en cours, bien qu'évidemment il ne soit pas question de transmettre les données à un tiers, ou dans un but commercial. L'ambition initiale était de répertorier les données du secteur par typologie à un instant T, afin d'en extraire ensuite des valeurs moyennes et ainsi renseigner sur le secteur.

Enfin, ARVIVA organise un tremplin dédié aux acteur-trices du spectacle vivant avec pour objectif de mettre en avant des initiatives inspirantes en lien avec la transition écologique. Une dotation de 20 000€ sera partagée entre les lauréat-es ainsi qu'un relai en termes de communication et de visibilité.

Garance Amieux, responsable accompagnement et écologie au PÉRISCOPE (Lyon) vient présenter le projet européen **Better Live**, qui prolonge le projet européen **Footprint**. Ce dernier s'appuyait sur l'organisation de 12 tournées sur 6 territoires européens pour engager une réflexion collective sur l'éco-responsabilité des

tournées, notamment européennes. Les bilans carbone de 9 lieux et festivals européens ont été produits et sont aujourd'hui accessibles en ligne. Landscape, un second projet tourné vers la formation a suivi ainsi que Better live, présenté ici.

Better live est un projet de coopération européenne mené avec 11 partenaires sur 9 territoires (France, Pologne, Pays-Bas, Slovaquie, Grèce, Irlande, Finlande, Belgique et Allemagne). Trois axes principaux sont au cœur du projet :

- La **création de ressource** : par le biais d'un livre blanc compilant toutes les ressources déjà produites sur ces sujets.
- Les **local action group**, (composé de lieux de diffusion, mais aussi de tourneurs, bookers etc) répartis sur les 9 territoires. Chacun d'entre eux veillera à construire un réseau d'une trentaine à une quarantaine de structures - professionnelles et amatrices - en vue de construire des tournées responsables de façon mutualisée.
- La **formation ou training** qui vise à former l'ensemble des parties prenantes du projet aux enjeux

de la transition écologique et qui sera disponible gratuitement par la suite.

Garance Amieux rend compte des difficultés auxquelles ils ont été confrontés au sein de ces projets comme les biais existants du point de vue des structures. Elle donne l'exemple de pratiques professionnelles très différentes en fonction des pays, ou encore la question des sources de financement (l'important subventionnement public étant très spécifique à la France). Elle évoque également avoir observé l'enjeu de la programmation comme un marqueur d'identité fort, conduisant à des guerres d'égo et à des difficultés à la mutualisation. Enfin, les temporalités de programmations différentes impactent également la création de tournées éco-responsables.

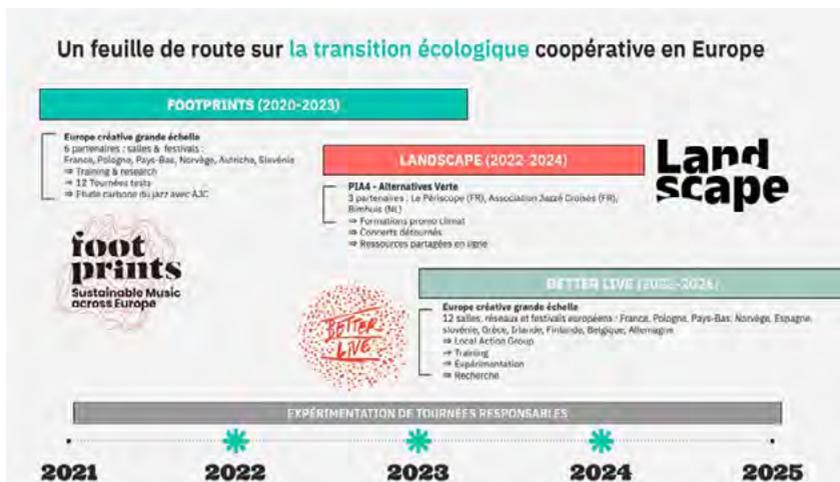
lisées ou non, de se mettre en lien avec d'autres structures du territoire pour construire une tournée et faire venir un artiste de leur choix. Dans cette optique de responsabiliser les artistes dans leurs déplacements, ils et elles seront amenés à allonger le temps passé sur les territoires notamment en organisant des workshops ou des actions culturelles. L'objectif est donc la mise en lien, l'expérimentation de pratiques de tournée vertueuses, mais également la pérennité des réseaux qui seront créés, avec l'ambition qu'ils perdurent dans le temps. Better live finance ainsi 60% des dates, les 40% restant à charge des structures.

Au final, chaque local action group organisera environ une centaine de dates entre 2024 et 2026.

Marion Robinet, responsable de la vie syndicale au **SMA** (Syndicat des musiques actuelles), présente le projet REC (Réduisons notre Empreinte Carbone) sur l'industrie phonographique. Ce projet collectif est porté, aux côtés du SMA, par le CNM, mais également par deux autres syndicats de la filière : le SNEP et l'UPFI. Accompagné par deux agences (ekodev et Carbone 4), REC a pour ambition de mieux comprendre les enjeux de décarbonation dans le secteur des musiques enregistrées en vue de définir, en concertation avec l'ensemble des parties prenantes, une stratégie bas carbone globale à la filière. Comme les autres secteurs, les musiques enregistrées ne dérogent pas à une forte vulnérabilité vis-à-vis des risques climatiques et environnementaux. Elle prend l'exemple des tensions sur les métaux rares, de l'allongement de la fabrication des vinyles ou encore de l'inflation des coûts de l'énergie. Face à cela, le secteur doit s'adapter d'une part pour être moins dépendant de ces évolutions, mais également pour se mettre en conformité avec d'éventuelles ambitions nationales ou locales. Enfin, le manque



Concrètement, le projet propose à des structures professionnelles ou non, label-



de données sur l'industrie et le secteur a également poussé les porteurs du projet REC à se lancer.



Concrètement, ce projet d'une durée d'un an démarre par une phase d'état des lieux pour les labels en matière de transition écologique. Cette phase de cadrage va permettre à l'ensemble du comité de pilotage de définir la méthodologie ainsi que le périmètre du projet. Dans une seconde phase, les consultant-es récolteront des données permettant de construire un outil de mesure, adapté à ces activités. Plus précisément, cette récolte concernera l'ensemble de la chaîne de la filière, allant de la création studio jusqu'à la fin de vie, en termes de gestion des déchets en passant par la production, l'édition et la promotion. Elle intègre également les déplacements des artistes en showcase, studio, mais également l'immobilisation des équipements, le merchandising, la distribution digitale ou les consommations.

