LA NEF || ANGOULÊME

RAFFUT!

LES RENCONTRES DE LA FEDELIMA

Les actes
3ème édition 2018

www.raffut.fedelima.org

SCÈNE DE MUSIQUES ACTUELLES

FEDELIMA

RAFFUT!

Depuis juillet 2010, la FEDELIMA (Fédération des Lieux de Musiques Actuelles) organise chaque année des journées professionnelles à destination de ses adhérents, mais pas que... Elles sont également ouvertes à l'ensemble des acteurs du secteur des musiques actuelles, de l'économie sociale et solidaire, de la recherche et aux partenaires et collectivités publiques.

Ainsi, chaque année ces journées sont l'occasion pour les membres des équipes et des gouvernances des adhérents de la FEDELIMA, et plus largement 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, d'assister à différents temps de réflexions et d'échanges plus larges...

Les sujets et thématiques abordés sont volontairement très diversifiés, de la technique à la communication, des droits culturels aux enjeux de structuration du secteur, de l'action culturelle à la ruralité, des enjeux européens à l'observation, des entrées artistiques à la structuration des projets, de la programmation à la coopération...

Jusqu'à présent, les Rencontres de la FEDELIMA ont eu lieu en :

- 2010 : du 28 au 30 juin, en Belgique à Courtrais au De Kreun
- 2011 : du 04 au 06 juillet, à Rouen au 106
- 2012 : du 27 au 29 juin, à Belfort à la Poudrière et au Moloco
- 2013 : du 3 au 05 juillet, à Niort au Camji
- 2014 : du 09 au 11 juillet, à Castres au Bolegason mixées avec POP MIND[1]
- 2015 : le 10 mars, à Nîmes à Paloma
- 2016 : du 04 au 06 juillet à Pau à Ampli
- 2017 : du 04 au 06 juillet au Havre au Tetris

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

Les organisateurs

FEDELIMA

La FEDELIMA est une fédération nationale qui regroupe des lieux et projets dédiés aux musiques actuelles sur l'ensemble du territoire français. Elle a pour objet de fédérer et de développer toute initiative d'intérêt général en matière de musiques actuelles. La fédération produit des analyses partagées du secteur et contribue à sa structuration à partir des observations et des besoins de ses adhérents ainsi qu'en lien avec les acteurs musiques actuelles et leurs partenaires, le monde artistique et plus largement la société civile.

La poudrière, construite en 1879 auprès des marais de Grelet d'Angoulême, a retrouvé le feu de ses 20 ans lorsqu'en 1990, les 4 mousquetaires à l'origine du Marzouing (bar concert d'Angoulême) ont décidé de s'emparer du lieu. Le 1er avril 1993, le lieu réhabilité ouvre ses portes avec une capacité de 700 places et un mémorable concert de Macéo Parker. Des Thugs à IAM, en passant par Dominique A et Noir Désir, c'est toute une histoire de la musique hexagonale qui s'est écrite ici, avec en trouble-fête, des pointures internationales débarquant fraîchement en France comme Ben Harper ou encore Asaf Avidan.

La Nef
SCÈNE DE MUSIQUES ACTUELLES

En 2005, La Nef prend des allures de porte-avions des musiques actuelles en s'agrandissant et en accueillant 5 studios de répétitions et d'enregistrement. Se renforcent alors la politique d'accompagnement et d'actions culturelles du projet, avec une politique de résidences professionnelles, mais également 8000 heures d'ouverture de studios à l'année pour quasi 500 musiciens charentais qui viennent répéter à l'année.

La fin des années 2010 augure un nouveau cap pour le projet qui se dirige dorénavant vers une collaboration accrue avec le monde de l'image et un développement de ses actions hors les murs.

Sommaire

JOUR	TITRE	PAGE
MARDI	Affirmer la diversité comme alternative à la concentration !	6
MARDI	Music Moves Europe, présentation du programme	16
MARDI	Communication digitale responsable : comment réduire son empreinte écologique ?	18
MERCREDI	Évolutions législatives sur la diffusion des amateurs, quelles influences sur nos pratiques ?	26
MERCREDI	La musique et les ados : quels rapports culturels, sociaux et émotionnels ?	42
MERCREDI	Parité dans les musiques actuelles : comment les initiatives locales invitent à une action collective nationale ?	44
MERCREDI	Culture d'entreprise, d'association, de structure : de quoi parle-t-on ? Quels enjeux et quels outils pour la définir ?	56
MERCREDI	La diversité, c'est quoi (Atelier participatif)	62
MERCREDI	L'emploi permanent et les salaires dans les musiques actuelles et l'économie sociale et solidaire (ESS)	64
MERCREDI	Interactions entre musique et bande dessinée : historique et projets	71
MERCREDI	Les tout-petits (0-3 ans) et la musique	73
MERCREDI	Établissements publics locaux : gouvernance et implication des usagers et partenaires	82
MERCREDI	Régisseur studio : quelles réalités et besoins de formation ?	86
MERCREDI	Quelle place pour les musiques extrêmes dans les lieux de musiques actuelles ?	97

JOUR	TITRE	PAGE
MERCREDI	L'émergence des radios associatives de découverte musicale : le levier des lieux de musiques actuelles	99
MERCREDI	Éducation artistique et culturelle, partenariats et territoires : exemple du PEAC	102
MERCREDI	Initiatives solidaires et coopération : nouvelles formes de militantisme et de partage	105
MERCREDI	Sûreté versus sécurité : définition, périmètre de responsabilités et mise en oeuvre	110
MERCREDI	Atelier de travail : relation entre structures et partenaires publics	118
JEUDI	Open data, big data, protection des données et libertés individuelles : enjeux, risques et responsabilités	120
JEUDI	Développement durable et transition énergétique : exemples de bonnes pratiques	130
JEUDI	Concertation et co-construction des politiques publiques n°2 : focus sur le contrat de filière	136

AFFIRMER LA DIVERSITÉ COMME ALTERNATIVE À LA CONCENTRATION !

● Mardi 3 juillet | 16h30-18h30 ● Salle Némo

Le champ des musiques, et notamment celui des musiques actuelles, subit un phénomène de concentration sans précédent, tant pour le spectacle vivant que pour les musiques enregistrées. Celui-ci a pour double effet la raréfaction du nombre d'acteurs et l'accroissement de l'écart entre les structures de type industriel (nationales ou multinationales) et les structures à but non lucratif ou faiblement lucratif. Cette concentration est aussi observable à un niveau institutionnel, quand des phénomènes de concurrence entre collectivités précipitent l'implantation de grands groupes sur les territoires. Le constat est aujourd'hui posé, il n'est plus question de le nier. Mais au-delà de cette observation, comment réagir ? Comment la diversité que les acteurs privés à but non lucratif ou faiblement lucratif représentent peut-elle constituer une alternative visible et entendue ?
Pour répondre à ces questions, cette table ronde proposera de faire un pas de côté en regardant comment, dans le monde agricole, des organisations comme la confédération paysanne ont réagi face à des menaces encore plus vives et quelles sont les alternatives mises en place qui permettent d'exister en face de modèles économiques dominants et prédateurs.

AVEC...

DOMINIQUE SAGOT-DUVAUROUX
Économiste, professeur à l'université d'Angers

LAURENT ROUSSEAU
Confédération paysanne, chèvrerie de la Goupillère à Villefagnan

GABRIEL WILLEM
Musicien-Maraîcher au sein des Jardins En-Chantants (maraîchage agriculturel)

ANIMÉ PAR...

JEAN-BAPTISTE JOBARD
Coordinateur du collectif des associations citoyennes

Introduction par Guillaume Léchevin, Président de la FEDELIMA

On observe depuis un moment des mouvements de concentration qui s'opèrent notamment à l'endroit des festivals. Il y a de grands groupes multinationaux ou de grandes sociétés qui rachètent des festivals, dans un jeu de concurrence agressive et des modèles économiques prédateurs. Cela a fini par toucher aussi de petites structures, à l'exemple de ce qui s'est passé sur le monde du disque avant (deux multinationales qui se partagent près de 90 % du marché mondial). On a donc posé l'enjeu de la préservation de la diversité. Sur ce point, toutes les organisations professionnelles et syndicales sont d'accord, ainsi que l'État et les collectivités territoriales : la diversité artistique doit être préservée.

Pour autant, la notion même de diversité est peu débattue : diversité des personnes, des modèles économiques, des projets ? Un débat a déjà eu lieu lors du MaMA 2017[1] organisé par le RIF, le SMA et la FEDELIMA, dans lequel on a invité le directeur de Live Nation France. Eux aussi revendiquent de « préserver » la diversité... On a vite relié cela à ce qui se passe dans d'autres secteurs de la vie, et notamment dans l'agroalimentaire : quelques grands acteurs revendiquent d'être à eux seuls les représentants de la diversité.
Dans notre secteur musical, l'annonce de la création du Centre National de la Musique et le rapport de Roch-Olivier Maistre[2] ont montré que le monde associatif était absent du paysage : d'un côté l'industrie accompagnée sur des critères économiques, et de l'autre côté un ministère qui serait réduit à son réseau de labels. Rien donc pour le tiers-secteur, les initiatives privées non lucratives qui revendiquent un objet d'intérêt général construit avec d'autres. Dans la contribution au montage de ce Centre National de la Musique, la FEDELIMA, avec quelques autres, a évoqué les problèmes liés à la concetration.
On a souhaité inviter à cette table ronde des personnes du monde agricole, car nous avons l'intime conviction que ce que nous vivons aujourd'hui dans le monde du spectacle vivant s'éprouve aussi et surtout dans ce secteur précisément. Il est confronté également au risque lié à la diversité, mais aussi à la santé des personnes, aux problèmes liés à la relation entre producteurs et acheteurs... La lutte contre les organisations ultra-industrielles.

Intervention de Dominique Sagot-Duvauroux :

Qu'entend-on par diversité ?

Je vais essayer d'objectiver le propos à partir d'une définition de la diversité, pour voir dans quelle mesure les phénomènes qu'on observe aujourd'hui dans le domaine culturel affectent la diversité, lui font obstacle. Mais je montrerai aussi les mécanismes qui lui permettent de se maintenir malgré les pressions économiques. Puis on réfléchira aux outils de politique publique pour favoriser cette diversité culturelle.

Diversité culturelle : définition de Françoise Benhamou et de Stéphanie Pelletier, en rapport avec le domaine de l'édition (dans les années 2000)[3] : l*a diversité culturelle est la possibilité offerte aux consommateurs d'avoir accès à une large palette d'ouvrages de genres et styles différents, d'origines territoriales ou de langues, selon une répartition territoriale équilibrée.*

1 - https://live.mamafestival.com/user/event/7719
2 - http://www.culturecommunication.gouv.fr/Documentation/Rapports/Rassembler-la-musique-pour-un-centre-national
3 - https://www.ladocumentationfrancaise.fr/var/storage/libris/3303330403129/3303330403129_EX.pdf

Quand on veut mesurer la diversité, on distingue 3 éléments :

- À travers le concept de variété (nombre de produits différents disponibles. Ici artistes, spectacles, festivals, livres...) ;
- Degré de concentration de l'offre et de la demande des produits culturels : s'il y a des espèces invasives, cela réduit le poids des autres espèces ;
- Disparité : distance esthétique entre les propositions artistiques. La distance territoriale est plus facile à mesurer : dans certaines régions on n'a accès qu'à une petite partie de la production. Ou encore, on peut avoir beaucoup de diversité, mais si ce sont des clones les uns des autres, cela ne constitue pas de la disparité.

Quelques indicateurs pour mesurer la diversité : voir les études de l'observatoire de la musique sur la diversité des œuvres musicales dans les radios et les télés en 2017.[4] A priori, quand on regarde les chiffres (ci-dessous), il y a de la diversité à la radio et à la télévision, si on prend les indicateurs de variété et de programmes. Les indicateurs de variété nous disent qu'en France continue à exister une production diversifiée en matière de musique, et c'est également vrai dans les autres domaines culturels.
Le problème se pose plus clairement lorsqu'on s'intéresse à des indicateurs de balance : le poids économique des acteurs du marché.

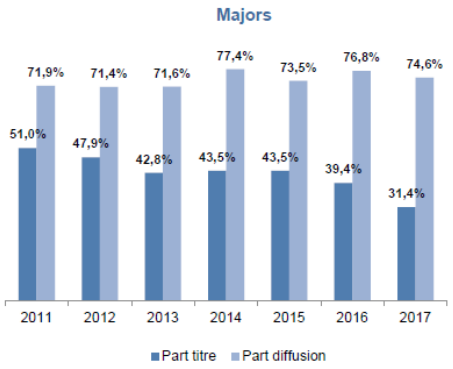
On peut faire plusieurs observations à partir de ce ce tableau comparatif (entre 2016 et 2017) du poids des majors et des indépendants dans les titres diffusés (ci-dessus). En nombre de titres, les majors diminuent leur production, tandis que les indépendants augmentent, mais en matière de diffusion c'est le contraire qui se passe. Les majors concentrent la production et délèguent aux indépendants la responsabilité de produire de

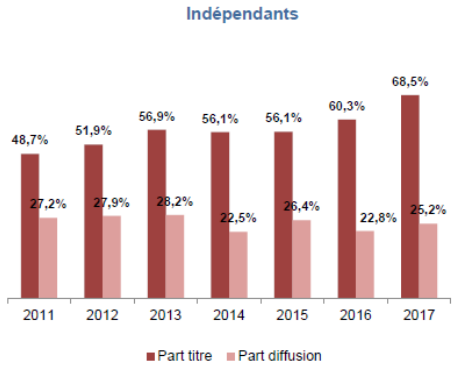
4 - http://observatoire.cite-musique.fr/observatoire/document/DMR_2013.pdf

Indicateurs

Contacts 231,664 Mrd	Titres	Diffusions	Artistes
	115 657 ↗	4 488 189 ↗	38 904 ↗
Francophonie*	18 108 ↗ 15,7%	1 413 850 ↗ 31,5%	6 365 ↗ 16,4%
Nouveautés	43 927 ↗ 38%	2 533 705 ↗ 56,5%	
Nouveautés francophones	6 722 ↗ 15,3%	826 469 ↗ 32,6%	
Entrées en playlist	3 429 ↗ 3%	1 820 219 ↗ 40,6%	2 356 ↗ 6,1%
Indépendants	14 098 ↗ 68,5%	609 510 ↗ 25,2%	
Exclusivités	92 145 ↗ 79,7%	557 763 ↗ 12,4%	
Diffusés plus de 400 fois	1 907 ↘ 1,6%	3 117 739 ↘ 69,5%	1 129 ↗ 2,9%
	Genre dominant	25% ↘	Pop/Rock

* **Lecture** : 18 108 titres francophones, soit 15,7% des 115 657 titres (en hausse vs. 2016)





nouveaux titres, sauf que ces derniers vont évidemment avoir du mal à assumer leur production. On retrouve cela dans les autres domaines artistiques, voire par exemple l'art contemporain. De grosses galeries « mangent » les défricheuses, qui n'existent que très peu de temps. Cela ne permet pas à la très grande majorité des artistes et des acteurs de vivre, puisque les revenus au final sont absorbés par les plus gros acteurs économiques. La répartition du chiffre d'affaires est plus qu'inégale. On constate donc une grande diversité de production, mais cette diversité en termes de variété s'accompagne d'une forte concentration des revenus sur une poignée d'acteurs.
Ces phénomènes se renforcent-ils ? Il y a deux types de dynamiques : celles qui renforcent et celles qui diminuent la diversité. Le problème est que celles qui la diminuent sont plus fortes.

Celles qui renforcent la diversité :

- L'internationalisation : paradoxalemen, elle permet de voir des films du monde entier et d'écouter des musiques du monde entier. Si le marché était fermé, on ne pourrait voir que les productions nationales. C'est le paradoxe des USA : les Américains ont accès à une beaucoup plus faible diversité de films que les Européens et a fortiori les Français. La santé économique de la culture américaine peut avoir des conséquences négatives, car elle rend difficile l'accès aux films des autres pays. En France, nous avons des dispositifs qui nous rendent accessible cette diversité.
- Les majors n'ont pas intérêt à voir disparaître les indépendants. La marge, la frange est importante. La dynamique du système repose sur cette frange.
- Une grande incertitude : la musique, c'est l'économie du « nobody knows » (*le succès - donc la demande - pour un bien culturel donné est très difficilement prédictible, même par les agents spécialisés du secteur. Cette caractéristique procède de leur nature de biens d'expérience pure*).
- Tendance à la surproduction d'œuvres pour être sûr que dans l'ensemble, quelques-unes auront du succès et rattraperont les pertes des autres. Cette tendance se vérifie surtout dans le livre.
- Dans le spectacle vivant musical, la rentabilité est assez faible, y compris pour les grands concerts de Live Nation. Cela freine les appétits de capitaux.
- On est dans des domaines où un grand nombre d'acteurs privés et/ou associatifs qui ont pour motivation

première de faire vivre des créations qu'ils considèrent comme importantes. C'est aussi vrai pour les labels indépendants. Une grande partie de la production du 20ème siècle repose sur cette motivation non lucrative, à condition d'accepter de ne pas vivre de cela.

Celles qui diminuent la diversité :

- Dans tous les secteurs d'activité économique, les oligopoles ont intérêt à développer une concentration verticale (du management d'artiste à la billetterie en passant par le lieu). Car cela leur permet d'avoir une meilleure main sur l'ensemble de la filière. De plus elles font jouer la concurrence et interdisent aux artistes qu'elles représentent d'aller chez les concurrents. Si vous "noyautez" la distribution, vous avez un pouvoir énorme.
- Une concentration horizontale qui uniformise la diffusion : on verra la même chose partout, puisque l'idée est de valoriser un spectacle sur un grand nombre de représentations. Cela crée un rapport de force inégalitaire sur les marchés, mais aussi sur les collectivités.
- Dans une logique capitalistique, ce qui compte, c'est le taux de rentabilité. Tous les exemples montrent que cet objectif, dans le secteur culturel, aboutit à une concentration de la production et de la diffusion autour de spectacles grands publics ou à des tout petits formats, qui génèrent plus de rentabilité. Les formats intermédiaires disparaissent.
- La demande peut également menacer la diversité. Le public va vers les productions sur lesquelles on a de l'information. Plus une production dispose d'un grand pouvoir de communication, plus on est certain que le spectacle fonctionnera.
- Enfin, le profil des intermédiaires joue aussi : moins ils sont diversifiés (dans le profil des acteurs d'une filière) moins la production sera diversifiée. Si on a un seul profil de programmateur de salle, il y a des chances pour que la diversité soit bridée.

Avec le graphique précédent, on voit que les technologies numériques ont eu des effets contrastés sur la diversité : l'émergence des modèles à 360 degrés fait qu'aujourd'hui il faut être présent sur l'ensemble des marchés pour survivre. Les plateformes de streaming ne permettent plus de faire vivre les acteurs. Ce modèle arrive peine à faire vivre les entreprises de streaming qui sont pourtant en situation de monopole. En même temps (et c'est la stratégie de la longue traine, qui consiste à vendre une grande diversité

Une structure de marché qui a évolué sur 5 ans

source : SNEP / SCPP / SPPF

de produits, chacun en petite quantité), elles permettent une plus grande visibilité des productions. Paradoxe donc : plus de concentration, mais plus grand nombre d'œuvres qui peuvent atteindre leur seuil de rentabilité, sur plus de temps.

Il est temps de faire le lien entre le monde de la culture et le monde de l'agriculture avec Gabriel Willem. En quoi ces observations font écho à ce que vous identifiez comme enjeux dans le monde agricole ?

"J'ai lancé un projet de maraîchage pour nourrir l'esprit et le corps. Et oui, cela fait écho à ce que je vis en tant que maraîcher sur une petite surface. Je peux être comparé à un indépendant en musique. Je suis un « néo-paysan »." Dans le domaine agricole, il y a la « monoculture ». Face à cela, on propose de la polyculture, sur des petites surfaces, : on produit différents légumes et différents fruits.
Autant dans le domaine de la musique que dans celui du maraichage, la question de la rémunération est importante. Certes, on ne cherche pas le profit, mais on veut vivre de son travail.
Dans les musiques actuelles, c'est de plus en plus difficile de vivre sereinement de sa créativité. C'est pareil pour nous dans le maraîchage. On est face à une méconnaissance du public de la réalité du travail fourni et de ce que ça représente. On travaille tout à la main, dans un système permacole respectueux de la nature. On remet l'humain au centre et on propose des légumes avec beaucoup de goût et de qualité nutritive plutôt que de faire de l'extensif.
Il faut savoir qu'il existe des légumes hybrides et des non-hybrides. Même dans le bio, les légumes sont normés et peuvent être issus de souches hybridées. Les variétés sont créées en laboratoire, pour qu'elles correspondent aux standards vendus dans les supermarchés. On propose des variétés locales, spécifiques, non normées et qui peuvent ne pas correspondre aux standards des consommateurs, formatés depuis longtemps par les distributeurs notamment. Le parallèle avec la musique est évident !

[Dominique Sagot-Duvauroux : "on appelle ça la valeur « vaporeuse », indispensable au développement des sociétés, mais pas solvable, donc qui n'intéresse pas les marchés."]
Cela peut devenir rentable dans les circuits courts, lorsqu'on explique aux gens, par exemple sur les marchés, que ces produits sont meilleurs pour leur santé. Si l'information est transmise, s'il y a de la pédagogie, cela peut basculer. L'information permet de faire des choix.

Laurent ROUSSEAU, vous faites partie de la Confédération paysanne. Comment, à travers votre parcours, faites-vous des parallèles avec l'introduction de Dominique ? Comment le combat de la confédération paysanne s'est-il structuré, comment cela fonctionne-t-il ?

La confédération paysanne est le pendant minoritaire de la FNSEA, le syndicat agricole majoritaire. La famille des travailleurs paysans était au départ dans la FNSEA, qui défendait l'agriculture alimentaire plutôt qu'exportatrice. En 1987, la FNSEA s'est scindée, d'abord à cause de problèmes de taille des exploitations, quand certains voulaient se contenter de « suffisante » alors que d'autres voulaient les étendre.
Ensuite se sont greffés des problèmes de qualité, d'emploi de produits chimiques, de génétique, qui sont venus déséquilibrer les modèles. Aujourd'hui, le modèle orienté vers l'agrandissement et l'accaparement des ressources est le plus subven-

tionné. De l'autre côté, hors cadre, les petites exploitations d'agriculture raisonnée dans des circuits courts visant la proximité et la qualité sont difficiles à installer. On les trouve près des centres urbains, tandis que loin des villes ce sont plutôt des productions de masse.

L'autre problème (exemple de la filière du lait de chèvre), c'est la concentration liée aux stratégies des industriels qui passent toute leur production à 4 acteurs majoritaires de la grande distribution. Tout est orienté et normé pour eux. Les petits producteurs deviennent des laboratoires pour les industriels et les acteurs de la grande distribution installent, dans un premier temps, les petits producteurs au milieu de leur grande surface pour reprendre à leur compte le produit qui se vend.

Les subventions sont toutes orientées vers le modèle de masse et normé. Le circuit court n'a pas d'aides et se "débrouille" seul. Le paysan qui veut travailler sur des variétés anciennes par exemple, doit transformer lui-même son produit pour que ça marche : le consommateur a un palais formaté ! Il n'est pas habitué à ces goûts plus forts, parce que l'industrie l'a habitué à autre chose. Le circuit court passe donc par l'évitement de la grande distribution et l'éducation à une autre façon de consommer.

Pour continuer ce parallèle, quel écho cela a dans l'enjeu de mise en place de régulation dans le futur Centre de la Musique par exemple. Comment mettre en place un rapport de force ? Votre avis, Guillaume Léchevin ?

Oui, on se retrouve vraiment dans les descriptions du monde agricole et dans des cadres multiples. Si on considère que le rôle de l'État c'est de réguler le capitalisme (à défaut de vouloir le combattre), alors quels sont les outils ? Il y a un paradoxe dans le discours : d'un côté on insiste sur la préservation de la diversité, ce qui implique accompagner et aider les façons alternatives de faire, ce qui se pratique en dehors des grosses industries. Mais en réalité ce n'est pas à ces projets non plus que vont les moyens. On entend aussi l'Etat dire que le bio c'est bien, que protéger l'environnement c'est important, sauf qu'au final c'est plutôt le PIB qui prime au détriment des relations entre les personnes…
Dans notre secteur, la musique, la question de la façon dont l'argent est réparti pose aussi question : la taxe fiscale collectée par le CNV est redistribuée pour des aides d'intérêt général… à hauteur de 35%. Le reste, c'est du droit de tirage : plus on vend de billets, plus on récupère du droit de tirage. Chez nous, le simple fait de poser la question dérange. De plus, la préfiguration du CNM masque autre chose : toutes les discussions tournent autour de la création du centre, alors que cela modifie l'ensemble des politiques publiques en faveur de la musique. Il y a un risque que le ministère de la Culture ne gère plus que ses labels, et le CNM, le pendant économique des acteurs de la musique, à l'exception des associations à but non lucratif qui ne sont pas prises en compte. De nombreuses organisations de musiques ont demandé une concertation large sur la politique musicale, car le cadre de la discussion autour du CNM ne nous convient pas.

Enfin, derrière le mot concentration, il n'y a pas que l'action des grands groupes, mais aussi la concentration institutionnelle : le simple fait d'attribuer un label n'est-il pas aussi une manière de concentrer des moyens, par exemple ? Dans le rapport « CAP22[5]» est attaqué encore une fois « le saupoudrage », c'est-à-dire donner un peu à beaucoup d'acteurs, dénoncé comme étant inutile. On sait pourtant que sur nos territoires, des acteurs culturels sont à 5000€ près pour boucler une année ! Alors que mettre 1 million d'euros sur une grande structure en métropole ou à Paris resoudrait-il les problèmes de diversité ? Il y a un problème de cohérence à cet endroit : les collectivités et l'État peuvent eux-mêmes être des acteurs de la concentration !

5 - https://solidairesfinancespubliques.org/component/edocman/938-le-rapport-cap22/download.html

Comment les collectivités territoriales peuvent-elles être des interlocuteurs sur ce sujet ? Cela renvoie à la co-construction des politiques publiques. Reposons ces questionnements à la salle et ouvrons le débat :

- « Les datas constituent un enjeu important dans le secteur culturel, car comme dans le secteur agricole, cela revient à savoir les habitudes des consommateurs pour mieux les formater. »
- « Contrats de filière : à explorer comme régulateurs de la concentration sur les territoires ? »
- « Pourquoi ne pas créer un vrai fond sur l'innovation et la création, en ne pensant plus que par le seul prisme du spectacle vivant, mais bien à la filière dans son ensemble, et même avec les grands groupes pour construire les ponts dont eux-mêmes ont besoin. Les pouvoirs publics devraient appuyer un fond de ce type via une taxe ou autre. »
- « Une autre piste : le droit de suite, pour que les petits producteurs puissent amortir les coûts de production pour en vivre et continuer à faire de la découverte »
- « L'éducation artistique et culturelle est le levier qui doit être prioritaire : plus on propose à des enfants d'écouter une diversité de la production, plus ils seront ouverts à la diversité »

Les grands groupes ont besoin de maintenir la marge dans la précarité : ils ne veulent pas de concurrents. Cela serait se bercer d'illusions de croire que les multinationales lâcheront une part du gâteau. Comment les industriels et les grands distributeurs considèrent-ils les petits producteurs, Laurent ROUSSEAU ?

On se laisse diviser par la grande distribution qui invite les petits producteurs pour faire du « *green washing* ». Je siège en intersyndicale sur la filière du lait de chèvre. En face de moi ce sont de grosses coopératives industrielles type Lactalis, et des collègues qui se sont montés en coopérative. Sauf que même les coopératives traitent avec la grande distribution. Au final, on n'est que dans du circuit long. Les circuits courts ne sont pas pris en compte dans ces montages. L'essentiel de l'argent qui arrive, de l'État ou de l'Europe, est réattribué et distribué par cette interprofession qui ne voit que le modèle industriel.
Je fais partie de ces paysans qui se demandent s'ils doivent accepter les aides. En effet, au final, ce sont les industriels et la grande redistribution qui les récupèrent. Il y a quelques années, il y a eu une crise sur le lait de chèvre. Alors le gouvernement nous a donné (sans qu'on ne demande rien) une aide de compensation de 15€ par chèvres. Leclerc a calculé que cela faisait 0,2€ par fromage. Du coup, ils ont baissé le prix d'achat du fromage de 0,2 centime… Comme les aides sont conditionnées à la fois à la surface exploitée et au nombre de sociétés liées, j'ai des voisins qui ont monté plusieurs sociétés et divisé leurs terrains pour recevoir autant d'aides que possible.

Les aides PAC sont fléchées sur la quantité, pas sur la qualité. Plus on a de terres, plus on les exploite, plus on a d'argent. Les résultats sont désastreux sur la qualité, sur la diversité, et sur l'écologie : appauvrissement des sols, plus de place pour les petits, etc.

Des mains se lèvent, quelles observations, conclusions, idées pouvons-nous tirer de ce temps d'échange ?

- Pourquoi ne pas créer une sorte d'intersectorielle de gens qui peuvent faire les choses autrement, en se regroupant entre secteurs ?
- En agriculture, c'est plus facile de montrer la qualité qu'en culture…
- Sur l'idée de la continuité d'une filière : on n'est pas d'accord avec une partie des personnes qui s'occupent de la musique. Je ne suis pas fasciné par la capacité du capitalisme à recycler la création. Pour moi, le capitalisme a une fin, et il faut sérieusement l'envisager !
- Sur ces questions, le rôle de notre fédération est essentiel. On ressemble à une confédération paysanne, on doit continuer à parler de ça. J'étais avec le SMA[6] à l'Élysée la semaine dernière, reçu par la conseillère culture du Président. Elle nous a plus parlé de Bercy que du ministère de la Culture. Quand on a parlé de la concentration et de la diversité, elle nous a arrêtés. Pour elle, le but du jeu c'est devantage de défendre une industrie du divertissement et de la musique française. Sur la question du crédit d'impôt, elle nous a dit que ça ne pesait « que » quelques milliards, alors qu'on pourrait investir plein d'argent pour soutenir une plateforme de streaming française qui pourrait faire le poids face aux existantes. On est passé à quelque chose d'autre : la diversité, ça n'est plus une question politique.
- Oui, le but c'est d'être concurrentiel. C'est vrai pour les entreprises comme pour les territoires : le pays doit être meilleur que le voisin, la ville que la voisine, etc. Mythe national qui persiste et qui est contradictoire avec la mondialisation quand même ! Et peu importe si on fabrique de la m**** tant que ça reste français ? (*ex de Rock en Seine, vendu à Mathieu Pigasse sous l'argument « ça reste français », et qui quelques mois plus tard passe direct à la multinationale AEG…*).

Question à Dominique Sagot-Duvauroux : a-t-on déjà eu des cas de déconcentration ? Et si oui, quels facteurs clés inspirants ? Et si non, comment faire ?

Si on raisonne à long terme, la concentration s'accroit et ne fera que s'accroître. Cependant, si on observe les plans de fusion/acquisitions des entreprises, on voit que ces fusions se scissionnent, puis refusionnent… Dans les années 1990, il y a eu de grandes fusions entre entreprises culturelles et médias. 5 ans plus tard, tout a éclaté, puis maintenant on revient vers des mégafusions. Cela fluctue en fonction des marchés. C'est très difficile de savoir si les fusions génèrent des gains. Par contre, cela modifie les rapports de force, et donc les négociations en matière de politiques publiques par exemple ! On marginalise ainsi la voix des autres acteurs.

Un exemple : sur Angers, il y a Gaumont et un grand cinéma arts et essais :" 400 coups". Gaumont avait fait pression pour que les 400 coups ne puissent diffuser les gros films en VO que 3 semaines après la diffusion en version française au Gaumont. Résultat, les gens n'attendent pas la VO, et l'équilibre financier du cinéma art et essai est menacé. On confond la politique culturelle et la politique économique. C'est dangereux, même s'il faut considérer les deux. Ça n'est pas la même chose !

Dernières observations et réactions de la salle :

- *« Et les moyens juridiques ? La loi Anti-trust par exemple ? »*
- *« Le rapport de force, on l'envisage comment ? On devient aussi des lobbyistes, ou bien on construit des solidarités professionnelles, des coopérations ? »*
- *« Moi je suis surpris parce qu'on adopte le vocabulaire économique dès le début, en opposant par exemple concentration et diversité ? Comment se stiue-t-on dans un rapport de force asymétrique au possible, comment les personnes qu'on touche sont-elles différentes : comme dans les circuits courts, ceux qu'on touche ce sont les hyper-intéressés, les « éduqués » qui regardent pas TF1 le samedi soir. On gagnera la bataille quand on élargira notre spectre d'audience ! »*

6 - www.sma-syndicat.org

MUSIC MOVES EUROPE, PRÉSENTATION DU PROGRAMME

● Mardi 3 juillet | 16h30-18h30 ● Salle Laloux

Un programme européen dédié aux acteurs de la filière musicale ? Pourquoi pas ! Le programme Music Moves Europe, construit pour et par les acteurs de la filière musicale en Europe, peut permettre à beaucoup d'entrer dans la dimension des projets européens. Par qui a-t-il été écrit, à qui est-il destiné, comment s'en saisir et quelles évolutions possibles ? Toutes les réponses seront données dans le cadre cet atelier en présence d'Audrey Guerre, coordinatrice du réseau européen LIVE DMA.

AVEC...

AUDREY GUERRE
Coordinatrice du Live DMA
(réseau européen des salles de concert et festivals)

ANIMÉ PAR...

KENNETH QUIGUER
Consultant pour ExtraCité, une coopérative de conseil et de formation au service du développement local durable des territoires (Lille)

Music Moves Europe[1] est le cadre imaginé par la Commission européenne pour soutenir les actions et les initiatives du secteur de la musique en Europe. Le processus de travail a commencé en 2015, avec la réunion de plusieurs acteurs du secteur musical qui ont ensemble identifié les challenges prioritaires auxquels le secteur musical allait devoir faire face dans les années à venir.[2]

Le Parlement européen a abondé dans le sens d'un programme dédié pour les musiques en Europe, un peu à l'image du programme « MEDIA » d'Europe Créative. Une première étape a été de lancer à l'été 2018 des actions préparatoires au futur programme Music Moves Europe, intitulées « Music Moves Europe, pour booster la diversité de la musique et des talents musicaux en Europe ».

Le programme est pour le moment assez méconnu, puisqu'en expérimentation. Ce temps est l'occasion d'en expliquer l'historique, son intégration à un programme plus global « Europe Créative » et son fonctionnement prévisionnel.

CLIQUEZ SUR L'IMAGE POUR TÉLÉCHAGER LE POWERPOINT :

1- https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/actions/music-moves-europe_fr

2 - https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/sites/creative-europe/files/ab-music-working-group_en.pdf

COMMUNICATION DIGITALE RESPONSABLE : COMMENT RÉDUIRE SON EMPREINTE ÉCOLOGIQUE ?

- Mardi 3 juillet | 16h30-18h30
- Salle du Chronoscaphe

La réflexion autour du développement durable et de la communication a été, et est encore aujourd'hui souvent travaillée sous l'angle de la réduction de l'utilisation de supports physiques, comme le papier. Or, les technologies de l'information (TIC) émettent actuellement 2 % des émissions de gaz à effet de serre produits par l'humanité. Les enjeux du numérique responsable sont indéniables, c'est pourquoi cet atelier nous expliquera dans un premier temps en quoi l'utilisation du digital peut être la source d'une pollution bien souvent invisible. Il est cependant difficile d'aborder les questions du numérique et du développement durable avec une approche manichéenne, notamment car les TIC contribuent également à réduire les 98 % de gaz à effets de serre restant, et à limiter certaines pollutions.

Dans un second temps, nous verrons comment une démarche de numérique responsable peut être mise en place dans les entreprises et organisations privées et publiques, avec la présentation du « Label Numérique responsable ». Ce label, créé par Green IT en partenariat étroit avec l'Université de La Rochelle, vise à faire valoir les efforts faits en matière de développement durable au niveau des systèmes d'information.

AVEC...

VINCENT COURBOULAY
Maître de conférence HDR à l'université de la Rochelle.
Chargé de mission développement durable et numérique responsable

ANIMÉ PAR...

NICOLAS NACRY
Directeur technique, chargé de mission (Antipode, Tetris...), intervenant développement durable (formation de technicien.nes du spectacle vivant, Son-Plateau-Lumière, CEM)

Vincent Courboulay est enseignant chercheur à l'université de La Rochelle, ingénieur en informatique de formation, membre du bureau du Green IT[1] (un blog sur l'actualité du numérique responsable). Il est responsable d'une formation intitulée « formation numérique responsable », proposée sous la forme de formation de parcours initial et de parcours professionnel (formation de deux jours) axée sur la sensibilisation à la réduction de l'empreinte écologique et sociale des technologies d'information de la communication. Vincent Courboulay est également le fondateur du label numérique responsable au sein du Green IT. Les premières structures labellisées sont une cité scolaire près de La Rochelle et la Direction des Systèmes d'Information (DSI) de Pôle Emploi.

Sa présentation a consisté dans un premier temps à rappeler d'une manière générale les enjeux du développement durable dans le domaine du numérique sous différents angles (matériel, logiciel ou énergétique). Ensuite, Vincent Courboulay a présenté un benchmark que Green IT a réalisé auprès de 500 000 salariés de 8 grandes entreprises, qui montre en forme d'infographie les différents impacts générés par un salarié (consommation énergétique eau, papier, etc.). Enfin, l'atelier s'est recentré sur la communication responsable avec des pistes de méthodologie pour mener ce genre de démarche et, dans la mesure du possible, aider les projets de musiques actuelles à formaliser et donner des éléments linguistiques pour montrer qu'ils font déjà des actions de développement durable (sans toujours s'en rendre compte).

Dans un premier temps, l'objectif a été de partager une certaine somme d'informations générales afin que les participants de l'atelier acquièrent le même vocabulaire.

1 - Green IT : www.greenit.fr

Pourquoi le numérique responsable ?

Lorsque l'on a évoqué la notion de « numérique responsable », plusieurs termes sont naturellement venus à l'esprit des participants de l'atelier comme : « éthique » ; « énergie » ; « durable » ; « centrale nucléaire pour faire tourner les serveurs » ; « ventilateur pour refroidir les serveurs » ; « extraction de métaux rares pour les nouvelles technologies » ; « chaleur dégagée par les ordinateurs » ; « recyclage » ; « *data centers* ».
Or, Vincent Courboulay souligne le fait qu'il ne faut pas penser que « négatif » lorsque l'on parle de numérique responsable : les visioconférences permettent par exemple de diminuer le nombre de voyages et réduire son empreinte carbone, l'intelligence artificielle permet de gérer les réseaux d'électricité, etc. Il existe beaucoup d'exemples qui illustrent le fait que le numérique aide plutôt au développement durable. Lorsque l'on parle de numérique responsable, il ne faut pas non plus oublier d'autres concepts comme l'accessibilité, les réseaux sociaux, le harcèlement numérique...

Que se passe-t-il sur les réseaux en une minute ?

En une minute :

- 150 000 appels Skype sont effectués ;
- 15 millions de SMS envoyés ;
- 465 millions de tweets sont publiés ;
- 4 millions de vidéo Youtube sont visionnées ;
- 70 000 heures de vidéos hébergées sur Netflix sont visionnées ;
- 103 millions de spam sont envoyés ;
- 3 millions de recherche sont réalisées sur Google.

Depuis le début de l'année, plus de 70 millions de tablettes ont été vendues, plus de 4 millions de smartphones, 100 millions

d'ordinateurs (dont 10 millions ont été jetés dans la nature), ce qui représente en moyenne un budget de plus de 500€ par famille et par an. Cela représente près 200kg de gaz à effet de serre et 3000 litres d'eau douce consommés, seulement par notre utilisation d'internet. Les émissions de gaz à effet de serre relatives à notre consommation du numérique se répartissent de la manière suivante :

- le « grand méchant data center » n'impacte la facture globale « que » pour 25% ;
- le réseau, c'est-à-dire le départ de la donnée du data center jusqu'à chez nous, représente 28% des émissions de gaz à effet de serre, car elle parcourt en moyenne 15 000 Km ;
- nous, en tant qu'utilisateurs, sommes responsables de 47% de la facture globale du poids environnemental du numérique.

Ainsi, l'empreinte annuelle du web représente un 7ème continent (le 6ème est l'expression utilisée pour le plastique), avec l'équivalent de 40 centrales nucléaires qui tournent non-stop à cet effet. Cela représente deux fois l'empreinte de la France, des millions de tonnes de gaz à effet de serre et 8 milliards de m3 d'eau (soit l'équivalent de la consommation de 160 millions de Français). Ces données sont difficilement appréhendables, mais par exemple l'utilisation en France de nos box internet représente l'équivalent de 2 tranches de centrales nucléaires dédiées.

Quel est l'impact environnemental du salarié ? Présentation du Benchmark de Green IT

Bien que le travail présenté concerne des entreprises dont la taille semble démesurée (aéroport de Paris, Engie…) par rapport à celle des lieux membres de la FEDELIMA, il est intéressant de noter que le retour sur investissement constaté est assez rapide et direct. Le WWF[2] soutient les actions du Green IT, et en octobre la nouvelle version du benchmark sera portée par cette organisation qui est aussi sensible à l'impact environnemental du numérique.

360Kg de gaz à effet de serre, 5 000 litres d'eau : c'est l'impact environnemental d'un salarié à l'année. Globalement, lorsqu'un salarié arrive sur son lieu de travail il « consomme » l'équivalent de 4 packs d'eau lors de sa journée de travail. Ce sont des chiffres dont nous n'avons pas toujours conscience.

Le numérique : un impact global

Le numérique et le développement durable sont intimement liés, c'est pour cela que l'on accole les termes « numérique » et « responsable ». L'impact environnemental du numérique (en termes d'équivalent gaz à effet de serre), est égal à celui de l'aviation civile, soit 10% des émissions de gaz à effet de serre en France. En termes de DEEE (Déchets d'Équipements Électriques et Électroniques en fin de vie), cela représente des milliards de Kg de déchets (e-waste), dont 70% à 90% font l'objet de trafic dans le monde. En ce qui concerne les puces électroniques, on extrait 16 000 tonnes de matière pour obtenir finalement 1Kg.

Le numérique a aussi des impacts sociaux :

- au niveau de l'extraction et de la fabrication (Foxconn, ce sont des usines de 100 000 ouvriers en Chine) ;
- lors de l'utilisation du numérique (isolement, harcèlement, dépendance…) ;
- lors du recyclage.

