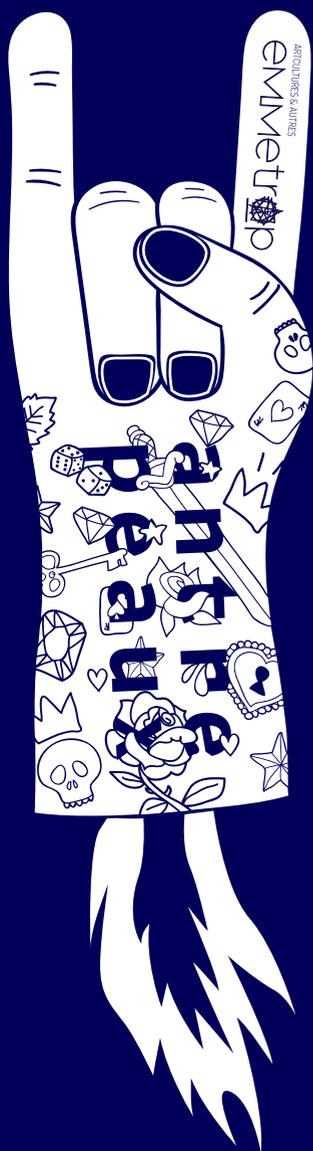


EMMETROP || BOURGES



RAFFUT!

LES RENCONTRES DE LA FEDELIMA

Les actes
4ème édition - 2019

www.raffut.FEDELIMA.org



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 Courtrai (De Kreun)
- 2011 : du 04 au 06 juillet, à Rouen (106)
- 2012 : du 27 au 29 juin, à Belfort (Poudrière et Moloco)
- 2013 : du 03 au 05 juillet, à Niort (Camji)
- 2014 : du 09 au 11 juillet, à Castres (Bolegason) mixées avec POP MIND¹
- 2015 : le 10 mars, à Nîmes (Paloma)
- 2016 : du 04 au 06 juillet à Pau (Ampli)
- 2017 : du 04 au 06 juillet au Havre (Tetris)
- 2018 : du 03 au 05 juillet à Angoulême (La Nef)

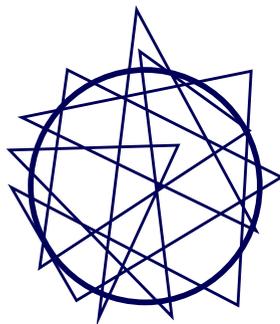
.....
¹POP MIND (www.pop-mind.eu) est un temps de rassemblement et de partage pour l'ensemble des organisations touchant au monde culturel : professionnels, fédérations, universitaires, société civile, syndicats, réseaux territoriaux, associations, Etat, collectivités...

LES ORGANISATEURS



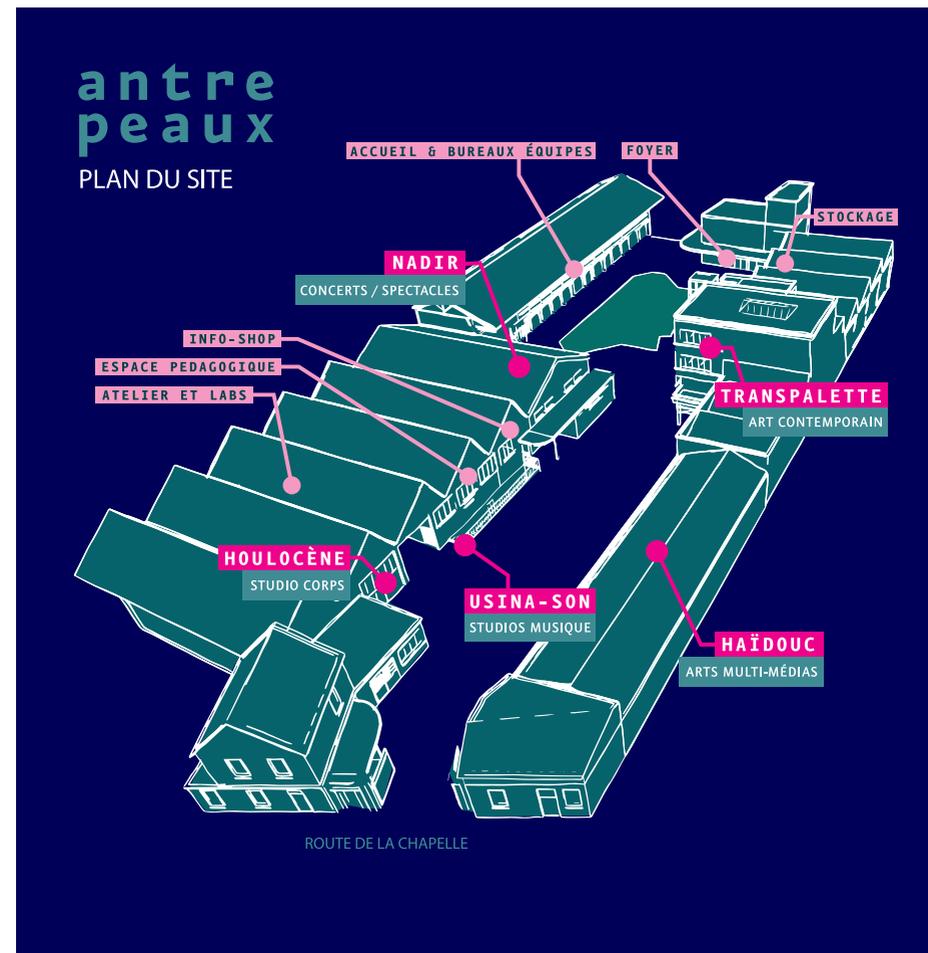
La FEDELIMA est une fédération nationale qui regroupe des lieux et projets dédiés aux musiques actuelles sur l'ensemble du territoire français. Elle a pour objet de fédérer et développer toute initiative d'intérêt général en matière de musiques actuelles. La fédération produit des analyses partagées du secteur et contribue à sa structuration à partir des observations et 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.

Emmetrop est une association de loi 1901 créée en septembre 1984. Ses objectifs sont la promotion de la création contemporaine à partir d'une action ouverte, décloisonnée et décalibrée. Il s'agit de créer de nouveaux rapports entre art et population. La particularité du projet artistique de l'association est d'être pluriel, trans-artistique, ouvert sur de nombreuses disciplines artistiques, dans un appétit décomplexé pour la création artistique en général, émergente en particulier. Les champs artistiques balayés sont larges : musiques actuelles et expérimentales, art contemporain, cultures urbaines, arts de la rue et du cirque, danse, performance, le théâtre... Les domaines d'interventions de l'association sont : la création, la diffusion, la formation et la médiation.



emmetrop

LES LIEUX



PAGE	TITRE
8	Conférence : L'indépendance... Oui, mais ?
28	Relations entre radios et lieux de musiques actuelles : on continue l'exploration...
36	Une salle, un festival ? Les spécificités des festivals organisés par les lieux de musiques actuelles
44	Personnes fragilisées ou en situation de handicap : comment aller vers une plus grande inclusion ?
58	Égalité, diversité, lutte contre les discriminations... Quelles convergences ? Intersectionnalité, de quoi parle-t-on ?
74	La construction d'un projet de musiques actuelles, ses influences sur son développement et son fonctionnement dans la durée
84	Développement durable : réflexion autour de la mise en place d'actions collectives et mutualisées au niveau national
92	Notre maison, le Centre national de la musique : les murs sont-ils déjà montés ?
102	La structuration de la filière jeune public : réunir les réseaux musicaux peut-il favoriser la production et la circulation des oeuvres ?
120	Les droits culturels changent-ils l'exercice de la programmation ?
134	Construire un projet politique musiques actuelles de territoire : quels enjeux, quelles réflexions mettre en place ? Quelles méthodologies possibles ?
136	Qualitatif vs quantitatif : comment évaluer les projets différemment ?
146	Artistes, médiateurs, chargés d'actions culturelles : quelles fonctions sont en jeu ?
158	Techniques d'animation, gestion de réunion, process de prise de décisions... Comment aller vers plus de responsabilité collective et de participation ?

PAGE	TITRE
162	2020 : quels enjeux autour des élections municipales pour nos projets ?
174	Les dispositifs d'accompagnement des groupes sont-ils adaptés aux pratiques en amateur ?
178	Bénévoles, intermittents, vacataires, salariés permanents, dirigeants bénévoles... Comment veiller à une meilleure cohésion d'équipe ?
180	Music Moves Europe : un programme, des appels !

L'indépendance... Oui, mais ?

 Mardi 2 juillet | 16h00-18h30

 Nadir

L'indépendance, tout le monde en rêve. De la Bretagne aux teenagers, du média au label, du lieu à l'idéaliste politique, l'indépendance est un Graal que l'on convoite, que l'on revendique, mais le touche-t-on réellement ?

De quoi, de qui est-on indépendant ? L'indépendance totale existe-t-elle ? Quelle différence avec l'autonomie, avec l'émancipation ?

Nous tenterons dans cette table ronde de mieux cerner les contours de ce mot fascinant, de les interroger sous plusieurs angles (politique, économique, artistique, éthique, philosophique...), puis de nous poser la question de l'indépendance de nos projets au regard de la diversité qu'ils recouvrent aujourd'hui.

Avec...



CHRISTIAN RUBY
Philosophe et docteur en philosophie



SOPHIAN FANEN
Journaliste, co-fondateur du média en ligne LesJours.fr



PATRICK FLORENT
Directeur de la radio Canal B (Rennes)



PIERRE «PIT» SAMPRAS»
Artiste, auteur, chanteur, guitariste (Burning Heads, Monde De Merde)



MARSU
Directeur du label Crash Disques (Paris)

Animé par...



LAETITIA PERROT
Directrice de la Nef (Angoulême)

Introduction par Laëtitia Perrot

L'indépendance est un vocable probablement à l'esprit de tout participant présent à RAFFUT! depuis qu'il est en âge d'écouter, d'acheter de la musique. À l'instar de la biodiversité et de la représentation de la chaîne alimentaire que l'on raconte aux enfants, dans un écosystème comme celui des musiques actuelles, il existe des petits, des gros et cette diversité semble vitale à la création, à l'expérimentation. On peut cependant légitimement s'inquiéter aujourd'hui, face aux phénomènes de concentration notamment, d'une certaine disparition de cette diversité, bien qu'elle soit inscrite aujourd'hui, via les droits culturels, dans la Déclaration de 1948, mais aussi dans la loi NOTRe et que les acteurs en sont donc en partie les garants. Parallèlement à ce risque existe une crainte de l'instrumentalisation de la création artistique à d'autres fins et pour d'autres valeurs que celles de l'expression et de l'exercice des droits culturels. On parle souvent du soft power, cette arme « à la française » plus précieuse que le Mirage ou le Falcon. Ce pouvoir se joue aussi au niveau local, au niveau des territoires. Comment ne pas devenir le « nouveau mirage » de la politique locale ? Cette question de l'intrusion du politique dans les projets parle à toutes les structures touchant un tant soit peu de subventions, ce qui concerne probablement l'immense majorité des participants à RAFFUT!. Cette question se pose toujours, quelle que soit la forme juridique de sa structure, association, SCIC, SA, établissement public...

Parallèlement, des festivals, des artistes, de collectifs citoyens cultivent l'indépendance, loin des grands groupes capitalistes internationaux et des démarches électoralistes éventuelles, avec souvent de la réussite. On peut citer l'exemple du Hellfest qui fonctionne très bien, en autonomie, par rapport au Download festival porté par Live Nation. On peut citer l'exemple de groupes comme Last Train, qui ont creusé le sillon de l'indépendance pour développer leur projet artistique. Ou d'autres exemples encore, affichant une certaine longévité, parmi lesquels des intervenants de cet atelier de la radio Canal B au label Vicious Circle. L'indépendance fonctionne, aussi, car elle est un gage de qualité pour beaucoup. C'est un mot attirant. Un amateur de musique va souvent se diriger vers les rayons « indés » des dis-

quaires. En même temps, ce gage de sérieux qui vaut pour certains peut aussi entraîner le risque d'être considéré comme amateur par d'autres ou trop « DIY » pour des partenaires naturels tels que les financeurs. Plusieurs questions émergent. L'indépendance est-elle nécessairement une construction « contre » ? Ou est-elle aussi un chemin autonome pour créer ? Comment préserver l'indépendance dans ce secteur des musiques actuelles ? Comment un lieu labellisé SMAC permet-il à l'indépendance d'exister au sein de son écosystème (disquaires, cafés-concert...) ? Comment présenter ce terme à des partenaires financiers, quand la notion d'indépendance tout comme celle d'Économie Sociale et Solidaire ne sont pas vraiment au centre du modèle économique pensé et défendu au sein d'une instance telle que le CNM ?

Pour discuter de ces questions, autour de cette notion d'indépendance, interviendront lors de cet atelier :

- Christian Ruby, docteur et maître de conférence en philosophie à Paris, membre de l'association pour le développement de l'histoire culturelle, qui va présenter cette notion d'indépendance et éclairer sur son adéquation avec la volonté et les valeurs affichées par les acteurs du secteur
- Aurélie Pinto, sociologue de la culture, qui a notamment collaboré à l'écriture de l'ouvrage « Culture et l'indépendance, les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles »
- Sophian FANEN, journaliste, co-fondateur du média en ligne LesJours.fr, qui collabore avec des médias importants tels que France Culture et Libération
- Patrick FLORENT, directeur de la radio associative rennaise Canal B, radio musicale emblématique, mais travaillant également sur son territoire local via l'action culturelle
- MARSU, label manager de Crash Disques et ancien manager des Béruriers Noirs
- Pierre « PIT SAMPRAS », artiste, auteur, chanteur, guitariste (Burning Heads, Monde De Merde)

« La rédemption par l'indépendance ? » : intervention de Christian Ruby, philosophe, docteur en philosophie

Je ne vous cache pas que le terme « indépendance¹ », soumis à notre réflexion, et identifié généralement à la complétude ou à la liberté, n'est pas la tasse de thé des philosophes, qui prennent la notion d'indépendance comme une notion parfaitement négative. Par différence, notamment, avec les termes « autonomie » et « émancipation » qui sont pour nous d'emblée positifs dans l'action et le mouvement qu'ils désignent.

Afin de mieux baliser le terrain, remarquons déjà que « indépendant » / « indépendance », l'adjectif et le nom, sont, dans les langues européennes, des constructions négatives et paradoxalement relationnelles. Des constructions négatives ? In-dépendance. Même si le terme est accompagné d'un verbe d'action. Certes, on « se rend » indépendant, on « assure » son indépendance, etc. Mais il s'y agit de rien moins que d'un retrait, ou d'un renoncement. Des constructions relationnelles ? Il n'est pas d'indépendance en soi, on est indépendant de [...].

Par conséquent, l'indépendance renvoie à la description d'un type d'interdépendance et non à une position absolue. Par conséquent, parler d'indépendance, ce n'est pas invoquer une complétude du type « je n'ai besoin de rien », ce n'est pas non plus être libre, sinon sous la forme d'une liberté parfaitement figée, conçue comme une absence de liens. Mais c'est au minimum prendre part à un ensemble lié, dans lequel on veut occuper une place spécifique en réarrangeant au besoin les interactions. Il s'agirait alors d'une notion dynamique plus que restrictive et négative. De là, la « guerre d'indépendance » qui rend un peuple souverain sans l'isoler, ou un logement indépendant par rapport à un corps de bâtiment auquel il demeure lié, ou un « esprit indépendant », voir un « label indépendant »...

.....
1 - Indépendance : en logique : une proposition indépendante est une proposition qui ne peut être réduite à d'autres. En arbitraire : ne dépendre de rien. En droit : indépendance financière. En politique : un État indépendant, souverain... Terme négatif par rapport à autonomie. Antonyme : dépendance.

Or, on sous-entend souvent dans la représentation de « l'indépendance » une complétude (je n'ai besoin de rien) ; parfois on en fait une notion prescriptive (il faut être « indépendant ») ; et beaucoup l'identifient à « être libre », sous forme de l'évidence d'une liberté conçue comme une absence de lien ou d'interdépendance. On glisse ainsi d'une situation de relation à une métaphysique de la liberté et à la valorisation d'un arbitraire.

Alors, doit-on vraiment faire de l'indépendance une bannière² et si oui, de quel type ? Peut-on envisager de se contenter de faire prévaloir un retrait pour exister ? Est-ce finalement une fausse grandeur en ce qu'elle se contente d'énoncer une déprise, sans énoncer la prise d'un autre ordre et agencement ? Est-ce une manière de vivre et de penser ou un leurre ? Je souhaite ouvrir une brèche dans les enchaînements habituels : avec l'usage de ce terme, dans votre contexte des musiques actuelles et des labels indépendants, nous sommes sans doute au cœur d'un combat juridico-politique juste (l'indépendance par rapport à [...] - l'État, les Majors...), quoique recouvert d'un terme inadéquat qui entraîne le plus souvent une généralisation abusive. L'expérience de l'indépendance juridique (le refus de toute main mise qui ne laisserait pas d'autonomie) ne doit pas devenir une double chaîne philosophique : celle qui laisse croire qu'avec l'indépendance toute dépendance, qui serait un « mal », est abolie ; celle qui laisse croire que l'indépendance est une liberté absolue.

Relevé de paradoxes

C'est sous ce soupçon d'une dérive vers une illusion de « liberté, que nous voudrions relever quelques paradoxes étonnants, faisant entrevoir une autre possibilité.

Premier paradoxe :

Si l'indépendance, disons juridique, est le résultat d'une manière de ménager les moyens d'une action au sein de situations institution-

2 - Chacun sait que chaque mot est un préjugé. Que les mots n'ont pas de valeur en soi, et que justement les problèmes commencent dès lors qu'on les félicite, ou les transforme en bannières. La valorisation d'une notion est toujours un phénomène historique et politique s'appuyant sur des pratiques muées en habitudes ou sur des pratiques organisées pour défendre des intérêts.

nelles instaurées, elle est cependant destinée à satisfaire une certaine (ou une autre) utilité commune. Cette indépendance n'est donc pas un isolement. On ne devrait pas pouvoir y prendre les moyens pour des fins. Ce que font pourtant beaucoup. En ce sens, l'idée d'indépendance ne devrait jamais référer à ce que nous sommes (à un être), mais seulement à ce que nous représentons dans nos manières d'agir.

Deuxième paradoxe :

Qui montre que l'usage de la notion d'indépendance, dans d'autres champs, n'est pas plus simple... Il existe dans notre société un mépris qui n'est pas feint pour l'indépendance, dès lors qu'il s'agit des adolescents et de leur soi-disant « individualisme », mais, à l'inverse, on leur fait souvent non moins l'injonction familière de « devenir indépendants », comme si cette fois c'était un bienfait !

Troisième paradoxe :

Les humains veulent être indépendants, parce qu'ils ne veulent pas obéir, mais ils veulent bien gouverner ! Ce qui suppose que d'autres obéissent... L'indépendance du politique, du gouvernant est donc un leurre fondamental.

Quatrième paradoxe :

Dans mes domaines de réflexion aussi (spectateur/public) : on ne cesse de revendiquer la présence au spectacle d'un public, mais dès qu'il manifeste son « indépendance » de jugement en critiquant ce qui est montré ou entendu, on le renvoie à sa soi-disant soumission à l'opinion et aux médias.

Conclusion : Nous sommes parfaitement accoutumés à ces usages de la langue, un peu généraux, un peu plats, qui prennent finalement peu au sérieux l'approche pointilleuse des choses humaines. Une conséquence fâcheuse de cette hypocrisie est en tout cas... qu'on évite de faire de l'indépendance un objet de réflexion en en détournant son attention.

Procéder autrement

Pour éviter d'emblée le trop-plein d'inquiétudes, on peut du moins essayer d'éviter la question de savoir si l'indépendance existe ou non, et tenter de dessiner les contours de ce que donnerait l'indépendance traitée comme

un absolu.