Enfin, à l'issue de la récolte de données, au printemps 2024, une phase de concertation organisée sous la forme d'ateliers thématiques permettra de construire une feuille de route collective et stratégique.

L'ambition du projet est d'aboutir à de véritables leviers d'action, qu'ils soient communs au secteur, tout en étant spécifique à chaque typologie de structure en dépit de leur taille. L'objectif est ici d'accompagner les adhérents afin de leur donner accès à des ressources, outils collectifs d'engagement pour une démarche en faveur de la transition écologique.

Célia Berthet-Hilaire, doctorante et chargée de missions égalité et transition écologique à la FEDELIMA, présente le projet Décllic (Décarbonons le Live Collectivement) porté en partenariat avec le SMA. Ce projet a émergé à la suite des rencontres écologie et musiques actuelles d'avril 2022, durant lesquelles les adhérents ont affiché une forte volonté de s'engager sur les sujets de la transition écologique sans savoir par où démarrer. En effet, plusieurs constats ont illustré le manque de ressources sur ces questions :



très peu de données chiffrées recensées, difficilement comparables et réalisées par une catégorie de structures similaires (salle moyenne de centre-ville aux moyens humains et financiers importants). Ainsi, il est apparu intéressant et important de :

- Produire des données et ressources sur l'ensemble des typologies représentées par la FEDELIMA et le SMA
- Mesurer l'impact global de la filière en y intégrant d'autres maillons de la chaîne (festivals, entreprises de production, centres de formation)
- Engager une démarche de réduction de l'empreinte carbone de la filière par la production de plans d'action individuels par typologie de structure, ainsi qu'une stratégie globale nationale, en accord avec les objectifs nationaux fixés.



La question carbone a ici été privilégiée face à l'urgence et à l'importante dépendance de nos activités aux énergies fossiles. Ce choix intervient à l'issue d'un cycle de formations proposé à l'ensemble des adhérents FEDELIMA et SMA et animé par The Shift Project, précisément sur les enjeux énergie-climat. Les enjeux de sauvegarde de la biodiversité, protection des ressources naturelles et autres seront également envisagés dans la suite du projet Décllic.

Concrètement, le projet Décllic consiste en la réalisation des bilans carbone de 18 structures composant un panel sélectionné sur la base de critères objectifs, avec pour ambition d'être le plus représentatif possible des adhérents de la FEDELIMA et du SMA.

La démarche est encadrée par un comité technique, composé d'expert-es du secteur ou et/ou de la transition écologique permettant d'assurer la fiabilité du projet.

Le projet se décline ensuite en 4 phases :

- Phase 1 : définition et pré-cadrage de la méthodologie et du projet
- Phase 2 : collecte et consolidation des données d'émissions de gaz à effet de serre
- Phase 3 : définition des objectifs et d'un plan d'action structurant pour l'ensemble de la filière des musiques actuelles
- Phase 4 : production de ressources accessibles sur la plateforme en ligne et accompagnement au déploiement des actions

Brice Arnaudeau est coordinateur général de GRABUGE, le réseau régional des musiques actuelles du Grand Est. Il expose le projet Litmus, un projet européen financé par Erasmus + et porté par Court-Circuit, le réseau des salles de concert de Wallonie-Bruxelles. Il évoque en premier lieu la

simplicité administrative du portage (par rapport aux autres projets européens) de ce type de financement. L'objectif de Litmus est de rassembler des diffuseurs proches de la frontière franco-belge autour d'un processus de formation de deux équipes sur les dimensions d'éco-respon-

sabilité. L'objectif de Litmus est de rassembler des diffuseurs proches de la frontière franco-belge autour d'un processus de formation de deux équipes sur les dimensions d'éco-respon-

- Constitution des binômes permettant un double regard et d'avantage de pratique et de technique

Toute la méthodologie et les ressources produites à l'issue du projet sont accessibles en [vidéo](#) ou [podcast](#), ainsi que le [rapport détaillé](#).

Béatrice Magnier est coordinatrice d'Elément'erre, une association œuvrant pour des pratiques responsables sur les événements en Occitanie. Elle vient ici témoigner du projet Festivals en mouvement, porté par R2D2, un collectif des réseaux

régionaux d'accompagnement au développement durable des événements. Il rassemble 10 structures (Cofees, le Collectif des festivals, Elément'erre, Eco-manifestations Alsace, EMeRGE, Grand Bureau, le Pôle, le REEV, le RIM et Norma) et couvre ainsi 9 régions.

Après un premier projet collectif intitulé « Drastic on Plastic » et faisant suite à une étude sur la mobilité des publics en 2019, R2D2 entend se pencher sur l'épineuse question des mobilités des publics, représentant aujourd'hui en moyenne 80% de l'impact carbone des festivals. Au-delà de cet impact, ce sont des enjeux de pollution de l'air, des sols, mais aussi de sécurité routière qui seront étudiés.

Le projet se décline en trois phases :

- **Phase 1** : prise en compte des nouveaux rapports à la mobilité

afin d'en comprendre les évolutions. Elle s'illustrera par une large étude des publics sur 50 festivals mobilisés dans le cadre du projet, répartis sur 7 régions. Cette étude sera menée par un cabinet ayant une approche statistique, mais également plus « qualitative » avec une analyse plus approfondie des constats chiffrés.

- **Phase 2** : expérimentations de mobilité partant de l'étude réalisée ainsi que des idées novatrices à la suite d'un hackathon créatif sur ces questions. Ces expérimentations s'effectueront sur les parties logistique, organisationnelle et éventuellement en lien avec les outils numériques.
- **Phase 3** : capitalisation et production de ressources pour essaimer le plus largement possible.

Les expérimentations ont pour ambition de dépasser la réflexion du seul déplacement, mais d'imaginer comment modifier profondément les habitudes via une prise en charge plus globale. Ces expérimentations seront collectives et partagées par les festivals engagés dans le projet.