Les impacts sont également d'ordre politique, avec :

- la gestion des données / datas (la vente de données, Cambridge Analytica, RGPD, etc.) ;
- la mainmise sur l'énergie de demain :
  - concernant le charbon, il existe des stocks de plusieurs centaines d'années ;
  - concernant le pétrole, nous sommes sur des stocks d'une petite centaine d'années ;
  - concernant le nucléaire, il existe des stocks guères plus grands ;
  - concernant les terres rares, il reste à peine quelques dizaines d'années d'exploitation alors que la Chine a mis la main sur ces composants, en faisant du dumping social, etc. Or, toutes les énergies renouvelables (éoliennes, panneaux solaires, batterie), sont basées sur des terres rares.

L'internet des objets (c'est-à-dire tous les objets connectés comme les bracelets, les frigos, les TV…), représente le poids énergétique de l'Allemagne (+ celle du Canada à horizon 2020) alors que leur utilité peut être interrogée. L'utilisation de Bitcoins représentent quant à elle la consommation énergétique de l'Irlande.

Comment mettre en place une politique numérique responsable ?

1- Il faut engager un diagnostic. C'est fondamental, car on ne peut pas acter d'une politique de changement si l'on n'a rien mesuré au préalable ;
2- Il faut trouver des leviers de motivation ;
3- Il faut initier la politique et susciter l'adhésion – (il faut partager les constats et former, mais cela nécessite une impulsion venant des instances dirigeantes).

Tous les jours, un salarié produit comme déchet l'équivalent de 5 clés USB ou barrettes mémoire à la poubelle. L'équivalent de 4 packs d'eau minérale par salarié, 16 kilowatts-heures d'énergie (cela représente des radiateurs électriques allumés pendant 8 heures) et plusieurs grammes de papier. Pour autant, 60% de l'empreinte environnementale de nos objets se passent lors de leur fabrication. Il faut donc raisonner sur une analyse de cycle globale et prendre en compte la fabrication. Par exemple, entre une voiture électrique et une voiture diesel, il est difficile de dire laquelle est la plus polluante si l'on considère toute la chaîne, à savoir : extraction du lithium, batterie, fabrication, usage, recyclage, type de voiture, motorisation…
C'est pourquoi LA solution pour réduire son empreinte environnementale est de garder le plus longtemps ses objets. Plus on garde des objets longtemps, plus on diminue l'empreinte de fabrication et plus on dilue l'impact environnemental.

Le deuxième levier principal, c'est d'acheter du reconditionné comme pour les voitures. On peut trouver des leviers à tous les étages :

- Opter pour du matériel labellisé ;
- Éteindre les box et les ordinateurs en dehors des horaires de travail ;
- Rallonger la durée de vie des objets ;
- S'assurer des points de collecte pour les objets hors d'usage ;
- Vérifier que ses opérateurs sont certifiés pour la récupération de vos objets ;
- Participer au reconditionnement des objets ;
- Réduire sa consommation ;
- Former les gens (notamment les personnes en charge des achats).

Il faut engager ces actions à condition d'avoir fait un diagnostic au préalable. Ce travail de diagnostic est essentiel pour voir quantitativement les effets de ses ac-

2 - WWF : www.wwf.fr

tions et éviter les frustrations (ne pas voir les résultats de ses efforts). Ainsi, il est essentiel de trouver les indicateurs pour pouvoir dire « vous voyez ce que l'on vient de faire, cela sert à ça ! ». Ne serait-ce que pour convaincre les responsables, il est indispensable de montrer des indicateurs. L'extinction automatique des ordinateurs ou des démarches autour du papier sont souvent les premières actions menées, car ce sont les plus simples et elles ont des effets de levier importants qui vont en plus créer de la valeur ajoutée pour les décideurs. **Engager un diagnostic est donc fondamental.**

Politique de papier ? Politique de déchet ? Critère d'écoconditionnalité ? Trouver des leviers de motivation

Il faut trouver des levers de motivation pour convaincre les instances dirigeantes. À titre d'exemple, tout le monde est aujourd'hui habitué à acheter du papier labellisé, or il existe également des téléphones labélisés « EPEAT[3]», qui est un des labels de certification qualité les plus importants. Travailler avec des téléphones qui ont également des critères d'écoconditionnalité peut être une étape supérieure. Cependant, le choix du parc informatique fait au préalable peut être un frein à ce changement (par exemple, l'utilisation de Mac qui pose des problèmes de compatibilité). Il faut donc penser globalement.

Ces exemples de changements possibles sont une question de volonté, de pilotage, d'accompagnement au changement et de mesures d'indicateurs.

3 - EPEAT : https://greenelectronicscouncil.org/epeat/epeat-overview/
EPEAT est le premier écolabel mondial pour le secteur informatique. Le programme EPEAT fournit une vérification indépendante des allégations des fabricants et le registre en ligne d'EPEAT énumère des produits durables provenant d'un plus grand nombre de fabricants que tout autre écolabel comparable.

Le numérique responsable comprend ainsi :

- le partage d'expérience ;
- l'écoconception ;
- la gestion des déchets ;
- le reconditionnement ;
- le rallongement de la durée de vie des objets ;
- la sobriété en usage (sobriété numérique) ;
- l'open data (sobriété des services) ;
- l'accessibilité.

On peut considérer que l'empreinte environnementale d'une petite salle de concert n'est pas aussi importante que celles de grosses entreprises. Cependant, il est également possible de concevoir sa manière d'agir différemment, en intégrant le fait de faire partie d'un réseau : rapportée à l'échelle d'une fédération l'impact environnemental de l'ensemble des salles de concert est important. Les 140 membres de la FEDELIMA représentent des millions de m3 d'eau, des déchets électroniques importants, et des tonnes de papier…

Les pratiques personnelles du quotidien

Supprimer ses mails, se désinscrire des newsletters (…) sont un premier pas vers le numérique responsable. Cependant, il est possible d'aller (facilement) plus loin et de se demander s'il est nécessaire de toujours prendre des photos en haute définition avec son téléphone et éviter de les stocker inutilement sur le cloud (alors que l'on peut les stocker en local). Il y a des actions avec des forts leviers (limiter le streaming, ne pas forcément filmer et stocker en ligne des vidéos en 4k) et des actions qui sont symboliques (suppression des mails). Il faut se positionner sur les deux.

La question des moteurs de recherche : il existe deux moteurs de recherche que l'on peut considérer comme éthique (mais pas environnemental), car ils s'engagent à ne pas stocker vos données. Les résultats sont assez logiquement moins bons que ceux de Google, car ces moteurs de recherche ne vous connaissent pas.
Il y a également des moteurs qui ne sont pas éthiques, mais qui s'engagent à reverser une partie de leurs recettes dans un certain nombre d'actions : Lilo (qui reverse l'argent à des associations) et Ecosia (qui plante des arbres) pour ne citer que deux exemples. Cependant, ces deux moteurs de recherche consultent Google et Yahoo pour donner une réponse à l'utilisateur, multiplient ainsi les requêtes et alourdissent leur impact environnemental.
L'utilisation des stoppeurs de pub et d'anti tracking sont également des pratiques allant vers une utilisation du numérique plus responsable…

Qu'est-ce que l'écoconception ? Comment faire de la communication responsable ?

Pourquoi opter pour une communication responsable ?

- Mon image (cohérence, véracité)
- Influence sociétale
- Impacts environnementaux des supports de communication
- La protection des données

Ce dernier point est un chantier assez titanesque, car des données arrivent de tous les services et pas seulement du service communication. Au vu de la mise en application un peu « brute » du RGPD, le choix qui peut être ainsi fait est de prendre le temps de faire un diagnostic et se poser les questions de l'usage et de l'utilité des données dont nous disposons. Lancer une phase de réflexion et poser un calendrier d'actions pour mettre en œuvre ce changement et ainsi être le plus transparent possible sur le traitement qui est fait des données. Bien que les dirigeants/décideurs puissent être paniqués lorsqu'ils voient les enjeux financiers derrière ces changements, la formation, la sensibilisation, la mise en place d'un plan d'accompagnement semble être une excellente démarche malgré l'urgence de la mise aux normes pour éviter les sanctions pour non-respect de la RGPD.
Au niveau des directions des équipes, il existe parfois une posture un peu schizophrène : d'une part avoir peur d'éventuelles sanctions et d'autre part la volonté de garder des bons chiffres (nombre d'inscrits à la newsletter, etc.). Tout le travail sur les données va naturellement faire diminuer ces volumes, mais va avoir pour effet d'améliorer la pertinence de la communication par un meilleur « ciblage ». Ce dernier point n'est pas toujours audible par les dirigeants, car la baisse de chiffres ou de volumes peut apparaître comme un point négatif dans le bilan de fin d'année.

Des enjeux et des messages à faire passer

Il faut faire passer un message en adéquation avec l'activité de la structure. En effet, le poids de l'image n'a jamais été aussi important qu'aujourd'hui et la communication responsable engage à ne pas faire du greenwashing.
4 engagements :

- Une communication choisie et non subie ;
- Des achats responsables ;
- Le respect des droits d'auteur ;
- L'accessibilité des supports et des manifestations (par exemple, il y a environ 5% de daltoniens en France. Il faut donc « penser noir et blanc » lorsque l'on communique, notamment lorsqu'il est question d'accessibilité de lieux, signalétiques, etc.)

Il existe deux risques majeurs lorsqu'on

entame une démarche de communication responsable : le greenwashing et le socialwashing.

Une fois que vous avez su mobiliser votre conseil d'administration avec les enjeux, mis en place des chantiers, ciblé des actions concrètes, on peut obtenir les résultats (qui ont été chiffrés) d'une politique de communication responsable :

- Une meilleure santé, un meilleur bien-être
- Un sentiment d'appartenance qui s'améliore
- Une implication des salariés plus importante
- Une diminution de l'impact environnemental
- Une amélioration du climat social
- Plus d'espace de coopération
- Valorisation de la « marque »

Tous ces résultats peuvent émarger à une mise en place d'une communication responsable. Pour réussir, il y a des conditions :

- Savoir parler aux gens
- Former les gens pour qu'ils soient en capacité de s'engager dans cette déarche
- Inscrire la démarche dans le projet

Comment mettre en place une communication responsable dans son projet ?

On retrouve de la gestion de projet très classique, à ceci près qu'il faut élaborer une charte de communication responsable. Mettre en place une charte qui est à faire signer par la direction et sur laquelle vous pouvez ensuite vous appuyer. Cette charte permet aussi de communiquer en interne, mais aussi en externe auprès des clients ou fournisseurs :

- Faire un état des lieux en valorisant les bonnes pratiques déjà existantes
- Demander au conseil d'administration la confirmation et la définition des objectifs
- Choisir ses principaux enjeux
- Impliquer le prestataire et le sous-traitant
- Intégrer les parties prenantes externes et définir les lignes directrices

Plusieurs exemples ont été proposés pour mettre en place une démarche d'écoconception :

- « Challenger » les clients ou les fournisseurs
- Calculer l'impact environnemental des communications digitales et avoir une vision la plus globale possible, faire une analyse de cycle globale. Par exemple, combien coûterait l'envoi d'une carte de vœux ? Quels sont les indicateurs ? Le gaz à effet de serre et l'encre. L'impact va dépendre du papier utilisé, de l'imprimeur choisi, etc. L'impact dépend de nombreux critères et il est impossible de savoir s'il faut, dans le cas de cet exemple, envoyer du papier ou une carte numérique (si c'est une carte numérique comprenant une vidéo filmée en HD envoyée à des milliers d'utilisateurs - l'impact est également très lourd). Il faut être sobre et avoir une vision la plus globale possible. Si c'est du « one shot », on dit généralement qu'il faut privilégier le numérique (le numérique centralisé plutôt que d'envoyer des pièces jointes). Et si l'on fait du print, il faut optimiser le nombre de pages, vérifier d'où provient l'encre, voir si les imprimeries sont éco labélisées, travailler sur le format et sur l'accessibilité des documents, etc.
- La norme ISO 14062 est une norme d'écoconception de service numérique, peut donner un cadre pour faire de l'écoconception liée aux services
- Inscrire l'objet publicitaire dans une démarche RSO (ce qui par exemple signifie que l'on s'engage à avoir des objets publicitaires produits localement)
- Benchmarker ses prestataires professionnels.
- Demander la vérification des normes, des certifications auprès de ses fournisseurs. Il est par exemple possible d'encadrer sa gestion de la politique papier. Par exemple, PAP 50[4] est un livret de gestion optimale de gestion de politique papier. Il suffit qu'une salle au sein de la fédération mette en place ce genre de gestion pour qu'elle soit partagée assez rapidement par l'ensemble du réseau.
- La création d'une charte permettrait le lancement d'une démarche d'éco-conception. Il existe des exemples de charte de communication responsable sur les réseaux sociaux[5]. Un groupe de travail pour réaliser une charte de communication responsable qui pourrait ensuite être proposée à tous les membres de la fédération. Chaque année, les structures évaluent les moyens mis en œuvre et voient s'il faut faire évoluer la charte. Cette charte sert d'indicateur de pilotage et peut servir d'argument auprès des décideurs.

4 - PAP 50 : https://www.wwf.fr/sites/default/files/doc-2017-07/13_etude_barometre_pap50.pdf

5 - http://www.uda.fr/publications/communication-responsable/

LE LABEL GREEN IT

Le label de Green IT permet à toutes les structures de pouvoir mettre en place et valoriser des actions autour du numérique responsable en se basant sur un référentiel. Dans le cadre de ce label, sont fournis : un outil pédagogique, un outil de communication, un guide stratégique, un guide de diagnostic, un tableau de suivi avec des niveaux de maturité.
La première étape consiste à monter un référentiel de bonnes pratiques, puis à s'autoévaluer. Le référentiel est librement accessible, il est disponible sans avoir à entrer dans une démarche de labellisation. Les axes de ce référentiel sont : la stratégie, la formation, les démarches transversales, les utilisateurs…

Il existe 5 volets pour mettre en place une politique de numérique responsable au sein de sa structure. L'idée est de voir comment on peut contribuer avec l'ensemble des parties prenantes au développement du numérique responsable en les sensibilisant, en agissant avec les acteurs locaux pour améliorer les comportements numériques (ex : éteindre sa *box*, son ordinateur, imprimer moins, être capable de communiquer…). L'objectif étant de savoir formaliser cette politique et de la déployer.
Le but de ce label est de permettre de connaître très rapidement les leviers qu'il faut activer pour améliorer son empreinte environnementale et sociale autour du numérique (communication et gouvernance, communication en interne et en externe, formation, reconditionnement, maîtrise de la fin de vie des objets, généralisation des closes environnementales dans les appels d'offres, favoriser les démarches auprès des fournisseurs, agir sur les postes de travail téléphone et impression, essayer de maitriser sa politique logicielle, ses centres de données – savoir quelle énergie est utilisée par les serveurs que l'on utilise, etc.).

ÉVOLUTIONS LÉGISLATIVES SUR LA DIFFUSION DES AMATEURS, QUELLES INFLUENCES SUR NOS PRATIQUES ?

● Mercredi 4 juillet | 9h30-12h00 ● Salle Némo

De récentes évolutions législatives, comme la loi LCAP de juillet 2016 ainsi que les décrets et arrêtés s'y référant, ont fait évoluer le cadre juridique des pratiques et de l'artiste amateur, notamment au regard du droit du travail.
Aussi, dans une première partie de cette table ronde nous explorerons d'un point de vue juridique les éléments saillants de ces évolutions. Dans un second temps, nous échangerons autour de différents exemples (projets d'action culturelle, sessions musicales spontanées, bœufs, jam sessions, projets participatifs...) qui questionnent plus particulièrement les pratiques des musiques actuelles.

AVEC...

THIERRY DUVAL
Membre du bureau du Syndicat des Musiques Actuelles

JEAN VINCENT
Avocat au Barreau des Hauts de Seine, spécialiste du Droit de la propriété littéraire et artistique et du Droit du travail

ANIMÉ PAR...

GLADYS LE BIAN
Salariée du RIF (réseau des musiques actuelles en Île-de-France)

Cette table ronde s'est déroulée en trois principaux temps. Tout d'abord, M. Jean Vincent, avocat spécialisé en droit de la propriété littéraire et artistique et du droit du travail, a présenté les évolutions législatives récentes concernant la diffusion des amateurs.

Dans un second temps, Thierry Duval, pour le SMA (Syndicat des Musiques Actuelles), a rappelé le contexte d'élaboration de ces différents dispositifs juridiques.

Dans une dernière partie, nous avons questionné différents cas de figure spécifiques aux musiques actuelles et relatifs à l'expression et à la diffusion des musiciens amateurs, au regard de ces évolutions législatives.

RESSOURCES

Les dernières évolutions législatives relatives à la diffusion des amateurs :

| L'article 32 de la loi LCAP[1] du 7 juillet 2016
| Le décret du 10 mai 2017
| Arrêté du 25 janvier 2018 en application du décret du 10 mai 2017

Autres textes juridiques en appui des réflexions et échanges :

| La circulaire du 13 juillet 2000 relative à la licence d'entrepreneur de spectacles
| Code du travail article 7121 – 3 (qui fait référence à ce qu'on appelle plus communément la présomption de salariat)

Document de travail :

| Proposition d'un document pouvant servir de base à l'attestation sur l'honneur

1 - Loi LCAP : Loi relative à la Liberté de Création, à l'Architecture et au Patrimoine

1. Décryptage du régime juridique qui s'applique désormais à la participation des artistes amateurs à des spectacles

Jusqu'en 2016 ce régime était régi par un décret qui datait de décembre 1953. C'est par la loi LCAP qu'a été instauré un texte sous la forme d'un article unique (l'article 32) qui crée un cadre nouveau pour la définition de l'artiste amateur, ainsi que par rapport à la création de deux régimes distincts complètement différents, les cadres lucratif et non lucratif de participation des artistes amateurs à des spectacles. Ce texte de loi a fait l'objet d'un décret d'application en mai 2017, qui lui même a fait l'objet d'un arrêté d'application en janvier 2018.

Néanmoins, ces différents textes restent actuellement difficiles à interpréter et complexes à mettre en œuvre.

A. Les principes généraux de ces évolutions législatives

Rappel sur la hiérarchie des normes juridiques : c'est d'abord la loi qui s'impose, ensuite le décret, puis l'arrêté et éventuellement ensuite des pratiques contractuelles.

a. La définition de l'artiste amateur (donnée par le 1er paragraphe de l'article 32 de la loi LCAP)

« Est artiste amateur dans le domaine de la création artistique toute personne qui pratique seule ou en groupe une activité artistique à titre non professionnel et qui n'en tire aucune rémunération. »

Pour définir l'artiste amateur, deux critères sont exprimés dans ce premier paragraphe. Le premier est entièrement tautologique : est artiste amateur celui qui n'est pas professionnel. Le second « qui n'en tire aucune rémunération » pose un grand problème d'interprétation dû à son caractère imprécis. En effet, on peut se poser d'emblée la question de la temporalité par rapport au fait de n'avoir perçu aucune rémunération. « N'en tire aucune rémunération », depuis quand ? Cette année ? Depuis 5 ans, 10 ans ? Depuis toujours ? Ou juste pour la représentation qui va avoir lieu ?

La lecture de ce premier paragraphe ne nous permet pas de répondre de manière absolue à ces questionnements. Néanmoins, en application du principe d'interprétation juridique qui dit qu'« on ne distingue pas là où la loi ne distingue pas », la réponse juridique la plus prudente serait de considérer qu'est artiste amateur celui qui n'a jamais touché aucune rémunération en tant qu'artiste du spectacle.
En tous cas, en l'état des textes juridiques à disposition, soutenir que ce critère signifie « n'en tire aucune rémunération au titre du spectacle concerné ou à venir », n'a juridiquement aucun sens.

Une autre imprécision questionne le deuxième critère de définition de l'artiste amateur : être artiste amateur, est-ce ne percevoir aucune rémunération d'artiste du spectacle en général ? Ou de choriste, de comédien, de musicien, de danseur, d'acteur…?
Est-ce que je peux être musicien professionnel et participer bénévolement à un chœur amateur ? De la même façon que pour la problématique de la temporalité explicitée ci-dessus, ce premier paragraphe ne nous apporte pas de réponse claire. Et donc, a priori, ce dispositif concerne le bénévolat des artistes du spectacle en général, ce qui tendrait à comprendre qu'un musicien professionnel ne peut pas être membre d'un chœur en tant qu'amateur.

Troisième questionnement concernant ce deuxième critère de définition de l'artiste amateur : celle du périmètre géographique par rapport au fait de n'avoir perçu aucune rémunération pour être artiste amateur. Est-ce le fait de n'avoir perçu aucune rémunération en France, en Europe, qui qualifie l'artiste amateur ? Dans ce cas, la réponse du droit français est claire : cela s'applique pour le monde entier. Si une personne a été rémunérée en Allemagne ou en Chine en tant que musicien professionnel, elle ne pourra plus être considérée comme musicien amateur en France à la lecture de cet article.

Compte tenu de ces différentes observations, on ne peut que recommander la rédaction d'une circulaire visant à préciser ces différents points, qui à ce jour, restent flous.

Il reste à mentionner qu'un sujet a été totalement oublié des débats parlementaires, au Sénat ou à l'Assemblée nationale : celui des droits de la propriété intellectuelle.
Le code de la propriété intellectuelle (CPI) prévoit qu'e toute captation audio ou audiovisuelle de la prestation d'artiste interprète (ce qu'est un amateur), via différents modes d'exploitation (CD, DVD, TV…) impose le paiement d'une rémunération des artistes interprètes par mode d'exploitation.
Exemple : un chœur amateur au côté d'un orchestre symphonique professionnel. S'il y a une captation télévisuelle (par exemple), quid de l'exercice du droit de la propriété intellectuelle pour les artistes amateurs ? Le code de la propriété intellectuelle impose de fixer par contrat une rémunération de chaque amateur par mode d'exploitation de l'œuvre audiovisuelle qui sera ensuite diffusée.
À partir du moment où le CPI a été respecté, plus aucun des choristes initialement amateurs ne pourra le rester étant donné qu'il aura perçu une rémunération. Est-ce vraiment l'objectif ?

De nouveau la circulaire pourrait préciser ce point : il s'agirait de préciser qu'il s'agit d'une rémunération du travail et non des droits de propriété intellectuelle.

b. La création de deux régimes complètement différents pour apprécier la diffusion d'artistes amateurs ou non professionnels :

- *Le premier (défini au II de l'article 32 de la loi LCAP) s'applique à la participation d'artistes amateurs dans un cadre dit « non lucratif ».*

Le texte de loi ne précise réellement à aucun moment la définition du cadre non lucratif. Pour trouver sa définition, il faut se référer aux débats et interventions successives de mesdames Fleur Pellerin et Audrey Azoulay, alors ministres de la Culture et de la Communication, qui précisent ce terme, en référence à la circulaire de juillet 2000 qui encadre le dispositif d'entrepreneur du spectacle. **Ainsi un spectacle dans un cadre non lucratif signifie, pour l'article 32 de la loi LCAP, un spectacle où il n'y a pas un seul artiste du spectacle qui soit professionnel.**

Ce régime est un régime de complète liberté, mais il faut faire attention à la définition d'artiste du spectacle qui englobe l'ensemble des artistes impliqués dans le spectacle : ceux qui sont présents sur le plateau mais aussi le metteur en scène, le chorégraphe, le chef de chœur… Ainsi, à partir du moment, où par exemple ,un metteur en scène est rémunéré, même s'il n'y a que des amateurs sur le plateau, nous sortons dans ce premier cas de figure, du cadre non lucratif.

Selon l'article 32 de la loi LCAP, dans ce cadre non lucratif, il y a une liberté d'avoir des recettes de billetterie, d'avoir recours à de la publicité, liberté d'utiliser du matériel professionnel. La seule restriction réside dans le fait que les éventuelles recettes tirées d'une billetterie ou d'une participation pour un spectacle d'artistes amateurs doivent être entièrement affectées au financement d'une activité en direction des amateurs.

- *Le second régime (défini au III de l'article 32 de la loi LCAP) s'applique à la participation d'artistes amateurs dans un cadre dit lucratif*

Est qualifié de cadre lucratif, selon l'article 32 de la loi LCAP, tout spectacle dans lequel il y a au moins un artiste du spectacle rémunéré, sur le plateau, ou non. Attention, la définition d'artiste du spectacle inclut, comme spécifié ci-dessus, les metteurs en scène, chef de chœur, chorégraphe… Mais les techniciens du spectacle ne sont pas inclus dans cette catégorie. Ainsi, si un technicien pro-

fessionnel du spectacle travaille avec un groupe composé uniquement d'artistes amateurs, on reste bien dans le cadre non lucratif. En revanche, si c'est un metteur en scène professionnel qui accompagne le groupement d'amateurs, on bascule alors dans le cadre lucratif.
Il en va de même, pour les personnes qui sont dans l'accompagnement éducatif, la transmission, l'enseignement artistique. S'ils sont affiliés au régime général, on n'est pas sur des cachets d'artistes du spectacle et donc bien dans un cadre non lucratif en cas de diffusion du spectacle où ils sont présents avec les amateurs. S'ils demandent à être payés via un cachet et une qualification d'artiste du spectacle, alors on bascule sur le cadre lucratif.

Ce second régime est plus contraignant et il est soumis à des règles nombreuses, complexes et cumulatives :

1) L'entreprise producteur ou organisateur d'un spectacle professionnel avec participation d'amateurs doit tout d'abord avoir contractualisé une convention avec l'État et/ou une collectivité territoriale qui définit sa mission d'accompagnement des artistes amateurs. Le contenu de la convention a été fixé en janvier 2018 par l'arrêté.

2) Ce second régime impose également une règle de plafonnement du volume de participation d'artiste d'artistes amateurs à des spectacles professionnels (autrement dénommé cadre lucratif).

Les seuils en nombre de représentation devant un public sont de :

- 5 représentations maximum pour les spectacles auxquels participent des amateurs à titre individuel
- 8 représentations maximum pour des spectacles auxquels participe un groupement d'amateurs

Ces seuils se cumulent avec un autre impératif, celui des 10% des représentations lucratives de la programmation des structures concernées. Un seuil par artiste amateur est également défini. Il est de 10 représentations par an, sur 12 mois consécutifs. Pour ce second régime, on ne peut rien faire sans que soit signée par chaque artiste amateur une déclaration sur l'honneur qui confirme qu'il ne dépasse pas ce seuil.

Néanmoins, un principe de dérogation à ces seuils a été prévu par la loi. En effet, le ministère de la Culture peut accorder « *aux structures ou amateurs, après avis du bureau du Conseil national des professions du spectacle, une autorisation de dépassement de ces plafonds pour la représentation d'un spectacle qui, dans un cadre lucratif, comporte un intérêt artistique et culturel particulier ou pour laquelle la participation d'amateurs est l'une des conditions de la réalisation de tout ou partie du projet artistique* ».
On peut noter le caractère très subjectif de l'appréciation qui conduira à autoriser ou non le dépassement des seuils prévus par la loi.
Une note sur le site du ministère précise les éléments à transmettre dans le cadre d'une demande de dépassement de ces seuils. Il faut envoyer son argumentaire ainsi que les éléments demandés dans un délai de deux mois avant la représentation. La réponse sera notifiée dans les deux mois suivant la réception de la demande. À noter que, dans la législation française, et sauf mention contraire, une non-réponse de l'administration dans le délai des deux mois vaut autorisation.[1]

3) Enfin ce second régime impose également une télédéclaration des représentations prévues dans un cadre dit lucratif (ou de spectacles professionnels).

1 - Note précisant ces modalités sur le site du ministère de la Culture

Le principe de cette télédéclaration est arrivé par voie de décret. Il s'agit, au moins deuxmois avant la 1ère représentation, de notifier via une application en ligne, en service sur le site du ministère de la Culture, le nom des personnes qui vont se produire devant un public dans un cadre lucratif, mais rappelons-le, qui sont aussi libres de ne pas venir ! On peut se demander pourquoi ce délai de deux mois, pour des spectacles dans lesquels les personnes sont tout à fait libres de ne pas venir jusqu'au moment de la représentation. Que se passe-t-il si cette mesure n'est pas respectée ? Il est prévu dans le décret que s'il y a omission de la télédéclaration, le ministère de la Culture peut mettre en demeure de régularisation dans les deux mois suivant la représentation.
À la suite de cette cette mise en demeure, si le producteur/organisateur ne se soumet toujours pas à cette obligation de télédéclaration, le ministère de la Culture peut prononcer une amende 1 000 € (2 000 € en cas de récidive).

Le contenu de la télédéclaration a été défini par l'article 4 de l'arrêté du 25 janvier 2018. L'arrêté a également ajouté d'autres obligations. Ainsi, via la télédéclaration, il s'agit de notifier entre autres, les nom et prénom de chaque artiste amateur. Il faut aussi que l'organisateur détienne une copie de la déclaration sur l'honneur de chaque artiste amateur qui doit également attester que l'artiste amateur ne tire aucune rémunération et n'a pas participé à plus de 10 représentations sur 12 mois en incluant les représentations qui vont se jouer dans le lieu de l'organisateur concerné.

L'article 1 de cet arrêté précise également que le nombre d'heures consacré à la transmission en termes d'accompagnement des amateurs, en termes d'ateliers, d'enseignement doit être supérieur à celui consacré à la répétition accompagnement. Quelle est la sanction si cette règle n'est pas respectée ? L'arrêté ne le précise pas, mais la requalification en travail improbable dans ce cas de figure semble toutefois peu probable.

Autre élément nouveau proposé par l'arrêté, la convention conclue avec l'État ou une collectivité territoriale doit prévoir l'information de l'artiste amateur sur :

- Le document unique et le ou les programmes de préventions des risques professionnels
- La législation et la réglementation applicables en matière de présomption de salariat des artistes du spectacle au sens de l'article 7121 – 3 du Code du travail. Cet article unique dans le monde dit que « en France tout contrat par lequel on engage un artiste du spectacle est un contrat de travail sauf si cette personne exerce cette activité en étant inscrite au registre du commerce ».

Une modalité doit être trouvée pour informer chaque artiste amateur sur ces deux points.

L'arrêté précise également que l'organisateur de spectacle doit informer les instances représentatives du personnel sur le recours à la pratique amateur lorsque celle-ci mobilise plus de la moitié de l'effectif global des emplois artistiques de l'entreprise, en nombre de personnes.

c. Les points non traités dans le cadre de cet appareil législatif :

- Les diplômes nationaux supérieurs administrés par les conservatoires nationaux supérieurs sont régis par une circulaire qui date de 2011, de 5 ans antérieure à ce dispositif législatif sur les amateurs. Cette circulaire prévoit des mises en situation des élèves ou artistes amateurs dans le cadre de

concerts ou spectacles qui peuvent être accompagnés par des artistes professionnels. On constate un problème de cohérence entre ces deux textes, sans réelle solution actuellement.

- L'application pour les mineurs de – de 16 ans. Le Code du travail crée un dispositif de protection de l'enfance qui dit qu'une autorisation de la Préfecture est obligatoire pour qu'une personne de moins de 16 ans participe soit à un spectacle, soit à une production phonographique ou audiovisuelle. Cela ne s'applique-t-il juste que quand la personne de moins de 16 ans est rémunérée ou même, dans le cas où elle est amateur ? L'interprétation du ministère de la Culture tendrait à dire qu'effectivement l'autorisation demandée à la Préfecture ne s'applique que quand la personne mineure de moins de 16 ans est rémunérée. Néanmoins, le ministère de l'Intérieur n'a pas toujours eu la même interprétation par rapport à la protection de l'enfance. Il s'agit de rester vigilant sur ce point.

- La problématique des droits voisins des droits reconnus aux artistes interprètes : toute personne qui interprète une œuvre de l'esprit bénéficie de droits à la propriété intellectuelle dès lors qu'on fixe sa prestation. La loi LCAP a s'ailleurs renforcé cette disposition. Il est obligatoire de rémunérer chaque artiste interprète par mode d'exploitation. Or la notion d'amateur n'existe pas en termes de droits de propriété intellectuelle. Donc tout artiste amateur devrait bénéficier des doits de la propriété intellectuelle.

Une circulaire peut tout à fait préciser ces différents points.

B. Quelques précisions plus pragmatiques sur la déclaration sur l'honneur et le contenu des conventions pouvant lier organisateurs de spectacles et groupements d'amateurs.

• Précisions sur le contenu de la déclaration sur l'honneur que chaque artiste amateur doit signer. La déclaration sur l'honneur doit être signée, si on est organisateur on doit demander au producteur une copie de toutes les déclarations sur l'honneur (qui seront de toute façon nécessaires pour faire la télédéclaration). Chacun d'elles doivent mentionner que l'artiste amateur :

- A connaissance de la législation (il est informé)
- Est réellement artiste amateur et ne tire aucune rémunération de sa pratique artistique
- A participé à X spectacles professionnels et un total de X et sur 12 mois consécutifs, expirant le JJ.MM.NNNN
- Participe librement à la représentation
- A fait plus d'heures de transmission que de répétition

• Précisions sur le contenu des conventions pouvant lier un organisateur de spectacle à un groupement d'amateurs (attention, la loi impose une forme juridique pour tout groupement d'amateurs qui est celle de l'association) :

Deux cas de figure peuvent être préalablement distingués :

- l'organisateur qui accueille un groupement d'amateurs avec au moins 1 artiste du spectacle professionnel
- l'organisateur – producteur de spectacles

La question du risque professionnel (accident du travail) est à préciser dans ces conventions. Il faut avoir la preuve que chaque artiste amateur est couvert au titre du risque professionnel. Soit le groupement d'amateurs a eu recours à cette assurance, soit l'organisateur couvre les amateurs.

Une référence au fait que les artistes amateurs sont membres ou non de l'association du groupement peut être précisée également dans ce cadre.

2. Contexte d'élaboration de ce dispositif législatif

Depuis 2015, un groupe de travail majoritairement issu du CNPS (Conseil National des Professions du Spectacle) a réuni les différentes forces en présence par rapport aux enjeux de ce projet de loi. Il était principalement composé de :

- Représentants des syndicats d'employés, d'artistes ;
- Représentants des syndicats d'employeurs, d'organisateurs de spectacle ;
- Organisations représentant les acteurs de terrain, de médiation, à titre consultatif (la COFAC , UFISC, la FEDELIMA) ;
- Membres de la DGCA.

Ce qui a énormément occupé les échanges et présidé à la discussion et à l'élaboration des textes de loi, c'est surtout la problématique de la préservation d'un certain nombre d'acquis notamment de la part des musiciens professionnels. La crainte de la concurrence déloyale vis-à-vis de l'exercice professionnel a été un des axes forts du débat et de la construction de ce dispositif juridique. Ainsi, la loi et ses déclinaisons ont été pensées non pas pour entériner un besoin politique, éthique, d'expression libre des musiciens sur scène, mais plutôt pour sécuriser avant tout l'exercice des professionnels, des musiciens, en admettant qu'il faille trouver néanmoins une place pour l'expression des amateurs.
D'ailleurs les parties II et III de l'article 32 de la loi LCAP sont construites autour d'un système dérogatoire au régime principal de la présomption salariale « *par dérogation aux mêmes articles L. 7121-3 et L. 7121-4 du Code du travail* ».
D'autre part, l'organisation de spectacle relève également d'un acte commercial et ne se situe pas pleinement dans un champ de politique culturelle désintéressée qui pourrait faire appel à des notions éthiques et politiques d'intérêt général, notamment en direction des pratiques en amateurs.

En termes de méthodes de travail, il n'y a pas eu d'expertise préalable aux débats concernant les pratiques de terrain - notamment, dans le champ des musiques actuelles, les cas de figure des scènes ouvertes, des premières parties … n'ont pas été examinés. Les seuls exemples qui ont stigmatisé les débats ont été très centrés sur des exemples liés au secteur du lyrique (cas des chœurs amateurs / orchestre de Paris), ce qui a d'ailleurs généré les règles d'exceptions par autorisation du ministre de la Culture. Il en résulte une sécurisation de pratiques extrêmement réduites par rapport au champ des pratiques amateurs.

Le projet de circulaire :
La circulaire peut amener des précisions là où le texte de loi laisse la place à différentes interprétations, voire à des vides d'interprétations possibles. Elle présente ainsi une vertu pédagogique pour appliquer la loi.
Un projet de circulaire a commencé à être élaboré. Mais fin en janvier 2018, quand l'arrêté est sorti le groupe de travail avait été dissous.
Aujourd'hui, retour vers l'hypothèse de travail de la circulaire. Au tout début des échanges et travaux, l'idée de circulaire par discipline artistique voire même par

« famille artistique » au sein de chaque discipline (musiques actuelles – musiques lyriques – musiques classiques..) avait été validée. Mais elle a été abandonnée plus tard. Il y aurait un réel enjeu à y revenir.

Pour finir, deux autres principaux enjeux et perspectives peuvent être mentionnés dans le cadre de l'application de cet appareil législatif :

- Celui d'un process permettant une observation collective et pédagogique des différents cas de figure qui questionnent l'application de ces évolutions législatives. Il s'agirait d'expérimenter sur une période donnée leur mise en application et de pouvoir travailler collectivement les situations qui posent question, selon les pratiques et les champs des disciplines artistiques, afin d'améliorer les propositions législatives et d'en faciliter l'application.
- Celui d'une structuration de musiciens non professionnels (ou amateurs). En effet, cette loi et ses différents textes d'application ont été pensés en l'absence totale d'échanges avec des artistes amateurs, d'où la proposition de cadres qui excluent un certain nombre de pratiques. Il s'agirait de faciliter, voire d'accompagner cette structuration pour convenir avec les musiciens non professionnels d'un certain nombre d'enjeux et coconstruire les cadres qui sécurisent leurs pratiques artistiques et qui prennent en compte leurs réalités.

Néanmoins, en dépit des points qui ont été relevés et qui pourraient être précisés et/ou améliorés dans le cadre d'une circulaire, on peut tout de même souligner la réelle avancée a en termes d'espace de liberté et d'expression des artistes amateurs pour ce qui concerne le cadre non lucratif.

3. Échanges autour de quelques cas de figure

Cas des groupes accompagnés essentiellement dans les studios de répétition qui parfois sont amenés à travailler en résidence ou en filage sur scène. Que se passe-t-il dans ce cas-là ?

S'il n'y a pas de public (cas des filages sur scène, ou des résidences), on sort du cadre d'un spectacle et de sa diffusion, du coup on sort de ce cadre législatif.

Cas d'une soirée avec une 1ère partie proposée par un groupe d'artistes locaux, amateurs (aucun artiste professionnel dans le groupe), le plus souvent accompagnés par la structure, suivie de la représentation d'un groupe d'artistes professionnels. Est-on dans l'obligation de rémunérer la première partie amateur ?

Chacune des prestations des différents groupes qui jouent dans une même soirée est considérée comme un « spectacle » à part entière. La coexistence d'amateurs et de professionnels ne s'évalue pas sur l'ensemble de la soirée, chaque groupe représente un spectacle.

Aussi, la première partie est considérée comme un « spectacle » et si aucun professionnel du spectacle ne fait partie de ce groupe, pour cette première partie on est dans le cadre non lucratif (ou non professionnel) : il n'y a pas d'obligation à les rémunérer.

Dans le cas d'un groupe totalement amateur, applique-t-on les seuils de nombre de représentations autorisé par an ?

Non, si aucun professionnel du spectacle ne fait partie de ce groupe, on est dans le cadre non lucratif (ou non professionnel) : il n'y a aucune limite de nombre de représentations qui s'applique.

Précisions sur les remboursements de frais possibles aux artistes amateurs ?

L'article 32 de la loi LCAP nous dit que « *la recette attribuée à l'artiste amateur ou au groupement d'artistes amateurs sert à financer leurs activités* ». Attention, le texte est imprécis dans le cas où l'on reverserait une partie de la recette à un artiste amateur individuel, ce qui serait considéré par l'article L7121-8 du Code du travail comme un salaire. En revanche, le texte impose d'affecter la recette à l'activité amateur pas à l'amateur. Par conséquent la recette va servir à couvrir certains frais.

Pour le remboursement des frais :

- Les frais de transport : pas de difficulté, sur présentation des justificatifs - dès lors que le transport est bien nécessaire à la présence de la personne sur cette opération (de même d'ailleurs pour les bénévoles).
- Les repas : vigilance, car l'URSSAF a mis en place un chèque repas d'une valeur de 6,20 € qui est supposé être utilisé pour les amateurs, valeur de référence qui peut être opposée au coût du catering en cas de contrôle.
- Le matériel à destination de la pratique en amateur : pour une structure qui, pour soutenir la pratique artistique amateur, acquiert du matériel, deux cas de figure sont possibles :
  - Soit la structure devient propriétaire du matériel et le prête
  - Soit la structure fait un don à un groupement d'amateurs, une association (jamais à une personne). Après il reste à définir le traitement fiscal de ce don : est-ce du mécénat ou pas ?

Quel pourrait être l'objet statutaire d'un groupement d'amateurs, et par incidence quel code APE serait assigné à son activité ? Serait-il assimilé à un producteur de spectacle ?

Si c'est un groupement d'artistes uniquement amateurs, ils n'ont aucunement besoin de licence d'entrepreneur de spectacle. En revanche, cette question peut en sous-tendre une autre : comment paramétrer son association loi 1901 pour être éligible au mécénat ?

Deux pistes :

- La première est de présenter cette option très formellement tant dans l'objet, que dans le fonctionnement de l'association, pour rentrer complètement dans les cadres de la catégorie « association d'intérêt général » et, en conséquence, pour pouvoir bénéficier de dons mécènes. Dans ce cas-là, 66% de la valeur du don si c'est un particulier, 60 % si c'est une entreprise peuvent être déduits des impôts dus par le mécène. Encore faut-il que l'association soit bien d'intérêt général. Un contrôle des impôts pourrait s'assurer que c'est bien le cas. La demande de rescrit fiscal auprès d'un centre des impôts pour confirmer l'éligibilité au mécénat n'est pas obligatoire, mais elle garantit que vous pouvez l'appliquer. Attention à bien clarifier l'objet de l'association et ses modes de fonctionnements, car les statistiques montrent que 60 à 70% des demandes de rescrit fiscal sont rejetées – ce rejet est définitif et irrémédiable pour l'association qui en a fait la demande.
- La seconde solution est d'avoir une association qui a une double activité : une branche d'activités commerciales et une branche d'activités d'intérêt général – qui pourra bénéficier de dons mécènes.

En matière de comptabilité, une répartition analytique doit dissocier très distinctement les deux secteurs d'activités.