Que serait un État indépendant qui se penserait comme isolé et indivisible³ ? Que serait un individu indépendant qui serait isolé et indivisible ? Rien d'autre que la figure fictionnelle de Robinson Crusoé, conçue justement pour démonter, critiquer cet état d'esprit par son auteur Daniel Defoe. Robinson Crusoé n'a pas d'existence tant qu'il n'a pas remarqué qu'il était britannique. Son premier geste sur l'Île est de dresser l'Union Jack. Son deuxième est d'aller chercher une scie. Comme si on pouvait en trouver une sur une Île déserte. L'œuvre est bien une critique de la notion d'indépendance, et pourtant souvent comprise à l'inverse comme une défense de cette notion.

Une indépendance/complétude absolue, tel qu'en rêve l'adolescent, ce serait un monadisme (sans Dieu), un atomisme sans mouvement. Sauf que justement : il n'est pas de Dieu, et le mouvement est nécessaire aux atomes...

Où alors le seul être vraiment indépendant/complet serait effectivement Dieu. Mais même lui ne peut pas l'être : il a besoin de la création pour être Dieu.

Où l'on remarque que la notion d'indépendance a le vice foncier d'opposer l'individu et la société comme deux choses séparées, etc. Alors que tout individu est une part de la société.

Disons pour clore ce point que, quand il arrive que notre humanité veuille s'humilier volontairement, c'est encore la vanité qui lui joue un mauvais tour puisque chacun voudrait être quelque chose d'incomparable et de prodigieux, mais dans l'isolement. Or, l'incomparable et le prodigieux ne peuvent se mesurer qu'à l'aune des autres.

L'autonomie et l'émancipation

En un mot, si ce n'est pas absurde de parler d'indépendance, au sens administratif, politique et juridique, il convient cependant de se méfier des effets induits par ce terme. Sur-

3 - C'est le drame d'Aristote, Politiques I, 2, 8 ; III, 1, 12. « Autarcie », ce qui n'a besoin de rien d'autre que de lui-même (l'autarcie est à la fois une fin et ce qu'il y a de meilleur). Pour modèle : le dieu. L'autosuffisance divine devient modèle pour penser la cité. De ce fait, la cité autarcique devrait rejeter tout commerce avec l'extérieur. Or, tout le monde sait qu'Athènes fut impérialiste.

tout, politiquement, puisqu'il faut penser à regrouper les « indépendants » en archipels afin qu'ils puissent se défendre en commun. Autant rappeler que « indépendant » ne peut signifier « détaché de tout lien », et de toutes conditions sociales et politiques.

Qu'il puisse exister des philosophes « indépendants », cela n'a qu'une signification imagée et tranchante : Baruch Spinoza refuse les subventions des princes et adopte un travail rémunéré pour vivre, il assure son « indépendance », mais c'est pour assurer son lien au monde en totalité et non un solipsisme. Les moralistes contemporains (Ruwen Ogien) ne peuvent affirmer « l'indépendance » de l'individu que sous la condition de ne pas nuire à autrui, etc.

Au mieux, l'indépendance ne change pas le monde, n'abolit rien, mais s'aménage un recoin dans le monde. Et d'ailleurs, paradoxalement, cette « indépendance » juridique peut être soutenue par le monde...

Il serait donc salutaire de préférer le vocabulaire plus fécond de l'autonomie. Issu du grec auto-nomos. Soit, celui qui se donne à lui-même (autos : soi-même) la loi (nomos) comme être de raison, c'est-à-dire dans le rapport avec les autres. Cette notion renvoie à deux champs : le politique et l'éthique. Et pourrait avoir un sens juridique.

Intervention d'Aurélié Pinto, maître de conférence au département audiovisuel et cinéma de Paris III Sorbonne-Nouvelle

Aurélié Pinto n'est pas spécialiste des musiques actuelles, mais a collaboré avec des pairs dont c'est le cas et a notamment codirigé le livre « Culture et indépendance, les enjeux de l'indépendance dans les industries culturelles » et des numéros de revues de sociologie sur cette question de l'indépendance dans les secteurs culturels. Elle transmettra à travers son intervention un certain nombre d'éléments transposables dans le domaine de la musique. Le terme « indépendance » s'est aujourd'hui imposé dans les secteurs culturels. Cette catégorisation est souvent mobilisée, mais a rarement été mise en perspective. Il s'agit donc d'une notion extrêmement floue, mais utile et saisie par diffé-

rents acteurs. Un certain nombre tire d'ailleurs parti, de manière délibérée ou non, de ce flou sémantique. Le mot est entouré de connotations positives, le fait d'être indépendant attire des rétributions symboliques : authenticité de la démarche, sincérité, probité des pratiques. Il renvoie à des connotations vertueuses. Il attire l'adhésion des artistes, le soutien des pouvoirs publics et la sympathie du public. Il est intéressant d'opérer des variations sémantiques. On parle d'indépendants, « d'indés », mais également « d'alternatifs », « d'indies », renvoyant à l'underground, d'avant-garde, de création, de « niches »... Auxquelles font face des antonymes : majors, mainstream, consommation de masse, culture dominante, *starsystem*, voire les GAFAs (...) qui représenteraient le « monde d'en face ».

Il faut cependant d'emblée adopter une posture relationnelle. Il ne s'agit pas de définir les traits caractéristiques, universels de l'indépendance. Pour comprendre l'indépendance, il faut toujours la rapporter à un contexte, national par exemple. Quelles correspondances entre un label indépendant aux États-Unis, en Iran, en France... ? Est-ce la même chose d'être un label indépendant sous la présidence de Donald Trump ou sous celle de Barack Obama ? L'indépendance représente-t-elle la même chose dans le secteur du cinéma et de la musique, dans le cadre de politiques publiques qui se sont structurées différemment (le CNC existe depuis soixante ans, le CNM existe très récemment...) ? Des logiques d'échelles sont à l'œuvre. On est toujours le « gros » d'un autre... Selon les enjeux, les contextes, les périodes, des adversaires vont pouvoir se rassembler contre d'autres. On le constate par exemple autour des enjeux du numérique. Face à Netflix, des distributeurs indépendants du cinéma vont pouvoir s'associer à de plus gros distributeurs auxquels ils sont généralement opposés.

Le terme « indépendant » est souvent employé pour parler de structures, mais aussi parfois pour d'autres catégories telles que le genre, le style. En musique, il peut s'agir de catégories de marchés sur certaines plateformes de distribution ou de rayons dans des commerces. De telles catégories peuvent également exister dans le cinéma. Il peut s'agir également de lieux de diffusion ou d'événements. Des festivals dans le secteur du cinéma ou celui de la

musique par exemple. Il peut également s'agir de publications spécialisées, telles que le site Web d'actualité « Indie Wire » dans le cinéma ou de collectifs, tels que l'alliance des diffuseurs indépendants dans l'édition. Cela peut également désigner des rapports au travail, des styles de vie.

Aurélié Pinto présente quelques éléments concernant la généalogie du terme. L'autonomisation du champ culturel s'est globalement réalisée en France au XIX^{ème} siècle. Il s'agit en sociologie de la culture d'une inscription dans une théorie particulière, celle de Pierre Bourdieu, sur la notion de champ et d'autonomie des champs. Cela relève d'une idée très simple : progressivement, des secteurs, en l'occurrence culturels, vont se défaire d'influences considérées comme externes et se forger un langage spécifique, des instances de consécration spécifiques, un vocabulaire spécifique... Cette autonomisation s'est réalisée à la fois contre les logiques économiques, mais également contre l'intervention politique et religieuse, qui étaient des principes externes d'évaluation des biens culturels. Une des premières utilisations du terme « indépendant » dans le domaine des arts date de 1884 à l'occasion du « Salon des indépendants » organisé par un petit groupe d'artistes-peintres en marge qui vont revendiquer le droit de présenter leurs œuvres en public en échappant aux canaux officiels de sélection des œuvres. Ce terme va être associé aux théoriciens de « l'art pour l'art », qui rejoint la notion d'autonomie. Progressivement, cette notion va s'étendre à d'autres sphères culturelles. Dans l'édition par exemple, au moment de l'affaire Dreyfus, des intellectuels vont revendiquer des canaux propres de diffusion de leurs œuvres. Dans l'édition, la notion va être fortement réactivée dans les années 80 avec la dénonciation du pouvoir écrasant de sociétés telles que Hachette et Vivendi sur la chaîne du livre et l'émergence de beaucoup de petites maisons d'édition critiques et souvent très politisées. Parallèlement aux évolutions du monde éditorial, une critique de la presse émerge, jugée dépendante des forces de l'argent, portée par des organisations telles qu'Acrimed. En cinéma, le label « indie » a une forte influence à Hollywood, avec la création de filières indépendantes au sein des studios. À travers ce paradoxe se pose la question de l'instrumentalisation du terme. Dans le secteur musical, un

rapprochement peut être opéré avec la notion « d'underground », qui émerge dans les années soixante, en particulier autour de la musique punk, dans ses dimensions à la fois contestataires, esthétiques et institutionnelles. Avant d'intégrer une forme de « mainstream » dans les années 90, comme cela est pointé par certains auteurs. « L'indie » devient alors à la fois une catégorie esthétique, de genre et une catégorie marketing, qui désigne des biens afin de créer des formes de niches correspondant à des publics spécifiques.

La sociologie s'attache également à décrire des pratiques, au-delà des « déclarations » d'indépendance de personnes. Les sociologues observent comment les individus travaillent, se définissent. Cela permet d'approcher cette question qui traversait déjà le début des débats : on a compris que l'indépendant n'est pas isolé, qu'être indépendant nécessite de faire face à de nombreuses dépendances. L'idée est donc de juger quelles sont les dépendances plus ou moins aliénantes, il s'agit d'une forme de hiérarchisation des dépendances et de caractérisation des effets de chaque type de dépendances. Dépendre de subventions publiques au niveau local n'induit pas les mêmes effets que dépendre de subventions au niveau national ou de dépendre des actions de Majors à un niveau local ou international. Ces constats sont très importants pour sortir d'une forme de culpabilisation des acteurs culturels. Cette notion d'indépendance est tellement valorisée et désirable qu'elle génère des formes d'intériorisation quand on pense peiner à l'atteindre à cause de diverses contraintes, économiques ou autres et donc de dévalorisation, en inadéquation avec l'éthique que l'on souhaiterait défendre. Aurélié Pinto a pu observer ce type de phénomène dans le cinéma à travers l'exemple d'un programmateur d'une salle parisienne indépendante et historique, en l'observant à l'occasion de négociations avec les distributeurs. Il cherchait à défendre son intégrité, ses valeurs, son honnêteté, sa fidélité... Mais faisait le constat des grands groupes générant beaucoup plus d'entrées vers lesquels se précipitent les distributeurs, y compris indépendants.

Par ailleurs, l'indépendance fait référence à des types de statuts très différents et à des types de croyances très différentes. Elle peut renvoyer au petit commerçant, à l'artisan. Elle

peut renvoyer à l'animateur culturel. Elle peut renvoyer à des entrepreneurs charismatiques. Il existe de nombreuses petites entreprises indépendantes très liées au nom de leur fondateur originel. Cela interroge sur comment faire durer une entreprise indépendante, au regard de contraintes économiques, mais également d'une forme de « routinisation » de l'exceptionnel ou à travers le prisme de la professionnalisation : les immanquables procès « vous avez perdu votre âme du début » face au désir de sortir d'une forme de précarité.

À travers la notion d'indépendance, on peut également toucher à une dimension critique assez fondamentale et qui dépasse les secteurs culturels. L'indépendance dans les secteurs culturels serait une sorte de modèle pour l'ensemble des modes de travail d'aujourd'hui. Les qualités des travailleurs créatifs seraient des qualités transposables à l'ensemble des travailleurs : mobilité, adaptabilité, fluidité... Cela pose des questions en termes de modèle de société. Car finalement, si on opère un raccourci, Amazon, Uber et autres entreprises de ce type sont satisfaites de ce désir d'indépendance. Elle rejoint leur modèle, car elle permet la mise en place d'une relation plus directe avec les consommateurs et avec les sous-traitants (pour autant maintenus dans ce cas dans une forte dépendance financière) en contournant de manière générale les intermédiaires (libraires, disquaires...). Il est paradoxal de constater que Netflix devient aujourd'hui le refuge de certains réalisateurs indépendants pour produire en opposition avec les gros studios hollywoodiens.

Face à ces constats, l'indépendance devient une question politique, selon trois principaux sens qu'a pu identifier Aurélie Pinto :

- Au sens de la relation avec les pouvoirs publics. À l'instar de l'œuvre cinématographique « Le Grand retournement », le recours face au marché (re)devient l'État ou les collectivités locales pour garantir son statut d'indépendant. Ce recours passe souvent par un travail de formalisation, à travers la constitution de fédérations, qui deviennent elles-mêmes mises en critères par ces mêmes collectivités (le label « arts et essai » impose des critères très définis, très précis...). Le terme de subvention, pour certains exploitants de salle, est un mot insupportable car incompatible avec leur pos-

ture d'indépendants. D'autres au contraire revendiquent de toucher des subventions, car ils ont le sentiment de remplir une mission de service public.

- Au sens du discours. Dans les années 70 / 80, les structures indépendantes s'inscrivaient le plus souvent clairement dans un discours politique : marxiste, critique... Pour certains aujourd'hui l'indépendance permet plutôt justement une dépolitisation du débat.
- Le rapport au public généré par les créateurs et intermédiaires indépendants. Ces derniers ont une représentation du public auquel ils s'adressent, une forme de vision du monde social. L'indépendance peut donc renvoyer à différents types de publics et leur représentation : classes moyennes cultivées, « bobos », « hypsters »... Pour d'autres l'indépendance n'a rien à voir avec cette vision. Elle offre plutôt la possibilité d'avoir accès au peuple, dans un rapport direct, qui fait tomber les intermédiaires ; à ces « invisibles », qui n'ont pas accès à la culture ou auxquels on veut offrir les conditions pour créer.

Pour conclure son propos, Aurélie Pinto met en lumière le paradoxe du « cinéma de guérilla », dont les réalisateurs créent des films autoproduits et distribués de manière très directe au public. Mais une certaine critique dénonce que ces films soient montrés dans des cinémas d'arts et essai devant des publics très sélectionnés.

Intervention de Sophian FANEN, journaliste, co-fondateur du média en ligne LesJours.fr

Le média Les Jours⁴ a un peu plus de trois ans d'existence auxquels il faut ajouter un an de genèse du projet. Il s'agit historiquement d'un média fondé par d'anciens journalistes de Libération. Mais ils sont aujourd'hui heureusement minoritaires. Il s'agit d'un média en ligne, fonctionnant uniquement sur abonnement et sans publicité. Il est actuellement en campagne de recrutement d'abonnés dans l'objectif d'atteindre son équilibre financier qui se situe à

4 - <https://lesjours.fr/>

environ 15 000 abonnés (ils sont aujourd'hui à 12 à 13 000). Il faut savoir que le rythme est très saisonnier pour les médias par abonnement.

En 2014, le journal Libération ne se portait pas très bien. À l'époque, l'actionnaire majoritaire, Edouard de Rothschild, qui avait investi beaucoup d'argent dans le journal en bonne partie pour agacer sa propre famille, avait décidé de ne plus réinvestir dans le journal et de ne plus éponger ses dettes. Libération allait donc se retrouver au Tribunal de Commerce. Dans cette perspective, l'équipe discutait pour éventuellement déposer un projet de reprise. Au sein de ces discussions qui n'ont pas abouties, le journal ayant été racheté par Patrick Drahi, il y avait des questionnements très intéressants sur le journal, ce qu'il est, à qui il s'adresse... Il y avait de la frustration du fait de la méconnaissance des lecteurs, de leurs profils. À l'époque, dans le service culture, Sofian Fanen écrivait sur les musiques indépendantes, peu écoutées, peu visibles. Il écrivait « pour la cause », mais sans savoir vraiment pour qui. Ces discussions ont mené à la création d'un petit groupe d'individus dont les membres ont tous décidé pour des raisons diverses et variables de quitter le journal. Ils ont décidé de poursuivre le travail de ce groupe ce qui les a naturellement amenés vers la création d'un journal.

Les Jours ont ainsi été créés en s'appuyant sur des piliers culturels, politiques et économiques. Les abonnements économiques du média sont l'abonnement, le journalisme en ligne et une indépendance face à la publicité. Cette dernière constitue pour eux leur plus importante conquête en termes d'indépendance. Cette indépendance allège beaucoup l'esprit du point de vue journalistique et permet de se concentrer sur le modèle de l'abonnement. Dans les autres modèles, la publicité, à travers ses revenus, permet d'exister presque sans lecteurs. Elle génère une sorte de mythe en ce qui concerne la représentation réelle du journal qui n'est autre finalement qu'un produit vendu aux annonceurs. Énormément de ventes en kiosques sont factices ou créées de toute pièce par différentes stratégies... Cela peut être la même chose en ligne, via la création de pages « vues ». Énormément de médias fabriquent des pages automatiquement, via des dépêches AFP ou des vidéos volées sur YouTube ou d'autres médias. De la page « vue » est

fabriquée artificiellement, qui fabrique elle-même du contenu publicitaire. En sortant de ce modèle, un média se confronte réellement aux lecteurs et à ce qu'ils désirent lire. Il les connaît, sait où ils sont, d'où ils viennent, tout cela bien sûr dans les limites de l'anonymat. Un tel média est beaucoup plus agréable à construire.

Pour autant, il a fallu financer ce média en ligne géré à ce jour par douze salariés. Les 9 cofondateurs ont tout d'abord financé Les Jours grâce à l'investissement de l'argent de leur licenciement de Libération. Puis ils ont cherché à financer le journal au maximum par les abonnements. Ces derniers constituent aujourd'hui la majorité des revenus du média. Mais ils ne suffisent toujours pas pour arriver à l'équilibre. Dans une telle situation, la notion d'indépendance pénètre alors dans un entre-deux compliqué. Les Jours ont eu l'obligation de rechercher des investisseurs. Cela s'est avéré l'étape la plus délicate politiquement et juridiquement pour les créateurs. Ils se sont d'abord tournés vers des personnes appréciées, qu'ils savaient intéressées. Mais ils se sont aperçus de la difficulté à mobiliser des personnes prêtes à investir dans un média qui ne générera jamais beaucoup d'argent, notamment du fait de leur journalisme de fond. Leur modèle éditorial traite en effet peu de sujets, mais en profondeur, sur le long cours et en s'appuyant sur des choix affirmés. Des enquêtes vont ainsi être publiées sur 10, 20, voire 50 articles. Par exemple, leur principale enquête, intitulée « L'Empire », consacrée à la conquête du groupe Canal Plus par Vincent Bolloré en est à son 112ème épisode. Ils fabriquent cette information très exigeante un peu comme un label de musique indépendant, qui n'a pas de visée commerciale majeure. Ils savent donc avoir un public qui ne sera jamais celui du Parisien ou du Monde... Il s'agit en quelques sortes d'une niche, d'un undergroud de l'information.

Les créateurs du média ont prospecté très largement pour identifier des financeurs et sont finalement retombés sur des investisseurs tels que Xavier Niel et Matthieu Pigasse. Faire rentrer de telles personnes dans l'actionnariat du média a généré un important débat en interne. Était-il possible de créer un média indépendant avec des actionnaires qui comptent parmi les principaux actionnaires du Monde ou d'autres médias comparables ? À l'inverse, le refus de

leur proposition rendait impossible la réalisation du projet. Les Jours ont finalement accepté de faire rentrer Xavier Niel et Matthieu Pigasse dans leur actionariat tout en verrouillant au maximum leurs marges de manœuvre. Le média a ainsi investi beaucoup d'argent auprès d'avocats pour limiter au maximum l'impact de tels actionnaires, en s'assurant dans ses statuts que les cofondateurs gardent une grande majorité du capital (79 / 80 %) et en s'abritant derrière différents statuts juridiques, notamment celui de société solidaire de presse créé récemment dans le cadre de la loi Bloche. Le principal outil de ce statut est l'obligation de réinvestir 70 % des bénéfices réalisés dans l'entreprise. Il ne sert donc à rien d'investir dans Les Jours dans l'optique de faire du profit.