Questions/réactions dans les participants

Quelles sont les stratégies ou volontés d'accompagnement de la filière par le CNM ?

Maxime Thibault évoque tout d'abord le caractère obligatoire de l'accompagnement des acteur-trices au sein des missions du CNM comme en témoigne l'alinéa 5 de la loi (30 octobre 2019) portant sur sa création : « Favoriser la contribution du secteur de la musique et des variétés à la politique de l'État en matière de pro-

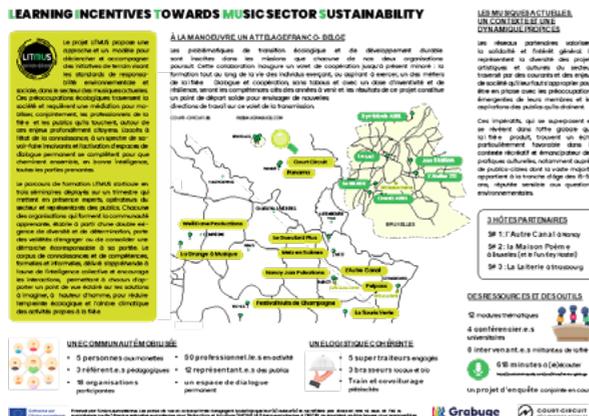
tection de l'environnement et de développement durable ». Cette application s'est illustrée par la création de groupes de travail dédiés, collectifs ou par structure, durant plus de 2 ans. Ce travail a abouti à l'écriture d'une feuille de route déployant la stratégie du CNM sur les questions de transition écologique.

La première action de cette feuille de route s'est traduite par la création d'une plateforme ressources, appelée « mini-site », en vue de répertorier les ressources et de permettre à toutes de s'en saisir facilement. Un recensement des formations existantes, listing des guides et dispositifs de financement sont également disponibles sur cette plateforme.

Dans une deuxième phase, qui est toujours en cours, est développé l'accompagnement du CNM à un niveau plus individuel, notamment par l'intégration de formations en lien avec la transition écologique, la gestion d'équipe ou la réalisation de tournées plus responsables. L'accompagnement peut également être financier, notamment avec l'ajout d'un critère d'appréciation à l'occasion des demandes de financements. Même si ce critère n'est pas le plus utilisé par les acteur-trices culturel-les, sa prise en compte est en augmentation.

Une aide spécifique a également émergé en 2022, similaire à ce que fait « alternatives vertes » dans une perspective mutualisable et collective. Des aides vont également encourager la mutualisation entre acteur-trices sur le matériel entre festivals par exemple.

En 2023 a été lancé un appel à projets dirigé vers les lieux sur les questions d'investissement et de coûts énergétiques. Après une aide sur le diagnostic, le deuxième volet de financement s'axera sur l'aide à l'investissement.





Une personne travaillant dans une petite structure en milieu rural témoigne de la difficulté de mobiliser des ressources financières et humaines pour engager des démarches responsables au sein des projets. Elle s'interroge sur l'opportunité de bénéficier collectivement

de personnes-ressources pouvant avoir ce rôle-là auprès des plus petites structures.

Cette intervention soulève très justement l'enjeu des financements de la transition écologique et notamment du financement de moyens humains, par le biais du fonctionnement des projets. Les actuels financements permettent de rémunérer des personnes en consulting, mais imaginer ce type de postes plus en lien avec les territoires est une piste envisageable.

Une autre personne soulève l'enjeu des emplois partagés qui pourraient permettre à plusieurs structures de bénéficier d'un accompagnement à la transition écologique au sein de leur structure, en tenant en compte de leurs spécificités.

Garance Amieux précise que c'est un enjeu du projet Better live : financement les plus petites structures et festivals tout en s'appuyant sur d'autres qui, par leur dynamique, participent d'une démarche collective.

En conclusion, un courtt rappel est effectué sur les appuis-conseils proposés par l'Afdas qui permettent une première appréhension du sujet et une mobilisation de l'équipe en interne.

Gestion sonore : améliorer l'expérience des publics et mieux respecter l'environnement de proximité

🕒 Jeudi 6 juillet | 9h30-12h00

📍 Salle de réunion
Best Western

Le décret "Son" et ses exigences imposent au secteur du spectacle vivant musical de questionner sa pratique et son rapport au dimensionnement du volume sonore au regard de plusieurs paramètres : la réglementation, la technique, l'artistique, l'implantation dans un environnement en ce qui concerne les concerts de plein air. Le son, cœur de ce secteur d'activité, implique un grand nombre de personnes, mais un raisonnement global prenant en compte tous les enjeux est-il partagé ?

Artistes, producteur-riche-s, programmateur-riche-s, directions générales et techniques sont impliqués : un compromis est-il possible entre qualité artistique, préservation de la santé du public et respect du voisinage ?

Avec...



Angélique Duchemin
Directrice d'AGI-SON



Jacky Levecq (*en visio*)
Président du Comité
Scientifique d'AGI-SON



Audrey Guerre (*en visio*)
Coordinatrice du réseau
européen Live DMA



Sébastien Etienne
Directeur de L'Autre Canal
(Nancy)



Yann Bieuzent (*en visio*)
Directeur du 6PAR4 (Laval)
et président de la FEDELIMA
(fédération des lieux de
musiques actuelles)

Animé par...



Julien Martineau
Directeur de Superforma et président
d'AGI-SON

Julien Martineau présente le travail d'AGI-SON, qui recherche aujourd'hui une solution pour garantir l'avenir des événements en plein air, notamment ceux en milieu urbain au regard du décret sur les niveaux sonores tolérés lors des événements en extérieur. En 2022, le festival Marsatac, se tenant dans le centre-ville de Marseille, a fait appel à AGI-SON pour accompagner une adaptation de son dispositif. AGI-SON en a fait un laboratoire d'expérimentation d'application du décret pour trouver des solutions et identifier les freins à lever. Un premier bilan a été tiré et des solutions trouvées pour minimiser l'impact sur les riverains. La question de la qualité sonore pour le public a posé problème. La seconde expérimentation a eu lieu en 2023 pour essayer de faire converger qualité sonore et maîtrise de l'impact sur les riverains.