Cas d'une association intermédiaire qui

organise des concerts dans des bars. Le bar défraie les artistes, gère son bar le jour J, mais l'association intermédiaire communique en son nom sur la soirée et sur les différents outils de communication, peut parfois assurer la technique…

- Si ce sont des artistes uniquement amateurs qui jouent, nous sommes dans le cadre non lucratif (ou non professionnel) : régime de liberté. De plus, même s'il y a un technicien du spectacle professionnel, ce n'est pas ce facteur qui déclenche le cadre lucratif. Il faut qu'il y ait juste un artiste professionnel du spectacle pour basculer dans le cadre lucratif. S'il y a un mixe d'artistes amateurs et professionnels au sein du groupe, nous sommes dans le cadre dit lucratif et les différentes mesures d'application doivent être mises en œuvre, déclarations sur l'honneur, télédéclaration…
- S'il y a billetterie : elle doit intégralement aller au groupement d'amateurs (association).
- S'il y a recette de bar : à ce jour ce cas de figure n'est pas défini, la circulaire pourrait le préciser.

Attention également à la relation association intermédiaire/ bar par rapport à la responsabilité au regard du travail dissimulé.

Cas d'un projet mené entre un lieu dédié aux musiques actuelles et un pôle d'enseignement supérieur : des élèves musiciens font différentes résidences dans le lieu de musiques actuelles, à la fin de leur cycle d'études, ils passent un examen devant un jury en situation de concert en présence d'un public. Les élèves musiciens doivent jouer avec leur groupe qui peut mixer élèves et autres musiciens, dont parfois des musiciens professionnels. Le lieu de musiques actuelles accueille ces passages d'examen en situation de concert. Comment traiter ce cas de figure par rapport aux évolutions législatives ?

En l'état de l'appareil législatif, si le musicien qui passe son examen dans ce cadre est accompagné par au moins un musicien professionnel, ce cas de figure entre dans la case du cadre lucratif et de ses mesures d'application, qui sur le fond, ne semblent pas adaptées à la réalité de ce qui se passe sur scène (fin d'un cycle d'apprentissage, situation d'examen…).
Deux hypothèses peuvent être proposées par rapport à ce cas de figure, soit une circulaire précise ces cas de figure ou soit une autorisation de dépassement est demandée au ministère de la Culture.

Cas d'un établissement scolaire (par exemple un collège) qui organise un spectacle dans un lieu de musiques actuelles (qui devient lieu d'accueil). Ce projet propose une restitution devant du public, avec une billetterie, des morceaux chantés par les élèves (collégiens), accompagnés par un chef de chœur et 4 musiciens professionnels. La restitution de ce concert fait l'objet d'une captation filmée qui sera vendue par la suite sur un support DVD. Comment gérer au mieux ce cas de figure dans le cadre du nouveau dispositif législatif ?

- Première question à se poser : dans quel cadre sommes-nous par rapport à l'article 32 de la loi LCAP ? Dans ce projet, il y a présence concomitante d'artistes amateurs et professionnels. Nous sommes donc dans le cadre qualifié de lucratif (ou spectacle professionnel) selon le texte en vigueur.
- Deuxième question : qui est producteur et doit détenir une licence d'entrepreneur du spectacle - qui est employeur des 4 musiciens professionnels ? : le collège dans le cas présent.
- Troisième question : combien de représentations de ce même spectacle sont prévues ? : 1 ou 2. Nous sommes alors dans le régime du spectacle occasionnel (moins de 6 représentations par an. Il y a juste besoin d'une déclaration en Préfecture – pas de nécessité de licence d'entrepreneur du spectacle. Le collège devra-t-il remplir la télédéclaration : Oui. Il devra également faire signer par les parents ou tuteurs de chacun des élèves (car ce sont des mineurs) la déclaration sur l'honneur.

La problématique de la captation vidéo et de la vente du DVD.

Dans ce cas, on entre dans ce cas sur la question des droits voisins qui n'est pas problématique qui n'est pas abordée dans le nouveau dispositif législatif encadrant la diffusion de spectacles incluant la présence d'amateurs. En matière de propriété intellectuelle, il n'y a pas de distinction majeure/mineure, amateur/professionnel. On est artiste interprète ou non, on est auteur ou non. Actuellement il n'existe pas de réel encadrement de cette situation. On pourrait peut-être proposer, pour la captation et le DVD, une autorisation à titre gratuit pour une utilisation non commerciale, mais cela implique de ne pas vendre le DVD.

Avant cette loi, il y avait un système dérogatoire pour les spectacles qui se déroulaient dans un cadre proposé par l'Éducation nationale. Est-il toujours valable ?

Les dérogations figurent dans des circulaires. La loi étant plus forte que des circulaires, pour l'instant, et sauf nouvelle circulaire, ce système dérogatoire n'est plus applicable.

Cas d'une scène ouverte hebdomadaire à des groupes majoritairement amateurs, avec un budget fixe de 300 euros reversé à l'association du groupe amateur. Est-on dans les cadres de la loi ?

Deux cas de figure :

- S'il n'y a aucun artiste du spectacle professionnel dans le groupe : nous sommes alors dans le régime de liberté (hors du cadre lucratif).

Attention à la question des risques professionnels. Que se passe-t-il en cas d'accident : qui couvre, qui a souscrit l'assurance, est-ce précisé dans la convention passée avec le groupement d'amateurs ?

- Si au moins un artiste professionnel est présent dans le groupe, tout le dispositif lié au cadre lucratif s'applique.

Chaque groupe constitue un spectacle en soi.

Cas d'une soirée – une seule et même billetterie - qui propose un groupe en première partie au sein duquel tous les musiciens sont amateurs, suivi d'un groupe d'artistes professionnels. Comment répartir la billetterie ?

La loi impose qu'une partie de la billetterie aille au financement de la pratique en amateur. La question de la répartition de la billetterie, de la part attribuée au groupement d'amateurs, est à définir en amont de la représentation. Elle peut être précisée dans la convention passée avec le groupement d'amateurs. Comment définir ce montant ? Il peut prendre en compte par exemple les frais réels engagés par les amateurs pour la représentation, frais dont les modalités de remboursement peuvent également être précisées dans la convention (barème kilométrique ou frais réels, …), mais c'est ensuite le groupement d'amateurs (l'association) qui remboursera directement chaque artiste amateur et non pas l'organisateur de spectacle.

Il serait pertinent d'affiner tous ces éléments dans une future circulaire. En ce sens, un travail de modélisation pourrait être fait pour :

- accompagner les associations destinées à administrer un groupement d'amateurs

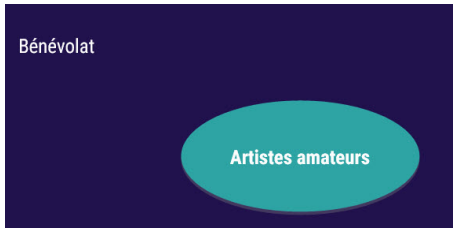
- préciser les contenus des conventions conclues entre les associations de groupements d'amateurs et les organisateurs de spectacle.

Cas d'un groupe où il y a quatre musiciens amateurs et un professionnel. Combien de fois peut-il jouer dans l'année ?

Dans ce cas de figure, on est pleinement dans le cadre dit lucratif (spectacle professionnel). Aussi, les seuils prévus par la loi s'imposent : soit 10 fois sur 12 mois consécutifs pour les musiciens amateurs, sauf dépassement qui peut être accordé par le ministère de la Culture. Cette dérogation peut, en effet, être accordée soit à une structure, soit à un artiste amateur.

On constate une différence majeure entre l'appréciation du caractère professionnel selon la loi et la réalité des pratiques et des parcours des artistes. Selon la loi, le fait d'avoir été rémunéré en tant qu'artiste du spectacle propulse la personne dans un cadre d'artiste du spectacle professionnel. Néanmoins, dans leur parcours réel de musiciens ou artistes, cela n'en fait pas des professionnels pour autant. Le cadre global du projet de l'organisateur, du musicien, la nature du projet, ses intentions et la façon dont il est accompagné, pourraient également être pris en compte.
Une circulaire pourrait préciser des seuils à partir desquels on rentre réellement dans un champ de professionnalisation.

Petit détour par le bénévolat :



Si je ne suis pas dans la bulle « artiste amateur » est-ce que je peux quand même être dans le cadre bénévolat si je participe à une action caritative ou d'intérêt général ?

Oui, comme n'importe qui. Mais attention, cette situation doit effectivement relever du bénévolat licite : c'est-à-dire que dans la relation entre le bénévole et l'organisateur, il n'existe effectivement aucun lien de subordination, aucune rémunération. Ce cadre du bénévolat licite relève bien du cadre non lucratif au sens du Code du travail (cf. chapitre sur le travail dissimulé : pas de publicité, pas de matériel professionnel). Le cadre du bénévolat licite reste donc à manier avec prudence : il ne constitue aucunement une alternative à l'application de la législation sur la diffusion de spectacles avec des artistes amateurs.

Cas d'un groupe en développement qui ne vit pas de son activité artistique, mais qui a pu être rémunéré quelques rares fois, et qui présente son travail dans le cadre d'un show case sans billetterie.

Si l'on s'en tient à la lecture stricto sensu de la loi de 2016 en vigueur, nous sommes dans un cadre professionnel ou lucratif. Sur cette appréciation du réel caractère professionnel ou non d'un artiste du spectacle, la définition de l'amateur dans le décret de 53 était d'ailleurs plus précise et opérante : « *ce sont ceux qui ne reçoivent de ce fait (du fait de leur participation à un spectacle ponctuel) aucune rémunération, mais tire leurs moyens habituels d'existence de salaires de revenus étrangers aux diverses activités des professions du spectacle* ». D'ailleurs, l'abrogation du décret de 53 n'a toujours pas été formalisée.

Quelle est la réelle valeur juridique de la déclaration sur l'honneur ? Le musicien qui l'a signée peut-il se retourner a posteriori contre la structure en demandant à être requalifié en tant qu'artiste rémunéré ?

La déclaration sur l'honneur protège par rapport à l'URSSAF et à la DIRECTE en général. Dans le cas particulier de quelqu'un qui contesterait sa propre déclaration et réclamerait a posteriori à être payé, il s'agirait d'envisager comment un conseil des prudhommes évaluerait la situation : la structure n'aurait pas rempli ses obligations d'employeur, mais sur la base d'informations fausses déclarées par la personne concernée. En théorie, il semble difficile à imaginer qu'un conseil des prudhommes requalifie cette relation.

CONCLUSION

Un réel enjeu est largement partagé sur la nécessité de préciser un certain nombre de points dont l'interprétation reste floue ainsi que de compléter ces dispositions législatives sur certains aspects qui ont été omis. Cela pourrait tout à fait être l'objet d'une circulaire. Les principaux enjeux à préciser s'articulent autour des problématiques de :

- La temporalité dans la qualification d'artiste amateur. En l'état des textes législatifs, une lecture juridique prudente interprète la qualification d'artiste amateur comme celui qui n'a jamais été rémunéré dans le cadre de sa pratique artistique. Mais d'autres questionnements peuvent motiver une précision sur ce point, notamment par voie de circulaire. S'agit-il d'une absence de rémunération pour le spectacle concerné, à l'instant T sur lequel l'artiste est rémunéré ou non ? Comme l'article 32 de la loi LCAP emploie le terme d'« activité artistique » cela pourrait faire référence à une activité en cours ou passée. Se pose alors la question de la durée : est-on professionnel si l'on a été rémunéré, il y a 5 ans, 10 ans ? L'est-on toute sa vie s'il on l'a été une fois ?

- La qualification d'artiste du spectacle dans le cadre de spectacles amateurs. Il s'agirait dans ce cas d'expliciter le fait qu'on puisse par exemple être danseur professionnel, mais choriste amateur.

- La répartition de billetterie reversée aux activités/ groupements d'amateurs.

- La prise en compte de la singularité des cas d'apprentissage, d'enseignement artistique, d'accompagnement des pratiques qui parfois mixent artistes amateurs et professionnels, mais qui se distinguent entièrement par leurs enjeux dans un cadre de diffusion de spectacles amateurs.

- La protection de l'enfance et de prise en compte des mineurs de –de 16 ans.

- La question des droits voisins et de la propriété intellectuelle pour les artistes amateurs. Une distinction entre rémunération du travail et rémunération des droits liés à la propriété intellectuelle semble devoir être précisée pour ne pas s'opposer au code de la propriété intellectuelle et ne pas requalifier l'amateur par le fait qu'il ait perçu une rémunération au titre des droits voisins.

Il serait également pertinent de travailler collectivement :

- des outils de contractualisation (conventions) entre groupements d'amateurs et organisateurs de spectacles
- des contenus de conventionnement possible avec les collectivités territoriales pour les acteurs les plus fragiles qui ne sont pas déjà dans le cadre de ce type de partenariat. Cela pourrait impliquer les réseaux d'acteurs en fonction des échelles de bassin de vie, afin qu'ils se fassent le relais de ces négociations.

Néanmoins, si les négociations autour de la rédaction d'une circulaire ne sont pas d'actualité, la mise en œuvre d'un code des usages et bonnes pratiques pour les artistes amateurs dans les musiques actuelles peut également être une piste intéressante à travailler. Cela vient de se faire dans le domaine de l'édition musicale pour régir les relations entre auteurs compositeurs et éditeurs de musique et, in fine, ce code des usages et bonnes pratiques signé devant la ministre de la Culture amène des précisions sur les usages de la profession qui vont même au-delà du Code de la Propriété intellectuelle.

Enfin, parallèlement au débat sur la diffusion des amateurs, un axe de réflexion doit être développé sur l'insertion professionnelle des artistes. Ces deux enjeux ne doivent d'ailleurs pas être amalgamés. L'insertion professionnelle des artistes amateurs se réalise en dehors des métiers artistiques, tandis qu'il y a à travailler collectivement sur les processus et statut d'insertion professionnelle des artistes, ce qui par incidence permettra également de mieux identifier, accompagner les pratiques en amateurs.

LA MUSIQUE ET LES ADOS : QUELS RAPPORTS CULTURELS, SOCIAUX ET ÉMOTIONNELS ?

● Mercredi 4 juillet | 9h30-12h00 ● Auditorium (musée de la BD)

Qui sont les adolescents ? Quelles sont leurs pratiques culturelles et artistiques ? Doit-on les aborder sous l'angle culturel et dégager les tendances générationnelles qui les comparent à celles de leurs ainés ? Doit-on plutôt partir des études sur la jeunesse et observer quel rôle jouent les pratiques culturelles dans la construction de soi, de ses relations aux autres, l'autonomie et l'indépendance, l'épanouissement de la personne ? Cette culture parfois dite « jeune » suscite en tous cas une série d'interrogations, même si nous pouvons d'emblée admettre qu'il n'existe pas une culture « jeune » pas plus qu'une jeunesse. Néanmoins, nous pouvons également tenter d'identifier des points communs ou une certaine transversalité des pratiques, sinon des goûts, lors de cette période de la vie qu'on appelle « adolescence ».

La première partie de cette table ronde proposera différentes pistes d'analyses pour approfondir ces problématiques. Dans un second temps, à partir de quelques exemples, nous pourrons échanger collectivement sur les points d'interactions, de convergence possibles ou de rejet entre les projets de musiques actuelles et les adolescents, leurs pratiques, leurs goûts et leurs habitudes culturelles.

AVEC...

TOMAS LEGON
Docteur en sociologie, chercheur contractuel à l'EHESS. Ses recherches portent sur la sociologie de la culture en général et plus particulièrement sur la manière dont les jeunes découvrent, catégorisent et évaluent des biens culturels

PIERRE GAU
Directeur d'Art'Cade (Sainte-Croix-Volvestre)

MANDARINE HUGON
Maître de conférences, Membre du Groupe de Recherche en Education et en Formation, ESPE Centre Val de Loire (en visio conférence)

ANIMÉ PAR...

YANN BIEUZENT
Chargé d'animation des réseaux et de l'appui aux acteurs au Pôle de coopération des acteurs pour les musiques actuelles en Pays de la Loire

RESSOURCES UTILISÉES LORS DE LA TABLE RONDE

| Présentation de Mandarine Hugon : «activités artistiques & culturelles et adolescence
| Discours adolescents et activités artistiques : extrait «Jouer mais pas sans dire»

CLIQUEZ SUR L'IMAGE POUR REGARDER LA VIDÉO :

PARITÉ DANS LES MUSIQUES ACTUELLES : COMMENT LES INITIATIVES LOCALES INVITENT À UNE ACTION COLLECTIVE NATIONALE ?

● Mercredi 4 juillet | 9h30-12h00 ● Salle du Chronoscaphe

Afin de poursuivre la dynamique enclenchée lors des deux précédentes éditions de RAFFUT! autour de la question de l'égalité et de la parité entre les hommes et les femmes dans les musiques actuelles, ce temps d'échange sera consacré au partage d'expériences très concrètes, mises en place par les lieux en direction de leur public ou en interne. Des structures témoigneront des expérimentations qu'elles ont menées, dans la durée ou de manière ponctuelle, ces deux dernières années : comment sont nés ces projets ? Quelles formes d'actions ont été mises en place ? Quels freins ont été rencontrés dans leur mise en œuvre ? Des changements ont-ils été constatés ? Quel bilan en tirer ? (...) Cet atelier sera également l'occasion, dans un second temps, de faire un point d'actualité des différentes initiatives et projets mis en œuvre au niveau national.

AVEC...

BÉNÉDICTE FROIDURE
Directrice du File 7
(Magny-Le-Hongre)

VINCENT RULOT
Directeur de la CLEF
(Saint-Germain-en-Laye)

JESSICA RUELLE
Chargée de communication et d'information à l'ARA
(Roubaix)

ANIMÉ PAR...

MARIE PONTHIEUX
Responsable de la communication au RIF
(Réseau des musiques actuelles en Île-de-France)

Bénédicte FROIDURE directrice du File7 à Magny Le Hongre, ayant rédigé un mémoire de master sur le sujet de la parité et de l'égalité hommes-femmes en 2011, intervient pour présenter les actions mises en place dans sa structure depuis son arrivée. Elle évoque notamment sa première rencontre avec la structure dans le cadre de son recrutement à la direction de la structure.
La première chose qui l'a frappée était la composition du conseil d'administration, quasiment exclusivement composé d'hommes, à la suite du désistement de certaines femmes qui s'étaient désengagées de leur investissement associatif juste au moment de son arrivée. Le conseil d'administration était à 100% masculin, et il a fallu 6 années pour le rendre pratiquement paritaire. Il est aujourd'hui composé à 60% d'hommes et 40% de femmes. La tâche a été compliquée, car dans les statuts de l'association, à l'époque, l'entrée de nouveaux·elles bénévoles dans la gouvernance se faisaient par cooptation. Un long travail de mobilisation des femmes bénévoles participant à la vie de l'association a été réalisé afin de les mettre en confiance et de les inviter à entrer dans le conseil d'administration de l'association. Car les filles, que ce soit en tant que bénévoles ou salariées, sont souvent freinées dans leur élan par un sentiment de « ne pas être en capacité de ». Cette nouvelle composition du conseil d'administration se ressent énormément aujourd'hui dans la gestion et le mode de gouvernance de l'association.

L'équipe est actuellement pratiquement paritaire pour ce qui est de sa partie administrative. Cependant, la partie technique était jusqu'à présent 100% masculine. Un recrutement sur un poste technique est actuellement en cours, File7 espérant pouvoir recruter une fille afin de féminiser l'équipe technique, mais une seule candidature féminine a été reçue. Le profil et le CV de la technicienne conviennent parfaitement au poste, mais le salaire proposé est inférieur à ses exigences.
En accord avec le projet de l'association et sous l'impulsion de la directrice qui avait beaucoup milité sur la parité, il a été décidé de dénombrer les artistes masculins et féminins sur plateaux des concerts et sur les créations accueillies par le File7. Avec pour résultat les constats qui sont faits un peu partout d'une faible représentation des femmes sur scène. Il était important que cette question ne soit pas uniquement portée par la seule directrice. Bien que l'ensemble de l'équipe soit sensibilisé et se mobilise sur ces questions d'égalité et de parité, il a fallu veiller à ce que cette phase de conscientisation de l'équipe salariée ne soit pas vécue comme une opposition filles/garçons, et laisser le temps de la maturation pour que cette problématique soit intégrée par chacun·e. Ayant la charge de la programmation artistique en plus de celle de la direction, Bénédicte FROIDURE a décidé de veiller à la place des artistes féminines sur scène. Elle a ainsi rapidement intégré l'indicateur de la parité en complément des critères artistiques et financiers existants pour construire la programmation de la salle. En effet, quoiqu'il arrive lorsque l'on réalise une programmation, on s'appuie sur des critères de programmation : choix d'esthétiques, nombre d'artistes locaux, nationaux ou internationaux, équilibre financier, etc. Elle a réalisé ce travail durant 4 années jusqu'à ce que la fonction de programmation soit confiée à un autre salarié, avec l'embauche d'un programmateur dédié. Celui-ci a alors très naturellement intégré cette problématique dans la construction de sa programmation. D'ailleurs, lors du dernier trimestre de la saison 2017-2018, File7 a décidé de cibler sa communication sur la présence des filles dans sa programmation en faisant le choix de mettre en avant tous les groupes dans lesquels il y avait des artistes féminines

via une opération dénommée « filles 7 ». Petit à petit, la salle essaie de faire évoluer les statistiques sans pour autant se dire qu'elle parviendra à une programmation paritaire chaque année. La structure est en train de préparer sa prochaine convention SMAC pour les 4 années à venir et réfléchit aux objectifs chiffrés qui peuvent être posés en termes de programmation (10, 20 ou 30% de filles programmées sur les 4 ans ?).

Concernant l'accompagnement artistique, File7 a également mené plusieurs projets. Au départ, parmi les artistes accompagnés, seul un tiers était de sexe féminin et se retrouvait dans les cinq niveaux de formation qui allaient d'artistes très amateurs jusqu'au professionnels. Il a été finalement décidé de n'accompagner que des groupes composés par, ou avec, des filles. Ce fut le cas pour des sessions d'ateliers de MAO (Musique Assistée par Ordinateurs) exclusivement réservés aux filles. Cette idée est venue en prenant connaissance de travaux réalisés en Angleterre qui montrent que les filles ont tendance à mieux réussir dans leur parcours scolaire dès lors qu'elles ne sont pas en compétition avec des garçons. En effet, en situation de compétition, les filles ont tendance à se dévaloriser beaucoup plus que les garçons et à avoir beaucoup moins confiance en elles : « je ne vais pas y arriver », « ce n'est pas pour moi ». File7 ayant été beaucoup critiqué quant à ce choix, notamment sur les réseaux sociaux, un atelier mixte du même type a donc été mis en place. Finalement, il a été constaté que les filles inscrites à l'atelier non mixte, qui s'était rempli très rapidement, se sont beaucoup plus autorisées à participer et à s'investir. Il a été décidé de répéter ce type d'initiative à la rentrée 2018. Pour ce qui est de l'action culturelle, File7 a travaillé avec un lycée, une professeure de français et la documentaliste, afin de mettre en avant la place des femmes artistes dans la culture. Un autre projet a été réalisé avec un centre social et une intervenante chorégraphe/danseuse sur la scénographie et la place du corps. Un temps d'échange a ensuite été organisé afin que les participantes de ces deux ateliers présentent respectivement leurs travaux et réalisations, ce qui a donné lieu à une exposition dans la médiathèque avec laquelle File7 partage ses locaux.

Lors de la clôture de saison (« filles 7 »), moment d'apogée de l'ensemble de ce travail réalisé depuis plusieurs mois, File7 a demandé aux artistes qui travaillent dans ses studios de répétition de réinterpréter des morceaux d'artistes féminines qui avaient marqué leur histoire musicale (une compilation a ainsi été réalisée). Afin de susciter l'intérêt sur ces questions, sans pour cela passer par un diaporama présentant des données statistiques déjà connues, mais qui restent affligeantes, File7 a eu l'idée de réaliser un quizz. Beaucoup plus ludique dans l'esprit et sur la forme pour sensibiliser le public, ce quizz « Questions pour une championne » a été préparé par l'équipe. Toutes les questions portaient sur la place des femmes dans la musique. Présentée sous forme de jeu télévisé avec une scénographie reprenant ses codes, cette initiative a très bien fonctionné auprès du public présent. File7 souhaite communiquer et transférer ce concept à d'autres salles. Bien que l'ensemble de ces initiatives ne soit qu'une première étape de travail, les retours du public ont été très positifs, et la salle cherche maintenant à aller un peu plus loin dans la démarche.

La structure cherche à démarrer un DLA (Dispositif Local d'Accompagnement) avec l'association Opale et Afile77, qui est au fait de ces problématiques et suit les différentes démarches initiées notamment en Ile-de-France via la Saison Égalité et l'initiative du Labo porté par le RIF et H/F Ile-de-France. L'objectif était de voir comment aller plus loin, mais en étant accompagné par une personne extérieure afin que l'ensemble de l'équipe, direction comprise, puisse prendre part à cet accompagnement. Il s'agit notamment d'aller plus avant sur la question des studios de répétition, de l'enregistrement, de l'accompagnement artistique et de la résidence. La clé reste pour Bénédicte FROIDURE ces entrées d'activités liées au projet de la structure. Car pour faire levier sur la diffusion et la place des femmes sur scène, il semble indispensable qu'en amont, en termes de répétition, de création, d'artistes amateurs, les filles investissent beaucoup plus largement la pratique du jeu en groupe.

L'équipe de File7 souhaite aujourd'hui s'investir beaucoup plus largement pour porter ces questions. Cette demande a été faite à la directrice, notamment lorsque l'affaire Wenstein est sortie dans la presse et les réseaux sociaux, et que ces problématiques d'égalité hommes-femmes ont fait la une de l'information. Cela a été une « petite » consécration de constater que l'équipe souhaitait travailler encore plus vivement cette question.

Vincent RULOT, directeur de La CLEF à Saint-Germain-en-Laye, présente les actions et initiatives mises en place dans sa structure. Étant déjà intervenu plusieurs fois sur le sujet lors de moments d'échanges autour de ce sujet, il remarque que, à la différence de ses autres interventions, une présence beaucoup plus importante d'hommes dans l'assistance, notamment des directeurs de structures. C'est pour lui une grande nouveauté, car pour s'être impliqué depuis le début dans les travaux menés par le RIF et H/F Ile-de-France, il explique que ce type de réunion était, il y a encore peu de temps, essentiellement suivi par des femmes. Ce constat l'avait beaucoup marqué et lui avait permis de prendre conscience que ce sujet était réellement problématique. C'est pour lui une indication qu'un cap est peut-être en train d'être franchi en termes de conscientisation.

La CLEF participe aux travaux du « Labo » initié en Ile-de-France par le RIF et le collectif H/F. Différents membres de l'équipe suivent les groupes de travail. Ce qui lui semble intéressant dans cette initiative, c'est notamment le travail de déconstruction des clichés existants. En revanche, passer de la prise de conscience à la réalité relève d'une autre histoire. Que ce soit en termes d'équipe ou de gouvernance, la CLEF est une structure plutôt paritaire avec une présence assez équilibrée des femmes, que ce soit à la technique, à la programmation ou au sein du conseil d'administration… Ce n'est donc pas un sujet qui semblait poser problème, ou être déterminant à travailler, au regard de la représentation des femmes dans la structure. La seconde chose l'ayant frappé lors du début des travaux d'H/F, ce sont les résultats des comptages effectués au sein des différentes structures participantes sur la place des femmes dans leur programmation artistique, les studios de répétition et l'accompagnement des artistes. À la suite du recrutement d'un nouveau coordinateur des programmations en septembre 2017, a été prise la décision de le nommer référent H/F pour la structure. Cette nomination peut sembler anodine, mais elle a permis d'inscrire réellement cette problématique dans le projet, et donc d'intégrer ce paramètre en complément de nombreux autres éléments à prendre en considération pour la construction de la programmation.

Un comptage a été réalisé cette année sur la programmation, en respectant une règle qui peut sembler discutable. En effet, a été défini « féminin » dès lors qu'il

y avait la présence d'au minimum une femme dans la « direction » du groupe. Ainsi, 20% de groupes dits « féminins » ont été recensés dans la programmation de La CLEF cette saison. Il semble cependant nécessaire de poser une méthode de comptage avec des règles précises et utilisées de la même manière par toutes les structures si l'on souhaite pouvoir comparer les résultats. Même si le ministère de la Culture commence à faire pression sur ce sujet (inscrit dans la loi), Vincent RULOT reste opposé au principe des quotas dans la programmation artistique, et notamment la logique de sanction/malus qui peut en découler s'ils ne sont pas atteints. En revanche, être conscient de cette situation et intégrer ce paramètre dans les critères de programmation peut permettre de faire évoluer favorablement la situation. Dans toutes les relations institutionnelles qu'elle entretient avec ses partenaires, la CLEF, en tant qu'association, tient à garantir son indépendance que ce soit sur ce sujet ou d'autres. L'imposition d'un quota de filles sur scène dans la programmation reste aussi problématique que l'imposition de quotas liés à un style musical en particulier ou encore à un type de résidences. Comment à la fois résister à une injonction des partenaires à programmer plus de filles via une politique de quotas, tout en comprenant et en travaillant la problématique ? Ce qui reste important c'est d'inscrire dans le projet de la structure la volonté indéfectible de n'être dans aucune discrimination.

En revanche, selon Vincent RULOT, on ne peut s'intéresser uniquement à la programmation, il est indispensable de s'attaquer à la racine du problème et de travailler plus largement sur la pratique musicale. Sur ce point, la CLEF a une spécificité : celle d'intégrer une activité d'enseignement musical, avec près de 600 personnes (enfants, adolescents et adultes) qui suivent des cours et ateliers de musique à la CLEF, avec 50% de filles et de garçons. Cependant, les 80 groupes différents constitués de manière autonome qui répètent régulièrement dans les studios, il n'y a pratiquement plus aucune fille dans ces groupes. Il y a donc des freins entre la pratique encadrée, fortement féminisée et la pratique en groupe très majoritairement masculine. Pourquoi, lorsque les groupes se constituent de manière plutôt spontanée, les filles ne sont plus présentes ?

Bénédicte FROIDURE précise que l'on se rend compte, en étudiant les différents travaux statistiques menés sur le sujet, qu'à l'adolescence les filles désertent de manière importante la pratique, que ce soit dans la pratique théâtrale, musicale ou dans les arts plastiques. Ce phénomène est également constaté dans le cadre des activités sportives.

Vincent RULOT indique qu'il va être possible à la CLEF de comparer les informations liées à la parité sur le secteur musical aux autres secteurs artistiques (cours de théâtre, de danse et d'art plastique). Il va également être possible d'interroger les personnes. Plusieurs fois par an, des concerts sont organisés avec l'ensemble des élèves, avec des thématiques particulières. Cela permettra de mettre en avant ce sujet, de travailler les répertoires joués, et, dans le cadre de ces concerts d'élèves, de toucher les familles. Car une des explications au manque de groupe de filles peut également être lié à l'environnement familial : les parents laissent peut-être plus facilement leurs garçons s'investir à l'adolescence dans des pratiques de jeu en groupe que les filles. En tant que parent, est-ce que je laisserais ma fille aller répéter le soir de 21h à minuit dans une salle fermée avec d'autres garçons (ou filles) ? Nous réfléchissons sur des actions à mener en liaison à cette problématique : par exemple l'organisation de visites du lieu afin de réfléchir ensemble à tous les faisceaux d'indices qui peuvent entraver ou freiner l'entrée des filles dans la pratique spontanée. En travaillant ainsi, peut-être qu'en…2048 (!), il y aura une population largement majoritaire (de groupes) de filles répétant et programmées à la CLEF.

Une discussion s'engage autour des quotas imposés. Imposer des quotas de groupes féminins dans la programmation n'est-ce pas dénaturer de facto le projet artistique et culturel de l'association et remettre en cause l'indépendance des choix artistiques de la structure ? Il semble que la solution la plus adaptée soit l'intégration de cette problématique dans le projet de la structure quant à la programmation artistique, tout en se fixant des seuils réalistes à atteindre. Il semble possible de se fixer des objectifs de 20 à 30% de filles sur scène dans un premier temps, puis d'augmenter le curseur.

Jessica RUELLE, chargée de communication et d'information à l'ARA (Roubaix), présente le travail réalisé par sa structure en termes de communication. L'ARA est une structure musiques actuelles d'enseignement musical avec 250 élèves et d'accompagnement des pratiques. L'équipe est majoritairement féminine, avec une codirection à trois, dont deux femmes. Mais la répartition hommes femmes par type de poste reste assez « genrée » : un régisseur, des femmes à l'action culturelle et des hommes à l'accompagnement et à la programmation…
Pour résumer la situation, les constats sont les mêmes à l'ARA que ceux qui nous poussent aujourd'hui à nous emparer collectivement de cette question. L'ARA est une école de musique dans laquelle il y a pratiquement autant d'hommes que de femmes qui suivent des cours d'instruments. Cependant, le constat reste qu'on retrouve essentiellement des garçons dans les cours de batterie et des filles dans les cours de chant. On reste encore loin d'une parité dans les différentes disciplines instrumentales, qui demeurent très genrées. Un autre constat réalisé concerne les groupes qui sont accompagnés. Ceux-ci sont plus souvent constitués d'hommes que de femmes, et l'écart se creuse encore plus dès lors que l'on s'intéresse à la question du leadership dans le groupe. Pour schématiser, les constats observés à l'ARA sont les mêmes que ceux mis en lumière par les différentes études réalisées jusqu'ici ou les précédents témoignages de cet atelier.

Au moment de l'arrivée de Jessica dans la structure il y a 2 ans, l'ARA a entamé une refonte de son projet global tout en souhaitant également retravailler son plan de communication (supports de présentation, newsletter, site Internet, etc.). Les valeurs portées par l'ARA sont « égalité des chances / esprit collectif / respect des cultures ». Cela faisait partie des nouveaux objectifs de communication que de rendre tangibles ces valeurs. Et la prise en compte de la question de la représentativité des femmes s'est imposée très naturellement lors de ce travail de redéfinition des axes et objectifs du projet artistique et culturel. Cette volonté a été renforcée par le fait que la chargée de communication soit féministe et qu'une grande partie de l'équipe soit sensible à cette cause. L'introduction de l'écriture inclusive s'est imposée très naturellement au sein de l'équipe, et ce, afin de s'adresser à toutes et tous, et d'offrir des opportunités d'identification à des modèles féminins (adoption de l'écriture inclusive, mais également mise en avant de modèles féminins inspirants. Ex : portrait de deux sœurs qui pratiquent la batterie et la basse, portrait d'une artiste qui prend des cours de MAO, présence féminine sur les supports iconographiques…).

C'est au moment où la structure cherchait une nouvelle « baseline » qu'est venue l'idée du « Tou·te·s musicien·ne·s ! » qui se retrouve aujourd'hui décliné sur quasi tous les supports de communication de la structure. L'écriture inclusive a beaucoup de détracteurs, mais c'est peut-être une étape nécessaire vers d'autres règles orthographiques qui seront égalitaires, autrement. L'objectif de l'ARA est de s'adresser à son public dans toute sa diversité et d'intégrer pleinement les femmes en tant que cible du message sans qu'elles en soient exclues d'un point de vue orthographique ou grammatical, comme c'est généralement le cas dans la langue française. En effet, il s'agit d'inclure le féminin dans la communication avec pour objectif d'inverser la tendance de sous-représentation, voire d'invisibilisation des femmes. Par exemple, dans la mesure où il existe plus de batteurs que de batteuses, cela peut induire inconsciemment dans l'esprit des femmes qu'elles ne seraient pas légitimes à entreprendre cette pratique. En donnant l'exemple de femmes à la batterie, on ouvre le champ des possibles et on peut ainsi éviter de créer un terreau favorable aux pensées limitantes.

Concernant l'écriture inclusive, bien que cette pratique ne soit pas reconnue par l'Académie française, un certain nombre d'instances l'encouragent, comme le Haut Conseil à l'Égalité entre les Femmes et les Hommes. La langue française est vivante et mouvante et l'écriture inclusive peut également être une étape vers une nouvelle langue, un nouveau langage. Ce travail est renforcé dans la communication par l'attention qui est portée au fait que, pour tout choix d'images, l'ARA veille à ce qu'il y ait toujours une femme représentée dans ses supports de communication en direction du public et des utilisateur·trice·s. Même si l'écriture inclusive peut, de prime abord, sembler chargée ou compliquée à lire, elle est de plus en plus utilisée et les lecteurs semblent s'habituer à cette nouvelle forme d'écriture.

Comment taper le point du milieu « · » sur un clavier d'ordinateur ?
• Sous Windows : Combinez les touches alt et 250. Maintenez la touche alt enfoncée, puis tapez 2, 5, 0 et relâchez. Le · apparaît.
• Sous Mac : Combinez les touches alt+-Maj+f pour obtenir le ·

Marie PONTIEUX, présente le chantier du Labo de la Saison Égalité, articulé autour de 4 groupes de travail réunissant des structures de musiques actuelles d'Ile de France.

- Le groupe de travail « Programmation » traite de sujets relativement transversaux (observation, ressource, relations acteurs/organismes pro…).
- Le groupe de travail « Formation » a permis aux lieux de formation impliqués d'imaginer des actions artistiques et/ou pédagogiques communes autour de la thématique relative à l'égalité (compil de projets féminins par exemple).
- Le groupe de travail « Communication » vise à mettre en œuvre une campagne de communication sur le thème de l'ouverture des lieux aux femmes.
- Le groupe de travail « Hospitalité des lieux » interroge l'accueil des lieux vis-à-vis d'un public féminin (concerts ou pratique musicale), dans un sens large (adaptation des locaux, accessibilité temporelle, géographique, sécurité du public…). Il se centre pour l'instant sur la mise en œuvre de « visites exploratoires » sur le modèle des marches exploratoires visant à produire des diagnostics sur cette notion d'hospitalité.

Concernant l'hospitalité des lieux, une question est posée dans l'assistance sur l'existence de données statistiques relatives à la présence des femmes dans des postes techniques du type régisseuses studio. Car ce type de poste est aujourd'hui essentiellement occupé par des garçons. Les filles se sentiraient peut-être plus à l'aise de pratiquer dans les studios de répétition si elles étaient accueillies par d'autres filles.

Bénédicte FROIDURE intervient pour préciser qu'à File7, à la suite d'une réduction de postes liée à un manque de moyens financiers, toute l'équipe fait aujourd'hui de la régie studio, et donc de l'accueil de groupes dans les studios de répétition. Ce manque d'effectif a obligé l'ensemble de l'équipe, y compris la partie administrative, à se former à la technique de la régie studio afin de pouvoir accompagner les groupes. En revanche, à chaque fois que des recrutements ont eu lieu sur ce type de poste, il n'y a jamais eu de candidature féminine. Il lui est arrivé lorsque c'était son tour d'occuper ce poste, de recevoir des remarques très sexistes, souvent sous couvert de blague, de la part de certains musiciens qui ne savaient pas qu'elle était directrice de la structure. La plupart s'excusent dès lors qu'on leur fait remarquer que leurs blagues sont complètement déplacées.

La parole est donnée à la salle afin que les personnes présentes puissent témoigner d'initiatives mises en place par leur structure ou sur leur territoire.

Émeline JERSOL, chargée de l'action culturelle à la Cave aux Poètes, présente Loud'Her, une initiative bénévole mise en place par une dizaine de personnes dans les Hauts-de-France, l'objectif étant de travailler sur la représentativité des femmes dans les musiques actuelles en région. Un travail de défrichage et de réseautage a été réalisé les 6 derniers mois. La phase opérationnelle du projet devrait débuter à la rentrée de septembre, avec la mise en place d'ateliers autour de la mixité dans la musique, en lien avec un lycée. La problématique de réseau est également très présente dans Loud'Her, avec la volonté d'apprendre à mieux se connaître entre femmes travaillant dans le secteur des musiques actuelles. L'objectif est d'initier une dynamique collective et de mettre en œuvre des actions sur le territoire régional. Des actions également portées par des femmes musiciennes et techniciennes afin de travailler sur l'image de ces métiers. Un annuaire de techniciennes et de musiciennes a également été créé et lancé pour permettre de connaître les femmes qui travaillent dans les musiques actuelles sur le territoire ré-

gional et de constituer un réseau

Guillaume LÉCHEVIN, directeur du Jardin Moderne, évoque l'existence d'un annuaire européen (Women in Live Music) répertoriant non pas des artistes, mais des techniciennes, par pays et type de métier technique (lumière, son, etc.). Il précise qu'il n'y a apparemment aucune technicienne française recensée pour l'instant sur ce site. Peut-être serait-il intéressant de faire passer l'information aux membres de la FEDELIMA afin que les techniciennes existantes sur le réseau puissent s'inscrire.

Concernant le Jardin Moderne, la structure s'intéresse à la pratique musicale au sens large. Elle ne programme pas directement de concerts, ce sont ses structures adhérentes qui le font… L'activité principale étant la répétition, sans qu'aucun filtre ne soit exercé par l'association pour que les personnes y participent, il est intéressant de noter que la proportion de femmes n'est que de 12 % sur plus de 700 personnes.

Cela pose la question de la parité et de l'égalité de façon différente puisqu'il ne s'agit plus seulement de s'imposer un quota comme on pourrait le faire pour établir un équilibre dans une programmation, mais de comprendre les raisons du « déficit de motivation » des femmes pour venir pratiquer la musique au Jardin Moderne. On peut facilement supposer qu'il y a une part de responsabilité de la structure, dans sa manière d'accueillir par exemple, et aussi une importante part de facteurs extérieurs qui expliqueraient cette situation.

Le Jardin Moderne se pose les mêmes questions lors des recrutements. Le constat est que les métiers sont extrêmement genrés. À titre d'exemple, pour son dernier recrutement sur le poste de régie générale, le Jardin Moderne n'a reçu aucune candidature de femme.

Pour le moment, afin de travailler sur les enjeux de plus d'égalité, un groupe de travail a été créé. Il réunit autant de femmes que d'hommes d'une part, et de salariés et d'adhérents d'autre part. De nombreuses idées d'actions sont remontées, certaines faciles à mettre en place (affichages condamnant les attitudes sexistes, présence d'images féminines sur les documents de communication, publication des indicateurs dans les bilans, participation aux réseaux et aux groupes de travail…), et d'autres plus complexes, comme par exemple la mise en place d'une garderie d'enfants pendant les répétitions.
Guillaume LÉCHEVIN conclut en précisant qu'il semble important de ne pas se cantonner à la place des femmes sur scène et aux postes de directions, pour travailler la problématique de façon plus globale, sans isoler la structure culturelle de son environnement et du reste de la société.