Concernant la question des aides et des subventions, les dispositifs dans le secteur de la musique et celui de la presse se ressemblent. Les Jours auraient eu besoin d'un soutien collectif, notamment du ministère de la Culture et de la Communication qui leur aurait permis d'être plus libres dans leurs choix, concernant notamment ces problématiques d'actionariat. Mais l'intégralité des dispositifs qui permettent de soutenir des médias ont été créés à l'époque des médias papier exclusivement et n'ont pas été transférés aux médias numériques. Les Jours sont donc exclus de tout un système d'aides alors que dans le même temps ces derniers permettent à des médias qui n'ont presque plus de lecteurs d'exister. Les systèmes d'aides n'ont pas évolué avec leur époque ce qui oblige des médias tels que Les Jours à se tourner vers des investisseurs privés à défaut d'avoir encore conquis suffisamment de lecteurs, ou à réduire leurs ambitions. Ils se sont un peu inspirés de l'état d'esprit de Médiapart, qui a vécu exactement les mêmes problématiques dont cette obligation de faire rentrer dans leur capital des investisseurs « à reculons » au cours de leurs premières années d'existence. Médiapart a ensuite conquis suffisamment d'abonnés pour faire sortir ces investisseurs en rachetant leurs parts, ce qui en fait aujourd'hui un média totalement indépendant. Il s'agit d'un idéal de presse vers lequel Les Jours souhaitent tendre. Leurs investisseurs sont officiellement au courant de cette intention à moyen terme, il s'agit d'un accord signé. Quand Les Jours auront les moyens de racheter leurs parts, elles leur seront cédées. Ce

processus garantit leur indépendance à l'avenir. C'est d'autant plus motivant pour conquérir les abonnés manquants qui sont finalement les meilleurs des investisseurs.

Quel intérêt pour des investisseurs comme Xavier Niel et Matthieu Pigasse d'investir dans un média comme Les Jours qui touche une douzaine de milliers d'abonnés. S'agit-il pour eux d'une question d'image ? De faire de l'optimisation fiscale ?

Il s'agit d'une bonne question, à laquelle les intéressés eux-mêmes n'apportent pas de réponse. Dans un monde idéal, la réponse serait leur amour de la presse. Mais personne n'est dupe. Cela dit, beaucoup de personnes du même profil n'investissent pas dans la presse. Que viennent-ils chercher ? Matthieu Pigasse, quand il investit dans les Inrockuptibles, média qu'il lisait adolescent, assume une forme de nostalgie assez personnelle, autour d'un mythe rock'n'roll. En revanche, quand il investit dans le Monde, c'est pour imiter Xavier Niel. Ces investisseurs s'entraînent les uns les autres. Xavier Niel, lui, achète de l'influence potentielle. Les 50 000 € qu'il investit dans Les Jours constituent une première étape au cas où le journal en ligne connaisse une forte réussite qui lui permettrait de réinvestir plus d'argent par la suite, et un moyen de garder une influence sur le journal. C'est pourquoi Les Jours ont estimé primordial de verrouiller les possibilités des investisseurs en cas de succès éventuel. Il s'agit pour eux d'un questionnement permanent, qui pose également plus largement la question du fonctionnement des médias. Mais les faire vivre à travers des subventions n'est pas forcément souhaitable non plus. En revanche, mettre en place des systèmes citoyens qui permettent à des médias qui enrichissent la démocratie de naître et d'atteindre un niveau d'indépendance financière suffisant pour exister sans cette aide est un bienfait pour la société.

Intervention de Patrick FLORENT, directeur de la radio associative rennaise Canal B

Au niveau radiophonique, et c'est peut-être

une chance, l'État devient un peu garant de l'indépendance en mettant en place des dispositifs. C'est la logique du « Grand retournement » évoquée précédemment, qui permet à minima une indépendance économique. Pour les radios hertziennes, il existe en effet aujourd'hui le Fonds de Solidarité à l'Expression Radiophonique (FSER), système de taxation des radios commerciales et de redistribution aux radios associatives.

Le FSER, une des principales subventions à destination des radios associatives, permet en effet pour grande partie à Canal B, créée en 1984, d'exister depuis plus d'une trentaine d'années. Il convient de revenir sur le mécanisme de cette aide. Il est basé sur une taxe sur les recettes publicitaires des radios et télévisions commerciales, redistribuée aux radios sous statut associatif, qui ont moins de 20 % de recette publicitaire dans leur chiffre d'affaires. Ce dispositif est assez unique. Il permet d'obtenir des financements d'installation, une subvention de fonctionnement et des subventions d'équipement tous les 5 ans. Pour donner un ordre d'idée, les sommes maximales que peut toucher une radio associative sont de 15 000 € de subvention d'installation, 40 000 € par an de subvention de fonctionnement (presque garantis) et entre 15 000 et 30 000 € selon les années, en fonction de la valeur des points attribués, pour organiser des programmes et de la communication sociale de proximité. Concernant cette notion d'indépendance, toute radio, si elle est de forme associative, se positionne clairement comme radio indépendante. Elles le sont en tous les cas de la publicité, comme peuvent l'être Les Jours. En revanche, cette indépendance n'est pas totale, car les radios associatives doivent être autorisées par le CSA comme toutes les radios. Il existe donc tout de même une régulation contrairement à Internet où chacun est totalement libre de ses contenus. Le dossier d'autorisation du CSA est assez complexe à remplir et évalué notamment selon la capacité à maintenir un budget, des éléments techniques et des éléments de projet : produire au moins 4 heures du programme d'intérêt local et des rubriques locales. Dans ce processus intervient donc également la notion de communication sociale de proximité.

Le FSER est un dossier qui va fortement influencer le projet et la vie des radios associa-

tives, bien que ses critères soient très larges et dans une logique d'intérêt général. Une partie de la subvention, basée sur des critères budgétaires, qui ne jugent pas de l'activité des radios, est obtenue presque automatiquement. Les radios ne seront par ailleurs absolument pas jugées par le prisme de l'audience. Il s'agit d'une donnée de la plus extrême importance. De tels projets ne seraient pas portés, ne prendraient pas cette forme, si l'audience était l'objectif principal. Les critères de jugement pour la subvention sélective sont les actions éducatives et culturelles, l'intégration de la lutte contre les discriminations et le développement local. Il s'agit de critères assez larges et qui semblent en adéquation avec un fonctionnement associatif et les valeurs d'une association. Le FSER est souvent attaqué par les radios commerciales, qui le perçoivent comme de la concurrence déloyale, une ponction injuste dans leurs recettes légitimement gagnées, pour les redistribuer à des radios que personne n'écoute. En ce moment, les attaques sont vraiment très virulentes, ce discours fortement porté auprès des pouvoirs publics. Enfin, il est possible de s'appuyer sur d'autres modèles de structuration coopératifs que l'associatif et d'obtenir tout de même une fréquence. Mais dans ce cas la radio n'est pas éligible au FSER.

Pour rejoindre les propos exprimés par Christian Ruby concernant la notion d'indépendance, les radios associatives ont tout intérêt à être très dépendantes de leur territoire d'implantation. Et elles sont également très dépendantes des projets radiophoniques qui existent par ailleurs sur leur territoire. Elles doivent marquer leur différence, proposer des projets qui ne se font pas ailleurs. Canal B défend cette position de média de niche. Les radios associatives ont vocation à s'adresser au plus grand nombre, mais pas par flatterie. Les passerelles qui amènent à écouter ces radios ne passent pas par des chemins traditionnels de réseaux sociaux, de publicité, de notoriété, de marque...

Concernant les rapports avec les pouvoirs publics et les collectivités, certaines radios associatives sont aussi soutenues par les collectivités territoriales, très différemment d'un territoire à l'autre, d'une ville à l'autre. Rennes est très favorisée par rapport à d'autres territoires. Pour Canal B, les critères du FSER

peuvent à la fois servir à l'évaluation de leur projet radiophonique et correspondre aux préoccupations de leur collectivité d'implantation, notamment celles de ne pas favoriser uniquement le centre des villes. L'enjeu principal est aussi de faire comprendre que ces radios ne sont pas seulement des outils de communication supplémentaire pour les collectivités, les pouvoirs publics. Elles le sont aussi pour les acteurs du secteur musical : labels, salles de concert, festivals... Ces radios choisissent leurs contenus parce qu'elles y trouvent un intérêt qui n'est pas celui de la rentabilité, elles ne sont pas à la recherche de sujets « clé en mains ». Canal B a réussi à instaurer ce genre de rapport avec les organisateurs.

Le fonctionnement des radios associatives s'appuie sur des bénévoles et des salariés. Canal B a fait le choix d'une importante professionnalisation et compte désormais 5 salariés permanents. Mais elle compte également 70 bénévoles qui assurent la plus grande partie des émissions.

L'indépendance se traduit également dans le rapport aux auditeurs. Le projet n'est pas réfléchi et construit en fonction d'une cible. Le but est bien évidemment d'être écouté, mais pas « d'être écouté le plus possible ». Canal B cherche à éditorialiser ses contenus, à aborder des sujets permettant d'insuffler de la médiation entre le contenu et l'auditeur, lui donner des clés de compréhension, l'envie d'aller chercher de l'information, du contenu par lui-même. Revendiquer l'indépendance pose question, quand l'objectif est d'être le plus visible possible sur Youtube ou iTunes que les moyens ne sont déployés que dans cet objectif.

L'indépendance est également malmenée du fait des nouveaux modes d'écoute de la radio. Les radios associatives ne sont pas du tout soutenues sous l'angle des nouveaux modes d'écoute de type podcast ou écoute en ligne... Il n'existe pas de financements et donc de modèles économiques viables pour les webradios.

La mise en avant de la diversité musicale est aussi l'un des projets fondamentaux des radios membres de la Férock⁵ (Fédération des radios associatives musiques actuelles) ou de Ra-

5 - <https://ferock.org/>

dio Campus France⁶ (réseau national des radios étudiantes françaises). À Canal B, chaque émission est autonome dans sa programmation, mais les animateurs ont également conscience qu'ils ne doivent pas se limiter strictement à ce qu'ils apprécient. Chacun mène une réflexion approfondie sur sa démarche, ses choix de programmation.

Canal B entretient des liens forts avec de nombreux acteurs de son territoire, tissus associatifs et citoyens. La radio appartient en quelque sorte à tout le monde, permet de construire des projets collectifs. Par exemple, une manière différente de produire de l'information prônée par Canal B consiste à laisser les bénévoles choisir leurs sujets, leurs angles d'approche, même si un cadre de départ leur est proposé. La radio a beaucoup développé tout ce qui a trait à l'éducation aux médias. Pas seulement parce que cela permet de déclencher des financements, mais aussi parce que c'est dans l'ADN de la radio. Cette orientation était déjà inscrite dans son projet de départ quand peu de moyens étaient mobilisables sur cette thématique. Il s'agit d'une question que la radio creuse aujourd'hui, car elle lui donne de plus en plus de sens : expliquer comment l'information est fabriquée, comment elle arrive jusqu'à l'auditeur de quelle que manière que ce soit, du flash info sur NRJ au journal de France Culture.

Patrick Florent aborde ensuite les évolutions technologiques, qui viennent fragiliser en apparence les radios telles que Canal B : écoute en ligne, webradios, streaming, écoute à la demande... Canal B s'est interrogée sur la manière de repositionner un projet de radio associative dans ce contexte. Son choix s'est tourné vers l'éditorialisation et de ne pas se limiter à être une simple radio musicale. Des enjeux existent également autour du déploiement de la radio numérique terrestre (RNT). Sans entrer dans les détails, celle-ci va compliquer le travail des radios associatives, leur autodiffusion, du fait de l'augmentation des coûts. La manière dont va se développer la RNT entraîne des risques. Il est annoncé qu'elle permettra à l'auditeur d'avoir accès à une offre radiophonique beaucoup plus diversifiée. Il ne semble pas que les choix opérés aillent dans ce sens. Au mieux, le paysage radiophonique existant sera reproduit. Aujourd'hui, les grosses radios dominantes se

6 - <https://www.radiocampus.fr/>

positionnent clairement sur la RNT pour monopoliser de la place. Il y a un enjeu réel pour les radios associatives à se positionner clairement sur la RNT, pour occuper des places, bénéficier de cette ressource gratuite (les fréquences sont gratuites). On parle des bénéfices d'Internet, mais il ne faut pas oublier que pour écouter la radio sur son mobile ou via Internet, on paie chaque mois un opérateur. Quelle indépendance dans ce schéma ?

Patrick Florent conclut son propos en abordant le traitement de l'information locale. Le choix de Canal B est de traiter moins de sujets que les autres radios et de privilégier le reportage, sur un temps plutôt long, plutôt que les interviews en plateau qui sont plus simples à produire, mais vont traiter de moins de choses. Canal B a renoncé depuis 2 ans à proposer un flash info quotidien qui pourrait rapidement se limiter à lire le flux RSS de Ouest France ou d'autres médias locaux et relayer des informations que tout le monde a déjà eu. Un travail de fond est plus utile pour par exemple évaluer l'impact d'une politique locale, de l'action d'une association, et ainsi faire dialoguer les sujets et les personnes entre elles. Que les radios redeviennent un lieu de débats, d'échanges est pour eux primordial.

Intervention de MARSU, label manager de Crash Disques (Paris)

Marsu introduit son propos par un petit retour historique. Il a connu l'époque des années 80 qui a vu le boom du rock, à l'époque estampillé « alternatif » et des labels qui lui étaient associés. Il faut savoir que ce débat sur les labels indépendants est assez vieux, voire dépassé depuis au moins 15 ans. Autant à une époque être indépendant a pu signifier défendre un positionnement à la fois juridique et économique tout comme social et politique. Autant avec l'évolution du monde de la musique, des modes de consommation et des outils, actuellement sa signification a beaucoup évolué, dans un sens relativement négatif. Le premier disque sorti par Marsu était celui du groupe indépendant Lucrate 1000 en 1980. Il a ensuite monté son premier label indépendant, Bondage records, puis Bondage production en 1984, qui ont existé une petite dizaine d'années. Puis Crash

Disques a été monté en 1993. Il a sorti environ 250 disques avec ces deux labels et quelques groupes ont connu une certaine réussite : Lucrate 1000, les Béruriers Noirs, Ludwig von 88, les Satellites, les VRP, Les Nains d'tropo... Ils ont eu la chance d'évoluer dans un créneau où aucune autre proposition n'existait.

À cette époque, structurellement, le rock français n'avait pas encore d'histoire et les autres structures existantes n'étaient pas du tout intéressées par les styles qu'ils défendaient. La démarche d'indépendance était donc surtout induite par la nécessité de se débrouiller par soi-même et relevait de quelque chose de clivant, « en opposition à ». Il s'agissait principalement d'une opposition aux majors du disque, qui à cette époque étaient au nombre de cinq. Par un processus classique de recomposition capitaliste, aujourd'hui, ces majors se sont absorbées les unes les autres pour n'être plus qu'au nombre de trois. Avec l'apparition du numérique, d'autres acteurs arrivent sur le marché de la musique et « redistribuent les cartes ». Il est beaucoup plus difficile d'imaginer dans le contexte actuel ce qui a été fait dans ces années 80. Marsu fait le constat d'une perte de sens assez généralisée.

D'une manière systématique, la musique indépendante est associée un système vertueux, de rapport direct avec les groupes... Selon lui, il ne s'agit ni plus ni moins que d'une posture marketing à l'instar de parler de pop quand il s'agit de variété. En l'occurrence, le fait d'être indépendant ne renvoie aujourd'hui qu'au fait de ne pas appartenir à une major, ce qui implique entre autre d'être issu du terrain. Généralement, il s'agit d'une solution prise par absence d'autres choix, une suite assez naturelle à l'autoproduction et qui correspond à des groupes qui viennent du terrain, décident de s'autonomiser, prendre en main leur destin et de développer leur projet par eux-mêmes puisqu'ils ne trouvent pas de partenaires pour les épauler. La notion de contrôle, artistique et économique, entre éventuellement elle aussi en ligne de compte. Mais être indépendant signifie selon lui être en réalité « dépendant de tout » : d'un distributeur, d'un presseur de disques... En ce moment les indépendants qui souhaitent produire des disques vinyle sont contrariés, car les majors souhaitent aussi développer ce support, générant un « embouteil-

lage », car ces dernières sont privilégiées. Des résultats obtenus en quelques semaines (il y a encore quelques années) prennent maintenant près de six mois. Il s'agit d'un exemple typique de dépendance.

L'indépendant est également dépendant de son public, des organisateurs de concerts, de l'intérêt des médias envers leur projet. À ce sujet, la notion de média indépendant a en effet énormément compté. Les radios libres et les fanzines, avant l'époque d'Internet, jouaient un rôle prépondérant, au même titre que les concerts, à partir du moment où des groupes étaient capables de tenir la scène et de fidéliser du public. La diffusion de la musique s'effectuait alors de personne à personne, par bouche-à-oreille, préfigurant les réseaux sociaux. Et cela dépendait de cette capacité des groupes, eux-mêmes issus du terrain, à se mettre dans la situation de leur public. « *Est-ce que les gens s'amusent ? Est-ce qu'ils sont bien accueillis ? Accèdent-ils à un espace où ils vont pouvoir à la fois célébrer et en même temps créer de la relation, sortir de leur anonymat, de leur solitude voire intégrer une famille. À partir du moment où ces conditions sont remplies, on a plus de chance d'avoir un public fidèle, qui va faire légion, porter et transmettre les valeurs et les méthodes de l'indépendance* ». L'avantage de ces méthodes de développement réside dans les faibles moyens qu'elles mobilisent. Il existe une connexion évidente entre le « Do It Yourself » et l'indépendance.

Tout ce qui est indépendant ne peut pas pour autant être considéré comme ayant des vertus miraculeuses. Il s'agit en réalité d'une gamme de structure qui vont de l'autoproduction intégrale vers un modèle de petite voire de moyenne entreprise. Marsu a d'un côté pu observer des structures indépendantes ayant des rapports vertueux avec leurs artistes, des rapports horizontaux basés sur des prises de décisions collectives, des logiques d'allers-retours dans les choix, la direction artistique. D'un autre côté, les contrats les plus contraignants qu'il a pu observer dans la musique se situaient du côté des indépendants. Les producteurs anglais qui ont donné l'exemple de ce que doit être l'autonomie financière, dès les années 80, proposaient, en même temps qu'un contrat d'artiste, un contrat de merchandising et un contrat d'édition. Une structure peut être

indépendante, mais il ne s'agit pas forcément d'une manière de fonctionner indépendante, celle-ci est parfois très éloignée d'une posture éthique. Être indépendant n'empêche pas d'être le rouage d'une machine plus importante et qui recoupe un point de vue politique.