Angélique Duchemin relève plusieurs problématiques liées au texte réglementaire. En effet, des difficultés voire des impossibilités d'application ont été constatées, notamment le niveau d'urgences très exigeant en plein air (5 dB en période diurne et 3 dB en période nocturne), qui est très faible sans paroi pour arrêter le son. Choisi comme laboratoire d'expérimentation, Marsatac est un des premiers cas emblématiques identifiés avec un collectif structuré de riverains et une collectivité à l'écoute qui souhaitait à la fois faire respecter la réglementation, être à l'écoute de ses administrés et animer son territoire au parc Borély, un espace accueillant de très nombreuses activités. Le collectif de riverains a davantage exprimé une opposition au cumul de ces activités qu'à Marsatac. Le service d'hygiène et de santé de la ville était impliqué dans le projet et a fait appel à un bureau d'études extérieur pour le conseiller sur cette thématique et pour créer un cahier des charges spécifique au parc Borély, avec une restriction plus globale sur l'usage de cet

espace. AGI-SON a souhaité appliquer l'ensemble des prescriptions du texte, avec un arrêté d'application en avril qui a amené des précisions.

Jacky Levecq explique que l'arrêté a été davantage rédigé en direction des bureaux d'études et de contrôle qu'à destination des publics concernés (diffuseurs, producteurs, exploitants, etc.). Une partie du texte définit le caractère habituel des manifestations. Ce caractère habituel ne s'applique pas aux festivals : une manifestation annuelle est dite récurrente et non habituelle. Pour autant, les événements récurrents, dont les festivals impliquant la diffusion de sons amplifiés à des niveaux sonores élevés, sont tenus de produire une étude d'impact des nuisances sonores (EINS) et ce, quelle que soit sa durée.



- Le texte introduit dans son article 2 un caractère d'incertitude des mesures acoustiques réalisées dans l'environnement, inhérent aux caractéristiques des appareils de mesure et aux conditions de mesurage, mais cette incertitude n'est pas quantifiée :
 - Concernant le matériel utilisé, il peut exister 1,7 dB de différence entre le matériel utilisé par les experts et celui des exploitants, ce qui peut donner de la marge sur l'application du décret.
 - Concernant la mesure en plein air, notamment en ce qui concerne les basses fréquences, la variabilité des configurations sonores et des conditions météo peut amener à des écarts considérables par rapport aux émergences chez les riverains.
- La notion de « en tout endroit accessible au public » évoquée par le décret était peu prise en compte.

Habituellement, les sonorisateurs prennent les niveaux sonores à la régie, ce qui dicte la gestion de l'événement et du concert. L'arrêté précise bien que les niveaux de pression acoustique doivent être pris en compte de manière à refléter l'exposition du public en tout endroit, ce qui peut poser problème en termes de calcul (fonctions de transfert) et de niveau sonore, qui va être nécessairement abaissé (de 5 à 10 dB) au niveau de la console façade. Les sonorisateurs sont dès lors confrontés à la fois à la difficulté de respecter les valeurs exigées par les cahiers des charges et à la frustration des artistes, devant jouer à des niveaux plus faibles qu'habituellement.

- Le calcul des fonctions de transfert ne connaît pas de méthode ni d'automatisation algorithmique. L'expérimentation à Marsatoc a permis de tester 3 algorithmes visant à proposer une normalisation de cette procédure, pour éviter

les litiges entre les services de contrôle et l'exploitant.

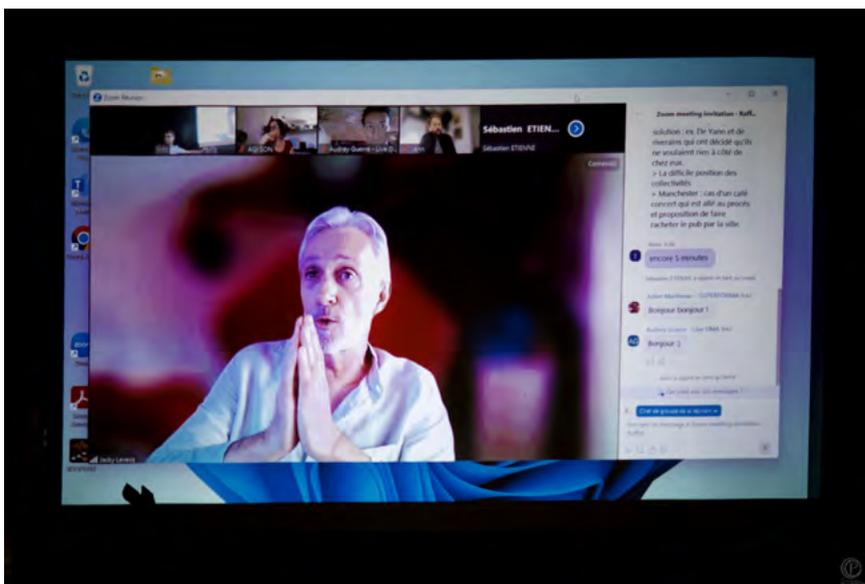
- Le dernier point concerne l'acceptation de l'étude d'impact des nuisances sonores (EINS) pour le plein air (ceux en lieux clos sont bien connus) : de nombreux éléments évoqués dans le décret concernent essentiellement la configuration du système de sonorisation retenu, notamment sa directivité, pour limiter le nombre de personnes impactées ou l'impact résiduel. La formulation choisie implique une totale coordination entre les bureaux d'étude acoustique, les « caiseurs de système son » et les prestataires fournissant le matériel. L'expérience de Marsatoc démontre la difficulté de cette coordination. Il existe cependant une limitation pour les matériels due à une conception visant à émettre un son le plus fort et homogène possible, sans accorder d'importance à la directivité et à l'impact extérieur. La double contrainte des valeurs limites d'émergences et d'exposition du public n'existait pas avant le décret de 2017. Ces questions ont été expérimentées à Marsatoc : même s'il est trop tôt pour tirer un bilan de la seconde édition, les pistes étudiées sont l'amélioration des systèmes de sonorisation, des systèmes de gestion sonore (régie), ainsi que l'évolution des mentalités et compétences des acteurs en la matière (agents de contrôle, sonorisateurs), de nombreux blocages étant liés à ces problématiques de compétences.