Flavie VAN COLEN, directrice adjointe de Paloma à Nîmes et membre du bureau exécutif de la FEDELIMA prend la parole afin de présenter l'état d'avancement du chantier parité-égalité-diversité au niveau de la fédération et, plus largement, avec les différents partenaires. En effet, ce temps d'échange fait suite à deux précédents évènements organisés lors des précédentes éditions de RAFFUT en 2016 à Pau et en 2017 au Havre :

La FEDELIMA a rédigé en 2018 un projet portant sur la problématique hommes-femmes avec 3 grands axes de travail :

- Le lancement d'un travail d'étude sur la base d'entretiens, de monographies de terrain, etc. devant permettre d'approfondir la question de la faible représentation des filles dans la pratique amateur en dehors des écoles de musique.
- La création et le déploiement d'une plateforme ressource en ligne devant permettre de centraliser au niveau national les initiatives existantes, rassemblant des fiches pratiques, des documents (rapports, données chiffrées, mémoires, ouvrages, etc.) traitant du sujet.
- Le lancement d'un travail autour de la formation professionnelle des techniciens-cadres devant permettre d'aborder le management d'équipes mixtes.

L'ensemble de ces travaux étant bien entendu envisagé en lien avec l'ensemble des organisations et structures déjà investiies sur le sujet (RIF, SMA, Opale, mouvement H/F) et celles et ceux qui souhaiteront s'investir sur ce chantier dans les mois à venir (réseaux territoriaux, fédérations, organismes divers, etc.). Elle précise que, pour l'heure, les rendez-vous organisés avec les instances susceptibles d'aider financièrement la réalisation de ces objectifs n'ont pas donné les résultats escomptés, malgré leur intérêt pour ces différents projets.
Il semble plus aisé de lancer le projet de plateforme ressource, puisque ce dernier nécessite moins de moyens financiers à mobiliser pour sa mise en œuvre qu'une enquête de terrain. Flavie VAN COLEN en profite pour lancer auprès de l'assemblée un appel visant à faire remonter des chiffres, des idées, des vidéos, des initiatives intéressantes sur leurs territoires, etc.
Elle explique que, selon elle, il y a un enjeu assez urgent sur le comptage des femmes sur scène. Le ministère de la Culture va dans les mois et années à venir y attacher de plus en plus d'importance, tout comme le CNV (Centre National de la chanson des Variétés et du jazz). Il est donc nécessaire d'anticiper les demandes de ces partenaires et de se coordonner rapidement sur une seule et même manière de compter les femmes sur scène. Cela avant qu'une méthode, issue d'une autre discipline artistique ou que ne partagent pas les structures de musiques actuelles, ne soit imposée.
Un tel comptage a été amorcé avec certaines structures sur l'année 2017. Flavie VAN COLEN présente les premiers résultats d'un comptage réalisé par 14 structures de diffusion de concerts. Le pourcentage moyen de femmes/musiciennes sur scène est de 16,2 % sur une population de 6 627 individus/artistes recensés.
Elle demande aux personnes présentes dans la salle l'analyse qu'elles font de ces chiffres et de quelle manière la pousser plus avant.
Il est répondu en salle qu'il semblerait important de distinguer les chanteuses et les instrumentistes. Cela nécessite cependant que les différents outils de gestion utilisés par les structures intègrent la possibilité de pouvoir comptabiliser et qualifier finement les hommes et les femmes artistes et technicien.nes sur scène et dans les studios de répétition (Heeds, QuickStudio, etc.).
Reste à savoir qui établit ce comptage et avec quelle modalité. La question de qui détermine le genre de chaque personne est posée : en réalité, cela relève de l'autodétermination. Ne serait-il pas plus pertinent de faire remplir ces informations par les producteurs des artistes ?
Flavie précise qu'elle va envoyer rapidement un mail sur l'ensemble des listes de discussion de la FEDELIMA afin d'informer toutes les structures de la démarche initiée sur le comptage et de tenter de récupérer des chiffres complémentaires.
Il semble également important de pouvoir mettre en parallèle les chiffres de la diffusion de concerts avec ceux de la répétition (même s'il est très difficile d'avoir des chiffres précis sur chaque individu qui compose les groupes).
Une demande va également être effec-

tuée en ce sens auprès des différents réseaux territoriaux, afin qu'ils puissent récupérer des chiffres auprès de leurs adhérents.

Maud GARI, Déléguée Générale de la FELIN (Fédération nationale des labels indépendants) présente une initiative en projet portée par sa fédération qui devrait se dérouler 2019. Le programme de mentorat à destination des femmes de l'industrie musicale (MEWEM) est un projet pilote destiné à favoriser le développement des compétences managériales des femmes et jeunes professionnelles du secteur de la musique. La première promotion, qui se déroulera de mars à juin 2019, concernera 12 binômes et portera sur des projets liés à la musique tels que : production, label, édition, management, booking, distribution, etc.
Le mentorat est un outil de développement professionnel et personnel, particulièrement adapté pour répondre aux problématiques que rencontrent les femmes entrepreneuses dans un milieu traditionnellement masculin. Il met en relation une créatrice débutante avec une professionnelle expérimentée, entrepreneuse ou dirigeante, qui l'accompagne sur une durée déterminée. Son objectif est de rendre pérenne la nouvelle entreprise, par l'accompagnement et le transfert d'expérience de la mentore, par le renforcement d'un réseau de professionnelles de l'industrie musicale, et par la valorisation de modèles féminins de réussite. Le mentorat est l'accélérateur que seul un pair peut apporter!
La problématique de l'inégalité professionnelle femme – homme dans les industries culturelles et créatives est ancienne, et elle perdure, à en croire les chiffres publiés régulièrement sur le sujet (cf. Baromètre 2018 IRMA). Le secteur de la musique est le parent pauvre de cette filière culturelle : en effet, les femmes y représentent à peine 10 % des créateurs d'entreprises….
Ainsi, soutenir les jeunes entrepreneuses femmes dans leur démarche entrepreneuriale, c'est :

1. faire progresser leur nombre
2. favoriser leur indépendance et leur autonomie financière
3. permettre le développement de leurs compétences managériales (gestion, direction, management)
4. favoriser la création d'emplois tout en renforçant l'égalité femmes-hommes
5. les sortir de l'isolement en encourageant les démarches de réseaux.

La FELIN duplique en France l'expérimentation allemande qui a eu lieu en 2015 et 2017, menée par la fédération des indépendants de la musique en Allemagne, le VUT. Son équipe de salariés et bénévoles s'est formée début 2018 auprès du VUT, bénéficie de leurs outils et évaluations et elle est soutenue par le Ministère de la Culture pour mener à bien le projet. Le lancement officiel du programme par la mise en ligne de l'appel à candidatures pour les futures mentorées se fera lors du prochain MAMA en octobre 2018.

Sacha TAUPIAC, stagiaire à Paloma et étudiant en double cursus entre Sciences Po Toulouse dans le parcours "Politique, Discriminations et Genre" et un master de "Direction de Projet et d'Établissement Culturels" à l'Université de La Rochelle, intervient afin de présenter son projet de mémoire de Master 2. Alors que le sujet des inégalités femmes/hommes dans les musiques actuelles lui trottait dans la tête il choisit de profiter de son stage à Paloma pour porter son attention plus spécifiquement sur les inégalités existantes au sein des structures de diffusion de musiques actuelles, et surtout des équipes permanentes. Il cherche à essayer de sortir du paradigme de l'artistique, pour observer simplement les lieux de diffusion des musiques actuelles comme des lieux de travail, un secteur professionnel qui affiche des inégalités particulièrement plus fortes que dans les autres secteurs du spectacle vivant. L'objet de son mémoire est donc d'essayer de comprendre et d'identifier ce qui fait la spécificité des musiques actuelles sur le terrain des inégalités hommes-femmes. Il profite de ce temps d'échanges pour lancer un appel à participation de structures motivées pour répondre à des questionnaires et des entretiens réalisés dans le cadre de son travail. Il doit remettre son mémoire en septembre 2018.

RESSOURCES UTILISÉES LORS DE LA TABLE RONDE

| Clôture de saison du File7 « Filles7 »

| Manuel de l'écriture inclusive recommandé par le Secrétariat d'État chargé de l'Égalité entre les hommes et les femmes

| Présentation de Jessica RUELLE, chargée de communication et d'information à l'ARA (Roubaix), sur le travail réalisé par sa structure en termes de communication.

| Loud'Her en Haut de France

| Women in Live Music Database

| Tableau avec les premiers chiffres concernant la composition des équipes artistiques et techniques programmées en 2017

CULTURE D'ENTREPRISE, D'ASSOCIATION, DE STRUCTURE : DE QUOI PARLE-T-ON ? QUELS ENJEUX ET QUELS OUTILS POUR LA DÉFINIR ?

● Mercredi 4 juillet | 9h30-12h00 ● Salle Goscinny

« *La culture d'entreprise correspond à l'ensemble des valeurs, comportements et pratiques professionnelles communs au personnel d'une entreprise, et qui permet de différencier celle-ci d'une autre entreprise* ». Elle a pour objectif de fédérer les salariés autour d'un « projet commun d'entreprise » en les réunissant autour de valeurs et de symboles communs (histoire, coutumes...), tout en prenant en compte la diversité des personnes et sans aller à l'encontre de leurs valeurs personnelles.

Cette notion est utilisée comme technique de management dans de grandes entreprises pour favoriser l'intégration de nouveaux salariés, mais aussi l'implication des personnes dans leur travail quotidien. Mais est-elle applicable dans des structures de l'Economie Sociale et Solidaire, qui développent déjà par ailleurs un projet d'intérêt général en direction de la population, d'un territoire... ? Y a-t-il des liens entre le projet politique développé dans ces structures et la culture développée en son sein ? Y a-t-il des enjeux à la définir ?

Cet atelier avait pour objectif de permettre de premiers échanges autour de la notion de « culture d'entreprise » ou autrement dit la notion de « culture d'organisation », de la manière dont les structures de l'ESS peuvent se la réapproprier (ou non), de ce qu'elle peut permettre d'améliorer en interne, mais aussi de ses limites. Après une introduction faite par Rachel Cordier, directrice de CO, qui a permis de poser quelques définitions de cette notion, l'atelier a ensuite été participatif afin de se questionner collectivement sur la possibilité et/ou les difficultés de l'employer dans le secteur de l'ESS.

ANIMÉ PAR...

RACHEL CORDIER
Directrice de « CO » (Nouvelle-Aquitaine)

Premières définitions :

« La culture d'entreprise correspond à l'ensemble des valeurs, comportements et pratiques professionnelles communs au personnel d'une entreprise, et qui permet de différencier celle-ci d'une autre entreprise ». Elle a pour objectif de fédérer les salariés autour d'un « projet commun d'entreprise» en les réunissant autour de valeurs et de symboles communs (histoire, coutumes...), tout en prenant en compte la diversité des personnes et sans aller à l'encontre de leurs valeurs personnelles.

Selon John Coleman[1], il existe six composantes communes pour une culture organisationnelle gagnante :

- **La vision.** Une culture organisationnelle qui se démarque, a comme point de départ un énoncé de vision ou de mission clair qui permettra de guider les valeurs organisationnelles, et influera sur les décisions prises par chacun des employés.
- **Les valeurs.** Alors qu'une « vision » articule le but d'une entreprise, les valeurs offrent un ensemble de lignes directrices sur les comportements et les mentalités nécessaires pour réaliser cette « vision ».
- **Les pratiques organisationnelles.** Les pratiques et principes de fonctionnement doivent refléter les valeurs organisationnelles, sans quoi elles sont perdues. Par exemple, si une compagnie stipule que « nos employés sont notre plus précieux atout », elles doivent réellement investir en leurs ressources humaines, et ce, de façon visible.
- **Les personnes.** Aucune entreprise ne peut construire une culture cohérente sans que ses ressources humaines ne partagent ses valeurs fondamentales et y adhèrent.
- **L'histoire.** Chaque structure a un passé unique, sa propre histoire, ses propres mythes (mythe du fondateur par exemple) et rites...
- **Les lieux.** Le lieu façonne la culture organisationnelle. La culture s'incarne dans un espace.

Culture d'entreprise, marketing... : une sémantique vraiment adaptée à notre secteur ?

Pour certains des participants, la terminologie « culture d'entreprise » n'est vraiment pas adaptée au secteur des musiques actuelles et, plus largement, des structures se réclamant de l'économie sociale et solidaire. En effet, l'histoire, les valeurs, les personnes (...) sont des questions que les structures de l'ESS se posent, mais qu'elles ne rassemblent pas sous le terme de « culture d'entreprise ». En ce sens, cette sémantique est mal choisie, car elle renvoie au secteur de l'industrie, des méthodes de marketing. Elle fait croire qu'il n'y a qu'une manière de procéder et que tout le monde doit se formater à cette norme. Par conséquent, si on utilise ce terme, on risque de se plier à un système ultra libéral au lieu de défendre le système associatif.

En plus, « culture » est un mot de plus en plus manipulé par différents groupes et personnes : sa définition peut revêtir des réalités très différentes et il est dangereux de l'utiliser sans qu'il soit galvaudé. Si on ajoute à la notion culturelle l'élément travail, ça peut complètement fausser ce que le secteur associatif souhaite défendre. En effet, dans le champ associatif artistique et culturel, l'envie est de défendre la culture, comme un bien commun au service de l'intérêt général. C'est ce qui diffé-

1 - John Coleman, Daniel Gulati, W. Oliver Segovia, *Passion and Purpose: Stories from the Best and Brightest Young Business*, Ed. Harvard Business Review Press, Nov 2011, 320 pages-

rencie ce secteur du monde entrepreneurial. Par conséquent, il semble important de le renommer afin de ne pas essayer de faire coller une notion définie pour un autre secteur : il est essentiel que le champ de l'économie sociale et solidaire, que le champ associatif crée ses propres référentiels.

Enfin, la notion de « culture d'entreprise » semble figer une organisation interne. Or, dans un projet associatif d'intérêt général, c'est un collectif qui définit le projet et ce dernier change en fonction des personnes qui composent la gouvernance et les salariés. Autrement dit, tout le monde est responsable de ce projet, peut y participer,... et l'organisation interne, les valeurs, s'adaptent à ces changements.

Le fait que le projet soit défini de manière collective, qu'un bon nombre de bénévoles y soient associés en plus des salariés, que le projet évolue (et par conséquent son organisation) sont des spécificités des structures associatives d'intérêt général. En ce sens, le terme de « culture d'entreprise » a sans doute un sens réstrictif. Il peut heurter les valeurs de l'individu qui sont importantes à prendre en compte dans le collectif, mais aussi le rapport générationnel au travail (selon sa génération, les rapports au travail sont différents). Si les termes de "culture d'entreprise" sont peu adaptés au secteur de l'ESS parce que trop restrictifs, ceux de culture d'association ou de culture d'organisation seraient peut-être plus appropriés ?

L'importance d'un projet associatif partagé

Pour partager le projet associatif, le transmettre, pour que chacun puisse se l'approprier, il est essentiel de s'interroger, de définir et de formaliser les valeurs du projet.

Formaliser les valeurs permet de partager une même vision du projet. En ce sens, rappeler l'histoire, l'environnement puis s'interroger collectivement sur les valeurs, les objectifs du projet et la manière dont on les met en œuvre est un travail qu'il est important de réaliser, avant même de s'interroger sur l'organisation interne. Ces valeurs peuvent être formalisées et exprimées par exemple dans le préambule du projet, mais c'est également important de pouvoir les réinterroger régulièrement afin de savoir si elles sont toujours partagées, adaptées au collectif...

Au-delà de la sémantique qui n'est peut-être pas adaptée, ce qui peut faire culture d'entreprise pour les structures associatives d'intérêt général, c'est un projet associatif co-construit. Cependant certains soulignent, qu'aujourd'hui, il est difficile de parler de sens commun autour du projet : les structures n'ont pas forcément trouvé l'équilibre entre le sens du projet collectif, l'envie de le partager à plusieurs et un aspect plus individualiste où l'on fait abstraction du projet collectif, de son intérêt par rapport à son bien-être, le respect du code du travail... Et parfois, on inverse sans doute les priorités : est-ce une équipe au service d'un projet ? Ou est-ce une équipe qui construit le projet tel qu'elle le projette ou le souhaite ?

Le temps de partage de la prise de décision collective est souligné comme étant essentiel au partage de projet, des priorités (...) et pouvant favoriser une culture d'entreprise.

Enfin, certains soulignent que dans ce secteur, ce n'est parfois pas tant les valeurs auxquelles on adhère qui sont importantes, mais celles auxquelles on n'adhère pas en argumentant du fait qu'on a une position politique forte. Mais n'y a-t-il pas quelque chose de très injonctif à demander à des personnes de renoncer à certaines valeurs ? Jusqu'à quels points n'y aura-t-il pas pas de compromission sur les valeurs défendues, ou autrement dit, de tolérance par rapport à celle ou celui qui tolère une valeur à laquelle tu ne souhaites pas qu'il adhère ?

Comment définir des pratiques organisationnelles partagées ?

Si l'on considère que définir la culture d'entreprise permet de s'interroger sur des pratiques organisationnelles partagées, c'est très intéressant. En effet, s'interroger sur la place des personnes dans un projet, ça rejoint aussi la question de comment co construire ce projet ? Or, dans notre secteur, on observe beaucoup de personnes qui viennent avec leur histoire personelle, leur propre pratique organisationnelle, ce qui peut aller à l'encontre du collectif.
S'interroger sur des pratiques organisationnelles partagées, les formaliser, semble vraiment important. Ensuite, si l'on observe que ça dysfonctionne, il faut alors revenir au projet global, aux valeurs - si elles sont bien comprises, toujours d'actualité -, formaliser des processus s'il n'existe pas, etc.
Autrement dit, l'essentiel est d'organiser la coopération en interne pour arriver à partager des missions, des valeurs, des pratiques, avec des temps de partages différents et des personnes différentes. Il serait alors possible de parler d'éthique de la coopération plus que de culture d'entreprise.

Congruence entre valeurs, organisation et fonctionnement

Il est très important de pouvoir formaliser et définir des valeurs communes comme des éléments fondamentaux du projet associatif. Mais quelle est l'adéquation entre les valeurs énoncées et les pratiques organisationnelles ?

Les participants soulignent une difficulté à traduire et incarner les valeurs du projet dans la pratique quotidienne de ce dernier ainsi que dans les pratiques organisationnelles : il y a souvent un décalage entre ce qui est annoncé et ce qui se pratique. En effet, chaque individu – même s'il semble en accord avec les valeurs énoncées – interprète et a sa propre représentation de la manière dont ces valeurs peuvent se traduire concrètement. C'est d'ailleurs dans les actions qu'il est possible d'observer s'il y a une vision partagée et collective des valeurs ou s'il y a un décalage entre ce qui est défini par écrit et la manière dont cela se traduit dans la réalité.
Autrement dit, énoncer une valeur ne peut pas suffire : c'est dans la pratique qu'on voit si elle est incarnée ou non. Il est donc intéressant d'observer et d'analyser la manière dont une valeur peut s'incarner dans le quotidien, dans le projet d'activités. Par ailleurs, une association peut s'accorder sur un ensemble de valeurs, mais la priorité que la structure va mettre sur telle ou telle valeur pour les incarner au quotidien peut ne pas être la même selon les personnes impliquées. En effet, prioriser quelques valeurs qui sous tendent le projet va également lui donner une tonalité différente qui peut être source de discorde au sein des porteurs de projet. Et, comme beaucoup de valeurs défendues pour le projet rejoignent des valeurs des individus qui le composent, il est parfois difficile de les remettre en débat chacun pensant défendre au mieux le projet par rapport à ses représentations. Ainsi, ce qui peut être complexe, c'est la coexistence de valeurs différentes ou interprétées différemment, voire même qui deviennent contradictoires... encore plus dans un secteur où coexistent des

dirigeants bénévoles militants avec leur croyance et des salariés conscients des enjeux du secteur.

Il serait sans doute intéressant également de pouvoir formaliser des typologies d'organisation interne : il y a des projets où les dirigeants bénévoles sont très participatifs et relèvent un grand pouvoir de décision ; il y en a d'autres portés plus professionnellement où c'est l'équipe de salariés qui porte davantage le projet… Il y a 30 ans, on se disait qu'on n'avait pas besoin de formaliser le militantisme associatif et aujourd'hui on se demande comment rationaliser les choses si on souhaite que le projet perdure.

L'importance de la formalisation d'un mode de fonctionnement pour le recrutement et l'intégration des salariés

Il faudrait également s'interroger sur les temps de recrutement. Comment définir le profil d'une direction qui va pouvoir s'inscrire dans des groupes souvent très affinitaires ? Ou comment sélectionner une personne sur sa capacité à s'intégrer dans un groupe déjà constitué ? Car être entouré de personnes qui ne partagent pas un même militantisme par rapport au projet, c'est très complexe. Et, par la suite, qui accueille un nouveau salarié ? Le Conseil d'Administration, la direction, un autre salarié ?

Sur la question de savoir si nous avons un fonctionnement vertical ou horizontal ? Il y a souvent une demande d'horizontalité, même si parfois on ne veut pas de la responsabilité qui va avec. D'une manière générale, il est important de définir son mode de fonctionnement pour faciliter l'intégration de nouveaux salariés ou des membres de la gouvernance.

Méthode vs outils – Quelques éléments et pistes de réflexion méthodologique

Qu'est-ce qui importe le plus : le débat ou l'accord final ? Est-ce un espace de débat qu'il faut faire perdurer dans le temps ou formaliser les choses afin de pouvoir les réinterroger, les adapter, les faire bouger ?
D'une manière générale, ce n'est pas ce qui est dit qui est important, mais ce qui est réalisé. C'est sans doute très important de formaliser des valeurs pour ne pas les perdre, mais c'est dans le faire que cela va se voir. On peut sans doute relativiser cela, car pour certains ce n'est pas forcément la réalisation qui est importante, mais le comment. Pour eux, savoir comment mener le projet est sans doute plus intéressant que ce qu'on va réaliser.

Ce qui est souligné comme complexe dans cette réflexion, c'est le fait d'être dans un marché concurrentiel par rapport à la subvention et les objectifs d'efficacité qui sont demandés, car la démocratie participative est une belle idée, mais cela prend du temps et n'est pas forcément opérationnel immédiatement. Dans un contexte où la tendance est d'être efficace le plus rapidement possible, prendre du temps, débattre, palabrer, trouver des dates pour réunir le collectif, (…) c'est très important pour produire des contenus partagés, mais ce n'est pas efficace au sens où on nous le demande. Mais résoudre l'équation entre le temps nécessaire de partage et faire en sorte que ce temps ne soit pas infini est réellement très difficile.
Quoi qu'il en soit, il faut sans doute trouver un équilibre entre les deux. En effet, formaliser les éléments, trouver des mots adéquats pour exprimer les valeurs, des objectifs, des enjeux peut sans doute aider à la prise de décision et la mise en œuvre du projet. Quoi qu'il en soit, il y a effectivement deux valeurs dans ce qui vient d'être exprimé : souhaite-t-on aller « à la quête du graal » ou pense-t-on à l'arrivée ? Il est important de s'accorder sur la priorité d'une de ces valeurs au sein d'un collectif, car si la structure ne fait pas de choix, cela peut complexifier la situation et créer du dysfonctionnement.

Il est important de différencier valeurs et outils. celui-ci est au au service de la réflexion et ne peut se substituer à lui. Dans ce cas, c'est le chemin à parcourir, ou parcouru, qui est le plus important et non la destination. Pour cela, il peut être important de se faire accompagner de manière extérieure ou d'utiliser des méthodes reliées à la sociocratie ou l'holacratie[2]. Faire progresser l'autonomie des membres de l'équipe peut être également une solution. La plupart des participants soulignent le fait qu'il n'y a pas un seul modèle qui fonctionne. Cela dépend vraiment de l'histoire de la structure. Il existe toujours des dysfonctionnements, mais on doit rester ouvert à ce qu'il est possible de faire et ne pas hésiter à expérimenter de nouvelles méthodes ou manière de faire.

S'inspirer des méthodes qui sont développées dans les friches via Trans Europe Halles [3]peut être très intéressant. Il s'agit de travailler collectivement avec des petits jeux pour commencer : on travaille en équipe, en collectif avec un objectif clairement défini au départ. L'idée est de pouvoir discuter de tout, de se questionner sur le sens de pourquoi telle chose est mise en place…

Témoignage d'une structure où il y a 48 salariés avec une équipe de 12 personnes qui coordonnent le tout. Cette structure a travaillé sur la notion du « NOUS », c'est-à-dire qu'est-ce que le NOUS ? Quelle est notre vision du NOUS ? Quelles sont les valeurs du NOUS ? Pour traiter de ces questions, la structure s'est faite accompagnée par l'université du Nous[4]. L'université du Nous revendique des démarches qui viennent du secteur artistique, très inspiré du théâtre, du jeu d'acteurs et non acteurs. C'est d'ailleurs des démarches qui ont beaucoup inspiré les pratiques de sociocratie et d'holacratie. Ils ont scindé leur démarche de formation via l'université du Nous et celle d'accompagnement via leur société coopérative HUM.
Il y a également l'existence de structures qui réfléchissent à des outils numériques pour des gouvernances collectives. Par exemple, DémocratieOS[5] sont des outils numériques qui peuvent être utilisés par des associations.

Réflexions à mener pour la suite :

Il serait utile de retravailler les sémantiques : faire une recherche et un travail approfondi autour des mots tels que les valeurs, la culture, etc. Il peut être intéressant de relier au travail de sémantique, un travail sur les pratiques qui doivent en découler. À titre d'exemple, OPALE avait développé un questionnaire en ce sens : « est-ce que vous relevez de l'ESS ? ». C'était un questionnaire de 30 questions qui permettaient de se questionner, de se situer par rapport au sujet.
Il serait également intéressant d'aller chercher des ressources dans d'autres secteurs, s'appuyer sur des expérimentations. A ce titre, faire intervenir l'université du Nous dans de prochaines rencontres pourraient être pertinent.
Il faudrait également interroger la coopération interne entre les différentes entités qui composent une association ou comment faire coexister différents statuts de personnes qui n'ont pas les mêmes enjeux à être présentes ?

2- http://www.communication-soignante.com/holacratie-et-sociocratie-vers-nouvel-gouvernance/
3 - http://www.artfactories.net/Trans-Europe-Halles.html
4 - http://universite-du-nous.org/
5 - https://openagenda.com/nuitdebout/events/conference-comment-le-numerique-peut-apporter-des-reponses-pratiques-a-la-democratie?lang=en

LA DIVERSITÉ, C'EST QUOI ?

Atelier participatif

- Mercredi 4 juillet | 9h30-12h00
- Salle de médiation (musée de la BD)

Cet atelier a proposé à chacun des participants de se questionner sur la notion de diversité par rapport à ses propres référentiels, pratiques, habitudes, son histoire et son environnement, etc.
Pour ce faire, l'association toulousaine La Petite, qui animait cet atelier, a choisi deux méthodes qui ont invité les participants à réfléchir et à s'exprimer sur différentes entrées telles que : qu'est-ce que la diversité pour moi ? Qu'est-ce qu'un privilège et comment influe-t-il sur la diversité ? Ou encore, comment imaginer le contraire de la diversité pour mieux trouver des solutions pour la mettre en œuvre ?
La première s'appelle « l'opposé du contraire », la seconde « la marche des privilèges ». Nous n'avons pas ici choisi de retranscrire les échanges des participants à cet atelier, qui relèvent davantage de leur réflexion personnelle. Néanmoins nous vous proposons via les liens ci-dessous de découvrir les modalités de mise en œuvre et les objectifs de ces techniques d'animation et de mise en débat.

RESSOURCES UTILISÉES LORS DE LA TABLE RONDE

| Méthode d'animation : L'opposé du contraire
| Méthode d'animation : « La marche des privilèges »

AVEC...

GÉRÔME GUIBERT
Maître de conférences à l'université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 à l'Institut de la Communication et des Médias

CÉLINE MORIN
Maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication à l'Université Paris-Nanterre (laboratoire HAR)

ANIMÉ PAR...

LAURE ATTEIA
Chargée de projet Égalité pour l'association La Petite (Toulouse)

L'EMPLOI PERMANENT ET LES SALAIRES DANS LES MUSIQUES ACTUELLES ET L'ÉCONOMIE SOCIALE ET SOLIDAIRE

● Mercredi 4 juillet | 9h30-12h00 ● Salle Rabier (musée de la BD)

La FEDELIMA, en partenariat avec le RIF et Opale, vient de finaliser une étude portant sur l'emploi permanent des lieux de musiques actuelles. Ce travail d'enquête d'une durée de deux années sera publié aux éditions Mélanie Seteun en septembre prochain. Il a permis de recueillir auprès de 140 structures et 1100 salariés des informations inédites sur l'âge, le genre, les familles de métiers, les niveaux de salaires, les profils des équipes des lieux.

Cet atelier sera l'occasion de restituer et d'échanger autour des principaux résultats de ce travail via une entrée d'analyse spécifique sur les niveaux de salaires des salariés permanents (par genre, famille de métiers, âge, etc.), tout en replaçant ces résultats de manière comparative dans le champ des structures œuvrant dans le secteur de l'Économie Sociale et Solidaire.

AVEC...

VÉRA BEZSONOFF
Coordinatrice de l'accompagnement des adhérents et des dynamiques de territoire à la FEDELIMA

HYACINTHE CHATAIGNÉ
Coordinateur de l'observation et des études à la FEDELIMA

ANIMÉ PAR...

LUC DE LARMINAT
Directeur d'OPALE / CRDLA Culture
(Centre de ressources Culture des Dispositifs Locaux d'Accompagnement)

Hyacinthe CHATAIGNÉ et Véra BEZSONOFF débutent cet atelier par la restitution de données portant sur les salaires des permanents, tirées d'une étude réalisée entre 2016 et 2018 par la FEDELIMA et le RIF en partenariat avec Opale. Cette étude, parue en septembre 2018, porte sur 140 structures de musiques actuelles et plus de 1 000 salariés permanents. Les principaux résultats présentés dans le cadre de cet atelier sont désormais accessibles en téléchargeant l'étude « L'emploi permanent dans les lieux de musiques actuelles » à cette adresse : https://journals.openedition.org/volume/5735

Luc DELARMINAT commence son intervention en replaçant les lieux de musiques actuelles dans le cadre plus large du secteur culturel en France. Celui-ci est composé de trois grandes familles :

- Le secteur public : grandes institutions publiques : musées, centres de formation, centres dramatiques... Mais aussi lieux de diffusion, musées, écoles, centres régionaux gérés en direct par les collectivités...
- Les entreprises marchandes : 326 000 entreprises culturelles marchandes (soit 8% du secteur marchand)
- Les structures culturelles de l'ESS : 267 000 associations, dont plus de 35 000 employeuses

Les lieux de musiques actuelles font partie des 35 000 associations employeuses de la catégorie des structures culturelles de l'ESS (Économie Sociale et Solidaire).

Le paysage du secteur culturel en France :

En 2015, le secteur du spectacle vivant comptabilisait 20 678 entreprises. Le nombre est en évolution de +1% par rapport à 2014 et de +66% par rapport à 2000. 82% des entreprises du secteur sont constituées sous statut associatif. 66% des employeurs du secteur ont plus de cinq ans d'existence et 9% moins d'un an.

En 2015, parmi les 217 857 salariés (dans et hors entreprises du secteur), 71% ont exercé en tant que salariés intermittents en CDDU (Contrat à Durée Déterminée d'Usage), 14% en CDD (Contrat à Durée Déterminée), 15% en CDI (Contrat à Durée Indéterminée).

Les associations culturelles et artistiques

Ces associations culturelles employeuses comptent 169 000 salariés (9,4% de l'emploi salarié associatif), très souvent à temps partiel et intermittents, dont le niveau de formation initiale est beaucoup plus élevé que dans les autres secteurs.

La féminisation de l'emploi salarié est plus faible dans le secteur associatif culturel que dans les autres secteurs.

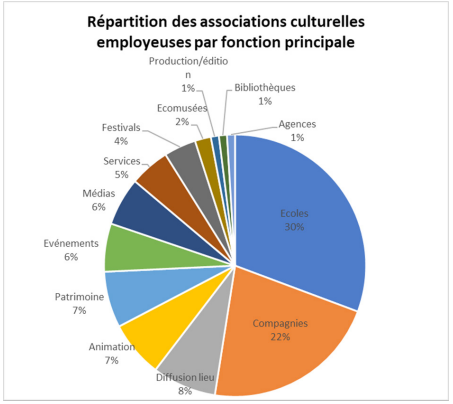
Les équipes des associations culturelles et artistiques employeuses sont constituées en moyenne de 5 salariés (contre 10 pour l'ensemble des associations employeuses en France) avec un salaire annuel moyen de 22 000€ brut.

Classification des associations culturelles et artistiques par fonctions principales :

Le secteur des associations culturelles est composé à plus de 50% d'écoles et de compagnies.

Classification des associations culturelles et artistiques par fonctions principales

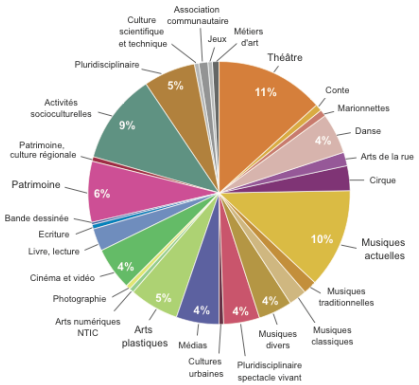
Le secteur des associations culturelles est composé à plus de 50% d'écoles et de compagnies.



Données 2007 – Enquête Opale

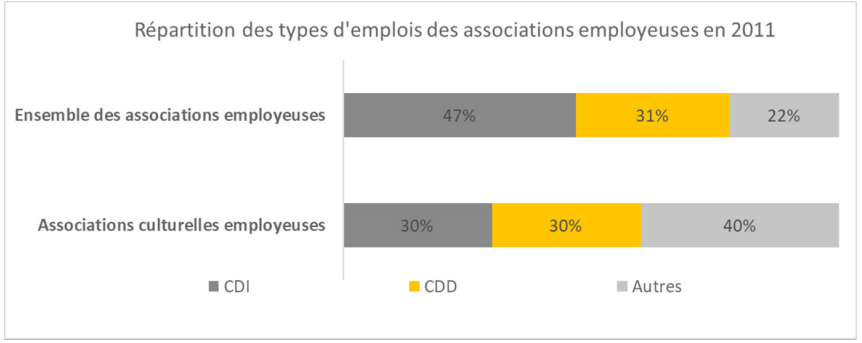
- Compagnie (CRÉATION) : collectif, groupe, compagnie de spectacle vivant, ensemble
- École (ATELIERS-COURS) : Organisation d'ateliers de pratiques artistique, cours, école d'art, conservatoires, etc.
- Animation (ATELIERS-COURS): animation socio-culturelle
- Diffusion lieu (DIFFUSION) : diffusion régulière dans un lieu
- Festival (DIFFUSION) : événement régulier –festival
- Évènement (DIFFUSION) : organisation ponctuelle d'évènements, diffusion itinérante
- Écomusée (DIFFUSION) : Musée, écomusée, musée de société
- Média (AUTRES): Promotion de la culture, médias
- Production, édition (AUTRES) : Production-édition
- Patrimoine (AUTRES) : Animation, sensibilisation, sauvegarde du patrimoine
- Bibliothèque (AUTRES): bibliothèque, artothèque, médiathèque, conservation
- Service (AUTRES) : service aux artistes ou structures culturelles
- Agence (AUTRES): agences locales, régionales, nationales

Si l'on observe ce secteur maintenant sous l'angle des disciplines exercées, on constate que la moitié des associations relèvent du spectacle vivant (musiques, théâtre, danse...) et que les musiques actuelles représentent une partie importante de ce secteur (10%).



Ces données restent cependant à prendre avec précaution, car l'enquête source dont sont tirés ces chiffres date de l'année 2007. Le secteur semble avoir encore beaucoup évolué en une dizaine d'années.

Concernant la répartition de l'emploi par type de contrats, on observe un secteur très particulier avec une présence de CDI beaucoup moindre que dans d'autres secteurs, pour lesquels les contrats CDI représentent approximativement 80% des contrats. Si les associations culturelles employeuses sont constituées d'autant de CDD que pour l'ensemble des secteurs, elles ont tout de même moins de CDI (30% au lieu de 47% pour l'ensemble des associations employeuses), et ont recours à beaucoup plus d'autres types de contrats, en particulier des CDDU (intermittents du spectacle).



Données 2011 – Deps

Les CDI ne représentent que 1/3 des contrats pour les associations culturelles. Les équipes permanentes des lieux de musiques actuelles sont par exemple amenées à travailler avec un nombre important de personnes qui ont recours à d'autres types de contrats (CDDU, CDD) que le leur. Au regard de ce constat, se pose la question de savoir le rôle que peut avoir un lieu de musiques actuelles (qui peut être apparenté pour les autres acteurs de terrain à un lieu institutionnel) sur son territoire par rapport à l'emploi culturel ? Doit-il activer des formes de groupements d'employeurs ? Doit-il se positionner comme chef de fil pour essayer de réduire, ou du moins amortir, la précarité des autres employés avec lesquels il travaille ? En effet, en reprenant les données de l'enquête FEDELIMA/RIF/OPALE, sur plus de 10 000 salariés recensés, seul 1/10ème sont des permanents dont les contrats sont de type CDI et CDD de plus de 6 mois. 90% des autres salariés ont recours à d'autres types de contrats généralement beaucoup plus précaires.

Les principales problématiques des associations artistiques et culturelles :

Luc DELARMINAT présente en synthèse les principales problématiques auxquelles font face les associations culturelles et artistiques dans le cadre de leur activité. Ces problématiques ont été recensées dans le cadre de plus de 7 000 DLA (Dispositif Locaux d'Accompagnement) réalisés sur une période de 10 années. Elles sont principalement liées aux ressources humaines et à la gouvernance :

Une grande difficulté à appliquer les conventions collectives de par des choix et une application complexe (pluriactivité des structures, diversité des métiers, précarité économique).
Peu de suivi RH (Ressources Humaines) (plan de formation, entretiens individuels...) et manque de formalisation : tensions potentielles employeurs/salariés.

- Une individualisation excessive des postes, avec management trop participatif ou trop axé sur les valeurs et une part importante de l'affectif : surinvestissement, risques psychosociaux.
- Un coût réel de l'emploi souvent sous-évalué, certaines structures le limitant au coût du poste sans intégrer les charges de fonctionnement.
- Un décalage entre les niveaux de qualification et les niveaux de rémunération : risques de démotivation, voire du turn-over important (reconnaissance symbolique insuffisante sur le long terme).
- Une pluralité des formes d'emploi et de contractualisation (micro entreprises, salariat permanent, CDDU, rémunération en droits d'auteur, etc.).

Les principales problématiques du secteur des associations culturelles et artistiques

- Un secteur en hausse importante en termes de nombre de salariés, mais qui ne suit pas cette tendance en termes de volume d'emploi, amenant à un partage de plus en plus important de l'emploi.
- Un emploi culturel atomisé, précaire dans un secteur en pleine croissance.
- Dans les associations culturelles, un peu moins du quart des emplois sont des emplois aidés, et le soutien à la pérennisation de ces emplois est une demande récurrente des associations.
- Les artistes ont des difficultés à trouver des cadres juridiques adaptés aux mutations de leurs métiers : place croissante de la dimension économique, pluridisciplinarité et pluriactivité, renégociation du régime de l'intermittence… Ils sont confrontés à une précarité grandissante comme l'a montré le récent rapport sur « Les conditions d'emploi dans les métiers artistiques » (Rapport de Jean-Patrick Gilles, 2013).
- Une proportion de jeunes plus importante que dans d'autres secteurs (statut précaire, salaires peu élevés au regard des qualifications), un poids élevé des professionnels encore en emploi à des âges avancés.
- Sur l'ensemble du marché du travail, on observe une forte hausse de l'emploi à temps partiel et en CDD (les contrats courts ont doublé en 20 ans). La hausse des temps partiels est l'un des indicateurs clés du mouvement de fragmentation et de diversification du salariat.
- Le secteur culturel est également marqué par l'exercice d'activités sous des formes autres que le salariat (3 fois plus que dans l'ensemble de la population).
- Enfin, l'emploi associatif (y compris le secteur culturel associatif) a particulièrement subi, à partir de 2011, les effets de la crise économique et financière.

Questionnements sur le rôle des lieux de musiques actuelles concernant l'emploi sous l'angle de l'ESS

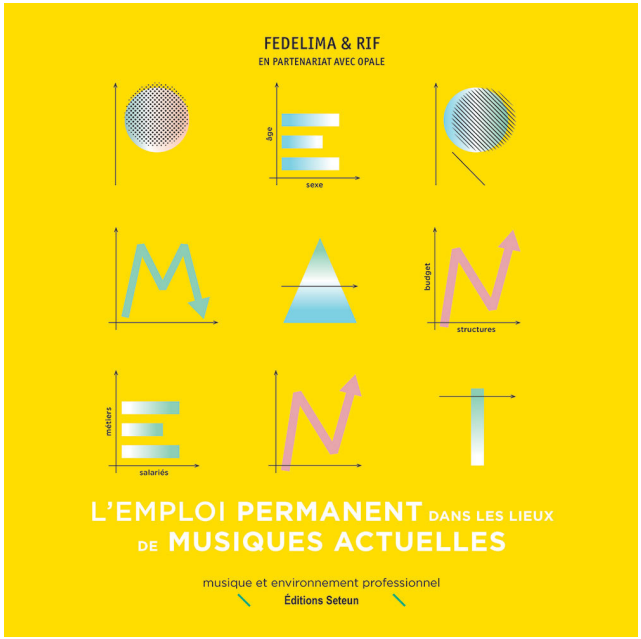
- Dans quelle mesure un lieu de musiques actuelles peut-il agir sur son territoire sur cette situation de l'emploi ? Par la mutualisation d'emploi de type GE (Groupement d'employeur) ou CAE (Coopérative d'Activités et d'Emplois), avec une fonction de chef de file du lieu ? Par de la coopération interentreprise permettant le partage de l'emploi?
- Comment mieux soutenir et rémunérer ces travailleurs associés qui créent de la valeur et du commun ?
- Comment faire coexister le salariat classique et ces autres formes qui restent précaires sans passer par une réflexion sur la refonte de notre système de protection sociale ?
- Quelle relation aux artistes :
  - o Rémunérer les artistes, notamment les artistes en développement de carrière, à la valeur « juste » de leur intervention ?
  - o Construire des partenariats de projets avec les artistes, rechercher un équilibre selon les moyens disponibles de part et d'autre entre le soutien de l'association au projet de l'artiste (suivi d'un parcours de création), et le soutien de l'artiste au projet de l'association (implication dans le territoire et auprès des adhérents de l'association ?
  - o Rechercher et appliquer les principes d'économie équitable pour les artistes issus de pays en développement prenant en compte les besoins du territoire d'origine ?
- Au sein des structures :
  - o Quelle responsabilité sur l'équité salariale hommes-femmes ?
  - o Quelle réflexion sur les écarts de salaires au sein de l'équipe salariée d'une même structure ?
  - o Associer les salarié·e·s et les bénévoles au processus de définition ou redéfinition du projet associatif et du projet artistique et culturel ?
  - o Favoriser l'évolution (compétence, prise de responsabilité, autonomie) ?