La notion d'indépendance est pour autant aujourd'hui très chère à Marsu quand elle relève d'une volonté de sortir des normes de la profession, à savoir être rentable et facilement monétisable. Le secteur connaît un bouleversement avec le numérique, qui était censé être une ouverture globale, une possibilité d'avoir accès à tout et qui se trouve en fait générer un fléchage sur quelques artistes, quelques sites. Quand il a intégré le marché de la musique, les majors représentaient environ 80 % du marché. Avec l'arrivée du numérique, et du streaming en particulier, les chiffres n'évoluent pas, stagnent aux alentours de 78 %. Les évolutions de ces 15 dernières années ont simplement généré l'émergence d'un nouvel oligopole de 6 ou 7 entreprises, les GAFAs, auxquelles il faut ajouter Deezer et Spotify (les Majors possédant environ 20 % de ces deux dernières). Celles-ci renouvellent la logique d'un fléchage automatique des propositions monétisables. Observer le streaming et dans une moindre mesure le téléchargement, qui tend à s'effondrer ces dernières années, amène au constat que 25 artistes absorbent le plus gros de la circulation des œuvres. Alors qu'une offre énorme est disponible, la majorité du public se rend sur Facebook, Youtube, Deezer et Spotify, où les playlists sont prédéfinies et les choix déjà validés par les gros acteurs économiques. Au lieu de développer une curiosité, une capacité, un libre arbitre artistique, chez l'auditeur, ce mécanisme crée exactement l'effet inverse, une concentration des écoutes de la majorité. Il s'agit clairement d'une stratégie financière. Bien sûr, certains artistes arrivent à sortir du lot. Mais par rapport à la créativité réelle de la scène musicales actuelles au sens large, ils sont peu nombreux. « *Combien de PNL comparativement aux groupes qui sortent des vinyles à 300 exemplaires et sont extrêmement fiers de les vendre au cul du camion* » ? Les notions qui régissent l'ensemble de la création et de la production musicales sont le libéralisme et la rentabilité. Il faut renverser cette logique, réaffirmer ses souhaits et se demander comment travailler vis-à-vis de cet objectif. Pour

de nombreuses personnes, la notion d'indépendance est un moyen de créer une sorte de nuage de vapeur pour cacher des pratiques qui sont celles du vieux système et qui impactent les rapports entre les professionnels de la musique.

Comment des projets de lieux, qui tendent vers un travail autonome et cherchent à défendre la diversité musicale, peuvent-ils travailler avec les artistes, les labels, pour préserver cette chaîne alternative, voire de contre-culture ?

Il semble évident que le secteur a basculé dans le schéma de la professionnalisation avec le développement des salles de musiques actuelles. Or, s'il était possible de chiffrer et de mettre en perspective en France le nombre de formations et dispositifs à destination de la professionnalisation des musiciens, le nombre d'artistes professionnels qui vivent de leur musique et le nombre réel d'artistes et de productions, une immense disproportion pourrait être présumée. Les salles musiques actuelles se sont multipliées du fait d'une demande du public, qui avait le désir de voir des concerts dans des conditions correctes. Il semblait logique qu'au même titre que les pétanqueurs puissent disposer de terrains de pétanque et les footballeurs de terrains de football, les rockers puissent également disposer de lieux dédiés. Mais ces créations de lieux ont été négociées toujours dans des rapports de force, avec pour objectif la pérennisation des emplois au détriment d'une marge d'autonomie de programmation. C'est pourquoi aujourd'hui des acteurs étrangers s'immiscent de plus en plus dans les choix de diffusion, Live Nation en tête. Une quarantaine de salles en France offre aujourd'hui un boulevard aux tourneurs, les mêmes programmations se retrouvent d'un endroit à l'autre. La programmation de groupes locaux y occupe une place très réduite, et le cas échéant il s'agit souvent des quelques mêmes groupes, lauréats de tel dispositif ou vainqueurs de tel tremplin et qui se produisent partout dans leur région. Ce schéma ne favorise pas la diversité. Il est pour autant compréhensible qu'au regard de la faible marge financière dont ils disposent, ces établissements aient de moins en moins la possibilité de prendre des risques. Les radios

libres parviennent quant à elles à poursuivre un travail assez extraordinaire en faveur de la diversité au regard de leurs moyens. Il semble à Marsu qu'un modèle défendant l'utilité sociale d'un média ou d'un lieu de musiques actuelles n'a pas su être négocié avec les pouvoirs publics lorsqu'il le fallait. Ce rapport de force étant perdu, ne subsiste aujourd'hui qu'un schéma où le libéralisme verrouille peu à peu les rapports. De même qu'au sein du service public il n'est plus question d'usagers, mais de clients, dans le milieu de la musique les rapports de droits ont laissé place à des rapports de consommation. Une fois ce glissement opéré, tout espoir semble éteint. Rien n'empêche en effet, une fois ce schéma en place, l'arrivée d'acteurs étrangers qui n'ont à proposer que de la « marchandise musicale ». Au sein des labels indépendants, de nombreux acteurs de longue date travaillaient auparavant pour des majors et se targuent désormais d'être indépendants. Mais il s'agit peu ou prou du même business model, seule la hauteur des moyens financiers mobilisés diverge. Schématiquement, seul le fait de travailler sur un marché de niche ou non différencie aujourd'hui les indépendants des majors. En major, des directeurs du marketing ciblent un public, puis un genre musical puis proposent un produit. Dans la même logique les indépendants identifient des niches de marché spécialisé, métal, hardcore mélodique, hip-hop radical... Et proposent un produit correspondant. Avec des moyens plus réduits, à une autre échelle, avec des méthodes de marketing plus directes, plus proches du public, les indépendants reproduisent finalement des schémas commerciaux classiques.

Autre phénomène notable, dans le milieu de la musique : ce sont les acteurs ayant « pignon sur rue » qui disposent du plus de moyens. On l'observe concernant la production. De plus en plus de tourneurs vont s'occuper de la promotion des artistes, car ce sont eux qui dégagent de l'argent. Actuellement, sortir des disques n'est pas rentable, sauf d'artistes déjà vendus d'avance. Ou alors des petits formats vendus très cher, une sorte de marché du luxe.

S'agit-il alors d'une logique du type « small is beautiful » ? Il y aurait une taille critique pour garantir la diversité et l'indépendance, au-delà de laquelle elles seraient impossibles ? Au sein de

l'écosystème musical, l'alliance de gros et petits acteurs ne permet-elle pas de garantir cette diversité ? Les structures labellisées SMAC, conventionnées par l'État ne pourraient-elles pas être garantes d'un travail en collaboration, en complémentarité avec les structures les plus petites telles que les cafés-concert ?

Pour Marsu, le secteur ne fonctionne pas ainsi. « *C'est comme de croire que dans la jungle le tigre ne va pas manger l'antilope...* ». Les majors représentent 75 / 80 % du marché. Les acteurs économiques, à toutes échelles, se contentent de reproduire les mêmes schémas, les mêmes contrats et donc les rapports de force qui caractérisent les majors. Évidemment, l'existence d'acteurs indépendants puissants et intègres serait nécessaire dans un « écosystème ». Mais avec la marchandisation généralisée à l'œuvre au sein de la société, cela semble impossible. Il observe ainsi le fonctionnement du secteur : chez les indépendants, les professionnels sont surchargés de travail, exploités jusqu'à l'usure, ont recours à l'excès à des stagiaires sur des temps courts. Ce n'est ni vertueux, ni honnête, ni un chemin vers plus de diversité musicale et vers la défense des intérêts de la musique dans son ensemble. Il faut rentrer de l'argent. Actuellement, un distributeur de musique survit grâce au streaming, sans quoi il ne survivrait pas.

Concernant les lieux de type SMAC, que Marsu observe de sa position d'acteur depuis 35 ans, il fait le constat de beaucoup de structures peinant à entretenir un lien avec le terrain. Il les considère plutôt comme des « *Deus Ex Machina* » qui décident de qui est légitime ou non. « *Au départ, des personnes se sont lancées sur la base d'une notoriété acquise autour d'une petite structure, en tant qu'organisateur de concert, en partie grâce à des concerts de rock alternatif à la rentabilité assez importante du fait de l'afflux de public. Ils se sont appuyés sur cette crédibilité pour installer une discussion avec les pouvoirs publics et faire émerger un lieu. Au bout d'un moment, émergent de la scène locale les « groupes amis » des personnes en question ou du moins les musiciens que ces derniers ont identifiés comme les espoirs de la scène locale. Et dans le même temps, les associations organisatrices de concerts se mettent à réorganiser*

des concerts dans d'autres lieux... ». Pour Marsu, certains lieux cherchent bien sûr à se diversifier et se positionner de manière vivante. Mais cela n'empêche pas le constat que la majorité des concerts de groupes de niches spécialisées sont produits hors des SMAC. D'autant qu'en parallèle, des artistes qui devraient normalement évoluer au sein des circuits commerciaux bénéficient d'importants soutiens financiers.

Marsu souligne que les premières discussions autour de la création d'un CNM étaient intéressantes, car elles intégraient à la fois les majors et les indépendants. Néanmoins, Universal se positionnait en affirmant que détenir 60 % du marché induisait de bénéficier de 60 % des subventions et aides des sociétés civiles. Évidemment les indépendants prônaient un discours différent, défendaient l'idée qu'il fallait favoriser la diversité et donc les petits acteurs. Mais la discussion n'était pas bloquée. Marsu entretient l'espoir qu'il en sera de même avec le projet actuel de CNM. Il est pour lui impensable de tirer le secteur vers le haut sans inclure dans les discussions des notions de quotas, de diversité culturelle, de travail en lien avec les acteurs de terrain.

Intervention de Pierre « PIT SAM-PRAS », artiste, auteur, chanteur, guitariste (Burning Heads, Monde De Merde)

Pierre partage une vision assez pessimiste des choses. Il introduit son discours en précisant avoir attendu en vain l'utilisation dans les échanges du mot liberté d'expression bien qu'il ait été effleuré lorsqu'il était question des radios libres. Il serait plus important selon lui de parler de liberté artistique : « *dire ce que l'on veut, sortir la pochette que l'on veut, chanter les textes que l'on veut...* ». C'est cette liberté et cette autonomie qu'il a recherchées ces trente dernières années avec les Burning Heads. Or, en signant sur des labels « soi-disant indépendants », ils n'étaient pas libres de faire ce qu'ils voulaient. Et en signant chez des majors, la situation était encore pire. Ils ont donc finalement fait le choix d'évoluer seuls, peu importe le nombre de disques vendus. Pierre a une passion, la musique, et travaille à côté pour ga-

agner sa vie. Selon lui, la musique le sauve et il se trouve nettement plus autonome et libre en fonctionnant ainsi. Il ne dénigre pas pour autant les salles et les radios libres, a encore envie d'y proposer des choses. Il souhaite que ces radios, journaux indépendants puissent encore s'exprimer librement, dire la vérité. Il ajoute que selon lui, les auditeurs « *ne sont pas des moutons* ». C'est à force de se sentir déconsidérés, qu'ils ne fréquentent plus les salles et les festivals où les concerts sont trop chers. Une certaine baisse de la fréquentation lui semble assez logique.

Marsu ajoute qu'un autre phénomène lui semble à l'œuvre concernant la problématique de la fréquentation. Avec le développement du numérique, il fait le constat d'une évolution fondamentale dans la manière de « consommer » la musique. Elle peut être accessible partout, à tout moment, sans effort. « *La musique est devenue quelque part un bruit de fond de nos vies numériques, il n'y a plus d'enjeu à écouter de la musique* ». Pour lui, ce qui motivait le public à se rendre dans une salle de concert était d'y trouver quelque chose de différent, d'y vivre une aventure. À partir du moment où la seule intention est de reproduire des modes de consommation dominants, il n'y a plus aucune excitation, plus aucune subversion. Dans les clubs ou les salles de concert à l'étranger, l'histoire recouvre les murs, l'endroit est valorisé à travers sa dimension légendaire. Dans les salles de type SMAC, en France, les murs sont noirs, malgré bien souvent des histoires extrêmement riches. Le public est à la recherche de cette plus-value culturelle, sociale, voire purement affective. À partir du moment où le seul but est que le public vienne voir l'artiste du moment, qui a déjà un nom, les lieux s'exonèrent de cette dimension « image de marque » et de la nécessité d'une fidélisation. Pierre affirme ainsi que lors de la création de l'Astrolabe, à Orléans, il n'a pas été possible d'accrocher l'affiche du premier concert dans la salle de peur d'abîmer les murs. Marsu rebondit en illustrant son propos avec l'exemple du Hellfest. Pour lui, le festival est parvenu à fidéliser un public, car il se rend au festival pour célébrer collectivement une musique. La programmation en devient presque secondaire. C'est sans doute pourquoi des producteurs hésitent, malgré le rachat de la marque, à lancer une ou des édition(s) à

l'étranger. Une partie de ce que représente le festival n'est pas exportable en l'état. De plus, à l'étranger, une forte concurrence existe en termes de festivals véhiculant une image forte et proposant une programmation de qualité. Certaines têtes d'affiche, des groupes légendaires américains de hardcore par exemple, ne font aucune date en France lors de leur tournée européenne. Pour lui, la singularité de la structuration de la scène française génère des blocages évidents.

La singularité des salles de diffusion musicales actuelles en France, un frein pour la diversité ?

Les propos énoncés génèrent des réactions de la part de l'auditoire. Un participant témoigne. À une époque, les lieux étaient de véritables lieux de vie, le public venait vivre une expérience en partie musicale, mais également humaine. Aujourd'hui, ces derniers sont plus devenus des lieux de consommation de concerts. Pour autant, les professionnels des lieux ne peuvent être accusés de l'ensemble des maux et des problèmes rencontrés par la filière musicale. Chaque partie prenante de la filière a sa part de responsabilité. Elle ne peut pas incomber uniquement aux équipes. Les lieux font partie d'un système qui s'est énormément structuré, normé. Les lieux l'ont accepté, car ils ont cherché à avoir plus de moyens pour mener leurs passions, leurs envies. Ces moyens émanent principalement des pouvoirs publics. Ces derniers, au-delà de leur volonté d'aménagement du territoire, afin d'accueillir normalement des groupes pour des concerts, de la répétition, de l'accompagnement, dissimulaient probablement également une volonté de contrôle. Un ERP est synonyme de nombreux contrôles, d'un respect de la législation sociale liée aux embauches, équipes, artistes, techniciens, contrôle d'accès au lieu, contrôle à la sortie du lieu... Cela n'empêche pas un regard critique.

Un autre représentant d'un lieu témoigne être passé d'un budget annuel de 500 000 francs à ses débuts quand il est aujourd'hui d'un million d'euros. Il est possible d'y voir un signal positif, mais le système a également abouti à une normalisation et donc à un certain nombre d'obligations. Des moyens ont été débouqués pour aménager le territoire français avec des

lieux dédiés aux musiques actuelles et leur garantir des marges financières artistiques pour pouvoir programmer. Mais peu de moyens ont été alloués en direction de l'action culturelle, pour éduquer à la diversité musicale. Pour autant ce type de démarche fonctionne bien. Et les responsables de lieux ont conscience que les modes de consommation de la musique ont profondément évolué. Pour les générations d'aujourd'hui, l'écoute de la musique est gratuite. Cela a peut-être des conséquences sur le rapport que cette nouvelle génération a au live. Pour autant, quand une structure programme du rap très médiatisé, une musique plus en phase avec l'écoute de cette jeune génération, les places de concert peuvent être vendues en quelques heures à un tarif très élevé. À l'inverse, une programmation basée sur une forte diversité artistique, même gratuite, ne garantit pas une fréquentation élevée, de même que la programmation d'esthétiques médiatisées, de groupes montants. Il est nécessaire d'intégrer que la situation actuelle est extrêmement complexe à appréhender, même pour un programmeur de très grande qualité.

Marsu reconnaît que les salles sont en effet dépendantes d'un écosystème global et insiste sur la nécessité de disposer de relais sur le terrain. Certains groupes sont en mesure de jouer ce rôle de relais via leurs réseaux sociaux.

Pierre confirme que le réseau est fondamental. Les Burning Heads ont sorti leurs derniers albums sur 7 ou 8 labels différents, tous relais auprès d'associations de terrain en France, qui investissent peu et récupèrent peu, mais permettent au disque de se vendre en 15 jours.

Un participant témoigne en complément que face à des difficultés de programmation concernant certaines esthétiques des salles de région parisienne montent actuellement un projet mutualisé, en partenariat avec un collectif rock pour tenter de mobiliser le public.

Un second participant fait état d'un constat personnel, qu'il estime peut-être purement générationnel. Il entretient le sentiment que les salles de nouvelle génération répondent plus à des volontés de projets architecturaux et politiques qu'à un projet culturel en soi. Les nouvelles salles lui donnent parfois l'impression de cathédrales ou de bunkers, un peu aseptisés.

L'établissement peut être magnifique, mais « ne raconte pas son histoire ». De plus les cafés-concerts disparaissent et les lieux dédiés, souvent situés en périphéries, obligent à se déplacer avec son véhicule personnel ou à dépendre de réseaux de transports en commun pas toujours adaptés. Cela décourage à se déplacer à moins de n'être réellement passionné.

Marsu élargit la discussion en abordant la notion d'amateur. Il rappelle que beaucoup de groupes avec lesquels il collabore sont ce que le sociologue Jérôme Guibert a appelé des amateurs vétérans. Il s'agit de personnes qui n'ont pas choisi de faire de la musique pour en vivre, mais parce qu'ils aiment ça. À force de temps et de travail, certains de ces groupes produisent des disques non seulement bon artistiquement parlant, mais qui en plus se vendent bien. Mais leurs membres ont une activité professionnelle par ailleurs et jouent donc rarement dans des structures professionnelles, car ils ne disposent pas de tourneurs et ne répondent pas toujours aux exigences légales, ne produisent pas de déclarations en bonne et due forme. Ils jouent malgré tout un peu partout en France, en s'appuyant sur leur réseau et en procédant à des échanges avec d'autres groupes. Il a le sentiment qu'il s'agit là de l'avenir de la majorité des musiciens. De plus en plus de groupes, pour créer de manière indépendante, sans subir de contrôle sur leur expression, sont obligés de s'autosubventionner et de payer eux-mêmes ce qui va leur permettre d'exister socialement.

Le cas du groupe de rap PNL : un exemple de l'indépendance d'aujourd'hui ?

Un participant souhaite revenir sur le cas de PNL, cité par Marsu lors de son intervention. Les rappeurs de PNL sont pour lui un exemple très représentatif du développement actuel de la consommation de la musique. Ils sont capables, à l'occasion de concerts en Zéniths, de mobiliser des milliers de jeunes qui ne fréquentent probablement pas par ailleurs les concerts. Le phénomène PNL est très générationnel, il y a trente ans, il aurait pu se produire autour d'un groupe de rock.

Marsu rappelle qu'il n'a pas évoqué l'exemple

de PNL de manière négative, mais avec un jugement purement technique et objectif. Il considère le phénomène plutôt comme un « miroir aux alouettes », un exemple qui permet de sortir certains artistes du lot quand la plupart de la scène est au plus mal. Il s'agit pour autant d'un parfait exemple de réussite en DIY. Dans leurs actions de promotions, permises par les réseaux sociaux, ils touchent justement à des phénomènes de connivence, de connexion directe avec le peuple.

Pour Sofian Fanen, du média Les Jours, le groupe PNL redéfinit la notion d'indépendance dans ce qu'elle a de plus actuel. Et il rappelle que ce groupe entraîne de nombreux autres artistes dans son giron. Il fait le constat d'un phénomène actuel autour du hip-hop. Mais si le streaming était né à un autre moment musical, cela aurait été une autre musique. Le style n'est finalement pas très important. Mais cet exemple est représentatif d'une forme de l'entrepreneuriat rap qui est majeur en France aujourd'hui. Il y a eu dans l'histoire de nombreux autres exemples d'émergences culturelles de la sorte, très indépendantes : le disco, le punk, la house, la techno... Il s'agit simplement d'une génération d'artistes musicaux qui se saisit des outils à sa disposition d'autant plus facilement que leur émergence coïncide avec elle. Pour autant, PNL bénéficie de l'appui de Believe, acteur important de la profession. Mais ils ont refusé par ailleurs des propositions financières extrêmement importantes des majors, Universal, Sony et Warner. Car en fin de compte, ils se sont demandé pourquoi perdre leur liberté artistique et pourquoi se contraindre avec des équipes de 50 personnes alors qu'ils gèrent parfaitement leur projet avec une équipe de 10. Ces moyens utilisés par PNL ou d'autres rappeurs tels que Jul sont utilisés aujourd'hui par presque toutes les musiques, comme le métal par exemple. L'objectif principal est de construire sa propre communauté. Il n'y a pas lieu à l'opposer à une autre époque, c'est simplement différent. Chaque époque a ses propres réalités.