Angélique Duchemin évoque 3 problématiques à résoudre : faire respecter les valeurs sonores en tout endroit accessible au public au sein de l'audience et

les émergences pour le voisinage, tout en respectant l'œuvre de l'artiste en assurant une qualité sonore pour le public. Les professionnels se retrouvent dès lors face à des difficultés qu'ils ne peuvent gérer seuls. Il est important de faire appel à des compétences et à de nouveaux protagonistes : bureaux d'études acoustiques, services d'hygiène et de santé des collectivités (qui doivent être informés et sensibilisés). Les formations et montées en compétences doivent évoluer pour accompagner ce changement. Le texte représente un défi complexe, technique, pour une question du « sonore » qui est rarement évoquée ; il peut être générateur d'innovations pour le secteur, avec des impacts nombreux (sanitaires, environnementaux, etc.).

Un participant demande des précisions sur les 3 et 5 dB d'émergences.

Jacky Levecq répond que la partie réglementaire est compliquée sur ce point. Pour les lieux clos, les valeurs limites d'émergences fixées par le Code de l'environnement dépendent d'autres valeurs calculées en bandes d'octaves (3 dB entre 125 et 4000 Hz). Pour le plein air, la réglementation est celle des bruits de voisinage, relevant du Code de la santé : les deux valeurs correspondent à la période diurne (5 dB pondérés A) allant de 7 h à 22 h, et à la période nocturne, de 22 h à 7 h (3 dB (A)). Les valeurs en bandes d'octaves pour le plein air, mesurées chez les riverains, sont différentes et peuvent être de 3, 5 et 7 dB. Le calcul est encore compliqué par l'application de coefficients correcteurs liés à la durée. Les valeurs des bandes d'octaves ne représentent pas vraiment la gêne des riverains, provoquée par les très basses fréquences (63 Hz, voire 31 Hz), qui ne sont pas prises en compte dans la réglementation. Les valeurs sont pourtant contraignantes au



point d'être impossibles à respecter (ce qui a été confirmé par 14 études d'impact). L'optique est maintenant d'améliorer ces valeurs sans les atteindre, avec une certaine souplesse offerte par les agents de contrôle pour le moment, en visant une obligation de moyens, plutôt que de résultat. Cependant, si des riverains attaquent au civil sur la base de ce texte, ils peuvent obtenir gain de cause.

Un participant demande si le texte requiert une obligation de résultat.

Jacky Levecq le confirme. Le guide édité par le Centre d'information et de documentation (CidB) sur le bruit et diligenté par le ministère de la Santé, ouvre légèrement l'interprétation en termes de maîtrise des niveaux sonores dans l'environnement.

Angélique Duchemin ajoute qu'un des objets de l'expérimentation lors de Marsatac était d'avoir des données factuelles, de montrer que la profession essaye de trouver des solutions sur une problématique forte pour respecter ces émergences stricto sensu, et qu'elle va devoir se diriger vers une obligation de moyens et non de résultats. Cela servirait également de base d'argumentation face à un juge dans une affaire qui irait au juridique à cause de riverains mobilisés.

Un participant demande quels sont les risques encourus par les festivals qui s'exposent de manière certaine au fait de ne pas pouvoir respecter cette obligation ?

Jacky Levecq répond que le risque administratif est plutôt moindre dans cette période de transition. Sur le plan juridique, le risque est plus important, même si un

juge pourrait prendre en compte le travail réalisé sur Marsatac et sur l'impossibilité factuelle de respecter la réglementation. Une plainte traitée dans ce cas de figure ferait jurisprudence en cours d'appel ou au Conseil d'État, mais en son absence, il n'est pas possible de répondre pour le moment.

Une participante demande si la création d'un festival demande maintenant de se tourner vers un bureau d'étude, et si leur implantation varie selon les régions ?

Jacky Levecq indique que le festival est tenu de réaliser une étude d'impact des nuisances sonores (EINS), quelle que soit sa durée. Quelques bureaux d'étude s'intéressent à ce sujet, se spécialisent dans le plein air et ont des compétences. La première chose à faire est de considérer le CV et les expériences de ces bureaux, notamment pour viser les pluricompetences, certains s'adjoignant par exemple les compétences d'anciens « caleurs système ». Ils restent peu nombreux actuellement; d'autres souhaitent monter en compétence pour pouvoir mieux répondre à ces demandes.

Angélique Duchemin ajoute qu'il est nécessaire d'avoir un échange avec les bureaux pour identifier la manière dont ils envisagent la réglementation, dont ils veulent travailler, pour estimer leur compréhension du sujet et de sa subtilité.

Un participant demande s'il est prévu de souligner l'absurdité juridique de ces textes qui mettent les exploitants en position de risque, en portant un discours pour faire évoluer la situation. Il s'interroge sur les situations contradictoires pour les

collectivités locales, désireuses de porter des événements, mais couvrant le risque de plaintes de leurs administrés.

Angélique Duchemin indique que le travail de réflexion, de mise en concordance des différents protagonistes mené par AGI-SON a permis de faire prendre conscience aux bureaux d'étude, aux collectivités de l'impossibilité d'appliquer ce texte sur le plan des émergences en plein air et de la nécessité de se diriger vers une obligation de moyens. Cela concourt à créer des arguments qui pourraient permettre aux membres d'AGI-SON d'aller vers un recours juridique auprès du Conseil d'État. Cette décision sera prise par les membres du conseil d'administration. Le fait qu'AGI-SON ait critiqué ce texte dès sa sortie a présidé à la rupture des échanges avec les ministères de l'Environnement et de la Santé, qui ont considéré qu'AGI-SON prenait une posture pour défendre un secteur de manière injustifiée. L'expérimentation avait pour but d'amener des éléments factuels montrant l'impossibilité de tenir les objectifs de la loi. Monter au créneau sur le plan juridique n'est peut-être pas le rôle d'AGI-SON, qui a repris les échanges avec ces ministères : ces derniers poussent désormais à une forme de bienveillance dans les contrôles. Concernant les collectivités, les postures sont très différentes sur un sujet très politique : certaines vont être enclines à accompagner le processus, même si elles le font avec prudence. Une volonté de trouver des solutions est palpable chez nombre d'entre eux, limitée par leur connaissance très faible du texte et de ses enjeux. Il existe un vrai besoin d'accompagnement pour les structures et les collectivités, via un échange constructif. Pour autant, d'autres collectivités ne vont pas vouloir prendre le risque et pourraient interdire tous les événements.