RESSOURCES UTILISÉES LORS DE LA TABLE RONDE

| Diaporama FEDELIMA : « L'emploi permanent et les salaires dans les musiques actuelles »

| Diaporama OPALE : « Quelques éléments de comparaison avec les autres associations culturelles et artistiques

CLIQUEZ SUR L'IMAGE POUR TÉLÉCHARGER L'ÉTUDE :



INTERACTIONS ENTRE MUSIQUE ET BANDE DESSINÉE : HISTORIQUE ET PROJETS

● Mercredi 4 juillet | 14h00-16h00 ● Auditorium (musée de la BD)

L'histoire de la musique et l'histoire de la bande dessinée sont jalonnées de très nombreux points de convergences entre les deux arts, qui semblent s'être multipliés ces dernières années. Mais ces mouvements de la musique vers le dessin et du dessin vers la musique sont-ils aussi évidents qu'il y paraît ? Que sont réellement les liens entre des créations pour l'œil et des créations pour l'oreille ?

De la rencontre à la résidence, du dessin à la mise en musique jusqu'au partage avec le public, les intervenant.e.s de cette table ronde nous proposerons tout d'abord un focus sur la maison des auteurs de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image, pour expliquer en quoi et comment elle accompagne les auteurs de narration graphique. À la suite d'un panorama historique de ces croisements culturels et interactions artistiques entre image et musique, différents artistes témoigneront de leurs expériences au cœur de ces interstices.

AVEC...

PILI MUNOZ
Directrice de la Maison des auteurs, résidence d'artistes composante de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image

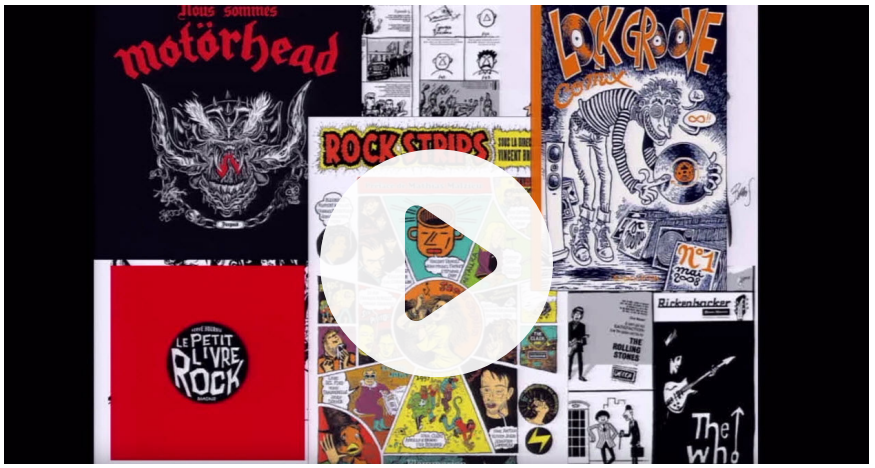
OLIVIER MATHIOS
Bassiste du groupe The Hyènes

OLIVIER BALEZ
Illustrateur et auteur de bande dessinée (*J'aurais ta peau Dominique A*, *Le chanteur sans nom*...)

ANIMÉ PAR...

JEAN-PHILIPPE MARTIN
Conseiller scientifique recherche & programmation à la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image

CLIQUEZ SUR L'IMAGE POUR REGARDER LA VIDÉO :

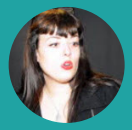


LES TOUT-PETITS (0-3 ANS) ET LA MUSIQUE

● Mercredi 4 juillet | 14h00-16h00 ● Salle Laloux

Les musiques actuelles et les 0-3 ans, ça peut effectivement questionner ! Cette table ronde est justement là pour partager des pistes d'exploration de cette nouvelle aventure pour les musiques actuelles. Avant de présenter quelques expériences et projets menés en direction de ceux que nous appelons souvent les « tout-petits », nous découvrirons d'une manière plus globale ce que la musique apporte aux 0-3 ans. Qu'est-ce qui se joue à cet âge en termes de perception du sonore ? Quelles sont les principaux repères à connaître pour construire des projets en direction des tout-petits ?

AVEC...



JULIETTE MEYER
Responsable de l'action culturelle et de la programmation jeune public au Gueulard Plus (Nilvange)

ELISABETH TORTORICI-KERMARREC
Responsable de l'action culturelle à la Carène (Brest)

CATHERINE LE BRANCHU
Musicienne et formatrice Enfance et Musique

ANIMÉ PAR...

BRUNO COLIN
Chargé de mission à Opale et responsable d'un tiers-lieu en milieu rural «La Cheminée» (Septfonds, Tarn-et-Garonne)

Cette table ronde s'est articulée autour de différents questionnements, analyses et partages d'expériences sur le rapport des tout-petits au sonore. À la suite d'une ouverture générale proposée par Enfance et Musique sur la construction de l'enfant en très bas âge par rapport aux sons, à la musicalité, nous avons poursuivi plus spécifiquement avec les exemples des projets du Gueulard Plus (Nilvange) et de la Carène (Brest) sur les interactions et enjeux des musiques actuelles avec les 0-3 ans et leur environnement.

Tout d'abord, que signifie cette tranche d'âge des 0-3 ans, pourquoi ce découpage « habituel » dans la qualification du développement de l'enfant ou dans celle des propositions artistiques qui leur sont adressées ?

Il nous semble important de préciser d'emblée que cette période allant de 0 à 3 ans se décompose elle-même en différentes phases de développement. Certaines sont liées à des facteurs intrinsèques à l'enfant, c'est la période d'avant la marche, le langage (...), d'autres se réfèrent à des facteurs externes, c'est la période d'avant l'école par exemple. D'autre part, sur la période de 0-3 ans, l'enfant se crée de l'égo, se différencie. Dans le spectacle dit « jeune public », la place de la narration est souvent différente dans l'adresse au moins de 3 ans. En effet, les spectacles pour les 3 ans et plus, s'approchent davantage des cadres plus traditionnels de narration, des codes d'usage du spectacle vivant.

Quelles sont les attentes en termes de créations / propositions musiques actuelles pour le très jeune public ?

- Une double ou triple lecture : que la proposition artistique puisse s'adresser à la fois aux enfants et aux adultes, que ce soit une expérience pour tout le monde,
- Une place importante laissée à la musique, notamment actuelle, au plateau, ne pas porter uniquement sur la narration,
- Des moments de poésie, d'émerveillement, d'expériences sensorielles

Les 0-3 ans et la perception du sonore

L'enfant dans le ventre de sa mère entend très très tôt. Bien avant qu'il ne soit véhiculé par l'oreille, le son sous forme vibratoire passe par les fluides, par la conduction osseuse. Aussi, l'environnement sonore du fœtus est déjà très dense, même s'il est modifié par l'enveloppe protectrice des fluides. Néanmoins, les bruits de digestion, les battements du cœur, les voix de la famille, des bruits de la maison (...) font déjà partie de l'environnement sonore de l'enfant même avant sa naissance. Ainsi, quand l'enfant naît, il est déjà imprégné par un environnement sonore qui lui est propre et singulier, il a une certaine mémoire auditive. Cette mémoire auditive sera différente pour un nouveau-né arrivant dans une famille nombreuse où l'environnement sonore peut être plus dense, que celle d'un nouveau-né arrivant dans une famille vivant dans un environnement très feutré. Ceci explique que certains nourrissons se sentent bien dans un environnement que l'on pourrait juger trop bruyant par rapport à d'autres qui auraient eu pour environnement sonore prénatal très calme.
À titre d'exemple sur cette familiarité quasi prénatale avec un environnement sonore, on peut également citer certaines expériences menées par des neuropsychiatres auprès d'enfants de 3 jours. La mère lit à l'enfant de 3 jours, une his-

toire qu'elle lui avait déjà lue quand elle était enceinte. Quand la mère lit avec son intonation naturelle, l'enfant montre des signes de contentements. Si la mère change de timbre, hache sa lecture, l'enfant se désintéresse. L'enfant, dès sa naissance, reconnaît la mélodie de la mère et l'importance du son qui fait sens.

Ainsi, un très jeune enfant est capable de reconnaître la mélodie d'une chanson même s'il n'en comprend ou n'en répète pas les paroles. La musique et la voix vont jouer un rôle très important dans le développement de l'enfant.
Le tout petit a également besoin de « revenir au connu », d'être sécurisé par des éléments qu'il connaît déjà (voix de l'adulte, lieu, expérience musicale...) pour mieux les dépasser. Cela ne veut pas dire qu'il ne doit pas être surpris, ne doit pas découvrir de nouvelles choses, ne doit pas jouer avec ses peurs archaïques, mais il faut que cela se passe dans un environnement où il se sente sécurisé. D'où également l'importance de la répétition, qui intègre progressivement des éléments nouveaux.
De plus, le nouveau-né est modelé par sa culture (familiale, historique, sensorielle...). L'enfant n'existe pas seul, mais est en lien avec son entourage familial et les personnes qui en ont la garde occasionnelle ou régulière. Il est également nécessaire de les former : toutes n'ont peut-être pas les bases de compréhension de ce qui se joue pour l'enfant entre 0 et 3 ans notamment en termes d'ouverture sensorielle, culturelle et artistique.

Les musiques actuelles et les 0-3 ans : quelques exemples de projets

Le Gueulard plus à Nilvange : Comment un travail autour de la petite enfance peut-il contribuer au développement d'une politique de développement local ?

L'arrivée de la petite enfance et des très jeunes publics dans le projet du Gueulard plus. Le lieu préexistait au projet musiques actuelles qui a ouvert en octobre 2014, devenant le Gueulard Plus, qui a d'emblée proposé un projet assorti d'un engagement en direction des populations du territoire. L'établissement dépend de la communauté d'agglomération qui a la compétence petite enfance et qui gère les sept crèches du territoire.

Deux constats de départ ont motivé l'implication en direction du très jeune public :

- un déficit de proposition de concert pour les moins de 5 ans
- un fort a priori sur les liens possibles entre musiques actuelles et jeune public

L'enjeu a alors été de questionner ces constats, d'expérimenter, de faire évoluer les mentalités. Cela a commencé par l'organisation de spectacles dans les sept crèches du Val de Fensch, via un partenariat avec Enfance et Musique, autour du spectacle Gratte-moi l'do. De la même façon, une sensibilisation au très jeune public a été menée du centre culturel Le Creuset à Uckange qui, depuis, propose plus de vingt spectacles en direction du jeune public chaque année.
Dès son ouverture, la structure a proposé des concerts en veillant tout particulièrement à offrir un accueil de qualité du très jeune public, de leurs parents, des équipes qui les accompagnent... Cela a nécessité l'implication de l'ensemble de l'équipe du Gueulard Plus, une médiation interne importante pour répondre à certaines craintes d'accueillir de si jeunes enfants dans un lieu de musiques actuelles.
Parallèlement, un partenariat avec les services de la petite enfance de l'agglomération s'est construit petit à petit. L'enjeu n'était pas de conquérir un public, mais de mener une expérience à l'échelle du territoire. La question centrale était de savoir la plus-value que le Gueulard Plus pouvait apporter au projet déjà existant des crèches ?

Une première réponse a été apportée avec la création d'un instrumentarium nomade : une cinquantaine d'instruments, dont certains ne sont utilisables que par les enfants, d'autres que par les adultes, d'autres en communs. L'idée est de proposer de vrais instruments de musique, mis à disposition des crèches.
Mais au-delà de proposer une programmation ou un instrumentarium nomade, il s'agissait surtout de créer une réelle médiation autour du très jeune public sur le territoire. Pour y parvenir, une formation avec une musicienne pour les personnels des crèches a été proposée afin qu'ils puissent utiliser l'instrumentarium mais également animer des ateliers en direction des enfants et des ateliers parents-enfants au Gueulard plus avec cette même musicienne.
Cette première année d'action a permis de découvrir les réalités des professionnels de la petite enfance et de susciter en eux l'envie de poursuivre l'expérience plus avant. Depuis, chaque année, des espaces de rencontres sont créés avec ces professionnels pour partager et questionner leurs envies, leurs besoins, ceux des enfants, des parents dans une logique d'accompagnement de la parentalité.

Depuis 2014, l'instrumentarium nomade tourne toujours dans les crèches, les ateliers parents-enfants d'éveil musical se poursuivent, une formation est mise en place chaque année, coconstruite avec les personnels de la petite enfance. Des rencontres professionnelles sont régulièrement organisées pour faire se rencontrer artistes, acteurs du spectacle vivant, de la petite enfance, de la lecture publique...

Les principales clés de voute de la construction de ce projet en direction du très jeune public sur le territoire ont été :

- Le développement d'une démarche d'interconnaissance entre les différents acteurs impliqués dans le champ de la petite enfance,
- La nécessité de créer des espaces de rencontres et de partage,
- Le développement d'une relation de confiance avec des personnes ressources,
- Le soutien des initiatives des professionnels de la petite enfance,
- L'enjeu de faire évoluer les projets chaque année pour conserver une dynamique, une motivation collective,
- Le fait de coconstruire les projets en fonction des compétences de chacun,
- Le fait d'avoir conscience de notre rôle respectif dans l'expérience de l'enfant.

Les principales difficultés se rencontrent autour :

- Du renouvellement des contenus des projets et de la nécessité de faire preuve de beaucoup d'inventivité pour conserver un entrain et une adhésion collective,
- Du départ des personnes ressources sur le territoire, identifiées comme référentes par rapport au projet global,
- De la nécessité de défendre et de rechercher une exigence de qualité des propositions artistiques en direction des 0-3 ans dans le champ des musiques actuelles.

Les développements en cours et à venir sont imaginés autour de nouveaux liens à construire avec les médiathèques, les écoles de musique, les lieux d'accueil parents-enfants, les relais ou regroupements d'assistantes maternelles.

Enfin, la plus-value plus globale qu'a apportée ce développement territorial en direction des 0-3 ans est réellement axée sur la communication non verbale, l'idée de replacer la musique comme langage universel qui peut être accessible à tous. Via les outils, dispositifs, partenariats (...) décrits ci-dessus, des projets ont également pu être menés avec des personnes en situation de polyhandicap, des personnes qui ne parlent pas français (exemple du Luxembourg limitrophe où les enfants n'apprennent le français à l'école, qu'à partir de 7 ans). Finalement, l'enjeu ultime est bien celui du développement de la communication et celui de l'individu.

La Carène à Brest : www.lacarene.fr La P'tite Carène : créer un bain musical, manipuler, écouter, chanter, éveiller les sens (...) de la dimension sensorielle au cœur des différents projets menés dans le domaine musical comme un liant social et affectif fort.

L'origine des actions jeune public remonte à 2007, au projet initial de l'ancien directeur de la Carène, qui était également ancien instituteur et qui souhaitait développer un service d'action culturelle ainsi qu'une programmation en direction du jeune public (environ 2 concerts par trimestre actuellement, dans le Club).
Les Ptits concerts sont une autre forme de rencontre artistique qui s'adresse aux très jeunes enfants sur des toutes petites jauges (19 personnes). Ce sont en moyenne trois rendez-vous par trimestre qui se déroulent dans un studio de répétition. Les artistes de la programmation viennent jouer un set adapté aux plus petits (plus court, généralement acoustique), mais sur leur propre répertoire. Ce sont des moments parents-enfants en fin de journée (17h30 – 18h00) qui se déroulent sur 20 minutes à la fin des balances du groupe qui va jouer en concert le soir. Le groupe joue environ quatre morceaux de son répertoire et participe à un petit temps d'échanges à la fin. Les Ptits concerts sont gratuits, sur inscription. Pour les musiciens, la cession liée au concert tout public du soir est majorée de 100 euros net par musicien.

L'idée d'ateliers d'éveil musical a émané au départ d'une demande forte de l'Éducation nationale via une inspectrice qui a interpellé la Carène sur les maternelles et plus spécifiquement en direction des enfants qui auront 3 ans durant l'année scolaire. Dans le cadre de ce projet, six classes-pilotes sont venues à la Carène, à plusieurs reprises participer à des ateliers d'éveil musical, avec un musicien intervenant qui a abouti pour chacune des classes à la création d'un petit morceau de musique ou à une chanson.

Néanmoins, au-delà des projets qui se déroulent dans ses murs, la Carène se déplace également vers le très jeune public et les structures qui l'accueille, l'accompagne et, parfois, le soigne. Ainsi un projet a été mené avec le pôle Femme-mère-enfant du CHRU de Brest. Axé au départ sur une déambulation dans les chambres des tout-petits et de leurs familles, ce projet a ensuite évolué vers des ateliers hebdomadaires en direction des familles.
Une pédopsychiatre de l'hôpital de Brest interrogée sur la plus-value de ce type d'ouverture culturelle, de projets, pour les tout-petits répond : « *On ne peut pas mesurer en fait cette plus-value tellement elle est importante. Il faut vraiment prendre conscience de l'extrême perméabilité du cerveau de l'enfant : de 0 à 18 mois on a une vitesse de traitement de l'information qui est bien supérieure à celles des adultes. Cette période est très propice pour donner des éléments de structure pour comprendre et éventuellement pratiquer une forme artistique, quelle qu'elle soit à l'avenir. Il y a un bénéfice cognitif qui est durable* »

Les actions de sensibilisation en direction des tout-petits, proposées par la Carène, ne sont pas axées sur de l'apprentissage, mais sur de la sensibilisation, de l'éveil et de la découverte. Créer un bain musical, manipuler, écouter, chanter, éveiller les sens (...) la dimension de la sensorialité est au cœur des différents projets menés. Pour les tout-petits, la musique apparaît vraiment comme un liant social et affectif fort.
En ce sens, une importance est donnée aux ateliers parents-enfants. La Carène propose un dispositif d'action culturelle itinérant dans un bus, le COOL BUS, qui stationne par exemple sur le parking de la maison de l'enfance ou de la maison des parents. Les assistantes maternelles, les parents, les bébés, les enfants sont invités à monter dans ce bus pour pratiquer et manipuler des instruments. Il leur est proposé un éveil à un environnement sonore et à sa richesse (timbre, nuance, rythme, sons...) notamment via l'instrumentarium des structures sonores BASCHET qui permettent de créer des ambiances sonores par le jeu sur les vibrations, d'expérimenter le ressenti des vibrations, de développer le rapport entre mouvements et sons..

En termes d'accompagnement des adultes de la petite enfance, la Carène met en œuvre également des formation sans cloisonnement en termes de public, les enseignants avec les ATSEM , les assistantes maternelles avec les bibliothécaires, en direction de toutes les professions qui se rencontrent sur la petite enfance.

Quel accueil spécifique pour les moins de 3 ans dans les lieux de musiques actuelles ?
De manière générale, l'importance de l'accueil des tout-petits et des personnes qui les accompagnent est très largement partagée. De même que la nécessaire adresse aux enfants. Il s'agit de rassurer par l'identification des personnes (chaque enfant est salué par son prénom), de présenter la ou les personnes référentes du lieu qui accueille (son prénom), de délimiter les espaces (celui des enfants, celui des artistes, celui du repos, de l'attente...). Ce moment d'accueil permet de se présenter collectivement, de découvrir les différents espaces, d'expliquer aux enfants comme aux adultes le déroulement du concert.
Très généralement les spectacles en direction du très jeune public sont joués en fosse (rapport de proximité, de visibilité...). Une attention particulière est portée quant au positionnement du moment de concert dans la temporalité, la journée de l'enfant, la prise en compte de son rythme par rapport à son âge.

La grossesse, les très très jeunes enfants et la pratique du concert : quels risques en termes d'exposition à de hauts volumes sonores ?
Différentes tendances se croisent sur cette question : celles qui favorisent le « ressenti de la mère», si le concert n'est pas gênant en termes de volume sonore pour la mère, a priori il ne l'est pas pour l'enfant.
D'autres vont favoriser une protection

plus forte, voire une exclusion de la salle de concert lors d'une proposition artistique amplifiée grand public, et mettre en place par exemple des relais de garderie où les tout-petits pourront évoluer dans un environnement sonore qui leur est plus confortable. En effet, l'oreille n'est pas complètement finie à la naissance, elle s'affine entre 0 et 3 ans (développement notamment du réflexe de protection aux chocs sonores (reflex stapédien)).

Quel équilibre économique pour les spectacles jeune public ?
C'est un choix à intégrer dans l'ensemble du projet dans ses choix généraux de politique tarifaire. À la Carène, pour les séances scolaires, le tarif est de 4 euros par enfant et gratuit pour les accompagnateurs.
Pour les séances tout public, c'est 5 euros par enfant et 7 euros pour l'adulte. Souvent le spectacle est joué plusieurs fois dans la journée.
Au Gueulard Plus : un spectacle en direction du très jeune public (moins de 3 ans) par an et deux pour les 3/5 ans chaque année, pour lesquels l'entrée est gratuite. Ces choix s'inscrivent dans le projet global de médiation en direction du très jeune-public sur le territoire qui consiste à inviter les parents et accompagnateurs de la petite enfance à oser le concert de musiques actuelles en direction du très jeune public. Au-delà de ces tranches d'âge, le tarif est également de 5 euros par enfant.

La question de l'attention ?
À la différence d'autres milieux culturels peut-être plus historiquement « formatés », les musiques actuelles offrent aux enfants la liberté de se lever, de danser, de s'exprimer durant le concert, le spectacle, ce qui se passe habituellement dans un concert de musiques actuelles « grand public ». Ceci est aussi une autre façon de favoriser chez l'enfant l'expression de ses émotions et l'interaction avec les autres. Il s'agit surtout de mettre à l'aise les adultes sur cette question de l'attention de l'enfant par rapport à cet espace de liberté proposé par les musiques actuelles. Cela peut sembler pour certains hors des cadres habituels ou fantasmés d'aller voir un spectacle dans un lieu culturel. Cela peut également faire partie des informations transmises lors de l'accueil des enfants et des adultes.

Quel accompagnement des artistes vers le très jeune-public dans les salles de musiques actuelles ?
Cet enjeu semble essentiel à travailler pour réellement intégrer les musiques actuelles dans les propositions en direction du très jeune public. Il s'agit de développer des ponts entre les artistes émergents ou non et les lieux de musiques actuelles pour les accompagner vers les propositions en direction des tout-petits.

Différentes pistes sont partagées :
- Le Gueulard Plus a développé une politique d'aide à la création en direction du très jeune public, via un soutien à des productions locales pour développer des projets en direction des tout-petits. Il accompagne également des projets de territoires voisins sur le jeune public.
- La Cave aux Poètes (Roubaix), scène conventionnée par l'État sur les écritures émergentes et le jeune public, a travaillé pendant 3 ans avec un artiste associé (Tony Melvil et Usmar). Néanmoins, de par leur parcours, ces artistes étaient déjà sensibilisés à la question du jeune public, l'accompagnement en a été facilité.
- Les lieux peuvent transmettre certains repères en termes d'adresse aux très jeunes publics, de durée des spectacles, etc.

Est-ce que finalement le terme de musiques actuelles est adapté aux propositions artistiques en direction des 0-3 ans ?
En fonction du développement de leur oreille, de leur audition, ne serait-on pas davantage sur la question du son, de l'expérience sensorielle, du développement du lien affectif et social entre les très jeunes enfants et leur environnement familial, via une expérience sonore, musicale singulière.... ? On y projette peut-être des éléments liés au monde de l'adulte (ex : la question de la narration) ? Cela dépend également de qui accompagne l'enfant, d'où émane le désir, de ce qu'on y projette, du désir des parents, de celui de l'institution (crèches, école) ? Cela dépend aussi du cadre dans lequel on intervient : d'un spectacle dédié au jeune public ou un spectacle tout public ? Ne doit-on pas rester sur l'expérience singulière de la rencontre au sonore, ne doit-on pas garder cet espace de liberté dans la façon de proposer une rencontre musicale aux 0-3 ans ?

QUELQUES RESSOURCES :

Ouvrages :
| Emmanuel BIGAND. *Les bienfaits de la musique sur le cerveau*. Ed. Belin, coll. Cerveau et bien-être. Mars 2018, 208 pages.

| Anne H. BUSTARRET. *L'oreille tendre, pour une première éducation auditive*. Ed. de l'Atelier, coll. Enfance heureuse. Sept 1998, 177 pages.

| Edouard GENTAZ, Léonard Vannetzel, Solange, Denervaud. *La vie secrète des enfants*. Ed. Odile Jacob, coll. Vie pratique. Sept 2016, 220 pages.

| Chantal GROSLÉZIAT. *La musique et les bébés*. Ed. Erès, coll. 1001 bébés. 2007, 112 pages.

| Chantal GROSLÉZIAT. *Bébés chasseurs de sons, premières sensations et créations sonores*. Ed. Erès, coll. 1001 bébés. 2004, 176 pages.

| Anne H. Bustarret. *L'oreille tendre, pour une première éducation auditive*. Ed. de l'Atelier, coll. Enfance heureuse. Sept 1998, 177 pages.

Conférences :
| Conférence d'Édouard Gentaz : **« Que se passe-t-il dans la tête des jeunes enfants ? Une introduction au développement psychologique des enfants durant les premières années »,** vidéo de la conférence. Cette conférence a eu lieu dans le cadre de la rencontre professionnelle initiée par la Plateforme Belle Saison Auvergne-Rhône-Alpes à Lyon le 16 mai 2018 qui s'intitulait « Quel geste artistique pour la petite enfance ? »

| Emmanuel Bigand. www.swingthebrain.com : conférence-concert sur les effets de la musique sur le cerveau. Emmanuel Bigand est professeur de psychologie cognitive, directeur du laboratoire LEAD au CNRS, et titulaire de la chaire «Musique cerveau cognition » à l'Institut Universitaire de France. Il est spécialisé dans l'étude des effets de la musique sur le cerveau.

En ligne :

| Publication du CIDB (Centre d'Information et de documentation sur le Bruit) : Grandir avec les sons, 2014.

| Géraldine Bois. L'enseignement de la musique dans un contexte inhabituel : le cas d'un atelier musical pour parents et enfants de 0-3 ans. In : *Revue française de pédagogie* 185 | 2013, 59-68.

| Agence Auvergne-Rhône-Alpes Spectacle Vivant. Fiche mémo « Spectacle Vivant et petite enfance »

| Pour l'éveil artistique et culturel des jeunes enfants. Protocole d'accord entre le ministère de la Culture et de la Communication et le ministère des Familles, de l'Enfance et des Droits des Femmes. 20 mars 2017

| Marie-Françoise Castarède. L'éveil sonore et musical du jeune enfant : perspectives clinique et cognitiviste. In: *Enfance*, n°3, 1995. pp. 357-371.

| **Territoires d'éveil** : publication numérique trimestrielle d'Enfance et Musique, a pour vocation de rassembler, de communiquer et de faire connaître largement les pratiques de terrain, la réflexion et les initiatives artistiques et pédagogiques de ses acteurs

| Carolyn Granier-Deferre et Marie-Claire Busnel. L'audition prénatale, quoi de neuf ? In Spirale, vol. 59, no. 3, 2011, pp. 17-32.

Sites ressources :

| Enfance et musique, éveil culturel et petite enfance : www.enfancemusique.asso.fr

| Institut Petite Enfance, Boris Cyrulnik : http://boris-cyrulnik-ipe.fr

| LE LEAD, http://leadserv.u-bourgogne.fr/fr/recherche/musique - Laboratoire d'Etudes de l'Apprentissage et du Développement. Le LEAD est rattaché à l'Institut des Sciences Biologiques (INSB) du CNRS. C'est un laboratoire de psychologie cognitive qui étudie les modifications des processus de traitement de l'information consécutives aux apprentissages (implicites, didactiques et professionnels) et au développement. Enfin le LEAD développe des recherches spécifiques sur le rapport entre la musique et les tout-petits.

ÉTABLISSEMENTS PUBLICS LOCAUX : GOUVERNANCE ET IMPLICATION DES USAGERS ET PARTENAIRES

Atelier de travail

- Mercredi 4 juillet | 14h00-16h00
- Salle Rabier (musée de la BD)

Dans un premier temps, cet atelier – à destination des Etablissements Publics Locaux – aura pour objectif de partager des constats, d'échanger autour de la gouvernance des EPL et de l'implication des usagers et partenaires dans ce type de structure : quels critères président aux choix des personnalités qualifiées dans les gouvernances ? Comment intégrer les usagers à la définition, au suivi et à l'évaluation du projet ? Quels sont les régies personnalisées dotées d'un comité d'usagers ? Quel en est le fonctionnement ? Y a-t-il une représentation de ces usagers au conseil d'administration ? (...)

Dans un deuxième temps, cet atelier permettra d'échanger autour de l'étude « Les lieux de musiques actuelles gérés par un Etablissement Public Local » menée par le Cabinet Baron, Aidenbaum & Associés et de faire un point sur les suites à donner à ce travail et, plus globalement, au groupe de travail EPL.

ANIMÉ PAR...

LAETITIA PERROT
Directrice de La Nef
(Angoulême)

Les établissements public locaux (EPL) sont confrontés à l'absence de références et d'expériences communes dans la gestion de lieux de musiques actuelles et de textes réglementaires suffisamment clairs encadrant ces modes de gestion. Aussi, depuis 5 ans, la FEDELIMA a mis en œuvre un groupe de travail dédié aux spécificités des établissements publics locaux (EPL), afin de mettre à jour les zones de flous et les non-dits du Code général des collectivités territoriales (CGCT) qui laissent le champ libre aux interprétations arbitraires des collectivités de tutelle et des agents comptables publics.

En avril 2016, la FEDELIMA s'est donc associée au Cabinet Baron, Aidenbaum & Associés pour mener une étude et apporter des premiers éléments d'analyse et de réponse aux EPL gestionnaires d'un lieu de musiques actuelles.

Cliquer sur l'image pour télécharger l'étude :

I - Constats et échanges sur la gouvernance des EPL et implication des usagers et partenaires dans ce type de structure

Quels critères président aux choix des personnalités qualifiées dans les gouvernances ?

Les personnes qualifiées au sein des conseils d'administration des EPL sont nommées par la collectivité responsable de l'EPL, soit pour représenter un partenaire public (région, Etat, ...), soit pour bénéficier de la compétence reconnue de personnes.
Néanmoins, dans le temps, on constate un désengagement de ces personnes qualifiées nommées qui participent de moins en moins aux instances. Un des fait évoqués qui expliquerait ce désengagement progressif met en avant le caractère davantage gestionnaire des espaces de gouvernance des EPL que centré sur les enjeux ou le fond du projet.
Par rapport au choix des membres des gouvernances des EPL, il existe différents cas de figure. La Nef (Angoulême) a proposé les personnalités qualifiées, alors que pour l'Autre Canal (Nancy) se sont des partenaires du projet qui constituent le conseil d'administration. Mais cette différence est essentiellement juridique puisque l'Autre Canal est un EPCC (établissement de coopération culturelle) et qu'il a de fait plusieurs collectivités, partenaires du projet, inscrites dans le conseil d'administration.
A noter qu'un rapport de 2013 soulignait que les EPL, sous statut d'EPIC, adhérents à la FEDELIMA, n'avaient majoritairement pas les autres partenaires du projet inscrits dans leur conseil d'administration

Comment intégrer les usagers à la définition, au suivi et à l'évaluation du projet ?

Il est tout d'abord rappelé que pour intégrer les usagers dans le projet, leurs rôles doivent être déterminés lors de la rédaction des statuts et donc être inscrits dès la constitution du projet. Il est plus difficile de relancer la réflexion après cette étape. Autrement dit, s'il y a représentation des usagers au CA, elle est indiquée dans les statuts et il est précisé s'il y a un droit de vote ou non.

L'implication des usagers peut être mise en place par un Comité d'usagers comme l'a fait par exemple l'Echonova (Vannes agglomération). Le comité d'usagers est assez fonctionnel dans certains cas. Par exemple, pour Paloma (Nîmes) les membres nommés, par le CA au comité d'usagers dénommé « commission culturelle consultative », sont renouvelés par tiers annuellement. C'est un comité de 30 personnes (musicien, usagers, acteurs culturels locaux, enseignants…) qui se réunit 3 à 6 fois par an. Ce comité est animé via le recours à un compte « Facebook » pour faciliter les échanges et des temps de travail spécifiques en dehors des réunions du comité.

Pour d'autres structures, un collège dédié aux usagers a été créé et ce dernier a un représentant au sein du conseil d'administration.

Pour une autre structure, plusieurs commissions avaient été mises en place. Néanmoins, elle a fait machine arrière, car l'animation des commissions prenait trop de temps et qu'elle estimait que le salarié seul avançait plus vite.

Il est indiqué que la coopération et la réflexion collective ne sont pas une question de statut.

II – Retours de l'étude avec Cabinet baron, suite à donner à ce travail et au groupe de travail EPL ?

Le rapport d'étude produit par le cabinet Baron (cf. ci-dessus) répond à un premier niveau de questionnements simples du type « ce qu'est un EPL ? ». Il réalise une synthèse du droit administratif sur le fonctionnement d'un EPL avec des inserts et des références spécifiques du CGCT (Code général des collectivités territoriales). Néanmoins, il reste des problématiques à approfondir et des réponses plus opérationnelles à partager.

À la fin de cet atelier, il reste des questionnements en suspens et des arguments à approfondir :

- Quel est l'intérêt d'un EPL ?
- Dans un EPIC, quelle autonomie peut avoir le projet ?
- Y a-t-il une étude comparative sur l'intérêt à la transformation en un autre mode de gestion type EPL ?
- Ressort-il un mode de gestion moins couteux que les autres ?
- Parfois les salariés ont un droit de vote : est-ce possible dans un établissement public ?
- Y a-t-il des représentants du personnel avec droit de vote dans les CA ?
- Quel est le statut des bénévoles dans les établissements publics ?
- Éclaircir le fait que la/les collectivité/s puisse/ent à la fois porteur de projet et partenaire du projet

D'une manière générale, il serait intéressant de réaliser une étude qui puisse comparer les différents modes de gestion sur plusieurs entrées :

- Le projet global/politique de la structure : qui le définit ? De quelle manière ?
- La gouvernance : place des usagers, place des partenaires publics, composition du conseil d'administration, etc.
- Les moyens de fonctionnement : appel à certaines aides au projet et/ou à l'emploi, subventions, statuts des salariés…
- Les relations avec l'environnement, le territoire

RÉGISSEUR STUDIO, UNE FONCTION PLURIELLE À LA CROISÉE D'UNE DIVERSITÉ DE PUBLICS ET DE PRATIQUES ARTISTIQUES : QUELLES RÉALITÉS ET BESOINS DE FORMATION ?

● Mercredi 4 juillet | 14h00-16h00 ● Salle Goscinny

Gérer les planning, installer les studios, accueillir les musiciens qui y répètent dans toute leur diversité d'âges, de styles, de pratiques, maintenir un parc de matériel, accompagner un groupe, l'enregistrer, sensibiliser à la gestion sonore, sonoriser, restituer un projet d'action culturelle, conseiller, relayer les petites annonces, encaisser les paiements des différents services... Le quotidien des régisseurs studio est souvent protéiforme !
Cet atelier sera l'occasion de partager les différentes fonctions, modes d'intervention et réalités du métier de régisseur studio, ainsi que d'évaluer leurs besoins en formation et comment y répondre au mieux.

AVEC...

PEYOT
Directeur technique à la Tannerie (Bourg-en-Bresse) et représentant d'AGI-SON

EMMANUEL BOIS
Chargé de la gestion sonore au RIF (Réseau des musiques actuelles en Île-de-France) et représentant d'AGI-SON

NICOLAS BONGRAND
Coordinateur du collectif RPM (Recherche en Pédagogie Musicale)

GAËTAN LE BOURSICAUT
Coordinateur répétition au Jardin Moderne (Rennes)

FRÉDÉRIC MUFFET
Chargés de studios et de l'accompagnement artistique à Victoire 2 (Saint-Jean-de-Vedas)

DAVID KONOPNICKI
Artiste, réalisateur son, chargé de l'accompagnement artistique au Conservatoire Henri Dutilleux (Clamart), intervenant pour le collectif RPM, ancien conseiller artistique à l'ARIAM Ile-de-France

ANIMÉ PAR...

GUILLAUME DAMPENON
Administrateur du Bastion (Besançon)

David KONOPNICKI, artiste, réalisateur son, chargé de l'accompagnement artistique au Conservatoire Henri Dutilleux (Clamart), intervenant pour le collectif RPM, ancien conseiller artistique à l'ARIAM Ile-de-France a profité de cet atelier pour présenter en introduction une étude qui a été menée il y a une dizaine d'années sur les métiers de la répétition.

Présentation du référentiel d'activités pour les métiers de la répétition en musiques amplifiées

Qu'il s'agisse de sa seule activité ou qu'elle développe d'autres services en parallèle (diffusion, formation...), une structure d'accompagnement de pratiques de musiques amplifiées regroupe un ensemble d'activités identifiées dans le cadre de ce référentiel : accueil en répétition, accompagnement technique, artistique, à l'administration et à la communication. Elle peut intégrer, à ce titre, un espace de type « centre d'information / ressources » avec un professionnel dédié ou non. Les activités susceptibles d'être développées par une telle structure peuvent être regroupées dans trois fonctions types (familles d'activités) de la manière suivante :

INGENIERIE / GESTION DU LIEU

- Accueillir le public
- Assurer la gestion administrative du lieu
- Animer un lieu de vie musical
- Assurer la sécurité et l'entretien du lieu
- Prévenir les risques auditifs liés à l'exposition à de forts volumes sonores
- Travailler en équipe
- Développer son professionnalisme
- Mettre à disposition du matériel musical, de sonorisation et d'éclairage
- Renouveler et entretenir du matériel
- Réaliser et/ou proposer des outils de production aux musiciens

ACCOMPAGNEMENT TECHNIQUE ET ARTISTIQUE

- Analyser le projet artistique d'un groupe ou musicien et proposer des pistes de travail
- Transmettre des savoirs et savoir-faire techniques et artistiques

ACCOMPAGNEMENT A L'ADMINISTRATION ET A LA COMMUNICATION

- Informer et conseiller sur les aspects administratifs du secteur des musiques amplifiées
- Mettre à disposition de la documentation
- Promouvoir les pratiques musicales locales
- Conseiller sur la communication

Deuxième analyse : les typologies de structures qui affirment avoir un projet d'accueil à la répétition.

Quand on parle de typologie, on parle du cœur de métier de la structure. 6 ont été répertoriées :
La structure d'accompagnement des pratiques de musiques amplifiées : elle assure l'ensemble des services en lien avec la répétition qu'il est possible de proposer au sein d'une seule et même structure : l'accueil en répétition et un accompagnement artistique, technique, à l'administration et à la communication. Il s'agit de celle ayant fait l'objet du référentiel d'activités général décrit plus haut ; l'accompagnement des pratiques constitue son cœur de projet.
La structure de répétition : au sein de ce type de structure, la répétition constitue le cœur du projet, sans pour autant que celle-ci ne développe les différentes activités d'accompagnement connexes qui peuvent lui être directement liées.

- Le lieu de diffusion : dans ce type de structure, la répétition a été intégrée

à un projet dont le cœur est la diffusion de musiques amplifiées, induisant des spécificités la différenciant d'une structure de répétition classique.

- Le lieu de formation musicale : dans ce type de structure, la répétition a été intégrée à un projet dont le cœur est la formation musicale, induisant des spécificités la différenciant d'une structure de répétition classique.
- Le studio d'enregistrement : dans ce type de structure, l'activité répétition a été adjointe à l'activité d'enregistrement du studio.
- La structure dont le cœur de projet est centré autour de la jeunesse et de l'éducation populaire, et qui intègre au sein de ses locaux des espaces de répétition mis à disposition de son public.

Peut-on tirer de cette étude un référentiel métier, un métier type ou un régisseur type ? Évidemment non, il existe un référentiel d'activités mais une dizaine de façons possibles de voir ce métier, en fonction des typologies et de ce grand champ d'activités auquel personne ne correspond à 100% dans ce référentiel. Cette variété de types de lieux induit une diversité des statuts et modes de gestion qu'ils peuvent recouvrir, tout comme une diversité des champs conventionnels au sein desquels ils peuvent s'inscrire - et donc des conventions collectives dont ils sont susceptibles de relever.

Suite à cette étude, une formation a été montée à l'ARIAM (en Ile-de-France) concernant le deuxième champ d'activité, c'est-à-dire l'accompagnement technique et artistique. Cette formation donne du contenu artistique, pédagogique pour les personnels du réseau, c'est-à-dire les régisseurs ou les animateurs studio, ou les chargés de la ressource et de l'accompagnement. La formation du RPM s'inscrivait dans ce même mouvement.

A l'époque, l'ARIAM proposait également des « réunions métiers », des temps un peu informels où les régisseurs se rencontrent et échangent sur leurs métiers, leurs réalités, leurs contraintes, etc. Ces rencontres étaient très importantes à l'époque.
En Ile-de-France, cette activité d'accompagnent considérée comme une plus-value énorme au sein des lieux a été baptisée plus globalement « le service rendu aux musiciens ». L'idée était de savoir comment on valorise tout ce que l'on fait en plus que de simplement mettre une salle et des amplis à disposition (comme le font les studios privés parisiens).