En revanche, en ce qui concerne le streaming, une problématique fondamentale perdue qui devrait mobiliser tous les acteurs, notamment journalistes et médias qui défendent un modèle d'écosystème. Le streaming, tel qu'il a été construit, qui est en train de devenir le cœur

de l'écoute et de l'économie de la musique, est un modèle du simple et pur volume de l'écoute. Il ne génère pas ou peu d'argent en l'absence d'un important volume d'écoute. Les plateformes de streaming ont été créées, avec l'appui des majors qui ne comprenaient sans doute pas très bien la portée des contrats à l'époque, sur un système du chiffre, de la data. Il y a aujourd'hui un nécessaire débat politique à porter d'une transformation de ce Nouveau Monde de l'écoute de la musique qui s'impose aux professionnels, au public, aux artistes et dont tous souffrent. Tous souffrent de cette logique du volume d'écoute imposé par le streaming et les revenus publicitaires. Celle-ci n'a aucun sens pour beaucoup de genres musicaux, tels que la musique ambiante ou le black metal par exemple. Sans une transformation, le secteur stagnera dans un modèle où l'underground dans sa prise en compte la plus vaste, c'est-à-dire 99 % de ce qui est produit, va souffrir de l'absence d'un modèle économique qui lui sera viable. Or, ce n'est pas parce que l'on est un label indépendant que l'on n'est pas à la recherche d'un modèle économique équilibré. Aujourd'hui, l'équilibre est brisé par ce système dominant du streaming. Ce débat à venir est primordial et très lié à celui sur le retour du vinyle. Les labels s'appuient sur le vinyle, car ils ne peuvent pas bénéficier de l'économie du streaming. PNL a la chance d'avoir un très fort volume d'écoute. Mais derrière eux existent un nombre très important de rappeurs qui n'ont pas ce volume d'écoute, qui n'ont quasiment pas de revenus, malgré leur communauté. Toute la musique, rap ou non, a les mêmes problématiques aujourd'hui.

Pierre ajoute que pour lui l'indépendance n'a pas de style musical de prédilection, elle ne se limite pas au punk. Il se demande en revanche si le groupe PNL sera encore actif dans dix ans. Ces questionnements autour du modèle économique dépendent également pour lui de l'intention de vivre ou non de sa musique. Dans le modèle associatif des Burning Heads, quand il n'y a pas assez d'argent dans le pot commun pour sortir un disque, chacun remet de sa poche. En tant que musiciens et label associatif, ils n'espèrent pas vivre de leur musique, ce n'est pas l'objectif premier. Il a pris le parti de laisser de côté ces enjeux, d'avoir une activité professionnelle annexe et de se faire plaisir en restant par ailleurs totalement libre dans sa

pratique musicale.

Patrick Florent ajoute que de la même manière, les radios associatives fonctionnent essentiellement grâce au bénévolat. Sans ce bénévolat, Canal B n'émettrait pas à l'antenne 24 heures sur 24, 7 jours sur 7.

Un dernier participant revient sur la question des lieux de musiques actuelles en France. Concernant leur normalisation, une autocritique est souvent menée au sein même de la fédération. Il concède que certains lieux émergents ont perdu le charme d'antan, du fait de leur grande taille, leur structure, leur service de sécurité... Mais il rappelle qu'il ne s'agit pas d'un modèle généralisé. Il s'agit de certains lieux de musiques actuelles parmi une plus grande diversité de lieux de musiques actuelles. Il prend en exemple le Run Ar Puns, un ancien corps de ferme dans le Finistère, avec une jauge de 300 places et labellisé SMAC par l'État. Le terme SMAC ne renvoie pas à un type d'architecture, un type de lieu ni même un type de fonctionnement. Il s'agit simplement d'un label attribué par l'État et correspondant à un montant de subventions minimum de 100 000 €. Il existe aussi d'autres lieux de musiques

actuelles qui soit par choix, soit par refus de l'État, ne bénéficient pas de cette labellisation. En général, ni les artistes ni les spectateurs ne se rendent compte de ces nuances. Il faut selon lui éviter les raccourcis, car il existe une grande diversité de lieux. En revanche, en termes d'autocritique, le constat d'échec est souvent fait de l'absence de rencontre avec les musiciens locaux. Un plus grand lien, sur les territoires, devrait exister. La responsabilité est d'ailleurs parfois partagée avec les musiciens qui ne sont pas proactifs vis-à-vis des projets et pourraient par exemple intégrer les conseils d'administration et se mêler du fonctionnement, être partie prenante du projet.

Le philosophe Christian Ruby propose en conclusion de retenir que l'indépendance n'est pas une vertu, mais une tâche. Une tâche extrêmement complexe, celle de la relation avec les autres indépendants, à un public, sachant que la propriété intrinsèque du public est qu'il n'existe jamais, mais qu'il est toujours à créer.

Relations entre radios et lieux de musiques actuelles : on continue l'exploration...

 Mardi 2 juillet | 16h00-18h30

 Haïdouk

Dans la continuité d'un cycle initié avec la FeraRock lors des précédents RAFFUT! et POP MIND, cette table ronde a pour but d'approfondir encore un peu plus la connaissance du rôle des radios dans leur environnement. Considérées, à juste titre, comme des médias, elles permettent la jonction entre bien des projets, créent des vocations, ont un rôle éducatif essentiel et sont le passage de tout projet artistique en développement. Elles interagissent, aujourd'hui comme hier, avec les acteurs culturels de leurs territoires, mais leur action va bien au-delà. Elles construisent des passerelles avec les labels, les réseaux régionaux, les festivals et bien sûr les différents types de lieux en créant notamment les conditions propices à la rencontre lors des plateaux organisés. Le partenariat va alors plus loin qu'une simple interdépendance promotion / diffusion.

Nous explorerons ces constructions communes à travers divers exemples et tenterons d'identifier les principaux ressorts de cette alchimie.

Avec...



CHARLOTTE WAELTI
Cofondatrice d'Onde porteuse



EMMANUEL GOUACHE
Animateur de la radio numérique du 106 (Rouen)



PIERRE-HENRI JEANNIN
Membre du directoire d'Emmetrop et représentant de Radio Résonance (Bourges)



JEAN-FRANÇOIS BRAUN
Directeur de la SMAC 07 (Scène de musiques actuelles de territoire en Ardèche)

Animé par...



JULIEN PION
Directeur de la FeraRock, réseau de radios alternatives

Présentation de l'atelier par Julien Pion, directeur de la FeraRock

La FeraRock est dédiée à la découverte musicale. Plusieurs missions se matérialisent aujourd'hui afin d'explorer la façon dont la radio peut se faire, se vivre, s'envisager dans différentes configurations. À l'occasion d'événements tels que RAFFUT!, POP MIND, les Transmusicales ou le MaMA, des rencontres sont organisées pour approfondir notre connaissance du rôle des radios dans leur environnement, savoir comment elles interagissent, ou comment l'environnement interagit, change ou évolue, en fonction du projet radiophonique qui se met en place. En quoi la radio est un média utile pour dresser des passerelles, des liens avec des projets, que ce soit de l'action culturelle, que ce soit un chantier d'insertion, que ce soit avec un public de lieu de musique actuelle ou un public d'un territoire de manière globale, et comment ce partenariat va plus loin qu'un simple lien entre des acteurs qui ont besoin de promotion et d'autres qui sont là pour promouvoir.

Ces enjeux seront explorés à travers divers exemples que représentent les intervenants, issus de plusieurs territoires de France :

- Charlotte WAELTI est présidente de Radio Campus France, directrice du réseau des Radios associatives et cofondatrice de l'Onde porteuse (Clermont-Ferrand), qui propose notamment un chantier d'insertion et bientôt l'existence d'une radio qui va émettre en permanence sur la FM ;
- Jean François BRAU est directeur de la SMAC 07 en Ardèche, territoire particulier, car très rural, avec des sites dispersés. Accompagné de son collègue Amaury, ils aborderont la question de comment la radio peut permettre de décrocher des lieux comme celui-ci ;
- Emmanuel GOUACHE est animateur de la radio numérique Lomax portée par le 106 à Rouen. Figure de la radio associative en Normandie, il est passé par de nombreux projets radiophoniques jusqu'à aujourd'hui.

Intervention d'Emmanuel Gouache, radio Lomax, le 106

Comment s'est créée la radio Lomax dans le cadre d'un lieu tel que le 106, qui est déjà lui-même un projet particulier ? En quoi cette radio est-elle utile par rapport aux passerelles qu'elle crée avec le public du 106 et comment a-t-elle généré d'autres effets qui n'étaient pas initialement anticipés ou envisagés ?

Ce projet de web radio est né à Evreux à L'Abordage, et au festival Du Rock dans tous ces Etats. Le lien avec la radio a commencé parce qu'il n'y avait pas de radios associatives, avec la perte de la fréquence du Mouv'. L'idée était de se recentrer sur des fréquences plus urbaines. Sur le festival, on leur réservait une place particulière, tous les artistes passaient par là, c'était l'occasion pour eux de faire 15 jours de radio temporaire, puisqu'ils n'avaient pas la fréquence permanente, et d'inviter des acteurs locaux, de faire de la radio associative comme on la connaît avec des passionnés de musique qui viennent faire leur émission, avec des artistes au moment du festival. Malheureusement, le projet de L'Abordage n'est pas allé jusqu'à son terme. Jean-Christophe Aplincourt est parti ensuite à Rouen pour travailler sur le projet du 106, il y a 9 ans. Logiquement, on a continué à travailler sur cet aspect des choses, c'est-à-dire avoir un projet radiophonique dans la SMAC. On a donc pensé directement la construction d'un studio dans le hall d'entrée, vitré avec au début des envies de demander une fréquence hertzienne, des bénévoles qui viendraient faire de la radio dans ce lieu. Puis sont venues les émissions, interviews, diffusées dès l'ouverture du lieu sur deux radios associatives, Radio Principe Actif et la radio HDR à Rouen dont la programmation est proche de celle d'une SMAC. L'envie était de fournir un service supplémentaire au public qui, en arrivant dans la salle, pouvait découvrir les artistes différemment et les écouter. On a développé un secteur multimédia au 106 avec aussi un travail sur l'image, en filmant les interviews et en les diffusant sur les réseaux sociaux et sur les sites. Tout ça pendant 9 ans, avec beaucoup d'interviews au départ, notamment à l'occasion des concerts, en faisant des choix, car la programmation est parfois chargée. On a dé-

veloppé des petites vidéos, Telmax, qui reprenaient l'actualité du festival, ce qui se passait en extérieur, l'action culturelle... C'était pour nous l'occasion de communiquer sur la salle, sur les artistes, de redonner du sens au passage des artistes dans notre salle, à leur travail. On travaille avec d'autres radios associatives puisqu'on transmet une heure de programmation sur HDR chaque semaine.

Ce sont les radios qui viennent au 106 ?

Il s'agit d'un partenariat avec HDR, qui vient pour réaliser son émission ensuite diffusée sur leur antenne. On fournissait les locaux, le matériel. Mais cela s'est transformé en raison de problème d'argent. Le lien avec le public, la communication que cela permet, les liens avec les radios, les contrats de filière ont aussi accéléré les choses ces derniers mois. En Normandie, des appels à projets pour les radios associatives de musiques actuelles nous ont permis de nous faire connaître. On commençait avant cela à faire des réunions pour formaliser les choses. Six ou sept radios réparties sur les quatre départements ont postulé sur les appels à projet, ce qui a permis de mettre en place une interface sur Internet, un portail qui nous permet de communiquer.

L'acte fondateur de cette collaboration entre les radios était à POP MIND 2019 avec des radios du département. Elles sont venues avec leur studio itinérant pour faire des interviews de tous les intervenants des rencontres, ce qui a permis d'avoir un beau panel de ce qui avait pu se dire, et proposer une émission d'une heure chaque soir en direct sur quelques radios de la Féarock et Radio Campus. Cela a abouti à la création d'un réseau sur l'ensemble de la région, avec une prise de conscience qu'il fallait travailler ensemble, avec des salles de concert et d'autres acteurs de musiques actuelles, car les radios associatives ont longtemps été en marge du secteur. On se sent plus appartenir à la famille des musiques actuelles, ce qui n'était pas le cas il y a quelques années. Ce n'est toujours pas simple, car le monde des radios associatives est très large et connaît souvent des difficultés financières, car les équipes sont quelques fois restreintes. Travailler collectivement permet d'avoir une force de frappe plus importante, de se fournir des contenus du territoire sur l'ensemble des radios. Ce maillage

du territoire est intéressant. Reste à voir ce que cela produira dans les années à venir, mais la dynamique est plutôt bonne.

Concernant la place que doivent prendre les radios dans les salles. Nous avons fait le choix de ne pas demander d'argent, car il y a des financements pour le 106. Les radios associatives n'ont pas le temps ni les personnes nécessaires pour aller faire les interviews, travailler autour d'un artiste, d'un album. L'aspect vertueux serait de travailler en réseau avec les radios associatives sur un territoire en échange de contenus, les salles de concert ont beaucoup de matières.

Quels sont les projets spécifiques de radio Lomax, seul exemple de webradio disposant d'un studio au cœur d'une salle de musiques actuelles, contexte assez ambitieux et singulier ?

Nous sommes deux salariés dans le secteur multimédia. Je suis à mi-temps et il faut également s'occuper des images, c'est beaucoup de travail. J'ai un nouveau collègue arrivé il y a peu de temps avec plein d'envies. On réfléchit par exemple à un festival *online* avec des émissions, du live. Nous aimerions proposer des émissions qui vont au-delà de la musique, trouver des thématiques. Par exemple, à l'occasion de la venue de The Inspector Cluzo au 106, nous avons proposé une émission sur les circuits courts et la vente directe de produits, en invitant des représentants du site Internet Culture Agriculture de Normandie. Nous avons abordé la question des circuits courts dans la musique et dans l'agriculture, comment cela pouvait se mêler, comment faire de la cuisine dans les salles de concert. Les membres de The Inspector Cluzo ont apporté leurs visions particulières. Nous devons essayer d'avoir des thématiques plus larges, des émissions plus longues, mettre en place du podcast, plus que la webradio qui est presque une erreur tactique, car il faut avoir une grosse force de communication pour la faire entendre alors que le podcast fonctionne plus facilement. Par la suite, concernant la diffusion de contenus en partenariat avec les autres radios associatives, j'aimerais que l'on puisse diffuser une émission, qui doit voir le jour à la rentrée, produite par toutes les radios et qui tournerait sur tout le territoire, à diffuser sur notre antenne. La radio

est vraiment un outil d'action culturelle efficace et pratique qui permet de se parler rapidement, de mettre en place des choses avec les jeunes et les moins jeunes. On produit une création radiophonique dans une prison par exemple. Un travail de recherche pour le moment pas encore diffusable. Un atelier radio a été installé dans un collège dans lequel on intervient régulièrement, les artistes participent, il y a un petit studio dans le collège et dans un lycée technique. On se fait l'écho de ce qui se passe au 106, de l'action culturelle, de l'accompagnement. Pour les groupes locaux, c'est l'occasion de se tester face un micro, d'être intervieweur avec le côté impressionnant à gérer des caméras et le public en présentiel, c'est un bon test, tout est filmé. On a aussi un label numérique (e-label), Alt DSL, avec des artistes normands produits par le 106 mis en avant sur la radio. Avec HDR des émissions de radio sont mises en place dans la salle, avec des live, des interviews. La question des droits culturels est abordée en ce moment, et pour cela il faut aller à la rencontre des publics et la radio permet cela, de se déplacer à la rencontre des gens.

Intervention de Charlotte WAELI, l'Onde porteuse

Quel lien culturel entretenez-vous avec les populations ? En quoi la radio est-elle un très bon outil de médiation ?

L'association l'Onde porteuse est une association clermontoise créée en 2015, par deux cofondateurs, dont le président qui travaille à Radio France (France Culture). En 2015, il y avait un manque sur Clermont-Ferrand. Je travaillais à la FRAP (Fédération des Radios Associatives en Pays de Loire). En 4 ans nous avons développé beaucoup de choses grâce à 14 salariés, dont 8 en insertion, grâce à un dispositif d'ateliers de chantier d'insertion conventionné par l'état. Il était important de montrer que la radio peut être un vecteur d'insertion, avec une préfiguration de type associatif et depuis avril nous portons nous-mêmes le chantier avec ces 8 salariés. L'idée du chantier n'est pas de se professionnaliser en radio, mais d'utiliser toutes les compétences que l'on peut avoir en radio pour graviter dans ce secteur d'activité. La radio est un support qui permet à des

personnes qui ont un handicap de trouver un épanouissement. Au quotidien, nous aimons accueillir des profils très différents. Dès 2015, nous avons mis en place des formations professionnelles avec l'exemple des Pays de la Loire pour la FRAP, l'idée étant d'avoir des formateurs pour monter en compétence. Le podcast est utilisé, car il développe l'appétence au son, l'envie de découvrir des radios, c'est une autre forme d'écriture. Nous formons des gens en freelance, des pigistes, des boîtes de communication, ou des radios associatives à se mettre en podcast, avec l'idée de changer les codes classiques d'une émission, qui ne doit pas faire forcément une heure, en l'écrivant autrement, pour les rendre plus audibles, permettre de nouvelles pratiques et faire qu'elles aient plus d'écoutes.

Les personnes qui viennent au chantier d'insertion n'ont donc pas forcément comme projet professionnel de faire de la radio ?

Nous proposons un cadre, les personnes sont informées par Pôle Emploi de ce chantier et si elles le souhaitent elles passent un entretien. L'important est de travailler sur la confiance, l'expression orale, sur la posture, travailler en équipe, savoir utiliser un ordinateur. Trois pôles sont organisés : coordination, rédaction, technique et chaque salarié choisit deux pôles. Se sont parfois des personnes déconnectées du milieu du travail et qui nous disent pouvoir doubler leurs revenus en venant au chantier (26 heures/semaine). L'idée est de construire des projets professionnels avec une association d'insertion qui travaille sur l'accompagnement des problématiques de santé et d'apprentissage de la langue. Nous nous adaptons aux profils et essayons de créer une rédaction qui s'entend bien, qui est bienveillante.

Vous vous emparez d'une fréquence permanente à l'automne prochain, qui va émettre sur le territoire de Clermont-Ferrand. Quelle passerelle avez-vous créée avec les personnes qui fréquentent le chantier d'insertion ? Votre idée est d'émettre du programme en permanence ?

Le CSA a validé l'attribution d'une fréquence

FM sur Clermont, parmi les dernières en France. Pour les salariés du chantier, c'est une vraie reconnaissance. À partir de novembre 2019, nous devons réfléchir à la place qu'auront les salariés du chantier sans que cela ne devienne une pression, car il faut tenir l'antenne, avec un programme de qualité, ce qui nécessite beaucoup de temps. Il est donc question de réfléchir correctement et de rester dans des choses réalisables. Il sera question d'une radio du chantier, avec des programmes locaux sur la FM et des programmes nationaux qui arriveront dès novembre ainsi que des podcasts mis en ligne. La grille est en construction. Nous essayons de faire intervenir les salariés sur la programmation, ce qui est compliqué, car chacun propose des choses différentes. Un lien est opéré avec la Coopérative de Mai par l'insertion. En 2017, la Coopérative de Mai devait écrire son projet de DSP, avec un changement de directeur dans les trois ans et une question de réhabilitation du lieu. Elle souhaitait notamment créer sa propre radio, et ils ont confié à L'Onde porteuse la gestion de la diffusion, de l'habillage, avec notre propre fonctionnement. Via Spotify nous avons trouvé un moyen de communiquer entre les équipes. Aujourd'hui, nous sommes sur une radio exclusivement musicale, qui pourrait se développer. L'enjeu de la Radio de Mai est que les salariés soient plus investis afin de les former à faire de la radio. Un pavillon s'est libéré et la Coopérative de Mai a une obligation dans sa DSP de faire travailler des gens en insertion, à l'exemple du Six-Trois qui fait des kartings avec des gens en insertion. Il y a encore des ponts à créer, nous avons repris le chantier et l'idéal ce serait que suite à ces formations les salariés puissent s'emparer du média, les aider à apporter plus de musique sur la programmation, aller plus à la rencontre des artistes.