TÉMOIGNAGES

Yann Bieuzent, directeur du 6PAR4, évoque le festival des 3 Éléphants, qui mêle musiques amplifiées et arts de rue, organisé à Laval pendant 5 jours au mois de mai, en plein centre, sur une place entourée de maisons. Les maisons sont classées et occupées par des personnes riches et influentes. En avril, il a été demandé à l'organisation de réaliser son EINS, Étude d'impact des nuisances sonores. Un collectif de 16 familles de riverains a saisi la Préfecture, qui elle-même a saisi l'ARS (Agence régionale de santé), pour signaler le bruit produit par le festival. L'organisation du festival a pris attache avec un cabinet d'étude acoustique ayant connaissance des enjeux de la musique amplifiée, composé notamment d'ingénieurs du son. L'étude d'impact a été réalisée, et l'ARS a fait des mesures en complément pendant le festival chez les riverains. Les premiers résultats ont été obtenus récemment, démontrant que le festival est totalement hors la loi, avec des valeurs d'émergence allant de +20 dB à + 45 dB. Les niveaux sonores pour le public sont respectés (102 et 120 dB (C)). Les maisons étant classées, les riverains devraient, pour changer de fenêtre, s'adresser aux architectes des bâtiments de France, ce qui complique le problème. Les discussions sont entamées, avec le soutien du maire de Laval qui défend le festival, la Préfète, qui est dans une logique d'accompagnement, mais il est demandé à l'organisation du festival de démontrer sa volonté de s'améliorer. Cette dernière ne vise pas à ennuyer les riverains, mais ne dispose pas de solution miracle. Le but est de mettre en place une édition 2024 plus respectueuse des riverains, en admettant que chaque acteur fasse un pas vers l'autre. Il existe depuis 10 ans des réunions de concertation avec les riverains, en amont du festival, qui ont démontré un

respect mutuel, même si les discussions ont parfois pu être dures. Le rôle du politique est essentiel, avec un risque élevé d'amendes pour le festival en 2024. En cas d'alternance ou de nomination d'un préfet plus légaliste, l'interdiction d'ouverture pourrait être d'actualité. Yann Bieuzent estime que les membres du secteur ont une vraie responsabilité par rapport à cette législation dont ils ne se sont pas assez saisis. Ils doivent maintenant aller voir leurs parlementaires pour leur expliquer qu'ils se retrouvent face à une aberration législative qui pourrait causer la mort de beaucoup d'événements.

Sébastien Etienne évoque la programmation estivale hors les murs « Amour d'été » qu'il organise. En préambule, il note que le sujet de la gestion sonore est en train de rattraper les professionnels du secteur, même dans des environnements poli-



tiques favorables, comme c'est son cas à Nancy. Cette question doit être saisie et travaillée pour créer une norme collective sur la façon de l'aborder. L'enjeu de cette diffusion d'été à Nancy est celui d'un investissement de l'espace public qui peut rapidement faire émerger des tensions entre riverains, autorité administrative, ville et acteurs impliqués, avec cette loi en toile de fond, dans un contexte post-covid qui a créé de profonds changements dans des environnements urbains. Il est intéressant d'interroger la manière dont l'investissement de l'espace public s'est imbriqué à d'autres dynamiques du point de vue des élus et ce qu'il a généré à l'endroit des riverains. Le projet ne génère pas un flux massif de public, pour autant les guinguettes directement pilotées par la Ville ont un bilan de 100 000 visiteurs sur l'ensemble de l'été. Nancy compte 100 000 habitants, 250 000 sur la métropole, 50 000 étudiants, avec une densité de population forte (7 000 habitants/km²). Un changement politique s'est opéré en 2020 avec l'arrivée de Mathieu Klein à la tête de la ville, avec un projet fort sur la question de l'espace public, sur le plan écologique et de l'attractivité. Pour rappel L'Autre Canal est un lieu appartenant à la ville et un EPCC composé de cette dernière, de la Région et de l'État, ouvert en 2007 dans un ancien quartier industriel qui est devenu une partie du cœur de ville. L'Autre Canal compte une grande salle (1300), un club (350), 4 studios de répétition, et n'a pas travaillé le « hors les murs » (ou très peu) les dix premières années de son existence.

En 2017, une troisième scène est installée avec succès en extérieur dans une halle autrefois comprise dans les abattoirs pour l'anniversaire des dix ans du lieu. En 2018, ce temps fédérateur, intitulé « Bon Moment » est renouvelé, des partenariats sont développés avec des acteurs associatifs, universitaires, gastronomiques, avec

toujours un bilan positif. Fin mai 2019, Bon Moment devient un festival structuré, avec des concerts, des ateliers, des parcours musique à échelle du quartier. Une scène plus importante est posée entre L'Autre Canal et la halle qui accueillait la 3e scène précédemment. La question de l'émergence est posée, notamment sur les habitations les plus proches, avec pose d'éléments déportés de mesures et un différentiel constaté de 12 dB (A) à 50 mètres de la régie, au-dessus de 5 tolérés. Des premiers retours négatifs de riverains auprès de la ville surviennent au cours des 3 jours de festival. En mai 2020, le festival est annulé du fait du covid. Le projet est retravaillé, il se déploie sur une scène installée derrière L'Autre Canal, durant un mois, à la rentrée de septembre. Les riverains se plaignent à nouveau auprès de la mairie. Dans le même temps (été 2020), des cafetiers prennent également possession de l'espace public en se groupant dans plusieurs quartiers pour installer des guinguettes, intitulées « villages d'été festifs », avec une programmation très dense. Il en résulte une dynamique positive en termes de vie locale, mais également de la tension avec les riverains.