Après cette étude, qui a maintenant 10 ans, où en est-on ? Ce métier, pour lequel quasiment 100% des personnels rencontrés n'ont pas été recrutés exclusivement sur leurs compétences techniques, a beaucoup évolué. En effet, les compétences techniques sont très souvent le minimum requis pour être recruté mais ne suffisent pas se projeter dans ce genre de postes. Le terme régisseur apparaît de moins en moins dans les fiches de postes, alors que l'on recherche de plus en plus des gens qui peuvent animer un lieu, faire de la ressource, etc. Il y a de plus en plus de régisseurs qui sont aussi programmateurs d'une partie des concerts, d'autres qui sont recrutés sur un profil d'accompagnement artistique, etc. Le métier a beaucoup évolué en 10 ans, et cela peut être expliqué par la précarisation des lieux. La façon dont sont gérés les lieux ces dernières années et la manière dont sont constituées les équipes font que le métier de régisseur est devenu un métier de « couteau suisse ». De plus, un élément très informel n'apparaît pas dans l'étude mais est pourtant très marquant : l'aspect « métier-passion ». Ces personnes sont musiciens, producteurs, responsables associatifs, organisateurs de concerts ou festivals et la passerelle entre le métier et ce qu'ils font à côté est de plus en plus poreuse, l'un alimentant l'autre.
Le métier a aussi changé avec l'évolution des pratiques musicales : la démocratisation du home studio et le développement des musiques électroniques qui sont de plus en plus jouées de manière individuelle ou à deux (et non pas en collectif à 5 ou 6). Les besoins de diffusion ont également changé : à la fois il y a beaucoup plus de concerts organisés en ce moment, et en même temps il existe beaucoup plus de musiciens qui n'ont pas forcément prétention à aller sur scène. Ceux-ci ont des projets moitié home-studio, moitié studio de répétition et s'expriment via Youtube. On peut alors se demander s'il encore possible de les accompagner de la même manière qu'il y a 10 ou 15 ans. La réponse est non, car le schéma d'accompagnement de groupes pour les emmener sur scène ne fonctionne plus du tout. Les compétences demandées aux gens qui accueillent sur le numérique, le home studio, le complément avec un studio de répétition, sont vraiment apparues ces 10 dernières années. Cela pose également la question du renouvellement. Comment forme-t-on artistiquement ? Les compétences artistiques : qu'est-ce que cela veut dire pour les gens qui accueillent de la répétition ?

Dix ans après la réalisation de cette étude, on constate le besoin d'une analyse sociologique de ces professionnels, et de la notion de « métier-passion ». Il faut comprendre ce que les régisseurs font à côté de leur métier, quel est le moteur pour en arriver là et comment il est possible que ces personnes pourtant « pluri compétentes » soient encore parfois les moins bien payées au sein de leurs structures.

Le Tour de France mené par Agi-son : l'origine de cette démarche, la méthodologie, les enjeux

Emmanuel Bois, salarié du RIF (Réseau des musiques actuelles en Île-de-France) a pour mission la gestion sonore et la prévention des risques auditifs dans la pratique musicale. Il siège pour le RIF, au conseil d'administration d'Agi-Son, et dans les comités pédagogiques et scientifiques qui travaillent sur le sujet, sur l'évolution de la législation. Lors de cet atelier, il a présenté le Tour de France réalisé par Agi-Son, qui a mené un travail de décryptage du décret son pour la profession, dont beaucoup d'éléments intéressants ont malheureusement été retirés alors qui étaient ressortis de la concertation.

Selon lui, le décret ne reflète pas l'intelligence collective qui ressortait de cette concertation. Il met à mal certaines activités comme les festivals (qui vont devoir respecter le 102Db au premier octobre 2018), les lieux de moins de 300 places (avec la question du son de plateau, par exemple, qui n'est pas facilement gérable), et la contractualisation dans les régies d'accueil (par exemple, pour une salle qui va faire une promo locale, il va maintenant falloir faire un contrat entre le programmateur, le diffuseur, et le producteur pour bien respecter cette réglementation).

Agi-Son a logiquement voulu travailler au côté du musicien qui est la clef de la gestion et de la diffusion du son dans une salle de concert. Or, le musicien a été oublié dans cette législation alors qu'il fait partie de cette chaîne de responsabilité que l'on a été obligé de nommer dans la gestion du son et la prévention des risques auditifs. La gestion du son est partagée par tous : aussi bien le musicien, que le diffuseur, que le producteur.

A la suite de ce tour de France et après avoir rencontré beaucoup de monde, plusieurs propositions d'axes de travail sont ressorties :

Artistique

- Il existe un manque de prise de conscience dans les pratiques, dans le niveau sonore que les musiciens produisent
- Il faut apprendre aux musiciens les bons réflexes, pour qu'ils adaptent leur jeu et le niveau sonore qu'ils dégagent en fonction du lieu

Technique

- Il faut un peu plus intéresser les personnes sur les niveaux sonores
- Faut-il systématiquement avoir le niveau sonore affiché dans les studios (avec le risque que les musiciens s'amusent à battre des records, ou jouent toujours dans le rouge)
- Définir un glossaire pour avoir un discours commun entre les musiciens.

Administratif

- Certains lieux ont déjà formalisé et intégré dans leur règlement intérieur des niveaux sonores maximum auquel les musiciens peuvent jouer dans les locaux de répétition
- Sensibilisation (aussi bien des musiciens que des accompagnateurs)
- Il existe un fort besoin en conseil sur le matériel, sur des choix et l'utilisation pour être en adéquation avec les besoins et les pratiques des musiciens (individuels ou en groupe)
- Il existe un manque de formation ou d'information sur l'audition. Beaucoup connaissent finalement peu leur outil de travail dont il faut prendre vraiment soin pour pratiquer à long terme.
- Il existe de nombreux dispositifs d'accompagnement sur la gestion sonore dans les pratiques. La question est de savoir s'il faut s'inspirer de ces dispositifs (notamment en Ile-de-France, Pays de la Loire, en Haut-de-France). Dispositif du type : comment régler son ampli, comment accompagner un musicien dans sa pratique pour mieux maitriser la technique pour servir le propos artistique.
- Faire un recensement des outils de prévention qui peuvent exister en fonction de « moi, mon parcours, ma culture ». Comment les régisseurs peuvent s'approprier ces outils pour pouvoir parler dans leurs lieux.
- La question de la mise en réseau au niveau local, régional, des encadrants de musiciens pour favoriser l'échange de pratique. L'idée étant d'avoir une formation continue entre paires.
- La création d'une référentiel métier actualisé pour les métiers de la répétition et de la scène

Suite à ces constats, plusieurs personnes ont souhaité réagir dans la salle, notamment sur la culture des bouchons d'oreille dans nos lieux, surtout en ce qui concerne les musiques extrêmes. Ce sont des musiques d'énergie, d'expression carthasique pour lesquelles il faut « envoyer » un certain volume sonore. La solution dans l'urgence a alors été de se protéger à la réception et non pas à la source. Ce qui explique qu'il y a toujours les mêmes volumes dans les studios, même si les musiciens se protègent tous.

Il y a donc des choses à améliorer de côté-là, comme par exemple équiper les studios d'amplis où il est possible moduler le output avec du bias, et gérer un niveau sonore plus faible (en conservant un son avec du grain). Il y a aussi eu un travail qui peut être fait sur les caisses claires dans les studios. Est-ce que progressivement la culture va changer et les musiciens vont jouer moins fort ? Ou est-ce que l'énergie est plus importante, ce qui compte c'est sentir son corps vibrer ?

Sensibiliser les musiciens

En ce qui concerne la sensibilisation, beaucoup d'ateliers à destination des musiciens sont organisés, mais il est très difficile de les mobiliser alors qu'il y a une réelle nécessité de le faire. Il est très délicat d'intervenir au sein des studios, notamment car les musiciens ont l'impression que l'on pénètre dans leur système de création. Cela questionne des notions relevant de la pédagogie. Comment aborder ces questions avec les musiciens ? Comment réussir à rentrer dans leur sphère, notamment en adaptant son discours ?

Ce qui peut fonctionner, c'est la démonstration : montrer à un groupe que son son peut être meilleur lorsqu'on lui explique, par exemple, des notions techniques comme le partage des fréquences. Lorsque les musiciens écoutent, ils comprennent rapidement l'intérêt, d'autant plus qu'ils ne perdent pas en qualité. La question est alors la manière dont on les amène vers cette réflexion ? Parfois, il ne faut pas vraiment leur laisser le choix et les forcer à voir ce qu'ils peuvent améliorer/changer, par la pédagogie et la démonstration. Cependant, il faut du temps au régisseur pour faire passer ses idées, et cela nécessite le fait que ce soit inclus dans son temps de travail et intégré dans la logique de la structure.

A La Sirène, un atelier sur la gestion du son dans les locaux de répétition a été mis en place depuis l'ouverture du lieu. Ils ont remarqué que le choix de l'intervenant est crucial pour les ateliers de gestion du son. Or, parfois les régisseurs peuvent manquer de formation pédagogique sur ces questions. Pour évoquer les risques auditifs, on peut contourner le sujet et choisir de travailler sur l'identité sonore d'un groupe. Par cette entrée artistique, on peut par exemple amener les musiciens à travailler sur les risque auditifs (en mettant un db mètre). C'est un moyen d'obtenir des ateliers qui mobilisent et intéressent les musiciens. A La Sirène, ces ateliers consistent à mettre en situation 4 groupes différents en studio, chacun assistant aux répétitions des autres. Un échange se fait lors de ces ateliers et cela fonctionne : des groupes de musiques extrêmes baissent leur son de 2db.

La question de l'installation des décibelmètres mètre dans les studios est un vrai débat

Quels sont les effets réels de l'installation d'un dbmètre ? On peut craindre que les groupes s'en servent de jeu pour battre des records, s'ils sont installés sans aucune explication. Des régisseurs ont remarqué que cela fonctionnait 6 ou 7 mois, puis les musiciens ne le regardent plus voire le débranche. Les dispositifs d'accompagnement quotidien sont quant à eux bien plus efficaces, avec une vraie communication avec les groupes dans les studios depuis des années, qui se gèrent de plus en plus. Les groupes ont également des applications sur leur téléphone pour ceux qui souhaitent mesurer le volume auquel ils jouent.

On peut considérer que de ne pas mesurer ce volume sonore revient à rouler en voiture sans compteur de vitesse : c'est dangereux. Notamment car le seuil du volume sonore à partir duquel on endommage son audition est plus bas que celui à partir duquel on ressent une douleur. Les musiciens ne peuvent donc pas savoir qu'ils abîment leur santé s'ils ne mesurent pas leur son. C'est pourquoi les régisseurs font également attention aux temps de répétition, au fait de faire des pauses auditives (...) mais cela nécessite aussi

des formations.

Un décalage entre les générations de musicien a été constaté et partagé lors de cet atelier. Les jeunes font plus attention au db mètre, tandis qu'il est plus compliqué d'intervenir auprès de musiciens plus vieux et plus expérimentés qui jouent trop fort. Le constat est partagé : les jeunes sont plus réceptifs à ce genre de message, ils attendent ce type d'accompagnement de la part des structures et apprécie le fait de recevoir des conseils. Ainsi, pour que le message passe auprès de tous les musiciens, il est parfois plus facile de créer un événement fédérateur (conférence / intervenant) en ne prenant pas l'entré risque auditif, mais bien l'entrée artistique.

La réflexion que le collectif RPM a sur la façon d'aborder les questions de la gestion sonore, c'est qu'elle est sans cesse défendue en creux. On n'a pas besoin d'aborder le sujet car le son est toujours là, on parle d'écoute, de positionnement, etc. Au final, c'est presque mieux de ne parler de gestion sonore et de prévention auditive pour vraiment l'aborder.

Autre réflexion, comment prévenir au-delà de l'ampli ? C'est-à-dire sur les pratiques domestiques (casque en permanence, enceinte de monitoring à 1 mètre des oreilles) qui elles aussi peuvent endommager l'audition.

Nicolas Bongrand coordinateur du collectif RPM présente la formation des formateurs. Comment s'adapte-t-elle au regard de l'évolution du métier de régisseur ?

La formation de formateurs concerne environ 70 à 80% des régisseurs de studio / chargé d'accompagnement, quelques professeurs de conservatoire et très souvent un ou deux musiciens en reconversion pour s'initier au coaching. Les deux sujets d'introduction de la formation sont :

- Le contexte des « musiques actuelles », ce que veut dire cette expression institutionnellement, comment on fait avec dans la pratique ;
- Une réflexion sur son identité en tant que chargé d'accompagnement, régisseur studio. D'où on vient ? Comment on s'est construit ? Cela permet de mieux déconstruire son intervention face à un artiste qui a sa propre identité. C'est aussi un moyen d'éviter des travers à l'accompagnement, comme le fait d'aider en ne partant que de sa propre expérience.

Il y a également une réflexion poussée sur les postures pédagogiques de l'accompagnement. Cela constitue le noyau dur de la formation qui dure deux fois 4 jours. Mener une réflexion sur sa pratique, sa légitimité à pouvoir rentrer dans le studio d'une façon un peu directe et entrer dans des sujets sensibles, dans cette intimité. L'accompagnement, qu'est-ce que cela veut dire ? Le coaching, pourquoi utilise-t-on ce mot ? Quels sont les objectifs partagés de ces mots ?

La formation apprend à savoir communiquer avec les gens et savoir soi-même se positionner au cours d'une intervention ou d'un dispositif, tout en considérant qu'il n'existe pas de recette parfaite et que l'on est sans cesse en train de jongler entre différents vocabulaires, différentes postures au sein même d'une intervention. La formation propose donc des outils méthodologiques qui permettent de se repositionner dans l'intervention, sur les questions de diagnostic, comme mettre en place une piste de travail avec le groupe et validé par celui-ci, comment réajuster en permanence son diagnostic pour essayer d'être en phase au maximum. Cela se travaille avec des situations concrètes qui sont abordées à travers la scène et la répétition (et peu sur la question de l'enregistrement dans le cadre de cette formation). La prise en compte de la structuration est une autre dimension de la formation. Comment dans nos structures peut-on aborder une posture d'accompagnement mais pas uniquement sur de la répétition ou du live mais aussi sur des dimensions de structuration.

L'intérêt de cette formation est qu'elle est éclatée sur le territoire. Elle permet à chacun de sortir de sa structure de voir comme cela fonctionne ailleurs. Cela crée du réseau entre les stagiaires qui peuvent ensuite échanger après leur formation.

Malgré tous les bénéfices que l'on peut avoir sur l'accompagnement, des travers d'accompagnement ont été pointés, comme le risque de formatage de la création avec notamment des « recettes toutes faites » sur la manière d'accompagner, et des groupes qui vont reproduire des choses. De plus, la question de la dépendance des groupes à l'accompagnement peut être posée. Certains groupes vont postuler à tous les dispositifs existants, alors que ces formations prônent l'autonomie des groupes.

Témoignage de Frédéric MUFFET, chargé des studios et de l'accompagnement artistique à Victoire 2 (Saint-Jean-de-Vedas).

Il explique que la formation du collectif RPM lui a permis de voir son métier différemment. Les formateurs lui ont apporté beaucoup des réponses aux questions qui ont été évoquées précédemment, comme sur les questions de la légitimité à accompagner, conseiller un groupe, notamment auprès des groupes qui fréquentent le lieu depuis de nombreuses années.

Le fait de se retrouver avec des personnes qui viennent des quatre coins de France, avec des postes, des structures, des budgets et des façons de travailler différentes, est une ouverture d'esprit très bénéfique qui permet de se rendre compte de ce qu'il est possible de réaliser au sein de sa propre structure. Beaucoup de témoignages, de situations communes sont partagées au sein de cette formation, ce qui lui a permis de se réinvestir pleinement dans son rôle d'accompagnateur.

Les risques de perte de sens dans ces métiers ont ainsi été relevés. En effet, le fait de travailler en horaire décalé, de ne pas forcement être en lien ou en complémentarité des autres missions d'une équipe sont mis en avant. Cela souligne d'autant plus les besoins de partager ces réalités, ces besoins en formation et en partage d'expérience qui permettent parfois au régisseur de lancer une nouvelle dynamique dans son métier.

Au quotidien, la dimension du régisseur/chargé d'accompagnement multitâche est-elle valorisée ? Quelle dynamique générale est constatée dans les structures ? Comment se positionne la mission répétition ? Comment est-elle associée au pôle artistique ?

Cette dynamique est propre à chacune des structures et au système de fonctionnement interne. Certaines structures ont la chance d'avoir leur pôle technique et administratif très proches l'un de l'autre (même géographiquement), ce qui facilite grande le développement d'actions mises en œuvre. La question de la relation entre l'accompagnement et la programmation a par exemple été évoquée, notamment sur la gestion des espaces. De plus, les régisseurs doivent souvent gérés le fait que leur métier est parfois très coupé de celui de la programmation et que les groupes qui répètent dans les studios sont souvent très frustrés de ne pas pouvoir monter sur la grande scène qui est juste à côté. La

proximité des musiciens avec l'équipe qui gère la salle, mais aussi avec les scènes et les groupes professionnels qui font les balances l'après-midi renforcent cette frustration. La « solution » est de reconnecter un peu plus le projet des studios, des accompagnements avec ce qui se fait dans la salle de concert (et le reste des activités). Pour cela, il faut du temps au régisseur afin qu'il se concerte avec ses collègues.

Un exemple d'organisation au sein d'une structure est alors cité : l'accueil des studios est tenu par tous les salariés de la structure. Cette réorganisation a permis de solutionner le problème des régisseurs qui finissent souvent tard (à minuit dans le cas de cet exemple) et qui, après plusieurs années d'activités, souhaitent privilégier leur vie personnelle et familiale. Cela a donc soulagé les régisseurs qui ne sont plus obligés de rester jusqu'à minuit 6 jours sur 7, et cela a permis au reste de l'équipe de voir ce qu'il se passe dans les studios.

Par exemple, l'accompagnement ne bénéficie parfois pas assez de communication. Cela peut s'expliquer du fait les communicants n'ont pas toujours lecture de toute l'activité au sein des studios, par manque de temps et de communication interne. Une nouvelle organisation peut ainsi permettre de réduire ce type de constat.

QUELLE PLACE POUR LES MUSIQUES EXTRÊMES DANS LES LIEUX DE MUSIQUES ACTUELLES ?

- Mercredi 4 juillet | 16h30-18h30
- Auditorium (musée de la BD)

Qu'entend-on par « musiques extrêmes » ? Pourquoi cette (ces) catégorie(s) de musique(s) est (sont) elle(s) apparue(s) ? Qu'est-ce que recherchent ceux qui s'intéressent aux musiques extrêmes ? Comment traiter ces musiques dans les lieux de musiques actuelles ? Plus largement, quelle place laisser à des genres musicaux confidentiels, très ciblés, de niche ? Quels enjeux ses musiques représentent-elles artistiquement et culturellement ?
Cet atelier cherchera à aborder l'ensemble de ces thématiques, tout en essayant d'y apporter des réponses.

AVEC...

BRUNO PARISSE
Créateur du label Ruralfaune et président d'Austin Angers creative

LAURENT PHILIPPE
Programmateur musique au Confort Moderne (Poitiers)

CATHERINE GUESDE
Doctorante et chargée de cours en philosophie de l'art à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, membre de l'équipe de la revue *Volume!* et contributrice régulière de New Noise magazine

ANIMÉ PAR...

GÉRÔME GUIBERT
Maître de conférences en sociologie à l'université Paris 3 Sorbonne Nouvelle (UFR Arts et Médias, laboratoire Irmeccen), et co-fondateur de la revue *Volume!*

CLIQUEZ SUR L'IMAGE POUR LIRE LA VIDÉO :

L'ÉMERGENCE DES RADIOS ASSOCIATIVES DE DÉCOUVERTE MUSICALE : LE LEVIER DES LIEUX DE MUSIQUES ACTUELLES

● Mercredi 4 juillet | 16h30-18h30 ● Salle Laloux

Depuis la libéralisation des ondes en 1981, les radios associatives dédiées à la découverte musicale n'ont cessé de s'adapter aux transformations de leur environnement. Malgré les mutations technologiques, l'évolution des métiers et les habitudes des auditeurs, la radio est restée un endroit clé de la découverte et de la promotion des artistes sur les territoires. Des projets radiophoniques voient aujourd'hui le jour aux cotés de lieux dédiés à l'image de BIM à la Nef à Angoulême ou Ouest Track Radio au Tetris au Havre. Tendance du moment ou logique d'accompagnement transversal du secteur ? Cas isolés ou véritable évolution ? Quel impact ce modèle peut-il avoir sur « l'émergence » des radios associatives ? Y'a t-il une conséquence sur la ligne éditoriale ? En quoi les contrats de filière à l'échelle des régions peuvent-ils accompagner cette dynamique ?

AVEC...

ADELINE SOURISSEAU
Chargée de la médiation culturelle à la NEF (Angoulême)

MATTHIEU LECHEVALLIER
Chargé de développement au Tétris - Ouest Track Radio (Le Havre)

NICOLAS ANTOINE
Délégué territorial au RIM (Réseau des Indépendants de la Musique - Nouvelle-Aquitaine)

LAURENT POINGT
Directeur de BeaubFM (Limoges)

PIERRETTE BETTO
Responsable du secteur « Entreprises, actions économiques et professionnelles » au CNV (Centre national de la chanson des variétés et du jazz)

ANIMÉ PAR...

EMMANUELLE HULLOT
Directrice de la Fraca-Ma (Pôle région Centre-Val de Loire musiques actuelles)

Cette rencontre nous a permis d'étudier, sous des angles différents, la manière dont un projet radiophonique peut se créer en lien, en marge, ou en complémentarité avec des lieux de musiques actuelles. Cette réflexion nous a amenés à porter sur les radios un regard sur leur transversalité, l'étendue de leurs compétences et l'impact de leurs actions.

En Nouvelle-Aquitaine :

L'exemple de la Nef à Angoulême, avec l'appui des contrats de filière en Nouvelle Aquitaine, est particulièrement intéressant. Traduisant une envie forte et de longue date d'un territoire de se doter d'une radio associative de découverte musicale, la Nef a proposé le projet « BIM » et a pu lancer une préfiguration avec l'aide de Beaub FM (Limoges), Radio Pulsar (Poitiers) et le festival Musiques Métisses.

Le projet est destiné à voler de ses propres ailes à l'horizon 2019. La démarche consiste à encourager une gouvernance autonome et une ligne éditoriale indépendante, en particulier du lieu. L'objectif est d'émettre progressivement de manière permanente. Le CSA lançait cet été 2018 un appel à candidatures, mais pas de fréquences libres à l'horizon. La radio a commencé à émettre sur le web de manière expérimentale en mai et se portera candidate sur des fenêtres de diffusion temporaires : www.bim-laradio.fr

En parallèle de cette envie de répondre à une demande du territoire, la radio permet d'impulser de nouveaux projets dans le lieu (diffusion live des artistes locaux sur les ondes, projets en lien avec l'université...)

BEAUB FM, radio de Limoges membre de la Ferarock, envisage son rôle depuis bien longtemps comme complémentaire des autres composantes de la filière. Travaillant sur l'accompagnement de projets et participant aux instances du RIM, elle a mis en place, en partenariat avec d'autres acteurs de la Région, des projets transversaux comme les « galoches » (émissions en direct des SMAC de la région) ou le « top 40 » destiné à mettre en valeur, chaque semaine sur les ondes de plusieurs radios, pendant 40 semaines, un artiste de la région : http://beaubfm.org

Le RIM attache une attention particulière au développement des radios associatives sur son territoire comme autant d'outils de promotion des scènes locales. C'est aussi une dimension importante dans le développement des projets en milieu rural. La Fracama, dans la même idée, accueille quatre radios et a lancé en 2017 une étude afin de mettre en valeur les compétences des radios et leur rôle au sein de la filière. D'autres réseaux régionaux ont intégré cette problématique.

Pour le CNV, il est important de préciser que les aides insufflées par les contrats de filière ne doivent pas forcément bénéficier aux seuls acteurs qui contribuent à la taxe.

En Normandie :

Marina Parks, du réseau RMAN, nous présente un dispositif spécifique mis en place dans le cadre des contrats de filière en Normandie, afin de soutenir les radios associatives. Ce dispositif vise à apporter un appui à la fragilité de ces structures, à encourager les actions de promotion des artistes locaux ainsi que les échanges de programmes.[1]

En Normandie également, Le Tetris au

1 - www.cnv.fr/normandie

Havre accueille depuis 2013, le projet « Ouest Track Radio[2] ». La radio, disponible sur le web, a diffusé en FM pendant plusieurs périodes temporaires et attend une fenêtre d'émission permanente. Les possibilités offertes par le CSA sont, à Angoulême comme au Havre, très restreintes. L'objectif serait d'émettre en DAB à l'horizon 2019.

Les liens entre Ouest Track et le Tetris ne sont pas forcément étroits. Bien que située dans le lieu et accompagnée par l'équipe, la radio est animée par des bénévoles et déploie une ligne indépendante.

L'exemple de la web radio « Radio Lomax » au 106 à Rouen est différent. Conçue comme un véritable outil du lieu pour faire la promotion des artistes et des projets qui y transitent, la ligne éditoriale de Radio Lomax est construite en lien avec le lieu[3].

2 - http://ouest-track.com
3 - www.le106.com/media/radio-lomax.html

Une question se pose alors sur les risques de concentration au niveau local. Un lieu peut assurer une programmation, parfois il mène des projets de festivals et peut donc avoir un rôle clé dans les contenus éditoriaux d'une radio. N'y a t-il pas un risque de se substituer aux initiatives locales ? A contrario, le lieu peut apporter un soutien à des initiatives qui sont, à l'image d'une partie de la filière, extrêmement fragiles, en particulier au démarrage, avant de trouver une fréquence permanente leur permettant de prétendre aux aides du FSER.

Le point de vigilance est aussi sur la place des bénévoles. Dans le cadre d'un projet associatif, ce sont les bénévoles qui assurent la construction éditoriale et l'indépendance du média.

Cette réflexion pourrait être menée dans d'autres régions, afin d'étudier les interactions entre projets radiophoniques et lieux de musiques actuelles. Une dynamique semble à l'œuvre.

PARCOURS D'ÉDUCATION ARTISTIQUE ET CULTURELLE, QUELLES DÉMARCHES PARTENARIALES SUR LES TERRITOIRES : EXEMPLE DU PEAC

- Mercredi 4 juillet | 16h30 - 18h30
- Salle de médiation (musée de la BD)

Qu'est ce que le PEAC ? Quels enjeux en termes de constructions de partenariats et de dynamiques territoriales ?

Instauré par la loi de programmation et d'orientation pour la refondation de l'école de juillet 2013, le Parcours d'Education Artistique et Culturelle désigne le processus - jamais achevé nous rappelle-t-on – de sensibilisation à l'art et la culture dont tout enfant et tout jeune doit pouvoir avoir bénéficié au seuil de son entrée dans l'âge adulte. Le PEAC concerne donc l'ensemble des actions, dispositifs, projets, enseignements auxquels les enfants et jeunes participent au cours de leur vie, que ce soit dans le cadre de leur scolarité ou en dehors.

Via une démarche de construction pluri-partenariale (Education Nationale, Culture, Collectivités (...) et acteurs de terrain), le PEAC réussit-il à proposer une nouvelle forme d'action culturelle territoriale collective qui renforcerait la complémentarité des acteurs et la synergie des actions ? Permet-il de dépasser la juxtaposition d'actions, de rencontres, de dispositifs ? Si oui, de quelle manière ?

À partir de l'expérience du GrandAngoulême, nous approfondirons collectivement ces enjeux et problématiques.

AVEC...

LISA PATIN
Chargée de mission Culture au sein de la direction de la Proximité (service Culture) de GrandAngoulême

ANAEL TRIBOT
Conseiller pédagogique départemental en Éducation musicale (académie de Poitiers)

ANIMÉ PAR...

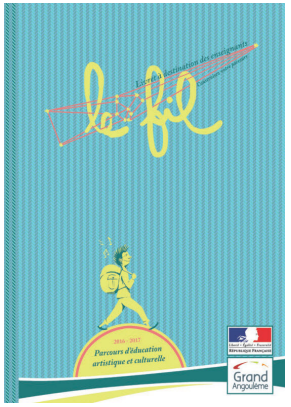
SÉVERINE DELALLE
Directrice communication et relations publiques, action culturelle au Chabada (Angers)

RESSOURCES UTILISÉES LORS DE LA TABLE RONDE

Pour accompagner la mise en œuvre du parcours d'éducation artistique et culturelle, le ministère de l'éducation nationale a édité en 2013 un guide qui présente les principes et l'organisation du parcours pour un élève.
Ce guide rappelle les principes de conception, de mise en œuvre autour de la démarche de projet notamment, ainsi que le suivi du parcours à l'école, au collège et au lycée dans le cadre de la circulaire de 2013.

Guide des parcours d'éducation artistique et culturelle produit par l'agglomération GrandAngoulême en 2017 et déstiné aux acteurs éducatifs

Guide des parcours d'éducation artistique et culturelle produit par l'agglomération GrandAngoulême en 2016 et déstiné aux acteurs éducatifs



INITIATIVES SOLIDAIRES ET COOPÉRATION : NOUVELLES FORMES DE MILITANTISME ET DE PARTAGE

● Mercredi 4 juillet | 16h30-18h30 ● Salle du Chronoscaphe

L'objectif de l'atelier est de pouvoir valoriser des initiatives solidaires et de coopération. Elles ont été soit initiées par des citoyens qui se sont regroupés pour mener des actions d'intérêt général et/ou des actions publiques, soit par des projets de structures qui réfléchissent à la manière dont les citoyens peuvent se réapproprier, se réemparer des projets, des gouvernances, soit encore par des mises en coopération d'acteurs qui peuvent ainsi créer de nouvelles solidarités. Ainsi, à travers plusieurs témoignages, il s'agira de mieux comprendre de quels constats et à partir de quelle situation ces initiatives se mettent en place ? Quels étaient les enjeux et objectifs initiaux et la manière dont ils ont évolué ? Qu'est-ce que ces initiatives ont permis, mais aussi quels ont été les éventuels freins rencontrés ?

AVEC...

SIMON LOUVET
Copilote sur la Plateforme Web des Alternatives, Alternatiba, Assemblée Virtuelle et Caisse Claire

JEAN-BAPTISTE JOBARD
Coordinateur du collectif des associations citoyennes

BRUNO COLIN
Chargé de mission à Opale et responsable d'un tiers-lieu en milieu rural « La Cheminée » (Septfonds, Tarn-et-Garonne)

GUILLAUME DURIN
Membre de l'équipe d'animation du mouvement Alternatiba et du collectif BreakFree, chercheur associé au Centre d'Etude de Documentation et de Recherche - CEDRATS Lyon

PABLO MALEK
Membre de la ZAD Georges Brassens (Mantes-la-Jolie)

ANIMÉ PAR...

THIERRY MÉNAGER
Directeur de l'Antipode (Rennes)

Dans un premier temps, le Collectif des associations citoyennes (CAC) a témoigné de la naissance de ce collectif et des enjeux poursuivis. Puis la ZAD (Zone à défendre) Georges Brassens a parlé de la manière dont des usagers, des salariés et des citoyens se sont regroupés pour défendre un lieu artistique et culture : le Centre d'Actions Culturelles Georges Brassens à Mantes-la-Jolie (78). Ensuite, s'est déroulé un témoignage d'un tiers lieu : La Cheminée à Septfonds en Tarn et Garonne. Et enfin, deux intervenants se sont exprimés sur des dynamiques citoyennes et militantes : Plateforme Web des Alternatives, Alternatiba, Assemblée Virtuelle et Caisse Claire.

Le Collectif des association citoyennes[1] : une nécessité de se regrouper pour défendre l'intérêt général du secteur associatif

En 2010, la circulaire Fillon prétexte du droit communautaire par rapport au droit français pour déclarer que l'ensemble des associations doivent être assimilées à des entreprises à but lucratif. Pour faire face à cette circulaire, dans un contexte difficile pour les associations avec des baisses de subvention, des mises en concurrence (etc.), des structures associatives décident de se rassembler pour mettre en avant le secteur associatif.

L'enjeu est de travailler avec les pouvoirs publics sur les spécificités des associations, mais également de montrer l'engagement du secteur dans les transitions économiques, sociales, culturelles, éducatives... Par ailleurs, on observe de nombreuses initiatives qui proposent des solutions alternatives sur les territoires, mais comment peut-on envisager qu'elles puissent se croiser, qu'elles fassent ensemble un système alternatif ? Par exemple, la mise en commun des différentes cartes des initiatives a permis d'avoir une vision globale de ce qui est déjà concrètement mis en place et de valoriser l'ensemble de ces initiatives.

1 - http://www.associations-citoyennes.net/

La ZAD Georges Brassens : un collectif d'usagers et de citoyens pour défendre une structure culturelle

Dans le centre de Mantes-la-Jolie, il existait depuis 50 ans un centre d'actions culturelles : le CAC Georges Brassens, en gestion associative. En 2017, la ville a voulu remplacer l'association historique pour reprendre le lieu en gestion directe. En ôtant la totalité de sa subvention à l'association, en ne renouvelant pas la convention d'occupation, elle a contraint l'association historique a quitté les lieux en décembre 2017. Ce ne fut pas une grande surprise : en effet, la ville avait déjà auparavant récupéré le centre d'actions culturelles qui existait au sein d'un quartier.

Le CAC Georges Brassens servait à plusieurs associations. Lorsqu'officiellement, les usagers de ces associations, le public ont appris que l'association se voyait retirer le lieu, la crainte générale fut que le lieu ne ferme définitivement. À la première Assemblée générale après l'annonce, la mobilisation citoyenne fut énorme. La Ville a annoncé que le lieu ne fermerait pas, mais que c'était uniquement la gestion qui allait changer. Rassurées, les petites associations se sont donc désolidarisées du mouvement général. Ainsi, la ZAD (Zone à Défendre) s'est formée autour d'une minorité d'usagers, de sympathisants et de quelques salariés.
De septembre à décembre, plusieurs actions ont été menées : concerts dans la rue, déambulation, ciné concert, ciné documentaire sur l'histoire de Mantes-la-Jolie et des quartiers. Un petit film réca-

pitule ces différentes actions[2]. L'objectif était de protester sur la fermeture de certaines activités telles que les studios de répétition, mais aussi de défendre un lieu en centre-ville où se crée en permanence du lien social.

Il y a eu, pendant toute cette période, un travail de contre information via les médias locaux de la ville qui a calomnié l'association. La ZAD a fait un travail de ré information, en veillant à rester à sa place, en parallèle de l'association qui avait été attaquée par la Ville.

En décembre, une fois les clés rendues, un bilan a été fait. La première défaite de cette mobilisation citoyenne, c'était la perte du lieu. Mais des éléments positifs sont également ressorties : avec de la bonne volonté, il est possible de se rassembler, de se réunir et de défendre collectivement des idées.
Dans ce bilan, s'est également posée la question de la solidarité. En effet, a été fait le constat que lorsque l'usager n'a plus peur de perdre son emploi, il se désolidarise du groupe qui défend le projet dans sa globalité. Autrement dit, l'engagement est souvent lié à la défense d'intérêt personnel, c'est parfois plus compliqué quand il s'agit de défendre un intérêt plus général. Il est également à noter que certaines structures qui auraient pu avoir du poids dans la défense du projet se sont désolidarisées par peur des conséquences que cela pourrait avoir dans leurs relations avec la Ville.
Un dernier constat d'entre soi a été fait : c'est une certaine défense de la culture qui est faite au sein de la ZAD et il est difficile d'y rattacher des personnes pour qui la culture est uniquement un divertissement.

2 - http://www.cacgeorgesbrassens.com/mort-cac-georges-brassens-video-de-24-mn-comprendre-de-mantelement-de-cette-association-culturelle-historique-mantois

Aujourd'hui, la ZAD continue à défendre l'idée d'avoir des espaces publics de critiques, de débats, de réflexions… Malheureusement, la Ville ne souhaite pas la présence de tels lieux. D'une certaine manière l'espace public a été confisqué et il est aujourd'hui impossible de se le réapproprier sans accord de la collectivité. Quoi qu'il en soit, la ZAD souhaite rester une force de proposition alternative, autonome…
En termes de fonctionnement, si la ZAD s'est réunie régulièrement lorsqu'elle défendait le lieu, elle se réunit plus ponctuellement aujourd'hui. Avec l'association, elle tente de maintenir une distance pour ne pas interférer dans les relations entre cette dernière et la Ville.

La Cheminée[3] : une tentative de construction d'un Tiers-Lieux en milieu rural

C'est un projet personnel : à 50 ans, l'envie d'aller s'installer en milieu rural et d'y développer une activité. Avec la reprise d'une ancienne manufacture de chapeau, la première idée était de créer un lieu d'expression, mais faire vivre économiquement un lieu de la sorte est vite devenu impossible. Par conséquent, l'idée a été de créer une pépinière de projets à dominance culturelle, ce qu'on appelle aujourd'hui « tiers-lieux ». Rapidement, le projet a été rejoint par une CAE (coopérative d'activités et d'emplois), une association de développement durable et une association d'animation culturelle.

Le constat fait sur cette installation en milieu rural est qu'il existe, sur le territoire, bon nombre de personnes qui réfléchissent, définissent d'autres manières de penser. Bien connues dans le territoire, ces personnes ont la capacité de faire adhérer à des projets culturels. En revanche,

3 - https://www.lacheminee.fr

il est extrêmement difficile de rencontrer et même d'aller à la rencontre des personnes qui – quoi qu'on fasse - ne franchiront jamais la porte qu'on veut leur ouvrir. Il est d'ailleurs très difficile de changer les a priori qui peuvent pré exister à la création d'un lieu ouvert, désireux de proposer des activités culturelles, artistiques, etc.
Enfin, d'une manière générale, on observe une non-légitimité du citoyen à participer à l'action publique : s'il n'est pas élu, il ne sera pas légitime pour participer à la dynamique du territoire et pour faire des propositions.

Exemple de méthodes pour favoriser les coopérations entre collectifs[4]

Copilote sur la Plateforme Web des Alternatives, Alternatiba, Assemblée Virtuelle et Caisse Claire, Simon Louvet présente les enseignements qu'il a tiré de ces expériences qui ont toutes nécessité de mener des réflexions sur les manières de coopérer.

La sociocratie, la permaculture humaine ou le système en Archipel sont des méthodes qui permettent la concertation et la coopération. Dans la « sociocratie[5] », il y a l'idée de l'existence de plusieurs cercles et, pour permettre la rencontre entre ces cercles, la concertation entre ces derniers, il est nécessaire d'avoir une coordination commune de tous ces cercles. Lorsqu'on parle de « permaculture humaine[6] », on ôte la coordination commune qui fait le lien entre les cercles. Cela nécessite d'avoir des liens entre les cercles qui soient forts et de réfléchir à la manière de maintenir ces liens pour avoir une vision holistique de l'ensemble du travail mené dans chaque cercle.

4 - Diaporama de présentation
5 - http://www.sociocratie.net
6 - https://www.permaculturedesign.fr/permaculture-humaine

« L'Archipel » renvoie aux notions de centre plein - une coordination générale qui est garante du projet - et de centre vide où l'on observe la manière dont le cercle fonctionne, où on crée des outils pour travailler ensemble dans un but général.
Enfin, il est possible de s'appuyer sur les notions de « décentrer » et « d'interconnecter ». Soit on part d'une idée forte de valeur et on cherche les moyens de l'atteindre (décentrer), soit on part de plusieurs idées fortes et on met en place des outils qui conviennent à toutes pour les lier (interconnecter).
Il est important de souligner que plus un projet est précis, moins il a de valeurs, plus c'est concrètement efficace. A contrario, lorsqu'il y a beaucoup de valeurs à défendre, lorsqu'un cercle est bien plein, il vaut mieux décentraliser.

En matière de stratégie, il est possible de s'appuyer sur différentes stratégies. Celle de Saul Alinsky préconise de cartographier les points forts et les points faibles des alliés et des opposants, ce qui permet de se préparer aux arguments des opposants et les contrecarrer et vice et versa, protéger ses points faibles face aux points forts des opposants.
La théorie du tube de dentifrice de Peter Singer renvoie à l'idée de comprendre pourquoi les opposants sont contre vous et ainsi leur proposer des solutions qui vont dans leur sens tout en faisant en sorte qu'elles nous conviennent.

Une des premières armes consiste à utiliser des réseaux d'influence. En effet, pour battre ses ennemis, il est important d'aller discuter informellement avec eux d'où la nécessité à se créer des réseaux. Arriver à ridiculiser les opposants en est une autre. En effet, toute institution craint énormément le ridicule.
En ce qui concerne les bonnes pratiques, il est nécessaire d'oser, de créer, d'innover,

mais aussi de communiquer beaucoup et de manière non violente, de mettre en place une animation et de la rigueur dans la tenue des réunions, de trouver des financements et surtout d'avoir confiance, c'est-à-dire d'« accepter ce qui n'a pas été décidé par moi ».

Lorsqu'on observe l'exemple d'Alternatiba[7], l'idée a été de monter des actions de masses pour résister avec des personnes jeunes et populaires. Décentraliser des cercles, les former a permis de démultiplier les actions. Grâce à ces actions diversifiées, 700 000 personnes ont été sensibilisées et des initiatives locales se sont créées. Mais l'engagement s'est essoufflé face au manque de moyens. En termes de méthode, c'est la sociocratie qui a été adoptée. Par ailleurs, pour la gouvernance, c'est la cooptation qui a été adoptée : c'est de l'entre soi, mais c'est très efficace car l'ensemble des personnes partage les mêmes valeurs, envies, etc.

Pour le projet Transiscope[8], l'objectif était de valoriser les multitudes d'initiatives alternatives existantes non pas en créant une nouvelle plateforme d'information, mais en valorisant ce qui existait déjà. Ainsi une charte commune a été rédigée pour s'accorder sur ce qu'est une alternative. C'est ce qui a constitué uniquement le centre plein. En fonction des projets, il y a eu une alternance entre centre plein et centres vides.

En ce qui concerne le projet Caisse Claire, l'objectif était politique. Il s'agissait de défendre la démocratie réelle. Le choix a été fait de ne pas établir de programme commun, mais uniquement d'agréger les projets de chacun en se disant que si on fonctionne bien ensemble, ça créera du sens commun. Le fait de soutenir chaque initiative a fonctionné et a réellement permis de trouver des valeurs communes.

7 - https://alternatiba.eu

8 - https://transiscope.org

L'exemple d'Alternatiba[9] : agir collectivement

Le constat de départ est qu'on est dans une période de crise environnementale, sociétale (...) dans un moment de rupture. Dans ce contexte, le mouvement d'Alternatiba se dit qu'il y a un rapport au possible, à la capacité d'agir et, par conséquent, on ne pose pas un problème sans être sûr d'avoir la capacité d'agir.

Habituellement, c'est la réflexion qui vient en premier et l'action ensuite. Autrement dit, on commence par définir des principes, on sensibilise à ces derniers et on agit ensuite. Il est donc nécessaire de travailler à changer le rapport entre conscience et action. C'est à partir de solutions qui se tissent en système qu'il peut ensuite y avoir une progression. C'est la théorie de l'escalier : il est nécessaire de retourner aux racines des problèmes, de trouver des solutions, ce qui va permettre d'agir de manière radicale. Au lieu de construire de manière théorique des systèmes, des contenants et de se demander ensuite les actions à mener, on part des initiatives et solutions et c'est ce qui fait système.