Comment va-t-on chercher le public ? Comment crée-t-on de nouveaux liens ?

La question des auditeurs est centrale pour les radios et les spectateurs quand il s'agit d'une radio de salle. Aujourd'hui, comment communiquer sur sa radio ? Les radios associatives ont beaucoup de mal à avoir des chiffres, Médiamétrie étant payant, il n'y a pas d'outils fiables pour mesurer l'audience en hertzien. C'est là où il faut trouver l'alchimie, comment communiquer sur un flux ? Comment faire pour qu'un

podcast soit présent sur toutes les fréquences d'écoute ? Les élus, les partenaires veulent avoir un retour sur investissement, mais c'est la qualité des contenus, que l'on ne trouve pas ailleurs, qui prime. Avec les réseaux, on peut faire vivre longtemps les contenus. Quand plusieurs radios associatives diffusent le même contenu, d'une part cela multiplie les audiences, mais cela permet de travailler la visibilité des radios, de les rendre pertinentes, de les faire entendre au public des salles, et ces radios produisent des auditeurs captifs qui vont s'intéresser aux concerts des salles.

Intervention de Jean-François BRAUN, SMAC 07

La SMAC 07 est une scène de musiques actuelles de territoire en Ardèche (La Presqu'île et la Cavajazz). Elle est la première à avoir obtenu le label SMAC de territoire. Elle est composée de deux pôles principaux en nord Ardèche à Annonay, et au Teil en face de Montélimar. Il y a quelques années le chargé de communication, Amaury, s'est posé la question de la promotion sur un territoire aussi large (120 km), au centre de la vallée du Rhône, entre la Drôme et l'Ardèche. L'une de nos salles est à Vivier (10km du Teil) et l'autre principale à Annonay, et la SMAC propose également des activités hors les murs. Elle est « tout terrain ». Amaury s'est demandé comment communiquer sur un tel territoire, et a constaté que le média radio le permettait. Il y a un maillage de radios associatives et de radios commerciales, mais le choix a été de travailler sur les radios associatives et la mise en réseau avec un partenariat avec 8 radios, côté Drôme et côté Ardèche.

Le projet des Bonnes Ondes de la SMAC 07 a été créé il y a 3 ans avec l'envie d'avoir une plus grande visibilité pour ces antennes. Donc par amour pour la radio, nous avons décidé de monter cette émission de playlist participative qui permet de faire un peu de promotion et d'enrichir les grilles des radios partenaires. L'idée est venue de faire du lien avec les concerts, avec un événement, de tracer une ligne esthétique et de faire partager des classiques ou des découvertes. Nous envoyons systématiquement des appels à participation aux bénévoles, salariés, parfois à des invités. Nous passons du temps dans ces radios, à fré-

quenter les gens qui y travaillent. Ils mettent à disposition une personne en régie pour enregistrer dans les meilleures conditions et faire de l'initiation, de la sensibilisation pour des gens qui n'ont pas forcément l'habitude. Humainement on se croise, on passe du temps ensemble. Malgré la distance entre nous c'est important que la SMAC 07 valorise ce projet et le soutienne même si cela n'a pas une grande incidence sur le remplissage de nos salles. Les radios ont toutes des audiences assez réduites, mais il y a beaucoup de diffusions, rediffusions, de podcasts. Pour finir, nous avons monté cette saison un projet avec le CADA à Annonay : enregistrement et production d'une émission avec une petite dizaine de personnes principalement de Côte-d'Ivoire, du Tadjikistan, du Kurdistan, d'Albanie, de Somalie, du Tchad. Humainement c'était un exercice difficile, mais les gens se sont régalingés.

La participation bénévole est très importante, on ne peut pas faire un événement sans bénévole, nous sommes sur de petits lieux, sur de la proximité, faire rayonner par de la participation génère une autre dynamique. Un autre aspect de la Radio de la SMAC 07, est que chaque saison, un artiste associé est choisi, pour son projet, mais aussi pour interagir dans notre histoire associative et interagir sur le territoire. Cette saison nous terminons un partenariat avec le saxophoniste Romain Dugelay autour de son projet Pixvae Trio jazzcore / jazznoise créé avec des musiciens colombiens, dans le cadre de la préparation de leur nouveau répertoire et son adaptation à la scène. Il porte parallèlement un autre projet, sur le plus long terme, de composition polymorphique sur l'univers carcéral avec Marine Pellegrini. Il y a eu un projet de 6 émissions de radio dans un espace particulier, un musée gallo-romain, en explorant plusieurs facettes de l'amour, avec des invités et une radio partenaire, Radio M (Montélimar). La plupart des radios ont repris ces émissions, avec des artistes, des intervenants, un philosophe, une conteuse, autour de cette thématique en y intégrant un regard plus lointain axé sur l'antiquité. Un membre du musée faisait une chronique et des parallèles entre l'amour antique et la mythologie. Nous sommes sur un processus plus proche de la création, c'est une manière de développer la radio, les émissions sont enregistrées en public, pour faire de la radio différemment. L'année prochaine, l'artiste

associée est Madjo, une chanteuse qui a très envie de travailler avec la radio. Nous créons dans ce cadre, un studio dans un collège, un projet d'éducation artistique pour travailler sur le thème de la rébellion.

Il y a un fil rouge qui alimente les contenus, comme le disait Amaury qui enregistre les émissions dans chacune des radios (dont Radio Méga, adhérente de la Féarock). Est-ce la mission d'une SMAC ?

Ce n'est pas dans le cahier des charges d'une SMAC, mais ça fait partie du projet de la SMAC 07. Dans son développement, sur cette idée de territoire, avoir des partenaires c'est important, et la radio est un vecteur de participation. Nous pouvons facilement les solliciter, ils sont attentifs et cela amène une façon de penser, de développer le média différemment. Les radios sont très différentes, entre RCF, la radio des Boutières dans la vallée, Radio d'Ici à Saint Julien, limite de la Loire et de l'Ardèche et qui a un deuxième studio à Annonay... Nous défendons l'idée d'une radio citoyenne avec des prises de paroles d'habitants dans les quartiers. Les radios peuvent également s'appuyer sur ce projet, l'intégrer à leur cahier des charges lorsqu'elles négocient leurs financements.

Quels sont les bénévoles qui vous accompagnent sur ces projets ? Sont-ils formés ? Combien d'émissions avez-vous à l'année et qui est mobilisé dans l'équipe ?

C'est Amaury (chargé de communication à la SMAC 07) qui organise chaque mois la grille des radios en plus des podcasts. Le lien se fait via un projet, un concert, un événement. Ils se mettent d'accord sur la thématique et de là il y a lancement de l'appel à participation : playlists, choix de titres fait par les bénévoles, puis une construction. L'enregistrement est préparé.

Intervention de Pierre-Henri JEAN-NIN, membre du directoire d'Emmetrop et représentant de Radio Résonance (Bourges)

Radio Résonances est plus âgée que Emmetrop et va fêter ses 40 ans. Il s'agit d'une radio plutôt orientée chanson française, en lien avec le Printemps de Bourges. Emmetrop a dès sa création monté une émission, Les envahisseurs. Aujourd'hui malheureusement il n'y a plus d'emploi permanent au sein de radio Résonances et il existe des difficultés financières. Nous programmons autour des groupes des studios de répétition, lds groupes en développement, en utilisant les podcasts et les réseaux sociaux.

Le problème est-il le manque de relève ou un problème plus structurel ?

Faire de la radio est très chronophage surtout si le direct est privilégié. Pour cela, il faut former des personnes sur la partie technique. Le problème est en effet également structurel, la ville de Bourges et l'agglomération n'aidant pas du tout, excepté via la mise à disposition du local. Il faut recréer de la vie associative pour être plus présent sur les événements. Aujourd'hui, en région, nous avons la chance dans la cadre de la préfiguration du contrat de filière musiques actuelles d'avoir un premier appel à projets nous permettant de mettre en place un partenariat avec Radio Campus pour se déplacer sur différents événements. Au sujet des contrats de filière en préfiguration, nous avons attiré l'attention des partenaires, des financeurs du fonds de soutien, sur la question des radios, pour qu'elles soient reconnues par l'État et par le CNV, comme des acteurs à part entière de la filière musiques actuelles. Parce qu'elles contribuent à la fois à la promotion des groupes et qu'elles permettent de diffuser les groupes locaux. À ce titre, il y a un appel à projets relativement ouvert. Dans la volonté d'une remise en réseau des radios de la région, celles-ci ont été invitées à proposer une coopération entre les radios associatives régionales. Porté par Radio campus Orléans, le projet Carma a été retenu ce qui a permis la mise en place de deux plateaux partagés pour ouvrir sur des envies de coopération. En région Centre, il y a toujours une fédération régionale qui existe, mais qui est en sommeil. Certaines radios naissent, d'autres disparaissent. Cela dépend beaucoup des bénévoles et de leur investissement au sein des conseils d'administration. Il y a des échanges d'émissions qui se font très bien. L'effet bénéfique de ces plateaux

communs est que les gens se connaissent et peuvent échanger sur du contenu, des idées.

Il y a deux ans, une étude avait été lancée par la Fraca-Ma et la Coopérative Artéfact sur un état des lieux des radios associatives Centre-Val de Loire. La restitution a montré l'importance de faire se rencontrer ces radios pour aller vers des idées de coopérations abritées par la Fraca-Ma ou par la réactivation de cette fédération, voire la création d'une nouvelle fédération.

Il existe trois régions en contrat de filière qui sont dynamiques : la Normandie, la Nouvelle-Aquitaine et la région Centre-Val de Loire. Au niveau national, avec Radio Campus notamment, nous essayons de parler de ces exemples, de parler des bienfaits de ces radios. Le CNM va intégrer le CNV, cheville ouvrière de tous ces contrats de filière, avec un enjeu pour semer des idées et transmettre la parole des radios associatives.

Témoignage complémentaire de Vincent du Rio Grande à Montauban

Nous travaillons étroitement avec deux radios associatives et commerciales pour un partenariat plus dense à l'année. Elles mettent en avant des artistes accompagnés à l'année, reçus sur plusieurs jours de résidence. La radio vient monter des plateaux dans le lieu, sur un petit temps, filmé, puis une mise en avant sur l'antenne et lors d'un temps de restitution publique. Puis le concert est retransmis. Une convention est signée avec des engagements communs. Les radios sont accueillies sur les actions culturelles, dans le lieu ou à l'extérieur, pour avoir des témoignages des intervenants artistiques, des élèves. J'interroge actuellement nos radios partenaires sur manière davantage engager les auditeurs sur les contenus que nous proposons.

Témoignage complémentaire d'Erwan de L'Echonova à Vannes

Je suis régisseur, programmateur et président de la radio associative LARG' (Golfe du Morbihan). Le partenariat entre L'Echonova et la radio est récent, nous nous appuyons beaucoup sur les bénévoles de L'Echonova qui ont monté une association de bénévoles. Je les ai amenés au

studio pour leur montrer comment produire une émission, et maintenant ils font un talk-show de divertissement mensuel et cherchent à proposer leur prestation bénévole à des festivals. Nous travaillons en amont pour préparer des temps d'entretiens avec les artistes extérieurs et ceux qui sont accompagnés, dans le studio de MAO. L'association est fragile, mais l'idée est de créer un outil de communication aussi pour la salle. Mon challenge est de donner une identité musicale à la radio et que la salle s'empare du média. Notre fréquence est éphémère, nous arrivons à voir le nombre de gens connectés via le web. Mais peut-on considérer qu'une radio qui fait tourner un player sans animateur est vraiment une radio ?

Questions complémentaires du public

Le contrat de filière ne représente pas beaucoup financièrement, pas assez pour un emploi, l'outil radio n'est pas assez valorisé. C'est très vertueux pour les lieux de mettre à disposition des moyens, mais est-ce que cela ne va pas limiter la progression des moyens pour les radios ? Quelle est la stratégie de la Féarock avec la FEDELIMA ?

Julien PION : La Féarock défriche. Depuis longtemps les radios associatives sont essentielles, elles étaient les principaux médias dans les années 90, même si le web change la donne maintenant. Ce sont des structures précaires avec des bénévoles qui ont leurs limites, et qui sont dans une forme d'isolement. Pour la Féarock c'est une stratégie d'aller voir les pouvoirs publics, le FSER, le FSNM, les départements, les régions, de montrer ce que cela crée.

Dans vos régions respectives, comment avance le sujet de la RNT (Radio Numérique Terrestre) ?

Charlotte WAELI : la FM est encore considérée comme la « vraie radio ». La RNT va bousculer les radios associatives. Certaines vont devoir se restructurer et poser la question de leur ligne éditoriale et former leurs bénévoles. La RNT est un autre canal de diffusion, avec d'autres don-

nées associées qui vous amènent vers d'autres contenus. Pour développer leur radio, les salles doivent aller vers le numérique et le financier. Le plus difficile c'est de se mettre ensemble, ce qui a fonctionné dans les Pays de la Loire. Cela coûte de l'argent, mais il ne faut pas que ce soit un frein. Les fédérations au niveau des régions doivent faire leur travail de recherche de financements.

Julien PION : le virage vers le DAB (RNT) s'accélère, il y a des appels à candidatures lancés principalement dans les grandes villes. Les radios se posent la question de savoir s'il faut se lancer. L'évolution a l'air inéluctable même si la FM a encore de beaux jours devant elle. Que devient le FSER qui constitue 40% en moyenne du budget des radios, si demain 500 ou 1000 radios veulent investir le numérique ? Cela va coûter de l'argent de monter des « multiplexes ». L'un des intérêts de la DAB sera l'accès à une plus grande diversité des radios, mais techniquement nous avons du mal à voir comment cela va se faire, en particulier en milieu rural. Il y a le problème de l'équipement pour l'auditeur. L'accès aux nouvelles technologies va être compliqué pour certaines générations. Pour obtenir une fréquence, c'est long et il y en aura de moins en moins, ainsi qu'une grosse carence en particulier en milieu rural, à l'exemple du Havre, qui n'a pas de fréquence alors qu'un projet existe, mobilisant de nombreux bénévoles.

Une salle, un festival ? Les spécificités des festivals organisés par les lieux de musiques actuelles

 Mardi 2 juillet | 16h00-18h30

 Houlocène

« A l'origine étaient les festivals, (ou presque)... ». Les événements ont souvent précédé les lieux dans nos régions à compter des années 70/80. Qu'en est-il aujourd'hui alors qu'un réseau de lieux permanents existe sur une grande partie du territoire ? Quelle complémentarité existe-t-il avec l'activité saisonnière de la salle ou des salles impliquée(s) ? Représentent-ils une forme d'innovation en termes de coopération, de format urbain ou territorial, de transdisciplinarité (autres arts, sciences, engagements), de contenus artistiques singuliers ? Quels rôles jouent-ils en matière de dynamique de projet au sein des équipes, bénévoles, gouvernances ? Quelles sont les conditions économiques nécessaires pour installer ce genre particulier d'action à long terme sans nuire à la pérennité du lieu ? Y a-t-il la place pour une sobriété heureuse dans un domaine souvent marqué par l'entreprenariat ?

Avec...



JEAN-CHRISTOPHE APLINCOURT
Directeur du 106, organisateur du festival Rush (Rouen)



YANN RIVOAL
Directeur de la Vapeur, organisateur du festival GéNériQ (Dijon)



MATTHIEU DUFFAUD
Programmateurs de l'Astrolabe, organisateurs du festival Hop Pop Hop (Orléans)

Animé par...



FRANCK MICHAUT
Directeur délégué de la Clef (Saint-Germain-en-Laye)

Introduction par Franck MICHAUT

La dynamique festivalière a souvent précédé les lieux. L'argumentaire pour favoriser l'installation de ce maillage territorial de création de lieux de diffusion, de création, s'est souvent nourri d'une forme non pas d'opposition, mais de distinction des festivals arguant qu'on ne pouvait pas répondre aux attentes et besoins des populations et des artistes sur les territoires. Depuis quelques années, on voit beaucoup d'événements émerger, de temps forts ou de festivals, qui sont portés par des lieux de musiques actuelles. Plusieurs questions peuvent être abordées :

- celle de la motivation, des enjeux qui sont à l'origine de la création de ces événements,
- l'articulation entre le projet global de la structure et ce temps fort, comment ça s'articule ou comment ça se monte en parallèle
- la question du modèle économique, organisationnel, modèle managérial, ressources humaines...
- ce que ça apporte en termes de dynamique territoriale, aux personnes...
- quels sont les rapports avec les partenaires publics par rapport à la mise en place de l'événement ?
- quels sont les freins, les difficultés à mettre en place un événement lorsque par ailleurs on tient un lieu de musiques actuelles ?

Quelques chiffres...

Hyacinthe Chataigné, coordinateur de l'observation et des études à la FEDELIMA (Fédération des lieux de musiques actuelles), présente quelques chiffres : sur les 107 structures qui ont répondu à l'Observation Participative et Partagée, en moyenne 52 soirées sont programmées, soit 88 groupes de musiques et 9 492 entrées pour la programmation saisonnière. Dans les 107 structures qui ont répondu, 47 ont déclaré organiser au moins un festival et on observe que pour ces structures, il y a moins de soirées et de groupes programmés sur la saison ainsi qu'un budget moyen plus faible. Il y a 67 festivals déclarés, ce qui signifie que certaines structures en organisent deux. Il y a, en médiane, 13 groupes programmés par festival, 30 000 euros de budget et 2 000 entrées.

Cependant, on constate qu'en recettes de billetterie, on retrouve des écarts de 10 points par rapport à la billetterie liée à la saison. Le festival le plus gros est celui de l'ATM avec 60 000 entrées tandis que trois festivals ont plus de 20 000 entrées.

Intervention de Jean-Christophe APLINCOURT, directeur du 106, organisateur du festival Rush (Rouen)

Jean-Christophe Aplincourt précise que le 106 a essayé plusieurs formats de festival, mais sans souhaiter rentrer dans la course des festivals d'été. Le festival Rush a donc été positionné fin mai sur trois jours. Pendant trois éditions, le festival était gratuit puis il est passé payant, mais avec des entrées peu chères (5, 8, 10 euros). Le festival a la caractéristique de s'associer avec un artiste pour la programmation, ce qui est une garantie de singularité. L'ambition n'était pas de faire une programmation avec les succès du moment, mais de rentrer dans la subjectivité d'un artiste et de construire l'affiche sous sa vigilance pour avoir une grande part de découverte dans le festival. Parmi les artistes invités, il y a eu Bertrand Belin, Rodolphe Burger et cette année Chloé. Chaque fois une couleur un peu différente est ainsi garantie, ainsi qu'une ouverture interdisciplinaire. C'est-à-dire que les artistes sont conviés à proposer aussi des ouvertures sur d'autres champs : la philosophie, le cinéma, l'art contemporain... C'est une manière de recréer un esprit d'aventure tout le long des trois jours. Le festival a lieu sur une presqu'île sur la Seine. Il représente 12% du budget du 106 et c'est important pour la structure de rester dans ce ratio : il y a vraiment une question d'écologie du projet en respectant cela. En matière de têtes d'affiche, le 106 s'est délibérément bridé à un cachet maximal de 15 000 euros. Cette année, il a accueilli environ 12 000 spectateurs.