La ville reprend l'idée avec l'intention d'instaurer un projet de guinguettes dans tous les quartiers en 2021, l'Autre Canal est mobilisé sur la guinguette la plus proche, sur une plage en bordure de la Meurthe, avec la problématique d'une amplification importante du son par l'eau vers les communes voisines. 20 jours de concert sont organisés en juillet, la guinguette étant exploitée du 15 juin au 1er septembre. Émergent alors des collectifs d'habitants, presque dans chaque quartier, qui font état de problématiques de cohabitation. L'Autre Canal est alors directement mis en cause.

En 2022, une médiation est mise en place entre le collectif du quartier, la Ville, la Métropole (qui veut développer ces guinguettes sur d'autres communes) pour

échanger sur ces notions de nuisance. L'Autre Canal entame dès lors une décélération importante, se limitant à 2 soirées par semaine, finissant les concerts plus tôt, diminuant les volumes et travaillant sur les mesures, pour créer de l'apaisement. Sur les autres guinguettes, les tensions restent présentes, vives et nécessitent un dialogue permanent. En 2023, les élus font part à L'Autre Canal de leur désir de continuer cette dynamique tout en portant une attention forte à la question des nuisances. Une dynamique nouvelle est mise en place, en considérant d'autres espaces publics hors guinguettes, et en se mettant en relation avec les autres associations impliquées pour entamer une réflexion sur la manière d'investir l'espace public conjointement, en posant l'idée d'un événement intitulé « Amour d'été », coprésenté par les associations locales (notamment le Facteur Musique, fédérant 40 associations) et L'Autre Canal. La programmation est partagée, dans l'idée notamment d'exposer exclusivement la scène locale et régionale. Le projet se déploie sur 3 lieux : une guinguette, un parc et un skate park. Un travail étroit est mené avec le service santé de la ville, avec une personne mesurant les émergences en amont des dates, avec des relevés au plus près des habitations, en dialogue avec les collectifs de riverains. Un test est notamment fait en prévision d'une soirée au skate park pour retenir l'émergence à 5 dB sur les habitations les plus proches, soit 94 dB (A) en régie, en bonne intelligence avec les associations et les équipes artistiques.

À ce stade, L'Autre Canal n'a pas engagé de bureau d'étude et n'a pas réalisé d'étude d'impact, sachant que son coût serait extrêmement élevé, sans aide mobilisable pour l'heure, et a préféré favoriser le dialogue et la concertation. Le pilotage a également pour enjeu l'accompagnement des équipes techniques, artistiques,

et la formation. La question de la diversité artistique et culturelle se pose également. La pression des riverains a eu un impact sur le nombre de guinguettes, passées de 11 à 8, puis à 5 en 2023, ce qui est certainement un indicateur de tensions créées. Les installations d'Amours d'Été ont été soumises à une épure technique pour accompagner le changement de format. Des retours du public, notamment des familles, ont fait état d'un volume sonore très bien géré sur les premières dates. A noter que la presse a largement repris les conflits survenus entre les riverains et les guinguettes.

Jacky Levecq remarque que l'effort de baisser les niveaux sonores est louable, mais que les riverains se plaignent des basses fréquences (dB(C)) et pas des dB(A). Un travail sur celles-ci est donc à prioriser.

Angélique Duchemin note que la technologie actuelle permet de développer les infrabasses et qu'elles se retrouvent au sein de toutes les productions musicales, sans que la pertinence de cette démarche ne soit interrogée, notamment en termes de propos artistique, hors esthétiques particulières. Ce phénomène de mode touche la musique et/ou les sonorificateurs, a un impact sanitaire et environnemental, et menace les événements en plein air comme en lieux clos.

Est-ce que la reconfiguration du festival a amené des contraintes égales sur les formes artistiques choisies ?

Sébastien Etienne indique que cela n'a pas vraiment joué, du métal, du rock, de l'électro ayant été programmés. L'année va être intéressante en termes de recueil de données sur l'expérience artistique. Dans l'optique du respect des œuvres, un

bilan va être fait avec les associations et artistes impliqués pour déterminer comment ils ont vécu l'événement. Le travail d'accompagnement effectué permet de répondre à la question de la relation aux structures locales, de valoriser la scène régionale, de travailler les questions écologiques et de créer une norme sur la question de l'expérience sonore. L'expérience a cependant ses limites en termes de généralisation. L'événement, tel que construit cette année, est plastique et va pouvoir grossir, et permet de repenser les cadres de diffusion.

Angélique Duchemin indique que dans le cadre du festival Marsatac, les niveaux sonores ont dû être abaissés de manière drastique. Le processus ne s'est pas fait sans mal pour les sonorificateurs, notamment parce qu'ils n'y sont pas habitués. Il a pourtant été couronné de succès, avec un son nettement meilleur, et des retours positifs aussi bien du public que des sonorificateurs eux-mêmes. Ce processus ne peut cependant pas s'appliquer à toutes les esthétiques.

OUVERTURE SUR L'EUROPE

Audrey Guerre remarque que ces cas de figure se retrouvent un peu partout en Europe, même si le contexte réglementaire peut varier. Le réseau Live DMA a commencé à travailler sur cette question en 2017-2018, quand l'OMS a communiqué un standard intitulé « Safe Listening Guidelines in Venues and Events » à tous les ministères de la Santé du monde, avec des recommandations sur l'écoute dans les lieux et lors des événements. Les premiers documents sortis relatifs à la musique et aux salles de concert étaient classés dans une grande catégorie « noise » (bruit), à côté des turbines, des bruits liés à l'aviation, au rail et aux nuisances industrielles. Live DMA a monté un groupe de travail appelé « Music is not Noise » pour que la



musique ne soit pas considérée comme du bruit et que les règles qui s'appliquent à elle ne soient pas les mêmes que celles du secteur de l'aviation par exemple. Également pour que soient mises en place des mesures adaptées à la réalité du secteur. Ce groupe a été intégré aux consultations organisées par l'OMS et a accordé une attention particulière aux plus petites structures. Les consultations se déroulent avec beaucoup d'ingénieurs, de techniciens, de chercheurs universitaires, etc., qui sont dans une vision technique assez poussée et traitent d'installations qui ne sont pas celles que l'on retrouve dans toutes les salles de concert. Le groupe s'est également assuré, en cas de recommandations vers de nouvelles réglementations sonores, qu'elles s'accompagnent aussi de contreparties pour soutenir les structures dans leur mise en conformité, pour que la responsabilité soit partagée entre structures, lieux, professionnels, autorités publiques et secteur technique. En France, l'influence de ces recommandations pourrait être limitée puisque les réglementations sonores sont déjà très

détaillées.