Il n'y a sans doute pas de méthodologies et d'outils magiques. Du moins, les outils ne suffisent pas. La question est « s'autorise-t-on à réintroduire du conflit au sein des espaces d'échanges ? ». Au sein d'une organisation, lorsque le conflit est permis, cela permet d'aller plus loin, mais si ce n'est pas possible, ça freine l'évolution des situations.

Questions - débats - réflexions

N'y a-t-il pas un risque d'éparpillement ? Est-ce que lorsqu'on défend la transformation globale, sociétale, on ne risque pas de s'éloigner avec plein de multiples petits projets qui pourraient chacune à terme trouver leur propre système de fonctionnement ?
Il est nécessaire de trouver les moyens d'interconnexion de ces formes. À un moment, l'interconnexion de ces projets va créer de l'acculturation et vont se créer des valeurs communes qui vont être complémentaires avec les valeurs fortes portées au sein du centre plein. Mais d'une manière générale, il est plus efficace de travailler sur des projets précis qui ensuite vont dégager des valeurs communes partagées par tous, que de travailler directement à partir de valeurs fortes portées par une élite.
En revanche, il est vrai que dans le désir d'initiatives, il y a souvent un désir de reconnaissance qui peut donner lieu à une démultiplication des initiatives : chacun voulant faire reconnaitre la sienne.
Par ailleurs, avec la démultiplication d'initiatives, il y a une multi appartenance des personnes à différents mouvements, ce qui peut créer un essoufflement des démarches.

La dernière transformation sociétale majeure, c'est le passage de l'ancien régime au régime démocratique. Or c'est une minorité qui a fait basculer le système. Aussi est-ce que s'appuyer sur la masse n'a pas ses limites ? Ne vaut-il mieux pas s'organiser en un petit groupe pour prendre le pouvoir ?

Dans ce cas, l'idée d'interconnexion est très intéressante. Ce serait important de pouvoir la développer. On n'a pas souvent conscience du pouvoir que nous avons tous, surtout le pouvoir d'agir. Il y a une tendance à voir le pouvoir sous le prisme de la légitimité. Effectivement, favoriser les interconnexions entre les initiatives citoyennes, cela permet aux personnes de prendre conscience de leur pouvoir d'agir.

Concernant le pouvoir, il y a de réelles difficultés à être légitime dans les propositions qu'on peut faire en tant que citoyen : on est souvent renvoyé à la légitimité du pouvoir via la démocratie représentative.
Il serait sans doute intéressant de travailler à des méthodes permettant de sensibiliser les personnes à être davantage politiques.

Si on pense au secteur des musiques actuelles, on peut avoir le sentiment qu'il n'est plus alternatif, mais qu'il s'est fortement institutionnalisé.
Il est sans doute important de retrouver les origines de la naissance de ce secteur, de comprendre son histoire, afin de continuer à avancer et à faire bouger les choses. Il ne faut pas oublier que les actions menées par ce secteur ont fait tout de même beaucoup évoluer la vision qu'on avait de la culture.

ALLER PLUS LOIN :

Bibliographie :

- Guillaume DURIN, « Le réapprentissage politique de la relation », Huffingtonpost.
- Bernard ALONSO, Cécile Guiochon, *Permaculture humaine - Des clés pour vivre la Transition*, Ecosociété, 2016.
- Saul ALINSKI, Être radical – Manuel pragmatique pour radicaux réalistes, Aden Editions, 2012.
- Peter SINGER, *La théorie du tube de dentifrice*, Goutte d'Or Eds, 2018.

Vidéos :

- ZAD Georges Brassens : ICI

9 - Document de présentation d'Alternatiba

SÛRETÉ VS SÉCURITÉ : DÉFINITION, PÉRIMÈTRE DE RESPONSABILITÉS ET MISE EN OEUVRE

● Mercredi 4 juillet | 16h30-18h30 ● Salle Goscinny

« *Par définition, la sécurité représente tous les éléments qui sont en place pour prévenir les événements accidentels et donc involontaires, contrairement à la sûreté qui consiste à prévenir les actes de malveillance et donc volontaires* ». Ces deux notions diffèrent dans leur sens et, sont nées à des périodes et dans des contextes différents. Elles renvoient également à des responsabilités et une mise en place de mesures différentes. Dans un premier temps, cet atelier présentera le contexte dans lequel ces notions sont apparues, mais également les responsabilités et compétences que chacune d'elle recouvre. Il s'agira ensuite d'apporter différents témoignages pour éclairer ces définitions, à la fois sur les différentes mesures mises en place, mais aussi sur les outils sur lesquels peuvent s'appuyer les structures pour mettre en place certaines obligations légales.

AVEC...

JEAN-LOUIS MONTHEIL
Ex-directeur technique de l'Institut Supérieur des Techniques du Spectacle d'Avignon et vice-président de Reditec (association professionnelle des responsables techniques du spectacle vivant)

YANN PERRIN
Conseiller technique au CNV (Centre national de la chanson des variétés et du jazz)

DOMINIQUE BUFFIN
Haut fonctionnaire de défense et de sécurité adjointe au ministère de la Culture

ANIMÉ PAR

PEYOT
Directeur technique à la Tannerie (Bourg-en-Bresse) et représentant d'AGI-SON

Depuis un certain, les lieux de musiques actuelles se sont familiarisés à la notion de sécurité, qui relève pleinement de leur responsabilité d'exploitant de lieu ou de sites pour les festivals. Ils se sont formés, en ont intégré les normes, les enjeux et les équipes se sont structurés en conséquence. Mais depuis les attentats de 2015 et de 2016, une autre notion est venue questionner et bousculer ce cheminement des acteurs des musiques actuelles en termes de gestion des risques. Il s'agit de la notion de sûreté qui, depuis a pris une place non négligeable dans l'environnement professionnel des structures culturelles. Cette obligation nouvelle vient ainsi questionner de nombreux paramètres internes aux projets : qui en porte la responsabilité au sein des équipes ? Quels modes d'organisation mettre en place pour répondre aux obligations de gestion de sûreté ? Quelles sont les compétences nécessaires pour y répondre ? Quelles formations et moyens dédiés existe-t-il ? Et cela interroge également les relations de la structure culturelle avec son environnement : quelles relations avec les services publics concernés ? Quelles incidences sur les relations avec les personnes accueillies au sein des lieux dans un cadre de convivialité et de loisirs ?

Cette table ronde a abordé ces différentes problématiques en proposant quatre principaux axes d'échange. Tout d'abord, ont été partagés des éléments de définition et de perspectives historiques des notions de sécurité et de sûreté. Dans un second temps, le Centre National des Variétés (CNV) a présenté des constats et analyses liés à la gestion du Fonds d'urgence au spectacle vivant. Ensuite la commission paritaire nationale emploi formation spectacle-vivant, (CPNEF-SV) a explicité son rôle dans la mise en place de formations spécifiques. Enfin nous avons pu échanger sur les incidences et les enjeux liés à la sûreté pour les acteurs des musiques actuelles, tant dans leur structuration interne que dans la relation avec leur environnement et les différentes parties prenantes sur cette question.

Éléments de définition :

La notion de sécurité englobe tous les risques involontaires, c'est-à-dire les dommages causés accidentellement aux biens, aux personnes et aux immeubles (par exemple un incendie qui se déclarerait à cause d'une installation défaillante des circuits électriques, incendie comme celui de l'Elysée Montmartre en mars 2011).

La notion de sûreté est une notion nouvelle qui se définit progressivement qui, à l'opposé de celle de sécurité, définit les actes de malveillance volontaire à l'encontre des biens, des personnes et des immeubles (par exemple les attentats, mais aussi les dégradations volontaires...).

Perspectives historiques :

Ce qui relève de la sécurité est effectivement plus ancien, plus défini, plus cadré. Cette notion croise les champs de la protection et de la santé au travail, de l'inspection et du Code du travail. Les obligations, droits et devoirs des employeurs et des salariés sont définis dans de nombreux textes réglementaires (exemple : décret et arrêtés de 2007 sur la sécurité incendie).

Certaines situations font que nous sommes parfois confrontés à des mesures de vigilances supplémentaires, par exemple en cas « d'accueil de personnalités », (réception du Président de la République, de ministres, etc.). Dans ce cas, les responsables d'établissement reçoivent des mesures spécifiques à mettre

en œuvre, mais ne dirigent rien. Tout est organisé par les forces de Police. Nous sommes alors « dépossédés » de notre établissement ou festival. Les dispositifs de sécurité des personnes sont, dans ce cas, imposés. Par porosité, ces dispositifs sont devenus les préconisations que les ministères de l'Intérieur et de la Culture ont en partie repris pour instaurer les obligations de sûreté. La seule différence majeure réside dans le fait qu'on demande aux responsables d'établissements culturels et à leurs équipes de se substituer à l'expertise des forces de l'ordre et en même temps, d'assumer ces responsabilités, même si toutes ces préconisations sont validées par la Préfecture. De plus, ces dispositions liées à la sûreté concernent tout type de manifestation de la très petite à la très importante.
Ainsi les établissements culturels se retrouvent confrontés à des questionnements auxquels ils avaient déjà été confrontés, mais avec beaucoup moins de force que depuis les derniers attentats. En effet, le premier plan Vigipirate remonte à 1981. Il incluait déjà des préconisations en termes de sûreté, mais elles concernaient surtout les grands établissements culturels (Opéra de Paris, Comédie française…). Puis après 1981, nous avons plutôt connu une grande période d'oubli de cette notion de service d'ordre public jusqu'aux attentats de ces dernières années.

Aujourd'hui, la focalisation du ministère de l'Intérieur sur la sûreté est forte. Le niveau « sécurité renforcée – risque attentat » a d'ailleurs été reconduit le 14 juin dernier. Il s'applique en tant qu'obligation, nous sommes sommés de bien vouloir appliquer les dispositions du plan Vigipirate.

Les organisateurs de spectacles peuvent être accompagnés dans la mise en œuvre des préconisations. Néanmoins, on perçoit un glissement perceptible sur des préconisations qui concernaient la sécurité d'ordre public au sens large, vers des préconisations de plus en plus marquées à la charge des organisateurs, notamment avec l'instruction ministérielle du 15 mai 2018 relative à l'indemnisation des services d'ordre.

L'effet positif lié à l'arrivée des obligations de sûreté est est qu'elle a conduit les exploitants de salles de spectacles et les organisateurs de spectacles - quand ce n'est pas une seule et même entité - à réflechir sur leurs obligations, leurs droits et leurs dévoirs, même si plusieurs plusieurs domaines spécifiques obéissent à des règles particulières viennent complexifier la réflexion :

- La sécurité incendie : responsabilité de l'exploitant du lieu ou du site
- La sécurité au travail : responsabilité de l'exploitant du lieu, du site,
- La sureté et l'ordre public : cumul de trois périmètres différents :
    1. Celui du site, du lieu bien connu de l'exploitant
    2. Un périmètre intermédiaire (entre le lieu et l'espace public)
    3. L'espace public

Pour la notion de sûreté, ce cumul des différents périmètres d'intervention, complexifie les modes d'intervention, le partage des responsabilités, la répartition des coûts engendrés, etc.

Le Fonds d'urgence au spectacle vivant

Le Fonds d'urgence a été mis en place après les attentats du 13 novembre 2015. Il n'est pas destiné à être pérennisé, sa dernière session se déroulera fin 2018. Il est géré par le CNV. Ce fonds d'urgence a été mis en œuvre pour compenser les surcoûts liés au renforcement des mesures de sécurité dans le secteur du spectacle vivant, en termes de :

- Surcoûts liés au renforcement des effectifs de personnel de sécurité
- Frais liés à des reports de dates, des annulations de spectacles post attentat
- Besoin de soutien temporaire en prévision d'une indemnisation à venir (attente de versement des primes d'assurances)
- Maintien et soutien à l'activité des entrepreneurs artistiques ainsi qu'à l'emploi artistique

Le Fonds d'urgence a distribué entre près de 20 millions d'euros pour environ 1080 demandes soutenues. Les demandes des théâtres privés et des salles de producteurs de spectacle sont gérées directement par le ministère de la Culture.
Les investissements « matériels » ne rentrent pas dans le champ du Fonds d'urgence. Néanmoins, la sûreté appelle des investissements (vidéosurveillance, dispositif anti-intrusion…). Une réflexion est en cours pour mettre en œuvre des pistes de soutien à l'investissement.
Aussi, pour chiffrer les besoins en investissement dans le cadre de la mise en œuvre des obligations liées à la sûreté, le CNV a réalisé une enquête en mars 2018 sur les besoins en formation, en matériel, en médiation avec les partenaires, sur un panel de salles et de festivals adhérents au CNV.

Les constats et analyses
Sur les années 2016 et 2017, on constate un réel pic d'investissements qui baisse de manière significative en 2018.

Les dépenses totales liées à la sûreté incluant les dépenses de personnel :
2016 : 186 millions d'euros
2017 : 296 millions d'euros
2018 : 311 millions d'euros

Avant 2015, les dépenses de sûreté étaient à 97 % liées à du personnel de sécurité. En 2018, c'est 87 % d'autres dépenses liées à la sûreté qui sont apparues (vidéo surveillance, formations des personnes, investissement de blocs anti-intrusion, …).
Nous sommes passés d'une gestion de la maîtrise des risques par l'humain, avant 2015, à d'autres modes de gestions des risques impliquant des aménagements matériels.

Quels types d'action ont été mis en place :

- L'organisation de la sécurité, de nouvelles logiques apparaissent depuis 2015 : désignation d'un responsable sureté (68 % des répondants disposent d'un responsable de sureté désigné, 22 % n'en n'ont pas). Exemple : coordinateur de l'équipe de sureté en lien avec l'équipe de l'établissement (pour 64 % des répondants).
- Mise en place de protocoles de gestion des attentats (formations spécifiques, exercices, 40 % des structures ont mis en place un protocole, inexistant en 2015, 48 % l'ont en projet sur 2018).
- Mise en place d'exercices spécifiques attentats pour 13 % des structures relativement importantes (jauge de 1000 places) menés par les autorités publiques, mais qui dépossèdent la structure du sujet.
- Mise en œuvre d'actions de sensibilisation et de formation : avec des interlocuteurs de la Préfecture (68%), de la gendarmerie (30%), les référents des DRAC (6%).
- Mise en place de réunions de coordination impliquant les différents services concernés.
- Communication de plan de sites et/ou de salles aux services de l'Etat compétents.
- Réflexion sur des mesures post-intrusion (exemple : mise en place d'un 2ième service vidéo qui parte vers

l'extérieur pour pouvoir être récupéré par les forces de l'ordre sur un circuit vidéo indépendant de celui de l'équipement culturel).

- Référence au guide du Préfet Hubert Weigel relatif aux bonnes pratiques de gestion de la sûreté et de la sécurité des événements et des sites culturels (60% des répondants ont pris connaissance de ces préconisations).
- Référence au label « sécuri-site », qui vient du secteur touristique : son existence n'est connue que par 20 % des répondants.
- Mise en place de programmes de sensibilisation ou de formation auprès des équipes. Premières réactions des structures (24 % ont mis en place un plan, 48 % prévoit de le faire).
- La formation intervient surtout en 2018 (42 % des structures ont prévu de former leur personnel permanent et cadres, notamment en 2018. Cela concerne en grande majorité des établissements de catégorie 1 et + de 1500 places).
    - 450 000 euros ont été investis sur la formation sureté en 2016-2017
    - 2 millions sont estimés nécessaires pour 2018
- Mise en place de diagnostic de sureté ou mise à jour des diagnostics existant : 40 % des répondants ont souhaité que ce diagnostic soit effectué, 35 % estiment que ce n'est pas nécessaire par rapport à leur jauge plus petite.

Quels moyens ont été mis en œuvre ?

- Des dispositifs anti intrusion et de barriérage : 8,5 millions ont été investis en 2016 et 2017, principalement sur les festivals. Ces coûts tendent à se réduire en 2018. Parfois ce sont les villes qui ont payé les blocs de béton.
- Des systèmes de vidéo protection : ces dépenses sont relativement faibles. Néanmoins, elles posent question dans les équipes et par rapport au public. En effet, la mise en place de vidéo de surveillance n'est pas considérée positivement par les acteurs des musiques actuelles, tant pour les équipes que pour l'accueil du public, par rapport à l'image de convivialité que ces structures associent à leur lieu de vie. Des solutions intermédiaires ont proposé qu'aucune caméra ne soit installée sur la façade et à l'accueil du public, mais qu'elles puissent néanmoins être mises en place sur les accès techniques, les quais de chargement…
- Quelle gestion des vidéos, y a-t-il du personnel dédié ? pas de répondant à cette question.

Certains points de vigilance ont été soulevés :

- Difficulté de trouver des formations adaptées
- Difficulté de trouver des femmes habilitées à la palpation
- Difficulté de gérer différents points d'accès du public et des véhicules

Il y a un réel enjeu à faire remonter, à partager plus largement les bonnes pratiques, les solutions expérimentées.

Fonction et rôle de la Commission Paritaire Emploi Formation Spectacle-Vivant (CPNEF-SV)

Ce type de commission existe dans toutes les branches professionnelles.
Leurs principales missions sont de :

- Décrire les métiers,
- Suivre leurs évolutions
- Évaluer si les offres de formations sont adaptées au métier

Les adhérents des CPNEF sont les syndicats d'employeurs et de salariés. Néanmoins, il existe un temps de latence entre ce qui se passe, les faits, la reconnaissance de qui pourrait prendre en charge l'activité, en quoi consiste l'activité et l'offre de formation adaptée qui arrive en bout de chaine.

La CPNEF-SV peut être amenée à proposer des formations adaptées aux besoins du secteur, soit par appel d'offres auprès de prestataires de formation, soit en les créant intégralement (ex : électricité du spectacle, gestion sonore, accrochage rigger). Parfois ce sont des compétences, savoirs et savoir-faire qu'il faut certifier et qui peuvent relever de différents métiers.

Au sein de la CPNEF-SV, un groupe de travail sur la sécurité a été créé. Il est piloté par le PRODISS depuis juin 2018. Les différentes étapes de réflexion de ce groupe de travail :

1 - Première étape : L'identification des métiers en lien avec la sûreté :
S'agit-il d'un métier dédié ou non ? Ou compétences à développer et ajouter à certaines fonctions (ex : Directeurs techniques, régisseurs techniques) ?
Ensuite, il reste à inscrire ces métiers ou fonctions dans les conventions collectives, de préciser les niveaux de responsabilités, de rémunérations…

2 - Deuxième étape : distinguer les activités
Il convient de lister tout ce qui a trait à la gestion de la sûreté (exemple : stratégie générale, gestion budgétaire, gestion RH, exploitation spécifique à la gestion de la sûreté …)
Un référentiel complet va alors être produit et confronté à la réalité des lieux par le biais de visites sur place et d'entretiens avec les équipes.

3 - Dernière étape : création, mise en place de formations
Actuellement, le premier scénario de formation imaginé s'oriente sur la mise en place :
- D'une formation longue durée (200 heures) pour le poste de « responsable sûreté ». Ce serait une formation dédiée, mais elle pourrait être ouverte aux directeurs techniques, régisseurs généraux …
- De formations plus courtes plus généralisées et transversales en direction de différents corps de métiers (direction, accueil…). Il y a tout intérêt à ajouter des modules de formation « sûreté » au sein d'autres cursus.

Le début des formations et certifications qualifications professionnelles (CQP) est prévu pour le printemps 2019

Questionnements et échanges avec la salle :

La gestion de la sûreté au sein des équipes de projets de musiques actuelles : quel partage des responsabilités, des fonctions, quelles opportunités de questionner les organisations internes ?
La gestion de la sureté questionne également la répartition des compétences et des responsabilités au sein des équipes de projets de musiques actuelles. Quand des réunions avec les services publics concernés sont provoquées, qui y va pour les lieux de musiques actuelles ? Comment intégrer les compétences nécessaires aux échanges avec les services juridiques des collectivités, de la préfecture, de la gendarmerie qui sont rodés à ces notions ? Quelles formations sont possibles ?
L'idéal serait que l'ensemble des personnes en situation de responsabilités, lors de la gestion d'une soirée ou d'un événement soit sensibilisé, voire formé. La difficulté réside dans les moyens nécessaires pour couvrir ce spectre très large de formation des personnes en charge de l'accueil, de la billetterie, de la sécurité à la technique, de la direction…
Néanmoins, la gestion de la sûreté a eu un

effet positif dans la mesure où elle a posé l'obligation de réfléchir et de travailler ensemble (directeur technique, direction, administration, direction artistique), car personne n'a la réponse absolue par rapport à cette notion et qu'il faut également dialoguer avec de nombreux acteurs (préfecture, pompiers, service de gendarmerie…). Elle a également mis en évidence l'importance de la coconstruction et des échanges en amont de la gestion des soirées et événements, car différents facteurs influent sur la sûreté et la sécurité dès les premières étapes du choix du site, de la programmation, de la période…

Reste à savoir qui sera responsable de sûreté au sein des équipes. Le plus souvent, ce sont les directeurs techniques et/ou les directeurs d'établissement qui portent la responsabilité juridique, mais il y a nécessité à élargir la répartition des compétences. D'autre part la question d'avoir recours, comme dans d'autres domaines, à des spécialistes extérieurs pour la mise en œuvre de la sûreté reste posée. Il peut y avoir différentes articulations, à l'exemple de la sécurité incendie. Pour celle-ci, il semble aller de soi que le directeur technique y soit formé, connaisse les textes réglementaires et la façon de les mettre en œuvre. Cela relève de ses responsabilités professionnelles. Néanmoins dans la mise en œuvre sur le terrain, lors d'une soirée, ce sont des personnes différentes qui remplissent et mettent en œuvre cette fonction et qui ne doivent être dédiées qu'à cela, ce qui n'est pas la fonction du directeur technique lors d'une exploitation de site ou de salle.

Dans l'organigramme de l'Astrolabe (Orléans), il y avait trois fonctions qui pouvaient être en lien avec les problématiques de sûreté et sécurité : le régisseur général, l'assistant technique et le chargé de production. Le départ du régisseur général a été l'occasion de travailler une modification des postes et un autre partage des responsabilités.
Les responsabilités de gestion de la sécurité et de la sûreté ont été recentrées sur deux fonctions permanentes, celle du régisseur technique et celle du régisseur d'exploitation. En complément, une enveloppe nécessaire à l'emploi de personnel supplémentaire nécessaire à l'exploitation du lieu sur des postes spécifiques sécurité ou sûreté a pu être dégagée par l'économie réalisée suite au départ du régisseur général (poste qui n'a pas été reconduit dans la nouvelle organisation). Ainsi, toute la partie accueil, que ce soit du public, des artistes, des classes, sur de l'action culturelle par exemple, relève de la responsabilité du régisseur d'exploitation qui a donc la responsabilité de mettre en œuvre l'ensemble des process liés à la sécurité. Il assume une fonction pivot sur le lieu et sur cette problématique par rapport à l'ensemble des projets accueillis par l'Astrolabe.

La gestion de la sûreté et les relations entre acteurs culturels et partenaires publics

Dans la mise en place des mesures de gestion de la sûreté, la place et les analyses des acteurs de terrain sont rarement prises en compte. En effet, les responsables d'établissements culturels, directeurs techniques partagent largement le sentiment d'être dépossédés de la maîtrise de la gestion de leur site ou de leur établissement et de n'être considérés, par les partenaires publics, que dans une relation descendante et hiérarchique. Ils doivent appliquer stricto sensu les mesures des différentes commissions extérieures. Or il y aurait une réelle nécessité et une plus-value à prendre en compte les expériences, analyses et compétences des acteurs de terrain, à mettre en œuvre une méthodologie de travail collectif.

Dans le même sens, il serait essentiel que les responsables sûreté des Préfectures puissent venir rencontrer les équipes et visiter les lieux de plus petite jauge pour mieux en saisir les fonctionnements et les réalités. Actuellement, ces visites ne concernent que les équipements de grandes, voire très grandes jauges. Il s'agit de ne pas être dépossédé des enjeux et des moyens de mise en œuvre des mesures de sécurité et de sûreté. Ce sont des obligations légales auxquelles chacun doit se soumettre, mais il y a intérêt à rester dans une dynamique d'échanges et de coconstruction avec les pouvoirs publics. De même, il semble essentiel de revenir à des instances d'échanges, de coconstruction et de préconisations pour sortir de l'injonction subie qui peut s'avérer parfois inadaptée aux réalités des acteurs de musiques actuelles.
En effet, on voit apparaître des premières demandes de mise en place de plan de sécurisation d'établissement (PSE) sur des scènes de musiques actuelles (ex : Stereolux à Nantes). Ce dispositif était jusqu'alors obligatoire pour les établissements accueillant d'importants flux de publics en continu, tels les aéroports, les hôpitaux publics.
Il y a peut-être des façons d'être créatif sur la manière de faire en termes de mesures compensatoires, d'informations, de pédagogie en direction du public (…) ou encore sur la façon de mutualiser certains coûts à l'échelle des territoires (ex : sur de l'achat de barrières par exemple).
C'est pourquoi il semble essentiel de pouvoir faire remonter du terrain les observations, les expériences, les analyses afin que ce soit partagé largement, tant dans la mise en place de contenus et de modalités de formations adaptés, que dans la mise en place de méthodes de travail et de coconstruction avec les pouvoirs publics.

ALLER PLUS LOIN :

- Note de posture Vigipirate du 14 juin 2018
- Instruction ministérielle relative à l'indemnisation des services d'ordre du 15 mai 2018
- Gérer la sûreté et la sécurité des évènements et sites culturels. Référentiel, Vadémécum, Fiches Techniques. Ministère de l'intérieur, Ministère de la Culture et de la Communication, Secrétariat Général de la Défense et de la Sécurité Nationale.
- Label sécuri-site
- CNV. Les festivals de musiques actuelles en 2016. Caractéristiques et évolutions budgétaires. Focus sur les « surcouts sécurité » 2015-2016.

ATELIER DE TRAVAIL : RELATION ENTRE STRUCTURES ET PARTENAIRES PUBLICS

● Mercredi 4 juillet | 16h30-18h30 ● Salle Rabier (musée de la BD)

Le SMA, l'UFISC et la FEDELIMA se sont associés afin de mutualiser les services d'un cabinet d'avocats. C'est le Cabinet *NPS Consulting*, situé à Lyon, qui a été choisi. Dans le cadre de ce partenariat, la FEDELIMA a décidé de construire une FAQ (Foire Aux Questions) autour des relations entre les structures et les partenaires publics, et notamment autour des conventions de partenariat et des commandes publiques. Ainsi, après une présentation de ce partenariat, cet atelier de travail aura pour objectif de construire les questions qui vont constituer cette FAQ.

AVEC...

AURÉLIE HANNEDOUCHE
Déléguée générale du SMA (Syndicat des Musiques Actuelles)

PATRICIA COLER
Déléguée générale de l'UFISC (Union fédérale d'intervention des structures culturelles)

COLAS AMBLARD
Docteur en droit, avocat associé au sein du Cabinet *NPS CONSULTING*, maître de conférences à l'Université Jean Moulin Lyon III et auteur d'une thèse de droit intitulée « *Associations et activités économiques* »

ANIMÉ PAR...

LUC DE LARMINAT
Directeur d'OPALE / CRDLA Culture
(Centre de ressources Culture des Dispositifs Locaux d'Accompagnement)

Après un premier tour de table faisant ressortir quelques difficultés spécifiques, maître Colas Amblard est surpris de constater que des modes de gestion puissent être remis en question par la collectivité ou par l'acteur, car c'est l'antériorité de la relation avec les partenaires et des conventions qui détermine les formes de contractualisation. Par ailleurs, il souligne la nécessité d'entretenir des relations régulières avec l'ensemble de ses partenaires, de tisser des liens avec ces derniers : même si l'action n'est plus contrôlée, il faut apporter la preuve de l'action.

L'atelier s'est poursuivi sur la formalisation de questions pour la Foire aux Questions :

- L'articulation entre la convention SMAC et les autres conventions
- Modalités d'une fin de DSP (la collectivité peut-elle arrêter sans préalable un service public ? Que deviennent alors l'association et les salariés ? Y a-t-il dédommagement ?) et plus généralement, quelles possibilités de changer de mode de gestion ? Quelles méthodes pour changer de mode de gestion ?
- Contreparties que les collectivités territoriales peuvent demander
- Que veut dire être à l'initiative du projet ?
- Municipalisation d'un service qui était assumé par une association subventionnée pour cela
- Cas des scènes conventionnées
- Gel budgétaire sur des sommes planchers
- Possibilité de conventionner sur de longues durées ?
- Dans quelles mesures l'Etat peut attribuer le label SMAC à un EPCC ?
- Différence entre convention d'occupation temporaire et convention de mise à disposition
- Dans le cadre d'une DSP : différence entre biens de retour et biens de reprise et question de la redevance
- Possibilité d'intégrer des élus dans une gouvernance et par conséquent quid pour les établissements publics

OPEN DATA, BIG DATA, PROTECTION DES DONNÉES ET LIBERTÉS INDIVIDUELLES : ENJEUX, RISQUES ET RESPONSABILITÉS

● Jeudi 5 juillet | 10h00-12h30 ● Auditorium (musée de la BD)

L'évolution, voire la révolution numérique, transforme nos sociétés et nos vies. Entre autres caractéristiques, elle génère la production d'immenses quantités de données qui deviennent peu à peu la matière dominante de nos économies, influent sur nos habitudes de vies, nos relations, nos libertés... Mais de quoi parle-t-on précisément ? Quels sont les enjeux derrière les concepts et notions liés aux à la gestion des données ? De quelles données parle-t-on ? Comment relier ces évolutions technologiques et la production de données à des enjeux éthiques de protection des libertés individuelles ? Quelles alternatives possibles ? Autant de problématiques que nous pourrons questionner, aidés des apports et témoignages des différents intervenants.

AVEC...

ANNABEL BONNARIC
Avocat spécialiste en propriété intellectuelle et nouvelles technologies chez ALIAS AVOCATS

AADEL BENYOUSSEF
Executive VP Europe à Excelerate Systems (Bordeaux)

GILLES SEBAN
Informaticien militant, spécialiste des outils informatiques libres (Système Libre - Bordeaux)

ANIMÉ PAR...

ELÉONORE DUBOIS
Responsable de l'accompagnement des adhérents du RIM (Réseau des Indépendants de la Musique en Nouvelle-Aquitaine) concernés par la musique enregistrée et le numérique

Éléonore DUBOIS, chargée de mission musique enregistrée et numérique au RIM (Réseau des Indépendants de la Musique - Nouvelle Aquitaine) introduit l'atelier en présentant les intervenants. Cet atelier se déroulera en trois parties :

1. Éléments de définition des termes utilisés
2. Les enjeux éthiques
3. Le cadre du RGPD (Règlement Général de la Protection des Données)

Aadel BENYOUSSEF, Executive VP Europe à Excelerate Systems et enseignant à l'Université de Bordeaux Montaigne débute cet atelier en présentant ce que sont dans l'univers de l'informatique et du numérique le Big Data et l'Open Data.

Qu'est-ce que l'Open Data ?

L'Open Data (données ouvertes) correspond à des jeux de données numériques publiques regroupées dans sept grandes familles (géolocalisation, culture, science, finance, statistiques, climat, environnement et transport) collectées par le secteur public (l'État, les collectivités, les institutions publiques) et le secteur privé (entreprises, associations, particuliers). Elles sont considérées comme « ouvertes » dès lors qu'elles sont numérisées et publiées de manière structurée pour être mises à disposition du grand public via des plateformes en ligne, des sites Internet ou des interfaces de programmation d'application (API), via les smartphones par exemple. Il peut s'agir de données sur les finances, les services, les transports, la démographie, l'environnement, la culture, l'énergie, etc. Elles sont utilisables, modifiables, redistribuables par tous, sans restriction technique, juridique ou financière. Lorsqu'une administration publique publie une donnée, il est possible d'en prendre connaissance, de la copier, de l'exploiter, de l'enrichir et d'en faire commerce. Elle ne peut cependant être revendue telle quelle si elle n'a pas été enrichie par l'adjonction d'informations complémentaires.

Pourquoi ouvrir les données ?

Premièrement, parce que c'est le droit du citoyen comme le précise l'article XV de la « Déclaration des droits de l'homme et du citoyen » en 1789 : « La Société a le droit de demander compte à tout agent public de son administration ». L'Open Data remonte dans ses fondements juridiques à ce premier principe. La loi « d'accès à l'information » de 1978 (dite loi CADA[1]) est le meilleur exemple de cette démarche. Elle introduit les notions de libération des données publiques et de leur publication. Elle permet de mettre à disposition des documents administratifs sur simple demande des administrés.
Deuxièmement, parce qu'ouvrir les données représente un intérêt sociétal (information du citoyen, participation à la vie démocratique, mise au point d'applications en fonction des besoins, outil d'analyse pour les élus et les agents publics).
Troisièmement, parce que cela représente un intérêt économique (création de nouveaux services innovants, outils d'analyse pour tous les acteurs économiques).
Le projet de loi pour une République Numérique[2] initié par Axelle Lemaire, et promulgué en 2016, essaie d'introduire la notion d'Open Data par défaut... C'est-à-dire que, par défaut, les données sont ouvertes. Ce texte introduit ainsi l'obligation pour les administrations de publier dans un « standard ouvert aisément réutilisable » certains documents, notamment « les

1 - Créée en France par la loi no 78-753 du 17 juillet 1978, la Commission d'accès aux documents administratifs (CADA) est une autorité administrative indépendante qui a pour objectif de faciliter et de contrôler l'accès des particuliers aux documents administratifs.
2 - https://fr.wikipedia.org/wiki/Loi_pour_une_République_numérique

données dont l'administration qui les détient estime que leur publication a un intérêt économique, social ou environnemental ». L'idée générale est que l'Open Data devienne une norme de diffusion d'informations partagées pour le bien commun.

Une donnée ouverte est couverte par une licence

L'Open Database License (ODbL) est une norme internationale qui définit la norme d'échange des systèmes Open Data. La licence Open Database permet à chacun d'exploiter publiquement, commercialement ou non, des bases de données. Une condition est néanmoins recquise, celle de maintenir la licence sur la base de données, et éventuellement, sur les modifications qui y sont apportées, et de mentionner expressément l'usage, si l'utilisateur génère des créations à partir de celles-ci. L'Open Data est né aux États-Unis, initié par le gouvernement Obama pour créer un système d'information pour les citoyens, afin de tendre vers un schéma de démocratie ouverte : L'OpenGov.

Principes de l'OpenGov

L'OpenGov est régie par 3 vecteurs principaux :

- la transparence (par rapport aux décisions publiques) ;
- la collaboration (entre les administrations publiques et les entreprises privées pour développer de nouveaux services) ;
- la participation (inciter à la participation citoyenne).

La France, autrefois à la 20ème place des pays pour le déploiement de l'Open Data est aujourd'hui 2ème pays au monde derrière les États-Unis dans la mise en place effective de services Open Data pour ses concitoyens. Elle est également le premier État à avoir nommé au niveau national un CDO (Chief Data Officer) en la personne de M. Henri Verdier. Ce CDO national a eu la responsabilité d'uniformiser les plateformes d'échanges entre les différentes administrations françaises (mise en place du paiement de l'impôt en ligne, de l'identifiant unique FranceConnect, etc.). Le site de référence de l'Open Data en France est : www.OpenData.gouv.fr. On peut y accéder à des données ouvertes dans les sept grands domaines cités en début d'intervention.

Que vient faire la musique ici ?

Imaginez demain que les services qui diffusent de la musique en ligne se mettent tous à l'Open Data. Ce n'est pas le cas aujourd'hui, cependant, des exemples existent dans le domaine musical, comme le projet MusicBrainz[3] qui est une base de données ouverte. Ce site référence et centralise les informations liées à la musique enregistrée par les artistes. Jamendo[4], quant à lui, est un autre site reposant sur une base de données ouverte et un service proposant aux artistes de diffuser leur musique en streaming gratuit.

Qu'est-ce que le Big Data ?

Notre environnement numérique est très riche (application d'Entreprise, bureautique, Internet, Email, réseaux Sociaux, Objets connectés, e-commerce, Cloud, SaaS[5], PaaS[6], Services Publics en ligne, Open Data, eGouvernement, Citoyenneté en ligne, Banques en ligne, jeux en réseau, Apps Mobiles, sauvegarde et Transport de données, échange et Partage en P2P, vidéo à la Demande...) avec un outil plus particulièrement connecté qu'est le smartphone.
Il a été calculé, en 2013, que l'ensemble de ces services et outils généraient 4 Zettabytes (4 milliards de milliards) de données numériques en une minute. Depuis les années 80 (démarrage du développement de l'ordinateur personnel et d'Internet), on assiste à une explosion de la création de la donnée avec un point d'accélération dans les années 2006 et 2007 due à l'apparition des premiers smartphones. Ces outils, via l'utilisation d'application mobile, génèrent aujourd'hui un nombre exponentiel de données (photos, audio, vidéos, fichiers, données numériques, GPS, etc.) avec un trafic qui double tous les 2 ans depuis 2013.

Toutes ces données ont provoqué un changement radical dans notre façon de faire et d'utiliser l'informatique. Ce changement a été impulsé par trois « V » qui définissent le Big Data : Volume / Variété / Vitesse. On peut parler de Big Data quand un système d'information est en capacité de traiter un très gros volume de données de manière illimitée, portant sur une variété infinie de types de documents, traités à une vitesse très rapide. Le temps de réponse est un élément primordial dans les architectures Big Data. Ces architectures Big Data permettent à certaines entreprises de très bien connaître les individus, leurs opinions, leurs goûts, leurs coordonnées, etc.

Des entreprises se sont aujourd'hui spécialisées dans le traitement de cette multitude d'informations que nous produisons en utilisant nos outils et services numériques. Elles ont mis au point des algorithmes traitant ces données et offre des services liés à la valorisation qui en est faite. Nous sommes devenus des identités numériques à très forte valeur commerciale. Les GAFA (Google, Apple, Facebook, Amazon), NATU (Netflix, Airbnb, Tesla, Uber) et BATIX (Baïdu, Alibaba, Tencent, Xiaomi) sont les géants qui pilotent toute l'industrie mondiale aujourd'hui. Ces entreprises ont cependant en commun d'avoir des plateformes Big Data qui sont OpenSource. Les codes sources de leurs composants logiciels sont libres et accessibles via la fondation Apache.

Le Linked Open Data

Alors même que Google prend le monopole des moteurs de recherches, la communauté OpenSource a réagi sous l'impulsion d'un des pères fondateurs de web et inventeur du HTML, M. Tim Berners-Lee, en créant le Linked Open Data. En effet, Google se fait rémunérer pour faire apparaître tel ou tel résultat de requête sur sa première page. En opposition à ce principe de monétisation de la recherche sur Internet, le Linked Open Data part du principe que l'internet doit rester libre pour le bien commun (la culture, le développement personnel, l'instruction, etc.). L'idée est de généraliser ce dispositif à l'ensemble de l'Internet, permettant ainsi un échange de données en Open Data pour la libre circulation de l'information. Le meilleur exemple de mise en application de ce principe est l'encyclopédie contributive Wikipedia dont la base de données « dbpedia » est publique, accessible et téléchargeable par tout à chacun gratuitement, et dont les informations sont actualisées et vérifiées par la communauté qui autorégule son fonctionnement.

3 - MusicBrainz : https://musicbrainz.org

4 - Jamendo : https://www.jamendo.com

5 - Le SaaS (Software as a Service), ou Logiciel en tant que Service en Français, est un modèle de distribution de logiciel au sein duquel un fournisseur tiers héberge les applications et les rend disponibles pour ses clients par l'intermédiaire d'internet

6 - La PaaS (Plateforme en tant que Service) est un modèle de Cloud Computing, au même titre que les SaaS et les IaaS. Un fournisseur de services Cloud propose des outils hardware et logiciels en tant que service via internet, permettant à l'utilisateur de développer des applications

Que faire des données personnelles ?

Les données personnelles sont protégées et leur utilisation encadrée par différents textes de lois. En France, la CNIL (Commission Nationale de l'Informatique et des Libertés) est l'autorité administrative en charge de faire respecter la loi. Elle répond aux demandes des particuliers et des professionnels. Toute personne peut aujourd'hui s'adresser à la CNIL en cas de difficulté dans l'exercice de ses droits, en lui adressant une plainte. Par exemple, le fait de collecter des données à caractère personnel par un moyen frauduleux, déloyal ou illicite est puni de cinq ans d'emprisonnement et de 300 000 € d'amende (Art. 226-18). Pour toute utilisation de données récoltées, il est obligatoire d'informer les utilisateurs de ce qui est fait de leurs données et surtout de recueillir leur accord explicite pour l'utilisation de ces mêmes données. Depuis le 25 mai 2018, le RGPD (Règlement Général sur la Protection des Données) oblige l'ensemble des entreprises à se mettre en conformité.

Gilles SEBAN, informaticien militant, spécialiste des outils informatiques libres (Système Libre - Bordeaux) intervient pour présenter, dans un premier temps, le travail réalisé avec le RIM (Réseau des Indépendants de la Musique) en Nouvelle-Aquitaine. Un travail de sensibilisation aux enjeux éthiques, de conseil, d'accompagnement et de formation a été initié depuis plusieurs années afin de faire en sorte que l'ensemble de l'équipe du RIM utilise des outils et des logiciels informatiques libres.

Le logiciel libre est né dans les années 60/70, au début de l'informatique qui était portée par des développeurs qui la voulaient ouverte à tous et à laquelle tous pouvaient contribuer. À l'époque, les mots de passe n'existaient pas car ils induisaient une limitation d'accès et également un contrôle. L'arrivée du PC (Personal Computer) dans les années 80, avec l'entrée de l'informatique dans les foyers, a créé une économie autour de l'ordinateur. En effet, vendre un PC induit également la vente des logiciels nécessaires à ses différentes utilisations, logiciels qui rapidement vont devenir propriétaires, c'est-à-dire dont le code informatique est fermé et inaccessible. Le principe du logiciel libre est né à cette époque sous l'impulsion de Richard Stallman (informaticien et chercheur au MIT - Massachusetts Institute of Technology), lorsque l'imprimante Xerox de son laboratoire se met à rencontrer des soucis de bourrage papier. Il décida d'essayer d'améliorer le pilote existant afin de régler le problème. Il fut alors surpris de voir que le pilote de l'imprimante était uniquement disponible sous la forme d'un binaire. Le code source était inaccessible et ses demandes effectuées auprès de Xerox, essuyèrent un refus net. Face à ces licences logiciels propriétaires/fermées, qui se développaient de plus en plus, il décida de créer la licence libre GPL qui permet aux personnes de s'emparer de leurs outils, de participer à leur développement, d'étudier leur fonctionnement, de modifier, de donner une copie de l'application, etc. Ceci afin de créer du savoir et de pouvoir le partager. La plupart des programmes informatiques sont aujourd'hui fermés obligeant, bien souvent au quotidien les utilisateurs à être dans l'illégalité dans leurs usages (téléchargement illégal de musique et de films, logiciels et jeux crackés, etc.). Le logiciel libre permet d'inverser la vapeur par l'utilisation d'outils ouverts. Il est important de préciser que les logiciels libres ne sont pas obligatoirement gratuits, même s'ils le sont la plupart du temps. Un logiciel open source peut tout à fait être commercialisé.