Intervention de Yann RIVOAL, directeur de la Vapeur, organisateur du festival GéNériQ (Dijon)

Yann Rivoal présente le festival GénériQ, né en 2007 de la rencontre entre un festival d'été à grande fréquentation : « Les Eurockéennes »

de Belfort et des salles qui existaient dans les régions environnantes. L'idée était de sortir des modèles habituels de chacun pour créer un objet nouveau, quelque chose qui puisse permettre plus de liberté en termes de programmation, de présentation, etc. Il y avait également une vraie envie de construire cet objet de manière collective. 12 éditions se sont déroulées, dont la dernière en février 2019. Le projet réunit 6 structures, 5 salles labellisées SMAC de tailles très différentes : le Noumatrouff à Strasbourg, la Rodia à Besançon, le Moloco à Audincourt, la Poudrière à Belfort, la Vapeur à Dijon et le festival des Eurockéennes. À l'origine, les salles étaient situées sur trois régions différentes et le sont maintenant sur deux régions : le Noumatrouff étant en Alsace, en région Grand Est et les autres structures en région Bourgogne-Franche-Comté. Ce n'était pas une injonction politique, mais une volonté des acteurs. L'ensemble des structures ont créé une association commune qui s'appelle GeneriQ et les responsables de chaque structure sont co-présidents. L'association essaie de collecter des fonds publics et privés dédiés à l'organisation du festival. Ensuite, la réalisation du festival est portée, dans chacun des territoires, par chacune des salles et de leur équipe et chaque structure consacre une partie de son budget propre à la réalisation du festival sur son territoire. Dès le début, l'idée était de privilégier des formes musicales assez émergentes à toutes les échelles : internationales, nationales et régionales, mais aussi de pouvoir investir les villes en hiver, à une période où l'offre festivalière est beaucoup moins importante et d'aller à la rencontre de la population sur des formats différents. Les soirées se déroulent dans des lieux dédiés à la diffusion, mais pas uniquement les salles des structures qui organisent le festival. Durant la journée, ce sont des lieux où les gens vivent ou travaillent qui sont investis : cela peut aller d'une entreprise, à un commerce, à une école, à un musée etc., voire à occuper l'espace public même si la météo ne s'y prête pas toujours au mois de février. Aussi bien des artistes émergents que des artistes établis sont diffusés. Ces derniers sont programmés car ils sont à une étape de leur carrière intéressante et nous leur proposons de se produire sous une autre forme que celle à laquelle ils sont habitués. Mais ce qui est privilégié, c'est le choix d'artistes qui ne sont pas

programmés habituellement dans les structures organisatrices. La moitié des propositions sont gratuites et nous essayons d'avoir pour les autres, une politique tarifaire très raisonnable (cette année, aucune soirée n'a dépassé une entrée à 20 euros). Volontairement, il n'y a pas de ligne esthétique particulière et la programmation se balade dans beaucoup de styles musicaux.

Intervention de Matthieu DUFFAUD, programmateur de l'Astrolabe, organisateur du festival Hop Pop Hop (Orléans)

Matthieu Duffaud précise que deux festivals sont portés par la structure : un festival, en fin de saison, destiné à la famille et aux enfants qui est situé sur une base de loisir et gratuit et le festival Hop Pop Hop organisé en début de saison.

Le festival Hop Pop Hop est organisé pour la 4ème année. Il est né d'un évènement porté par l'Astrolabe en septembre qui s'appelait les tournées Bistroniques. Ce festival gratuit avait lieu de 14h à 3 du matin avec 20 groupes émergents qui se confrontaient à la fois dans des bars et dans des lieux du patrimoine (qui étaient ouverts pendant la journée du patrimoine). Au bout de 10 ans, l'équipe s'est dit qu'il fallait évoluer vers un festival, sur la même période étant donné qu'il y a peu de festival en septembre, sur deux jours, mais en centre-ville (l'Astrolabe n'est pas utilisé pendant le festival).

Hop Pop Hop a donc lieu sur deux jours dans 5 lieux : un jardin d'évêché relié à la cathédrale, une salle assise du conservatoire, le centre chorégraphique d'Orléans qui est transformé pour l'occasion, une friche culturelle (le 108) et le plateau du théâtre d'Orléans, transformé également. Les salles sont distantes les unes des autres de 50 mètres. Le festival est payant (14 euros pour un jour et 20 euros pour deux jours) et il y a entre 35 et 40 groupes programmés. Le budget artistique est d'environ 60 000 euros. Il y a aussi une forme participative présentée chaque année qui associe le théâtre, l'Astrolabe, le centre chorégraphique et la scène nationale où un projet collectif est défini, financé et porté collectivement. Il y a aussi des show-cases de groupes de la région, présentés dans des studios de répétition au 108. En termes de

fréquentation, le festival peut accueillir jusqu'à 2 200 personnes par jour.

La particularité de ce festival se trouve dans le fait qu'il y a des associations qui peuvent participer à la programmation. Elles portent une programmation commune et, chaque année, un groupe est choisi et co-financé par les associations et l'Astrolabe. C'est donc un projet qui est porté et organisé par plusieurs structures, même s'il est coordonné par l'Astrolabe.

Quelles étaient les motivations pour organiser ces festivals ? Quels étaient les objectifs ? Est-ce que c'était très structuré dès le départ ? Est-ce que ça partait d'une volonté de l'équipe, des partenaires ? Et, est-ce que ces objectifs ont évolué ?

Jean-Christophe Aplincourt : le festival était prévu dans le projet d'origine, posé dans la commande de la collectivité (le 106 est une régie personnalisée). Comme beaucoup de collectivités, Rouen se penche sur le marketing territorial et s'intéresse à ce genre d'évènement qui participe au dynamisme de leur territoire. Un des sujets de cet atelier est de savoir si, par rapport à l'évolution du paysage et des festivals, est-ce que les structures de musiques actuelles développent une alternative ou est-ce qu'elle recopie les plus grands modèles ? Est-ce qu'elle se détache de la logique d'attractivité du territoire ?

La logique de marketing territorial a ses limites. Il ne faudrait pas s'y souscrire complètement si l'on souhaite que les collectivités n'aient pas un comportement d'entrepreneurs. Plus précisément, si l'on est dans le champ du public, il est important de pouvoir résister à cette pensée mercantile et donc, de proposer quelque chose de différent. Notre positionnement de structure subventionnée doit nous permettre d'avoir un positionnement différent des entrepreneurs de spectacles qui font de l'évènementiel plus mercantile.

Yann Rivoal : pour le festival GeneriQ, le fait de travailler à plusieurs à la création d'un festival qui ne calque pas sur ce que chacun fait déjà est une des vertus qui était dans la genèse du

projet. Cela va à l'encontre d'un phénomène de compétition très fort car le fait de créer un festival ensemble revient à se rencontrer tous les mois, à travailler sur la programmation de manière collective sous la coordination de Kem (le programmateur des Eurockéennes) et faire des propositions en apportant la connaissance de son territoire. Construire tout cela ensemble a permis de nous connaître, de se faire confiance et engendrer d'autres projets en parallèle. À titre d'exemple, lorsque je suis arrivé dans la région, je ne connaissais personne et au bout d'un mois, je connaissais davantage mes homologues de Bourgogne : cela a créé des rapprochements pas forcément évidents au départ. C'est aussi l'idée de sortir des lieux réservés. Tout le monde fait du hors les murs, mais là, il s'agissait de le marquer plus fortement. C'est également une invitation à ce qu'au cœur de l'hiver, les personnes puissent se réunir, se rassembler, se réchauffer, se parler en sortant de ces lieux réservés. Et le tout sans contrainte de « remplissage », en tous les cas sur les concerts gratuits : le plus important étant de choisir des lieux adaptés aux propositions artistiques faites.

Matthieu Duffaud : l'objectif également de Hop Pop Hop est d'être singulier et de ne pas reproduire ce que d'autres festivals ont pu déjà faire. Cela impliquait le fait d'être vraiment attentif aux groupes émergents qu'ils soient internationaux, nationaux, régionaux et d'attirer les gens dans des lieux qui ne sont habituellement pas utilisés pour diffuser des musiques actuelles. À titre d'exemple, il y a de nombreuses personnes qui ont découvert le centre chorégraphique grâce au festival et qui se sont penchées sur leur programmation ensuite. L'objectif est donc également de créer des liens et des passerelles avec les autres structures qui peuvent abonder aussi dans notre projet artistique à l'année. Enfin, l'idée est de prendre en compte le tissu associatif local et de réfléchir à la manière dont on peut l'associer à une programmation. On s'aperçoit les personnes adhèrent à l'ensemble du festival, plus que pour une tête d'affiche, en faisant leur parcours de salle en salle et en découvrant la programmation en temps réel. L'objectif est vraiment d'aller vers la découverte, ce qui est aussi le prolongement de ce qu'on fait dans le club à l'Astrolabe : inviter à la curiosité.

Dans vos réponses, vous avez tous évoqués la dimension plus participative, de construire ensemble, l'attention au tissu local, est-ce que finalement l'outil festival est plus simple pour atteindre cet objectif que le travail d'une salle à l'année. Ou est-ce le prolongement de ce que vous travaillez en permanence sur votre territoire ? Est-ce que ça pousse davantage au travail en collaboration ?

Yann Rivoal : ce travail partenarial est inscrit dans le projet global. Au moment du festival, il n'est pas forcément mené de la même manière et avec les mêmes interlocuteurs, mais c'est aussi ce qui est intéressant : ne pas être dans la répétition des coopérations habituelles. Depuis un ou deux ans, on essaie de voir comment la population peut davantage participer à la programmation : on a fait des tentatives où les habitants pouvaient participer à des projets musicaux. Ces tests étaient intéressants car ils s'intégraient facilement dans le festival. L'intention est donc de poursuivre l'objectif que les personnes puissent s'approprier davantage le festival en y participant activement. Cela nous interroge aussi sur notre manière habituelle de faire de la médiation artistique et culturelle où, encore une fois, l'idée n'est pas de reproduire les schémas habituels de ce qu'on met en place au fil de la saison, mais de profiter de ce format pour tenter des nouvelles manières de faire.

Matthieu Duffaud : la coopération existait déjà même si elle s'est renforcée, car le festival est né au moment où la chorégraphe du centre chorégraphique a changé et où cette dernière souhaitait mettre la musique en avant. Ça a accéléré la coopération qui s'est renforcée toute l'année avec aussi des formes participatives où chacun arrive avec ses participants pour participer à ces performances. On sent une émulation entre plusieurs structures qui ont envie de partager sur un même territoire des projets communs.

Jean-Christophe Applincourt : on a davantage

de collaboration avec une radio. L'interdisciplinarité se poursuit aussi sur le champ de l'art contemporain : chaque année, le festival accueille une galerie alternative et dans ce cadre peut collaborer avec le FRAC Normandie. D'un point de vue coopération, le 106 participe à un autre festival où il est aussi à l'initiative : les nuits de l'Alligator qui est dans un format différent : il a lieu l'hiver, est itinérant et se déroule dans différentes salles. L'idée c'est de mutualiser les bonnes volontés de chaque salle pour susciter la venue en France d'artistes internationaux issus de la scène alternative du blues.

Une question plus technique : comment le festival s'inscrit dans l'activité globale de la structure ? Donc à la fois sur l'organisation RH, le modèle économique ... ? Est-ce que le festival est porté par la même entité ?

Yann Rivoal : c'est très compliqué. Dans chaque ville, il y a un budget dédié par chaque salle qui abonde en fonction de ses moyens et de ses priorités parce que par exemple, certaines structures sont porteuses d'un autre festival alors que la Vapeur a fait le choix de n'en faire qu'un et d'investir par conséquent davantage de moyens dedans. Par ailleurs, les partenaires publics disent qu'ils financent déjà nos projets et ne voient pas pourquoi ils donneraient davantage de moyens pour le festival. Enfin, il peut y avoir un autre écueil : c'est un projet commun porté par les équipes ce qui a la vertu de rassembler les salariés autour d'un objet commun et d'une énergie commune, mais c'est aussi une charge de travail supplémentaire au sein d'une saison déjà bien chargée. Il faut trouver les forces d'entraînement pour que ce soit porté plus collectivement et trouver des ajustements de rythmes de travail en amont et après le festival ainsi que des renforts de personnels pour que cela continue à être porté collectivement et que ce ne soit pas trop subit. C'est vrai qu'il y a un petit ralentissement avant et après le festival, le temps de mettre les choses en place, de ranger et de récupérer, mais il n'y a pas de règles : c'est à chacun de l'apprécier en fonction de l'activité, des attentes, des besoins. De notre côté, ce n'est pas tant la taille de l'évènement qui pose question que la mul-

tiplicité des lieux de diffusion, l'attention qu'on a d'accueillir le public, de lui partager le projet, ... mais il n'y a pas un poids lié à l'attente de résultats.

Jean-Christophe Applincourt : ne pas se mettre en stress sur un festival, c'est important. Du côté du 106 également, on n'a pas le sentiment de mettre en danger notre structure si l'on fait 1000 entrées de moins... cela donne une certaine sérénité. Cela demande bien sûr, une forte mobilisation de l'équipe et là où celle du 106 se sent mobilisée c'est que l'ensemble des services sont impliqués dans l'organisation du festival. C'est un moment où tout le monde travaille ensemble alors que sur l'année, c'est plus segmenté. Il y a également maintenant une fierté à travailler ensemble par rapport à la singularité du festival même si cela a été long de faire comprendre le projet et le fait qu'on ne soit pas sur la commande de base.

Matthieu Duffaud : de la même manière, le festival est porté par l'ensemble de l'équipe, tout le monde est impliqué. Le nombre de dates reste le même sur l'année, il n'a pas diminué, mais on commence la programmation en octobre. Là aussi, c'est une multiplicité de lieux qui complexifie les choses et l'on a des renforts en amont et pendant le festival. Mais après, j'ai le sentiment que l'équipe est contente de porter collectivement un festival, elle est fière de ce qui a déjà été accompli sur trois ans et d'avoir attiré du public sur des noms inconnus.

Réactions des participants

La pression du marketing territorial

Le risque c'est qu'avec la demande des collectivités d'avoir des festivals de grosse ampleur, qui vont dans le sens du marketing territorial évoqué tout à l'heure, cela peut réellement mettre en danger le projet global de la structure. Dans les principes que le secteur défend, si l'on est sur du collaboratif, une attention aux droits culturels, à quel moment a-t-on intérêt à rentrer dans une démarche concurrentielle alors que ce n'est pas ce qui est défendu dans le cœur de nos projets ?

Comment se positionner par rapport à des choix d'échelles ? Il y a parfois des pressions liées au marketing territorial qui font que les

festivals doivent grossir : comment résister à cela ? Cela pose la question également de l'organisation du travail : travailler sur un festival n'est pas la même chose qu'organiser des concerts à l'année dans une salle. Aussi, qu'est-ce qu'un festival, qu'est-ce qu'un temps fort ? Que cherche-t-on à défendre ? Et avec quels moyens ?

Il ne faut pas devenir prestataire de service des collectivités. Il faut garder la souveraineté de son projet, l'inventivité de son projet et ne pas répondre à la commande publique de manière subordonnée. Il faut garder la main et l'initiative du projet.

C'est un peu différent sur des plus petits territoires où l'aspect marketing n'entre pas en compte. Dans ce cas, il semble qu'on soit davantage sur une initiative portée par l'association et la collectivité essaie de la soutenir. Il y a aussi une dimension politique où sur une agglomération où la politique culturelle est inexistante, le fait qu'une structure labellisée sur la ville centre puisse faire des choses sur l'ensemble de l'agglomération renforce les possibles coopérations entre la ville centre et les villes aux alentours.

La dimension citoyenne, la participation

Est-ce que ces évènements permettent de fédérer ? En impliquant les équipes, les salariés, mais aussi les bénévoles, cela permet de fédérer. On peut également travailler avec d'autres partenaires : des médias locaux, des lycéens, un centre de migrants... C'est un support, un moment attendu par les équipes et qui permet aussi d'intégrer d'autres partenaires. Ce n'est pas forcément ce qu'on a envie de mettre en avant, mais ça fait partie du cœur du projet. Mais la question du sens est beaucoup plus importante que la foule, le nombre de personnes qu'on peut réunir.

Pourquoi un festival ?

On sait que c'est de plus en plus difficile de faire des propositions artistiques émergentes et du coup, le fait de faire des temps forts, peu importe que ce soit des festivals ou non, est-ce que ça ne permet pas d'avoir des financements spécifiques qui permettent d'abonder le projet global ?

C'est sans doute davantage par rapport à la possibilité de faire une proposition artistique

émergente que le festival peut jouer un rôle. Mais ça vient surtout pallier au fait qu'à une époque, des structures de festival faisaient cette proposition, ce qui est de moins en moins le cas.

C'est effectivement la possibilité de faire partager des choix artistiques qu'on ne pourrait pas rassembler tous sur une saison. Mais je crois moyennement que c'est parce que les personnes sont venues au festival qu'elles vont ensuite aller sur la salle. Et enfin, sur l'aspect financier, le festival n'en rapporte pas : on investit de l'argent dedans.

Mais est-ce qu'il n'y a pas beaucoup d'énergie mise pour créer un événement qui reste somme toute en dessous d'un festival ? Est-ce qu'il ne serait pas préférable d'essayer de penser à penser différemment nos saisons pour faire mieux au lieu de faire des temps forts ? Car une des problématiques des lieux, c'est qu'il y a un public vieillissant : il y a 10 ans, c'était 28 ans en moyenne et aujourd'hui 37 ans donc il y aurait sans doute à réfléchir à cette problématique plus que de dépenser de l'énergie à refaire des temps forts.

Mais ça ne s'oppose pas forcément. Parfois même le fait de faire un festival permet d'accueillir différemment les publics accueillis dans les lieux.

Les budgets

Pour GeneriQ, à la Vapeur, c'est 30 artistes environ sont programmés sur 12 lieux sur 15 rendez-vous dont la moitié sont gratuits. Le total du budget entre 70 000 et 80 000 euros et on déduit 50 000 euros du budget de la structure dessus. Et quand on associe tous les budgets des structures, on arrive environ à un peu moins de 400 000 euros.

Pour Rush, ça représente environ 350 000-400 000 euros et on a une part de recettes propres de 25% donc ce n'est pas un festival générateur de bénéfices. Ça s'inclut dans une globalité d'activité de 53% de recettes propres du budget de la structure.

Pour Hop Pop Hop, pour le budget artistique c'est un peu plus de 60 000 euros. Pour le budget global, ça représente environ 250 000 euros pour la 4^e édition du festival. 75 000 euros sont des financements de partenaires publics, la ville donne 35 000 euros fléchés sur le festival. On a également des financements privés, des mécènes en créant un club de partenaires

et en essayant de travailler de manière pro active avec ces partenaires. Et puis les sociétés civiles. Les recettes propres représentent un peu plus d'un tiers du budget global. Et on essaie d'avoir un budget annuel d'investissement pour acheter du mobilier, de la décoration...

La compétition avec l'écosystème des festivals ?

Vous n'évoquez pas de compétition avec l'écosystème des festivals. Or, sur une étude menée pour le SMA autour des festivals, ce qui ressortait c'est que pour certains festivals, les SMAC qui portent des festivals rentrent dans un jeu de concurrence et déstabilisent leur activité. Est-ce que vous l'entendez ?

Il semble que pour les festivals moyens que représente le SMA, c'est plutôt la concurrence des collectivités territoriales qui deviennent opératrices ou de festivals de « marque » importés de l'étranger.

Ce qui est difficilement compréhensible c'est que les structures qui ne font qu'un festival émergent à la commission 2 du CNV alors que les structures qui portent un lieu émergent à la commission 7. Les commissions sont ainsi faites que ça ne peut pas créer réellement de concurrence à moins qu'une SMAC souhaite faire un festival dont le budget est très conséquent par rapport à celui qu'elle a pour son lieu, mais dans ce cas n'a-t-elle pas intérêt à scinder les budgets ?

Et le rôle de l'État ?

Et, en ce qui concerne une concurrence possible par rapport à des subventions données par les DRAC, aujourd'hui l'État ne se positionne pas du tout sur l'événementiel.