Live DMA a mis en place un groupe de suivi pour établir une veille concernant la mise en place de nouvelles réglementations sonores dans des pays où elles ne sont pas encore implantées ou quand de nouvelles règles sont mises en place. Les enjeux actuels concernent moins les réglementations sonores que des remontées de plaintes pour nuisance sonore suite à la période covid. Il existe plusieurs typologies de situation : pour les lieux, les nuisances liées aux concerts en eux-mêmes, où la réponse peut être technique, notamment en travaillant l'isolation des murs pour améliorer l'acoustique. La question se pose alors du financement par les lieux et les riverains occupant souvent des anciennes zones inhabitées transformées en appartements. Les nuisances peuvent être liées également à la présence des personnes allant au concert, ce qui demande de se doter d'outils pour sensibiliser et responsabiliser les publics, pour faire évoluer la fonction des équipes de sécurité et pratiquer de la médiation

envers les riverains. Sur les festivals, les enjeux sont différents, des réponses techniques sont aussi recherchées. La fréquence des événements sur un même espace doit également être prise en compte, des liens doivent également être développés avec le domaine du sport, au sein duquel certains événements arrivent à mettre en place des dérogations validées par des riverains (les 24 h du Mans par exemple). Live DMA a lancé la « Watch Tower », outil en ligne qui rassemble les lieux ou structures qui reçoivent des plaintes pour nuisances sonores, via une veille participative. Chaque participant peut accéder au fichier Excel listant tous les événements du même type. Le but est de montrer que les cas ne sont pas isolés, mais structurellement récurrents, et de créer des réponses systémiques, notamment en publiant certains témoignages dans un avenir proche, pour mettre en avant les bonnes pratiques de médiation, d'outils, etc. L'exercice vise également à cartographier, classer les problèmes par typologies de lieux, les risques encourus par les structures, les dispositifs déjà mis en place. Il s'agit également de mettre en relation les différents lieux menacés, pour bénéficier de l'expérience des uns et des autres. Concernant les solutions envisagées, entretenir de bonnes relations avec les élus est une solution à court terme, dépendante cependant des résultats électoraux. Les réglementations sonores peuvent être appliquées de manière restrictive pour empêcher certains événements que les élus hostiles ne veulent pas voir exister sur leurs territoires, il est donc

important de protéger les structures avec des dispositifs plus pérennes. Live DMA essaye de relier cet effort à la reconnaissance de la valeur artistique, culturelle et sociale des salles de concert. D'autre part, le rapport du GIEC recommande d'aller vers des villes de plus en plus compactes, et la proximité créée va rendre ces questions de gestion du sonore d'autant plus prégnantes.

Angélique Duchemin souligne que ce sujet ressort du « vivre ensemble » et qu'un juste milieu doit être recherché pour implanter ces événements sur un territoire, de manière harmonieuse, sans dévoyer les pratiques ou recourir à une forme de censure. Le secteur d'activité doit cependant se questionner sur ce qu'il propose sur l'ensemble de la chaîne. Aujourd'hui, il est difficile d'impliquer les producteurs et les artistes qui s'en remettent complètement à la technique. De nombreux artistes arrivent désormais sur des grosses scènes, sans aucune expérience préalable, avec des productions faites en studio et très peu adaptées au live. Ce sujet doit être discuté pour éviter des conséquences en cascade.

Yann Bieuzent déplore que les politiques abordent les pratiques culturelles comme du « bruit ». Les pratiques doivent certes évoluer, mais la question du son doit également être redéfinie auprès des décideurs et AGI-SON et les fédérations doivent se positionner sur ce plan en construisant un discours en conséquence.

L'accès aux propositions des projets de musiques actuelles pour toutes et tous : utopie, freins réels ou représentations à déconstruire ?

🕒 Jeudi 6 juillet | 9h30-12h00

📍 Dock'side

Le contexte social et économique de ces dernières années soulève différents constats qui questionnent l'accessibilité aux propositions culturelles. Des tarifs de billetterie à ceux de la répétition, les musiques actuelles restent-elles accessibles et pour qui ? La paupérisation d'une partie de la population interroge les politiques tarifaires en miroir d'un constat d'une augmentation des coûts de production et d'accueil des concerts ou encore de fonctionnement des structures. Pour autant, le rapport au concert ne se limite pas à la seule question du coût du billet ou de l'accessibilité économique. D'autres facteurs entrent également en jeu. La représentation symbolique du lieu culturel, ses liens avec la population et les acteurs du territoire, l'habitude qu'on en a, celle qu'on a pu se construire depuis le plus jeune âge, par exemple via l'action culturelle, la proximité, l'ouverture, l'accueil sont autant de facteurs qui facilitent certainement l'appropriation des projets, des lieux, ainsi que la confiance à venir découvrir différentes expériences musicales.

Cette table ronde proposera une réflexion sur l'accessibilité économique aux propositions artistiques et culturelles des musiques actuelles ainsi que sur les freins plus expérientiels ou symboliques d'accès à la culture.

Avec...



Olivier Nicaise
Directeur du Bolegason
(Castres)



Marion Gougeat (*en visio*)
Responsable de
communication d'AGI-SON



François Jolivet
Responsable du service
lieux et disquaires du Centre
national de la musique



Cécile Offroy (*en visio*)
Sociologue, chercheuse
attachée à l'IRIS/EHESS
et responsable d'études à
Opale, centre de ressources
Culture et ESS

Animé par...



Thierry Ménager
Ancien directeur de
l'Antipode-MJC (Rennes)



Pierre Daloz (*en visio*)
Responsable de
l'administration de l'Espace
Culturel de Chaillol



Cette conférence n'a pas fait l'objet d'un compte rendu.



LES **DOCKS** **OCTOPUS**
FEDERATION
DES MUSIQUES ACTUELLES
EN OCCITANIE
CAHORS

www.raffut.fedelima.org