Internet, dans ses principes fondateurs, intégrait déjà l'esprit du logiciel libre. En effet, dans sa structure initiale, Internet était à l'origine un système partageable, ouvert, utilisable par tous, avec la possibilité d'indexer du contenu, de partager de la donnée, etc. Internet, que nous connaissons aujourd'hui, a pu se développer dans le temps justement parce qu'il repose sur des briques logiciels libres comme le protocole http (Hypertext Transfer Protocol). Le Web qui utilise les protocoles http et https n'est qu'un des services d'Internet, mais il en existe beaucoup d'autres : courrier électronique en POP ou IMAP, transfert de fichiers en FTP, Peer to Peer P2P, etc.

On assiste, depuis quelques années sur le web, à une concentration très importante de services dédiés proposés par quelques grandes plateformes : Youtube pour la vidéo, Amazon pour le commerce en ligne, Google pour les recherches et l'utilisation d'applications et de services en ligne, etc. Ces plateformes interconnectent de plus en plus les conditions d'utilisation de leurs différents services entre elles. Refuser de valider celles de Google peut amener une personne à ne plus pouvoir accéder à d'autres sites Internet dont l'accès passe obligatoirement par leur acceptation. Autrement dit, accepter les conditions d'utilisations de Google c'est aujourd'hui consentir au traçage de la majeure partie de votre activité en ligne et l'utilisation de vos données personnelles.

Il est donc important, dans la mise en place de leur service, que les structures se posent la question de l'utilité des informations demandées pour les faire fonctionner : quels types de services souhaite-t-on mettre en place pour ses clients et/ou adhérents ? Les rend-on dépendants des services qui sont proposés dans leur conception ? Cela va-t-il dans le sens général de la société que nous défendons ? Quelle marge de manœuvre laisse-t-on ? Les usages que l'on a et les applications que l'on utilise au quotidien donnent des indications sur ce que les usagers peuvent faire ou ne pas faire. Il semble nécessaire de reprendre la main et de s'émanciper des services proposés par les éditeurs de logiciels et les GAFAM (Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft).

Aadel BENYOUSSEF intervient pour expliquer que, face aux services des GAFA, les utilisateurs sont aujourd'hui dans une attitude qu'il qualifie de servitude volontaire. Il s'agit de notre paresse intellectuelle, qui nous pousse à prendre le chemin le plus facile et le plus simple pour atteindre un objectif. Les utilisateurs continuent à utiliser les services des GAFA parce qu'ils en ont l'habitude et que cela reste plus simple pour eux. Les GAFA jouent avec ce réflexe en déployant des services faciles d'accès, simples et surtout gratuits. Cependant, que se passe-t-il si demain Google décide de faire payer ses services ? Les utilisateurs devront alors payer pour accéder à l'ensemble des données qu'ils ont pris l'habitude de leur confier en utilisant leurs différents services jusqu'alors gratuits (Emails, Drive, Agenda, Blogs, etc.). On bascule dès lors dans un autre mécanisme que l'on appelle la servitude involontaire. L'utilisateur devient alors esclave du service proposé qui désormais est payant. Bien que nous n'en soyons pas encore là, Google a le droit d'utiliser l'ensemble des informations que vous mettez en ligne, puisque, pour utiliser leurs services, vous avez dû cliquer sur un bouton signalant que vous acceptiez leur CGU (Conditions Générales d'Utilisation). La vraie question à se poser dans l'utilisation des outils numériques reste de savoir si, en tant qu'homme libre, je souhaite rentrer dans ce système de servitude volontaire ou involontaire.

Éléonore DUBOIS, explique que le RIM (Réseau des Indépendants de la Musique), réalise actuellement le bilan de l'accompagnement réalisé avec Gilles SEBAN afin

de pouvoir le communiquer et voir si ce travail est transférable dans une certaine mesure à ses différents membres qui souhaitent s'emparer du sujet et s'émanciper des services et logiciels propriétaires. L'idée est que, après avoir été sensibilisé à la démarche, ils puissent l'utiliser sans remettre bien entendu en cause l'ensemble des outils et logiciels utilisés par les structures.

Annabel BONNARIC, avocat spécialiste en propriété intellectuelle et nouvelles technologies chez ALIAS AVOCATS intervient pour présenter la RGPD (Réglementation Générale sur la Protection des Données). Il s'agit de prendre connaissance, en tant que chef d'entreprise, dans l'utilisation des outils et services numériques et des données qui sont collectées, des responsabilités que l'on a concernant le respect de la vie privée des personnes.

Les sites Internet que vous gérez, que ce soit en e-commerce ou comme vitrine de votre projet, sont des extensions de votre activité. Ce sont des espaces privés au sens où « ce que je fais sur mon site, j'en suis responsable ». Je suis responsable des informations que je communique sur Internet en tant que propriétaire de ces dernières.

Concernant l'Open Data, les données communiquées sont encadrées par le RGPD afin qu'il ne soit pas permis dans leur utilisation d'avoir accès à des données personnelles. L'information communiquée va devoir être anonymisée. Ce n'est pas parce que l'on a mis une donnée en ligne, par exemple une photo sur Linkedin, qu'on autorise n'importe qui à récupérer cette information et à la traiter comme il le souhaite. Il est important de mettre en place les outils permettant de recueillir le consentement des personnes à communiquer leurs informations personnelles. C'est la mécanique que l'Europe a souhaité mettre en œuvre avec le RGPD. Ce règlement intègre notamment la possibilité de sanctions financières très lourdes en cas d'infractions constatées. Ces sanctions peuvent atteindre 4% du chiffre d'affaires mondial des opérateurs en infractions. Le deuxième levier concerne le système d'extra-territorialité qui permet d'agir à l'encontre d'opérateurs qui sont à l'étranger, mais qui visent la population européenne. Un troisième aspect de la réglementation vise à favoriser la prise de conscience de chacun via la notion de coresponsabilité des traitements. Elle prévoit qu'une personne soit responsable de traitements. Cette responsabilité s'éxerce, très souvent en lien avec un sous-traitant (hébergeur de site Internet, éditeur de solutions logicielles, expert-comptable ou toute autre structure utilisant les données dans le cadre d'une sous-traitance (traitement des payes si elle est externalisée par exemple). Le RGPD impose désormais une coresponsabilité partagée en termes d'obligation de sécurité des données pour le responsable du traitement et le sous-traitant. Il y a désormais une obligation pour un responsable de traitement de ne faire appel qu'à des sous-traitants qui respectent le RGPD et qui mettent en place des mesures techniques et organisationnelles qui sont conforment au règlement et qui assurent la protection des données. De plus, la relation entre le responsable des données et le sous-traitant doit être formalisée par un contrat signé par les différentes parties prenantes. Les entreprises doivent désormais, dans le cadre de la mise en place de leur registre de traitement, demander à leur sous-traitant s'il respecte bien le RGPD, lors de la communication de documents ou dans le cadre de leur contractualisation, en prenant en compte les nouvelles obligations imposées par la loi. Si elles ne le font pas, elles sont en faute vis à vis de la loi.
Certaines obligations et principes d'informations existaient déjà avant l'arrivée du RGPD, comme le consentement à communiquer ses données, les informations sur la nature du traitement, les mentions légales, les boutons de désinscription, la minimisation de la donnée (collecte des données nécessaires, mais pas plus), la durée de conservation des données, etc. Il est important sur ce dernier point de savoir qu'il est obligatoire d'informer ses utilisateurs sur le temps de conservation des données que l'on collecte sur eux. Le RGPD n'impose pas de norme à ce sujet : il appartient à chacun de fixer cette durée qui, par nature, doit correspondre à celle nécessaire au traitement des données. Tout dépend donc de la nature du projet auquel elle se rapporte (cf. référentiel de durée de la CNIL).

En matière de prospection commerciale, il est possible de garder les informations d'un prospect (client potentiel de l'entreprise) durant trois années après le dernier contact (qui correspond, par exemple, au fait d'avoir été actif en cliquant sur un lien contenu dans votre mail de prospection ou newsletter). Lorsque le prospect est devenu client, la durée est beaucoup plus longue : on peut conserver les données durant toute la durée de vie du contrat qui vous lie au client en plus des obligations légales d'archivage et de conservation des informations liées à une traçabilité des transactions.
La question de la durée n'est pas simple à régler. Il faut dissocier la durée de vie de la donnée courante (donnée active qui est nécessairement accessible dans le cadre de votre activité) de celle de l'archivage de cette donnée lorsqu'elle n'est plus nécessaire à l'activité (l'accessibilité à l'information est alors réduite). Il est donc important à cette étape, que le sous-traitant qui hébèrge ces données et qui a en charge leur conservation, déploie bien les moyens de sécurité nécessaires imposés par le RGPD pour accéder à ces informations archivées. Il faut que le système puisse garder des informations exploitables a posteriori sans pouvoir rattacher les informations archivées à une personne physique.
Il n'y a pas sur ce point de solution proposée par le RGPD : il appartient à chacun de trouver une solution adaptée à son utilisation et son activité tout en restant dans le cadre du RGPD dont le principe repose sur une analyse du risque en fonction du type de données qui est collecté, de ce qu'il en est fait, du type de traitement réalisé. Il est nécessaire ensuite en fonction de ce risque de mettre en œuvre les mesures et outils adaptés pour garantir l'anonymat des personnes et la sécurité des informations. La faute, au regard du RGPD, serait de ne pas l'avoir fait. Il ne faut pas hésiter à se documenter, voire à se faire accompagner par des techniciens afin de mettre en œuvre les solutions informatiques adaptées au regard du diagnostic réalisé.
Il est surtout important de montrer la volonté de se mettre en conformité et de tout mettre en œuvre pour le faire, quand bien même l'objectif de cette mise en conformité n'est pas totalement effectif dans un premier temps. La question de la bonne foi jouera sur ce point un rôle important en cas de contrôle.
Il est à préciser en matière d'emailing qu'il existe en France certaines exceptions. Par exemple, la loi LCEN de 2014 (Loi pour la Confiance dans l'Économie Numérique) encadre l'envoi de SPAM (email non sollicité). Cette loi comporte des exceptions, comme l'autorisation pour une entreprise de pouvoir envoyer des sollicitations par mail à ses clients/utilisateurs sans consentement ultérieur. Le contenu du mail doit bien entendu être en lien avec l'activité de l'entreprise et intégrer une option pouvant permettre au client/utilisateur de pouvoir se désinscrire à tout moment. Une autre exception tolérée par la CNIL concerne l'envoi par une entreprise de sollicitations

à un destinataire sur son adresse email professionnelle dans le cadre de ses fonctions, et ce, tant que celui-ci ne s'est pas désabonné de ces envois.

Les questions à se poser dans la mise en œuvre du RGPD et pour la mise en conformité dans l'entreprise :

1 - Réaliser une cartographie (photographie de la situation actuelle). C'est une étape clé afin de réaliser le meilleur diagnostic possible :

- Quel est l'effectif salarié ?
- Combien existe-t-il de services ?
- Comment cela fonctionne ?
- Qui est amené à collecter des données ?
- Qui se partage des données ?
- À qui et à quels partenaires sont communiquées les données ?
- Quels outils et solutions informatiques sont utilisés pour collecter et traiter ces données ?
- À quoi servent les données collectées (sont-elles toutes utilisées et nécessaires, si oui pourquoi et pour quelle durée) ?
- Les données collectées et utilisées sont-elles sécurisées ? Le sont-elles toutes ?

2 - Mise en place du registre de mise en conformité (il est obligatoire de le réaliser, peu importe la taille de l'entreprise) :

- Il y deux types de registres à réaliser : Le registre du responsable de traitement (en interne) et le registre du sous-traitant (pour l'externe)
- Exemple de registre type sur le site de la CNIL
- Le registre se construit par finalité de traitement

3 – Mettre en place les procédures et outils pour répondre au droit de portabilité des personnes (demande de droit d'accès à l'information par un utilisateur ou un client).

- Par quel moyen peut-on être contacté ?
- Qui prend en charge la demande ?
- Qui répond ?
- Comment sont communiquées les informations
- Dans quel délai ?

RESSOURCES CITÉES LORS DE LA TABLE RONDE

| Plateforme ouverte des données publiques françaises

| Apache

| Linked Open Data Cloud

| Moteur de recherche Qwant lié à la musique

| Loi informatique et liberté 1978

| Loi pour la Confiance dans l'Économie Numérique (LCEN)

| RGPD

| RGPD en pratique

| Limite de conservation des données

| Registre de traitement des données

| Agence nationale de la sécurité des systèmes d'information

DÉVELOPPEMENT DURABLE ET TRANSITION ÉNERGÉTIQUE : EXEMPLES DE BONNES PRATIQUES

Atelier participatif

- Jeudi 5 juillet | 10h00-12h30
- Salle Goscinny

Certains adhérents de la FEDELIMA ont commencé à expérimenter et/ou opérer des changements de pratiques dans leur structure pour limiter les dépenses énergétiques ou autres gâchis. Cet atelier visera donc à construire avec l'ensemble des participants un état des lieux de « bonnes pratiques » et permettra également de recenser les éventuels questionnements quant à la mise en œuvre de ces changements de pratiques.

ANIMÉ PAR...

MAEVA JUSTICE
Chargée des projets européens et de la démarche développement durable au Grand Mix (Tourcoing)

Présentation de l'étude menée par Guillaume Dampenon

Le développement durable est un sujet auquel il s'est intéressé notamment dans le cadre d'un mémoire recherche entrepris lors d'une reprise d'étude en Master 2. Pour cela, il s'est appuyé sur le projet DEMO au sein duquel le Grand Mix est impliqué. Dans le cadre de cette recherche, Guillaume a en novembre dernier fait passer une enquête flash au sein de la FEDELIMA pour connaître un peu mieux les pratiques de développement durable. L'idée était de mesurer l'intérêt des adhérents sur ces questions et faire un petit état des lieux de ce qui est fait actuellement.

La présentation de cette enquête consiste à mettre en perspective un volet plus qualitatif mené auprès des acteurs de DEMO. Le but étant de comprendre et d'analyser les dynamiques et les ressorts de l'engagement des acteurs qui portent ce type de démarche. Ce qui est recherché dans cette étude, ce n'est pas tant ce que font les acteurs, mais plutôt pourquoi ils le font. Comment dans leur trajectoire professionnelle, à un moment donné, il y a eu soit une rupture soit une continuité dans un engagement qui se traduit actuellement par la conduite d'une démarche de développement durable. Cette étude ne se veut pas être un panorama exhaustif des bonnes pratiques.

48 structures ont répondu à cette enquête qui a été diffusée sur les listes de discussions de la FEDELIMA. On y observe des répondants répartis partout en France, bien que ce soit principalement des grosses structures ou des équipements avec des équipes plus importantes qui ont répondu. Les personnes qui ont rempli le formulaire occupent principalement des postes de directions. Cependant, toutes les « familles de métier » au sein des structures sont représentées parmi les répondants. Cela semble prouver que les problématiques de développement durable sont partagées au sein des équipes.

Quelques constats généraux :

Sur l'échantillon de répondants, une grosse majorité de structures sont engagées dans cette démarche et 30% sont en cours de réflexion. Cela reflète le niveau d'engagement des personnes présentes autour de la table lors de cet atelier.
Aucune tendance n'apparaît concernant les actions concernant lesquelles les répondants sont en cours de réflexion (il va y avoir une entrée environnementale dans la réflexion avec le tri des déchets, mais il existe aussi des réflexions sur le management, ou encore des entrées des questionnements sur le territoire...).
Autre constat général, les problématiques de développement durable n'ont été prises en compte que récemment. Seulement une structure affirme s'être posée la question du développement durable il y a une dizaine d'années.

Pourquoi les personnes entament cette démarche ?

Très majoritairement, les répondants déclarent que c'est le projet de la structure qui les a fait s'engager dans cette démarche. Les résultats montrent que la démarche n'est que très rarement engagée à la demande des partenaires. Cependant, lorsque l'on creuse avec des entretiens qualitatifs on voit qu'il n'y a pas d'injonction politique, mais il peut y avoir quelques demandes des partenaires institutionnels. L'entrée par projet est intéressante, car elle peut avoir valeur de déclencheur ou d'accélération (exemple, le projet DEMO dans le cas du Grand Mix).
Il y a une vraie tendance qui confirme un

intérêt qui s'affirme de plus en plus au sein des adhérents de la FEDELIMA, mais l'étude montre aussi des freins (le bâtiment, les limites en ressources humaines, en moyen

Sur les enjeux considérés par les adhérents de la FEDELIMA, quel axe privilégient-ils dans leurs projets de développement durable par le prisme des trois piliers (environnemental, social ou économique) ?

- L'axe environnemental reste majoritaire chez les répondants, car c'est quelque chose sur lequel on peut agir concrètement et assez vite.
- L'entrée sociale et sociétale par le biais des problématiques de management responsable
- L'entrée ancrage des projets sur le territoire, qui entre en résonnance avec l'histoire du secteur, les valeurs d'éducation populaire et l'action culturelle ancrée dans les territoires. Par cette entrée, on arrive à reconnecter une démarche de développement durable.

Comment les acteurs positionnent la culture, au sens large, parmi ces trois piliers et une démarche de développement durable. Considèrent-ils la culture comme complémentaire, transversale ou indissociable ? La majorité considère que la culture est indissociable, au cœur d'une démarche de développement durable. Cela traduit une bonne compréhension de ces enjeux et un positionnement culturel assez fort, ancré au cœur de ces démarches DD.
Enfin, peu de structures sont certifiées parmi les répondants (seulement deux : l'Aéronef et les Trans Musicales, qui sont engagées depuis assez longtemps).

Quelles actions et projets menés ? Des exemples d'actions cités lors de cet atelier

Entrée sociale / sociétale

- Réflexion sur l'équité de la politique RH et des relations contractuelles et économiques sur le territoire
- Travail sur l'égalité femmes / hommes
- Le management des salariés permanents (place de chacun, circulation de la parole, respect des personnes, pérennité des postes...)
- Engagement dans une démarche complète de responsabilité sociétale suivant les principes de la norme ISO26000
- Identification de toutes les parties prenantes et consécration des espaces de dialogue et d'échange avec elles
- Animation collective autour de la démarche tant en équipe salariée qu'au sein du conseil d'administration
- Amélioration des conditions de travail par la prise en compte des risques psychosociaux
- Implications du tissu associatif local pour proposer repas et boissons sur les trois jours de festival
- Travail sur l'accessibilité (tous types de handicaps, mais également politique tarifaire, etc.)
- Sensibilisation des publics
- L'accueil des bénévoles (charte en cours d'écriture)

Entrée environnemental, énergies

- Tri sélectif partout (bar, bureau, studios, loges, public, restaurant, catering). Il y a finalement peu besoin du tri sélectif dans le public, car il produit peu de déchet. (cendrier de poche). Beaucoup de structures font du tri en interne, mais les déchets se retrouvent finalement dans la même poubelle, car l'agglo ne s'en occupe pas. Possibilité de faire appel à une presta externe qui apporte les contenants et vient les chercher toutes les deux semaines.
- Gobelets consignés sur site : un gobelet doit être lavé 7 fois pour être efficace en termes de développement durable. Si les gens apprécient le verre logotypé et le ramènent chez eux, la structure est obligée d'en recommander et n'a pas le temps de le laver 7 fois... Ce qui peut aussi poser des questions dans le cadre d'un festival. Un autre phénomène a été évoqué : les organisations qui n'organisent qu'un seul événement par an veulent également des gobelets à leur effigie. Le problème, c'est que ces gobelets restent au placard pendant un an, car il est difficile de les mutualiser. Pour éviter ce problème, il faut aussi accepter des gobelets qui viennent d'autres structures, ou prêter les siens.
- Est-ce qu'il existe une cartographie précise des lieux de fabrication des verres et de combien de pourcentage de plastique recyclé sont-ils composés. Est-ce qu'il a des outils comparatifs entre les différents fournisseurs ?
- Il existe des gobelets fabriqués à base d'algues
- Récupération de l'eau de pluie
- Fontaine à eau directement branchée sur le robinet
- Économiser le volume d'eau dans les chasses d'eau (très simple à faire)
- Toilettes sèches sur le festival
- Panneaux solaires / Bonne orientation du bâtiment
- Adhésion à Enercoop – cela coûte plus cher, mais c'est militant
- Maîtrise des dépenses énergétiques
- Utilisation d'ampoules à Led pour l'éclairage
- Impression des outils de communication sur papier sans chlore, avec encres végétales
- Papier recyclé
- Baisser ses quantités
- Imprimeur local
- Achats responsables
- Contrat électricité 100% énergie verte (Alterna)
- Maitrise de la consommation d'électricité (arrêt de la clim principale 70% du temps annuel avec la mise en place d'un minuteur)
- Choix des équipements informatiques (logiciels libres)
- Initiation des adhérents à l'utilisation d'outils informatiques libres
- Suppression des mails / utilisation de slack
- Limitation de la consommation d'eau en petites bouteilles pour les artistes accueillis avec le système de gourdes pas trop jolies pour qu'elles ne soient pas volées, et pas trop moches pour qu'elles soient utilisées.
- Produits d'entretien : acheter les produits les moins nocifs
- Installation de multiprise avec interrupteur sur les postes de travail
- Interrupteur avec détecteur de mouvement
- Diagnostic énergétique sur la démarche Mégawatt. Un inventaire de tous les appareils électriques et leur puissance, un focus sur certains matériels qui pourraient être utilisés différemment.
- Augmenter la température des frigos
- Systématiser l'utilisation des modes d'économie d'énergie des appareils électriques
- Réflexion autour de l'installation de sous compteur électrique et création d'un outil de suivi des consommations

Déchets – Alimentaire

- Formation sur la réutilisation des déchets alimentaires en cuisine / composte
- Valorisation des circuits courts

- Achats produits bios et/ou issus du commerce équitable par les associations. Les coûts supplémentaires que représente l'achat de produit bio est facilement absorbable. D'autant qu'en augmentant la qualité des produits, certains exemples montrent que le chiffre d'affaires et la marge ont augmenté en jouant sur les quantités (avec des aliments plus riches et moins de viande par exemple). Le chiffrage est un levier pour convaincre les personnes moins sensibles au développement durable.
- Proposer des doggy bag au restaurant
- Véto sur l'achat de produits alimentaires (ex. saumon)
- Boisson locale / Bio / Voire militant (bière de faucheur d'OGM)
- Négociation importante sur les riders / Proposer un rider d'entrée de jeu. Un livret d'accueil (résidence – artiste)
- Dans les loges : « les 10 commandements » pour expliquer la démarche (pourquoi des gourdes, utiliser le composte, respect des loges, du staff…) d'une manière sympa. Pour emmener les groupes dans cette démarche. Il y aurait un impact si plusieurs salles s'y mettaient pour créer une habitude.
- Signalétique au catering

Transport

- Mutualisation systématique de tournées (ex. spectacles jeunes public La Bobine)
- Coordination d'une enquête régionale sur les déplacements des spectateurs des concerts et des festivals. Permet d'aller voir les pouvoirs publics avec des infos, mais aussi de faire réfléchir les personnes quant à leurs habitudes.
- Incitation forte au covoiturage et à l'utilisation des transports en commun
    - o Pour le public
    - o Pour l'équipe
- Favoriser le télétravail – une fois par semaine
- Indemnité kilométrique vélo pour les salariés (ou à pied)
- Partenariats avec les sociétés de transport public
- Travailler avec les hôtels de proximité

CONCERTATION ET CO-CONSTRUCTION DES POLITIQUES PUBLIQUES N°2 : FOCUS SUR LE CONTRAT DE FILIÈRE

● Jeudi 5 juillet | 10h00-12h30 ● Salle du Chronoscaphe

Cet atelier permettra de revenir sur la construction des contrats de filière : quelle impulsion de départ, dans quel cadre général de politiques publiques pour la culture, comment cela a-t-il été co-construit avec différents acteurs (État, Régions, CNV - Centre National de la chanson, des variétés et du jazz - et réseaux territoriaux et/ou autres acteurs musiques du territoire) ? Un panorama des contrats de filières dans les différentes régions permettra ensuite de se poser ces questions : quel(s) périmètre(s) couvert(s), issu(s) de quels constats territoriaux ? Enfin, le fonctionnement des contrats de filière sera abordé.

AVEC...

DOMINIQUE MULLER
Délégué adjoint à la musique à la Direction Générale de la Création Artistique du ministère de la Culture

FRÉDÉRIC VILCOCQ
Conseiller Culture, Économie Créative, Francophonie et Sports au Conseil Régional Nouvelle-Aquitaine

LAURENT BOULOUARD
Chef du service culturel du Conseil Général de Maine-et-Loire (49)

FLORENT TEULÉ
Directeur du RIM (Réseau des Indépendants de la Musique)

MARINA PARKS
Coordinatrice de RMAN (Réseau des Musiques Actuelles en Normandie)

PIERRETTE BETTO
Responsable du secteur «Entreprises, actions économiques et professionnelles» au CNV (Centre national de la chanson des variétés et du jazz)

ANIMÉ PAR...

KENNETH QUIGUER
Consultant pour ExtraCité, une coopérative de conseil et de formation au service du développement local durable des territoires

Pour faire suite à l'atelier : « *Concertation et co-construction des politiques publiques : les espaces d'échanges et d'orientations au service de l'intérêt général* » du mercredi 4 juillet, cet atelier s'est attaché plus particulièrement aux contrats de filière. Ainsi, seront rappelés la manière dont les contrats de filière sont apparus, leur cadre ainsi que leurs mises en œuvre.
Dans un premier temps, l'État rappellera le contexte dans lequel ils sont apparus et leurs objectifs. La région Nouvelle Aquitaine et le RIM (Réseau des Indépendants de la Musique) interviendront ensuite pour rappeler l'histoire, l'évolution et la mise en œuvre du contrat de filière sur cette région. Puis RMAN (Réseau des Musiques Actuelles en Normandie) témoignera du contrat de filière qui vient d'être signé en région Normandie. Enfin, le département du Maine-et-Loire interrogera les coopérations et les espaces de co-construction des politiques publiques sur son territoire.

Pourquoi un contrat de filière ? Histoire et premiers développements

L'idée d'un contrat de filière né, dans un premier temps, d'un constat. En effet, les missions ressources du CNV (Centre national de la chanson des variétés et du jazz) ont beaucoup évolué et ce dernier observe qu'une multitude d'acteurs ne le connaissent pas ou pensent qu'ils n'ont pas accès aux différentes aides. Il se questionne alors sur la manière dont il peut élargir ses bénéficiaires et être davantage sur les territoires.
Par ailleurs, dans un contexte où se mène une réflexion sur la réorganisation de l'action publique, où la loi NOTRe[1] et la loi LCAP[2] ont des conséquences sur l'aménagement du territoire et la réorganisation des services déconcentrés ainsi que sur la manière de réfléchir la construction des politiques publiques, l'État s'interroge avec son opérateur le CNV à travailler plus en proximité et en complémentarité avec les territoires.

Ainsi, en 2011, le CNV et l'État signent de premières conventions de partenariats avec les régions Poitou-Charentes et Rhône-Alpes. En 2014, le développement de ces partenariats s'amplifie. En effet, petit à petit les instances de gouvernance (le comité des programmes et le conseil d'administration) s'emparent pleinement de ces questions. Par ailleurs, il y a une montée en puissance de l'engagement de l'État dans ces partenariats. En 2017, le premier contrat de filière est signé entre l'État, le CNV et la région Nouvelle-Aquitaine.

La DGCA demande alors à l'Inspection de développer ce modèle à l'échelle nationale. Dans un premier temps, une observation est faite des différentes expérimentations menées sur les territoires qui permettent alors la rédaction d'un document-cadre décrivant les enjeux de la démarche dans les grandes lignes, les parties prenantes, les possibles contenus du contrat, etc.
Ceci dit, rien n'est figé et les contrats de filière restent très différents d'un territoire à l'autre. Notons aussi que cette réflexion qui questionne le rapport de l'État avec ses services déconcentrés, sa façon de travailler au plus proche des territoires et avec les collectivités territoriales se poursuit. D'ailleurs, en plus de la DGCA, d'autres services de l'État devraient rejoindre cette réflexion : la DGMIC (Direction générale des médias et des industries culturelles) et les DREAL (Direction régionale de l'environnement, de l'aménagement et du logement). Par ailleurs, d'autres expérimentations se poursuivent. Ainsi un contrat de filière devrait se

1 - Loi NOTRe (Nouvelle Organisation Territoriale de la République) du 7 août 2015.
2 - Loi LCAP (Liberté de Création, Architecture et Patrimoine) du 7 juillet 2016.

mettre en place avec un département et un autre à l'échelle d'une agglomération.

Il est important de noter que les contrats de filière sont des éléments constitutifs de la politique publique culturelle de l'Etat mais ils ne sont pas les politiques publiques de l'État : il existe d'autres dispositifs qui subsistent et qui sont complémentaires avec les contrats de filière.

L'exemple du contrat de filière en Nouvelle-Aquitaine[3]

Genèse et signature d'un premier contrat de filière. Dès les années 2000, il y a eu volonté politique de la région Aquitaine à prendre en compte les musiques actuelles et à travailler en concertation avec les acteurs, et avec les autres collectivités publiques. D'ailleurs, en 2006, la région acte un principe éthique de co-construction de ses politiques publiques avec les acteurs, et si possible avec des acteurs fédérés.
La Région commence alors à travailler autour de différents sujets en étroite collaboration avec le RAMA (réseau d'acteurs musiques actuelles d'Aquitaine). En 2011 par exemple, avec le RAMA, la Région écrit une proposition d'un fond créatif territorial. Autre exemple, en 2015, elle met en place un pôle de compétence. En effet, la Région défend l'idée que l'échelle régionale est un bon échelon territorial pour expérimenter des politiques.

En 2015, la loi NOTRe met en avant certains sujets déjà expérimentés par la région Aquitaine, ce qui permet à cette dernière de continuer sa réflexion. Par ailleurs, les régions récupèrent la gestion des fonds structurels européens. Or dans un contexte où les dynamiques budgétaires pour la culture sont en stand-by, où la nouvelle délimitation des territoires mobilise des budgets plus importants pour les régions, le fait de pouvoir mobiliser de nouveaux crédits de droits communs fait évoluer les perspectives de financements de la culture et accélère le processus de partenariats.
En 2017, la région Nouvelle-Aquitaine signe avec l'État et le CNV un partenariat. Il existait déjà un contrat de filière « Livres » sur le territoire, c'est donc le nom de « contrat de filière musiques actuelles » qui a été proposé puis choisi pour nommer ce partenariat.

Grâce à la mobilisation de fonds structurels de droit commun, le budget mobilisé pour les musiques actuelles d'un montant de 3 millions s'élève aujourd'hui à 5,5 millions. Mais au-delà de l'augmentation du budget dédié aux musiques actuelles, l'appel à des fonds budgétaires de droit commun permet de faire « politique commune » avec d'autres ministères, au-delà de celui de la Culture.

En ce qui concerne la place du réseau d'acteurs, le RAMA puis le RIM (fusion des réseaux d'acteurs de Poitou-Charentes, de l'Aquitaine et du Limousin) ont été impliqués dans cette réflexion dès le départ.
En 2015, un travail mené avec les acteurs du territoire a permis de dégager 40 mesures pour les musiques actuelles, document sur lequel les partenaires publics ont pu s'appuyer pour développer leur politique culturelle en faveur des musiques actuelles. Il y a donc eu une construction progressive de la démarche.

Enjeux et mise en œuvre du contrat de filière
Le contrat de filière de doit pas se résumer à une stratégie d'appels à projets. L'idée est de pouvoir expérimenter de nouveaux projets, de nouvelles façons de faire avec d'autres secteurs et de faire financer ces expérimentations en mobilisant des fonds de droit commun. Autrement dit, le contrat de filière n'est pas une finalité, mais un processus qui est co-construit entre les partenaires publics et les acteurs, et accompagné – en Nouvelle Aquitaine – par le réseau d'acteurs de la filière musiques actuelles.
L'enjeu principal est de pouvoir faire bouger le secteur culturel en expérimentant et en travaillant davantage en transversalité... Plus précisément, l'enjeu est d'expérimenter de nouvelles politiques culturelles publiques et de faire évoluer le droit commun.

Quatre objectifs sont inscrits dans le contrat de filière :
- La concertation. L'objectif étant la co-construction des politiques publiques en faveur des musiques actuelles dans un dialogue pérenne
- Les fonds créatifs. L'objectif est de mettre en place un laboratoire d'expérimentation des politiques publiques qui sera financé en partie par des fonds structurels communs.
- L'ensemble sert à expérimenter des mesures qui vont faire évoluer les politiques de droit commun
- Élargir le comité stratégique du contrat de filière en permettant notamment à d'autres collectivités territoriales de s'investir dans le processus.

Ainsi, le contrat de filière – processus accompagné par le réseau - joue quatre rôles :
- Un rôle politique : en s'appuyant sur les droits culturels comme enjeu transversal à défendre, en mettant en place des espaces de concertation pérennes entre acteurs publics et privés…
- Un rôle économique : pas de manière numéraire, mais en s'appuyant sur des expérimentations pouvant participer de l'évolution du droit commun
- - Un rôle pédagogique : en mettant en place des outils d'auto-évaluation à disposition des acteurs, en aidant ces derniers à répondre aux appels à projets du contrat de filière…
- Un rôle structurel : en prenant en compte l'ensemble de la filière, en renforçant l'écosystème.

Concrètement, le comité stratégique est composé du RIM, de l'État, de la Région, du CNV, de l'IRMA, de Pôle Emploi Culture Spectacle, du Pôle de Compétences Culture et Richesse Humaine (LAMA) et du CESER (Conseil Économique et Environnemental Régional).
Il a reçu 85 candidatures sur 4 axes différents. Le ratio de renouvellement des demandes d'une année sur l'autre est bon : ce ne sont donc pas toujours les mêmes acteurs qui bénéficient des subventions.

L'exemple du contrat de filière en Normandie

En Normandie, le contexte est très différent. En Haute-Normandie, il y avait un réseau d'acteurs RMAHN et en Basse-Normandie, il existait une agence régionale. À la fusion des régions, le premier objectif était que le réseau d'acteurs puisse travailler sur l'ensemble de la région et en complémentarité avec l'Agence Régionale qui étendait également son périmètre d'actions.

Pour réfléchir au rôle du réseau, RMAN propose qu'une concertation ait lieu sur le territoire. Et parallèlement à ce besoin, la Région souhaite mener un diagnostic suivi de concertation.
En 2016, un premier diagnostic du territoire en matière de musiques actuelles est mené par l'Agence Régionale. Puis, après le rendu de ce diagnostic en juillet 2017, des concertations se mettent en place, par bassin de vie, sur l'ensemble de la région. C'est RMAN, le réseau d'acteurs musiques actuelles normands qui est en

3 - Exemple du contrat de filière musiques actuelles en Nouvelle Aquitaine – Convention triennale 2017-2019

charge de les animer.
Fin 2017, début 2018, la Région est en discussion avec l'État et le CNV pour la mise en place d'un contrat de filière qui commence à se réfléchir en parallèle des concertations régionales.

Toutes ces démarches et processus ont permis la mise en place d'une dynamique collective avec les acteurs de la filière musiques actuelles et les partenaires publics. En effet, devoir réfléchir à une harmonisation des politiques publiques a obligé chaque échelon territorial, le réseau d'acteurs à réfléchir ensemble aux besoins du territoire, aux enjeux communs…

Les concertations ont nourri les contenus du contrat de filière : elles ont permis de réfléchir collectivement aux propositions d'acteurs (autour de la ruralité, du développement d'artistes…). Le fait qu'elles soient menées à une échelle régionale, mais qu'elles se soient déroulées par bassins de vie a également permis aux départements de réfléchir aux côtés de la Région, des acteurs, de l'État. D'ailleurs, trois des départements normands ont signé le contrat de filière.

Sur les sujets des appels à projets du contrat de filière, il y en a qui sont spécifiques et d'autres communs aux autres tels que la coopération professionnelle, la question du développement artistique, celle de la production phonographique…

Plusieurs questions se posent pour la suite : La question de l'évaluation du contrat de filière

- La question de la poursuite des concertations, avec la volonté toutefois de concertations permanentes
- La question de la structuration des acteurs qui reste complexe avec peu d'acteurs subventionnés, de structures professionnelles en dehors des trois agglomérations
- La question du financement des expérimentations, mais également de la structuration du réseau.

La question de la structuration de réseau d'acteurs est très importante. En effet, mettre en place des concertations territoriales, participer à l'animation d'un contrat de filière (etc.) prend beaucoup de temps. Si l'on souhaite poursuivre cette dynamique de concertation permanente, il est impossible de n'être qu'un salarié. Par conséquent, se pose la question de qui finance cette structuration de réseau et de quelle manière.

Le département du Maine-et-Loire

Au regard de la réforme territoriale, il est difficile pour les départements de se positionner aujourd'hui. La culture fait partie des compétences du département qui, en 2015, ont fortement été remises en question. Si on regarde beaucoup de départements à ce jour, la politique culturelle départementale a souvent été démontée plus qu'elle n'a été renforcée.

En Maine-et-Loire, la stratégie culturelle a davantage été questionnée au regard des compétences et du territoire : comment la culture peut-elle accompagner le développement des territoires, les nouvelles agglomérations (…) ? Au-delà de savoir s'il est important de prendre la compétence culturelle, le département s'interroge sur la culture comme vecteur de cohérence du territoire.

Dans tout ce qui a été dit précédemment, ce qui est intéressant c'est la manière dont ce type de réflexion, de dispositif peuvent servir le territoire, rendre cohérente la politique culturelle, mais aussi la faire évoluer faire du droit commun.

Questions – réponses

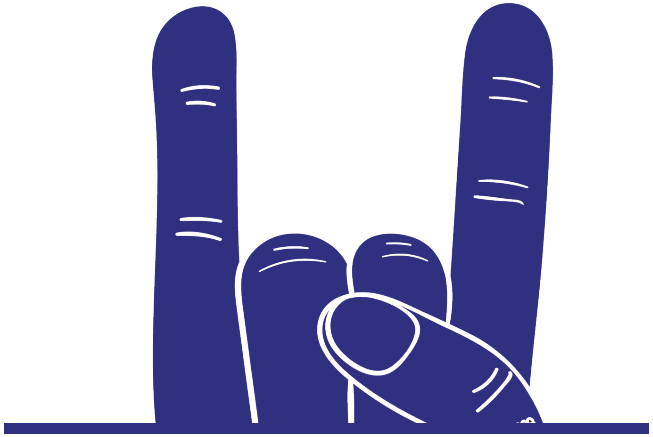
Est-ce que l'État ne pourrait pas s'appuyer sur l'exemple de la Nouvelle Aquitaine pour inscrire en préambule au contrat de filière que ce dernier a pour enjeu d'expérimenter des politiques culturelles publiques et de faire évoluer le droit commun ?
L'État pourrait sans doute impulser ce type de dynamique, mais n'a pas vocation à contraindre les collectivités locales qui sont indépendantes et qui mènent la politique qu'elles souhaitent. Il faut rappeler que l'enjeu premier qu'avait l'État était de repenser ses manières de travailler avec les territoires et notamment les collectivités territoriales. Ce qui est intéressant, c'est d'observer si ce type de dispositif peut faire changer les relations entre les partenaires publiques, les acteurs… Et pourquoi pas, en allant plus loin, faire évoluer le droit commun.

Pourquoi avoir choisi le terme de « filière » ? Si on observe dans l'industrie ce à quoi renvoient les contrats de filière, il y a des notions de concurrence, de compétitivité… N'y a-t-il pas un risque qu'une collectivité s'appuie sur cela et oublie les fondamentaux que notre secteur souhaite défendre ?
Il est important de bien définir les enjeux et objectifs défendus. En Nouvelle-Aquitaine, le fait que le contrat de filière soit basé sur les droits culturels empêche la concurrence, la compétition entre les acteurs.

Est-ce qu'en tant que réseau d'acteurs vous avez fait un état des lieux des questions qui étaient communes entre les différents contrats de filière ?
De manière informelle, cela a été posé. Il serait sans doute intéressant d'aller plus loin en réalisant des typologies de besoins, ce qui permettrait de dégager ce qui est commun et/ou spécifique à chaque région.

Ce type de dispositif questionne la place des réseaux territoriaux, de leur structuration et de leur développement, quel est le point de vue de l'État ?
L'État doit pouvoir écouter les acteurs régionaux et territoriaux. Au regard des dispositifs existants, des différentes entrées travaillées par région, des différents secteurs artistiques, des différents champs musicaux, comment articuler l'ensemble ? Garde-t-on les spécificités de chacun ? Est-ce qu'on lisse l'ensemble ? L'enjeu c'est de savoir comment travailler ensemble, en cohérence et en harmonie.
La structuration des acteurs de musiques actuelles a fortement évolué, ce qui fait progresser tout un secteur au service du territoire et du développement de l'intérêt général. L'État doit définir ce qu'il attend précisément des réseaux d'acteurs territoriaux musiques actuelles, afin de pouvoir les soutenir et les accompagner, voire qu'ils puissent donner l'envie à d'autres secteurs artistiques de se structurer comme ils l'ont fait.

LES ADHÉRENTS DE LA FEDELIMA



Un immense merci aux adhérents de la FEDELIMA, aux personnes et aux organisations partenaires qui ont contribué à la réalisation de RAFFUT! 2018

Ils ont soutenu RAFFUT! 2018 :

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
Ministère Culture Communication

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
MINISTÈRE DE LA JEUNESSE, DES SPORTS ET DE LA VIE ASSOCIATIVE

CNV centre national de la chanson des variétés et du jazz

GrandAngoulême AGGLOMÉRATION

RÉGION Nouvelle-Aquitaine

CHARENTE LE DÉPARTEMENT

RIM RÉSEAU DES INDÉPENDANTS DE LA MUSIQUE

la cité internationale de la bande dessinée et de l'image

www.raffut.fedelima.org

SCÈNE DE MUSIQUES ACTUELLES

FEDELIMA