C'est vrai qu'il est souvent difficile de faire venir des élus locaux dans son lieu alors qu'ils se déplacent plus facilement sur un temps fort, mais qu'ils peuvent aussi parfois devenir intrusifs dans le projet du festival. C'est bien si l'État peut garder un rôle régulateur et développer une politique globale par rapport aux festivals. Il le fait à travers le CNV et c'est plutôt bien.

Mais les grands festivals sont très financés par l'État. L'État devrait pouvoir venir soutenir des petits festivals. S'il se désengage de cela, c'est que ça ne les intéresse pas et qu'il souhaite que le marché se débrouille avec ça ainsi que chaque territoire.

Pour information, le budget du ministère à destination des festivals n'a pas diminué, mais le nombre de bénéficiaires a été divisé par deux ou trois. Ça représente une forme de concentration.

Y a-t-il une course au développement ? Dans le développement stratégique du festival, se fixe-t-on une limite ?

Ce qui pousse à se limiter dans le développement d'un festival, c'est la capacité des SMAC à remettre en question son projet de structure et donc aussi du festival en fonction de l'évolution de l'environnement, du territoire... Il est plus intéressant de rester à taille humaine, de faire de la découverte (...) c'est davantage notre rôle.

L'enjeu c'est de ne pas être tenté de grossir rapidement, car on risque de perdre les enjeux initiaux. Garder un festival à taille humaine n'est pas si simple, car on peut être facilement tenté de grandir. Et cette tentation de faire grossir l'événement vient aussi des partenaires. Il faut donc résister, grossir pour équilibrer le budget, mais pas trop afin de garder son ADN, ses objectifs initiaux.

C'est important d'affirmer que les lieux ont des savoir-faire et des capacités à accompagner les territoires et ce n'est pas concurrentiel avec les

festivals.

Pour la suite...

Il faudrait qu'il y ait un positionnement de la fédération et du syndicat sur les festivals et leurs financements possibles par les sociétés civiles. En effet si de plus en plus d'adhérents essaient de développer des temps forts un peu spécifiques, des initiatives nouvelles, il faudrait qu'il y ait un positionnement par rapport à ça et comprendre pourquoi beaucoup se font rejeter par la com festival du CNV.

Il faudrait qu'une réflexion soit engagée entre festivals et lieux, car si les festivals pensent que les programmations des salles viennent déstabiliser leur activité, l'inverse est également le cas notamment par rapport aux exclusivités que certains festivals peuvent poser

Personnes fragilisées ou en situation de handicap : comment aller vers une plus grande inclusion ?

 Mardi 2 juillet | 16h00-18h30

 Salle pédagogique

Au-delà de l'obligation légale de la loi du 11 février 2005, la mise en accessibilité des projets culturels découle d'un devoir citoyen et d'une volonté de vivre ensemble. En ce sens, comment favoriser les pratiques artistiques et culturelles de la musique pour les personnes handicapées, là où cette activité existe pour tout citoyen ?

Cet atelier apportera des témoignages de réseaux qui contribuent au quotidien à une plus grande prise de conscience des enjeux liés à l'inclusion des personnes en situation de handicap. Ce temps sera également l'occasion de présenter des outils et de partager les expériences d'actions menées pour que chacun puisse prendre part à la vie culturelle et exprimer la créativité qui lui est propre.

Avec...



BARBERINE BLAISE
Coordinatrice du Réseau national musique et handicap (RNMH)



CHARLOTTE DESBONS
Chargée de projets médiation culturelle à l'ARA (Roubaix)



PRISCILLIA DESBARRES
Responsable communication d'Accès Culture



SANDRINE COURTIAL
Codirectrice de l'ARA en charge des actions de médiation et de l'accompagnement des publics (Roubaix)

Animé par...



LAETITIA JEAN
Responsable de l'action culturelle à Paloma (Nîmes)

Introduction par Laetitia JEAN

Laetitia JEAN introduit l'atelier en présentant les trois intervenantes et l'objectif central de l'atelier : quels projets mettre en place pour permettre l'accessibilité aux personnes handicapées des lieux et projets artistiques ?

Intervention de Barberine BLAISE, coordinatrice du Réseau national musique et handicap¹ (RNMH)

Barberine BLAISE propose à travers son intervention d'introduire les enjeux généraux de l'accessibilité du point de vue de l'association qu'elle représente, le Réseau National Musique et Handicap. L'accessibilité des personnes en situation de handicap aux arts et à la culture en général et à la musique en particulier est un chantier extrêmement complexe qui nécessite de réunir différents acteurs développant des approches complémentaires. Une structure culturelle isolée ou un secteur d'activité isolé au sein d'une structure ne sont pas en capacité de développer une démarche d'accessibilité. Le travail partenarial et la complémentarité des acteurs sont fondamentaux. Pour répondre aux exigences de la loi de 2005 relative à l'accessibilité aux personnes handicapées des bâtiments, au-delà des textes fondateurs qui doivent guider les pratiques, cette notion de mise à l'œuvre collective est primordiale.

Le RNMH est une association loi 1901 dont le but est de favoriser l'accès des personnes en situation de handicap de toutes natures à la culture et principalement à la musique, tant en termes de pratique que d'accès aux œuvres. Le réseau s'appuie sur des valeurs et des textes fondateurs : la loi de 2005, mais également des textes relatifs au respect des droits culturels, Déclaration de l'ONU de 1975 et Convention de Fribourg de 2007. Le RNMH a pour mission de mettre en lien les différents acteurs du secteur de la culture, de l'enseignement artistique, du spectacle vivant, du secteur médico-social et du monde du handicap au sens large pour répondre à des demandes concrètes : une famille qui recherche un professeur de piano pour un enfant, une collectivité ou une entreprise qui cherche à sensibiliser son personnel,

1 - www.musique-handicap.fr

un musicien intervenant qui cherche à promouvoir son travail et proposer ses compétences à différentes structures, un éducateur spécialisé qui n'a pas de compétences artistiques particulières et qui cherche un intervenant... Ces demandes émanent donc de secteurs très divers et le RNMH va puiser au sein des compétences de son réseau afin d'y répondre en opérant une mise en lien. Le réseau se situant au cœur de l'offre et de la demande, plus il s'étoffera, plus il sera possible d'assurer cet équilibre. Les salariés du RNMH ont en charge l'animation de ce réseau de professionnels qui s'est initialement structuré autour de structures culturelles, principalement d'enseignement. Des enseignants artistiques sont à l'origine du projet qui, bien que maîtrisant parfaitement l'enseignement de leurs pratiques, se sentaient isolés car dans l'incapacité de répondre à des demandes de personnes en différentes situations de handicap par manque de solutions et d'outils adaptés. À force d'échanges avec différents interlocuteurs, un petit réseau de réflexion informel s'est peu à peu structuré et accompagné du ministère, a rédigé sa première charte, sur la base des textes fondateurs évoqués précédemment. Il s'est constitué en association en 2013 et est devenu à cette occasion réseau national musique et handicap.

Outre l'animation d'un réseau d'acteurs professionnels, le RNMH assure une mission de veille et constitue un espace ressource ouvert à tous. Le réseau se situe au croisement de différents secteurs, et de fait, pour opérer une mise en lien efficace, il est nécessaire de disposer d'éléments de fonds, d'être au courant des nouveautés et d'être en capacité de promouvoir des outils très concrets. Enfin, s'il n'est pas possible de répondre directement à une demande en s'appuyant sur les membres du réseau, celui-ci doit être en capacité de renvoyer vers un acteur qui peut être lui-même ressource. D'un point de vue plus opérationnel, le réseau organise des rencontres professionnelles de deux types : régionales et nationales.

Les rencontres en région vont privilégier dans un premier temps l'interconnaissance entre adhérents locaux puis dans un second temps élargir à d'autres acteurs identifiés par le réseau. Cela permet aux acteurs, sur un territoire plus restreint que celui du national, de s'identifier entre eux, de découvrir les activités de cha-

cun et donc de favoriser d'éventuels nouveaux partenariats. Ces rencontres régionales ont également pour but d'identifier les freins et les leviers que chacun rencontre et donc de partager à travers l'échange de pratiques entre participants les difficultés rencontrées. En règle générale, les participants viennent chercher de la ressource et des solutions, mais ne pensent pas pouvoir être eux-mêmes des personnes-ressources pour leurs pairs. D'où l'importance de ces rencontres régionales dont le concept est né d'un besoin d'échanger sur les pratiques. Le RNMH a en effet observé que les rencontres nationales étaient souvent moins accessibles aux petites structures. Agir à une échelle de territoire plus réduite favorise la circulation des personnes et donc la rencontre des acteurs. Cela permet également au réseau de se faire identifier par des élus locaux et d'établir à terme un diagnostic de territoire.

Des rencontres nationales biennales sont également organisées par le RNMH avec pour vocation de proposer des thèmes transversaux. Les notions de projet et d'inclusion ont ainsi été traitées. En 2015, les rencontres avaient pour thématique la question des métiers et de la professionnalisation des personnes en situation de handicap et celles de 2017 la question des instruments de musique adaptés. Les prochaines rencontres auront lieu les 27 et 28 avril 2020 au Centre Culturel Baschet de Saint-Michel-sur-Orge (91)² sur le thème de la transmission, traitée de manière globale et non pas uniquement au sens de la pédagogie. Trois espaces ont été définis pour traiter ce thème : les espaces pédagogiques, les espaces artistiques avec pour volonté d'interroger les processus de création et les espaces de « vie quotidienne ». Les questionnements porteront sur comment se transmet l'art, la musique, qui les transmet, pour qui, consciemment ou inconsciemment...

Le RNMH participe également à différents événements pour aller à la rencontre d'autres professionnels et se faire connaître de différents secteurs. Par exemple, le salon Autonomic, portant sur le handicap en général, où le RNMH communique sur sa spécificité musicale et artistique, ou le salon Musicora, dédié à la musique classique, où la question du handicap au sens large n'était jusqu'à récemment pas

2- www.musique-handicap.fr/actualites/8e-rencontres-nationales-2020

abordée malgré la présence de facteurs d'instruments, d'enseignants artistiques, de directeurs d'établissement, de collectivités...

Pour le RNMH, l'intérêt de travailler en cohésion avec d'autres acteurs, au régional et au national, comme c'est le cas avec la FEDELIMA dans le cadre de RAFFU! est aussi de mettre en valeur des acteurs locaux, de générer de l'échange de pratiques à tous les niveaux. Concernant la notion d'accessibilité, il convient de l'appréhender d'un point de vue global. La question de l'accès au bâti commence à être traitée largement, celle de l'accès à la pratique l'est nettement moins. Pour autant, sur le premier point, des progrès sont encore nécessaires. Il est parfois très compliqué en centre-ville de modifier des bâtiments historiques. Cela peut générer une perte en capacité d'accueil et engendrer de longues fermetures, problématiques dont le ministère est conscient. La question de l'orientation dans la ville ou dans le lieu même est également importante. Un bâtiment n'est d'ailleurs pas toujours une structure permanente, il peut également s'agir d'un espace ponctuel comme un festival dans lequel il est aussi nécessaire d'organiser un accueil. Les enjeux autour de l'accessibilité sont donc très larges : la circulation, l'accès à l'information, l'offre culturelle et artistique, de la médiation à la sensibilisation...

Barberine BLAISE propose en conclusion le visionnage d'un reportage portant sur un atelier de création d'instruments mis en place en 2017 avec les enfants d'un SESSAD (Service d'éducation spéciale et de soins à domicile) ayant un handicap moteur, notamment aux mains. Le reportage montre l'intérêt, en équipes pluridisciplinaires, de faire construire un instrument de musique à ces enfants en situation de handicap pour les faire travailler autour de la motricité, mais également dans un objectif de socialisation et de vivre ensemble. D'un point de vue artistique, l'objectif est également de faire en sorte que l'instrument de musique soit utilisable par la suite et leur permette concrètement de pratiquer la musique.

En conclusion de l'intervention de Barberine BLAISE, Laëticia JEAN rappelle qu'il est essentiel au sein d'une structure culturelle que la direction porte la question de l'accessibilité, pour que l'éventuel référent accessibilité au sein de

la structure ne soit pas isolé, que le lien soit fait avec les autres services (billetterie, communication...). Il ne s'agit pas d'une politique menée par une personne, car pour être efficace celle-ci doit être portée par tout l'établissement. Elle note qu'il n'y a pas eu jusque alors beaucoup de rencontres au sein de la FEDELIMA au sujet de l'accessibilité des personnes handicapées, mis à part sur l'entrée technique et les questions de mise aux normes des bâtiments. Cet atelier constitue la première occasion de réfléchir collectivement au-delà de ces questions.

Intervention de Sandrine COURTIAL, codirectrice de l'ARA³, en charge des actions de médiation et de l'accompagnement des publics (Roubaix)

L'association l'ARA, structure d'accompagnement des pratiques de musiques actuelles, est organisée en trois pôles. Le pôle médiation culturelle porte une dizaine de gros projets par saison, avec des centres de détention, des hôpitaux, des écoles... Et donc de nombreuses structures liées au handicap. Une équipe de cinq personnes gère ce pôle comportant également une partie « prévention des risques auditifs ». Le pôle formation artistique comporte une partie apprentissage musical par l'intermédiaire d'une école de musique ouverte à tous proposant des cours collectifs et une partie accompagnement des musiciens et résidences. Le pôle coopération réunit toutes les fonctions administratives et de communication de la structure et fait également le lien avec les réseaux de la filière musiques actuelles. Le conseil d'administration a fait le choix en 2016 de mettre en place une codirection avec trois codirecteurs.rice.s chacun responsable d'un des pôles.

Le projet de l'ARA est basé sur la pratique de la musique et part du principe que tout le monde est capable de faire de la musique. Une des portes d'entrée du projet est donc l'action culturelle, l'ARA développant des actions depuis plusieurs années avec des structures très variées, dont des IME, ESAT, foyers d'accueil médicalisés : ateliers d'écriture de rap, de per-

3- www.ara-asso.fr

ussion, de lutherie sauvage (fabrication d'instruments à partir de matériaux de récupération)... Des partenariats qui se réitèrent chaque année ont ainsi été construits avec différentes structures. La réflexion autour de l'accessibilité s'inscrit aussi dans le cadre associatif. La structure dispose d'une charte, met en avant des valeurs : égalité des chances, respect des cultures et esprit collectif. L'ARA défend l'idée que chacun peut être musicien.ne.s. Depuis 2016, la structure est très attentive à sa communication autour de ces valeurs et utilise notamment l'écriture inclusive. Elle a également récemment enclenché une réflexion autour des droits culturels. La structure est bien entendue également attentive au cadre légal. Elle réfléchit ainsi concrètement à comment faire en sorte de respecter au mieux ces valeurs.

Cette posture ne peut être portée individuellement au sein de la structure, à l'instar d'une démarche RSO. La structure a donc décidé de s'appuyer sur son expertise en termes d'action culturelle et de la mettre en perspective avec l'école de musique et son mode d'organisation en cours collectifs, les professeurs n'étant pas formés à l'accueil de tous les publics. La structure a eu l'idée dans un premier temps de positionner le pôle action culturelle en renfort auprès du pôle formation artistique sur ces questions, pour apporter de la méthode, de la ressource, faire le lien avec des partenaires. Il n'y avait pas de personne référente dans un premier temps. En février 2019, lors des entretiens annuels de l'équipe, une salariée a demandé à ce que son poste évolue pour travailler sur la question de l'inclusion des personnes en situation de handicap. Elle menait déjà beaucoup de projets dans ce domaine, avec conviction. Cette proposition a été défendue par l'équipe de direction auprès des membres du conseil d'administration qui l'ont validée. Le fait d'acter symboliquement l'évolution du poste a confirmé cette ambition collective, à l'échelle de toute l'association. Un travail est mené actuellement autour de l'évolution du poste en question. Pour l'instant, la demande du conseil d'administration est de positionner un jour de travail hebdomadaire sur cette question, avec l'idée d'augmenter en 2020 ce temps de travail. L'objectif du poste est de travailler en transversalité avec l'ensemble des salariés. Cette salariée a par la suite suivi une formation de référent handicap au sein d'un établisse-

ment d'enseignement en décembre 2019.

Un certain nombre de chantiers a été identifié concernant les questions d'accessibilité et dépassant le simple cadre de l'école de musique :

- Communication et signalétique : pictogrammes, sémantique employée, utilisation de l'écriture FALC (« Facile à Lire et à Écrire »). Cet axe va être travaillé avec le chargé de communication.
- Un travail avec le responsable de l'apprentissage musical en lien avec les professeurs et les adhérents. Une première saison fera l'objet d'expérimentations au travers de stages mixtes pendant les périodes de vacances scolaires : fabrication d'instruments, musique brute... Afin d'identifier les manques et difficultés, le matériel à acquérir. L'objectif au bout d'un an est l'ouverture d'un parcours non pas pour les personnes en situation de handicap, mais réfléchi différemment, au sein duquel n'importe qui peut s'inscrire, par exemple autour de la musique brute.
- Des sessions de formation à destination de l'équipe. En 2018, l'équipe permanente et une partie des musiciens intervenants ont suivi une formation sur l'accueil des personnes en situation de handicap. En 2019, trois nouvelles formations ont été proposées aux professeurs de l'école de musique et à l'équipe salariée, dont une avec l'association avec l'association Mesh⁴ (Musique et Situation de Handicap) et une sensibilisation à l'autisme. Ces temps de formation et de sensibilisations seront poursuivis, aussi bien pour les salariés que pour les dirigeants bénévoles, en s'appuyant sur les partenaires de la structure.
- Un chantier concernant le bâti va être enclenché en lien avec le régisseur et la mairie de Roubaix, notamment en vue de la rédaction du registre d'accessibilité de la structure. Le chantier est complexe, le bâtiment accueillant l'ARA datant de la fin du XIX^{ème} siècle et étant en partie classé.
- Un grand chantier est mené avec le pôle action culturelle, concernant toutes les actions développées avec des structures spécialisées. La structure souhaite notamment renforcer les actions in situ et en lien avec

les apprentis de l'école. Par exemple, « électrons libres », dont la deuxième saison court sur 2019/2020 est un projet autour de la fabrication d'instruments adaptés à la pratique musicale et aux contraintes physiques de jeunes autistes d'un foyer d'accueil médicalisé. Sur ce projet, l'ARA travaille en partenariat avec un ancien ingénieur spécialisé en électronique et un musicien luthier. Ces deux professionnels effectuent des périodes de résidence au sein du foyer d'accueil et proposent des temps de pratique aux jeunes leur permettant d'observer leur façon d'appréhender les instruments, leurs préférences (taille des boutons, lumière, toucher...) et d'en ajuster la fabrication. Une restitution a été proposée lors de la fête annuelle de l'ARA avec de bons retours du public présent.

- Un autre chantier concerne la mise en réseau, la récupération de ressources et le partage d'expérience. L'ARA a pour cela récemment adhéré à Musique et Handicap et opère actuellement un rapprochement avec des acteurs locaux pour monter un réseau sur la métropole lilloise.
- Enfin, les perspectives de développement passent également par la recherche de financements

Dans le cadre de sa démarche, l'ARA insiste sur l'importance d'une prise de conscience collective, équipe et dirigeants bénévoles, de l'importance du poste dédié et de la nécessité de responsabiliser et d'impliquer tout le monde. La structure insiste également sur la nécessité d'un accompagnement poussé de la direction, qui passe par un suivi régulier.

Dans le cadre de cette création de poste, comment la structure gère-t-elle en interne le redéploiement et la prise en charge du travail supplémentaire ?

C'est l'objet du travail actuel, la décision ayant été officialisée en juin 2019. L'ARA a d'ores et déjà décidé de répondre à moins d'appels à projets. La structure souhaite que cette démarche n'ait pas d'impact négatif sur les autres salariés, notamment en termes de charge de travail.

Comment l'ARA aborde-t-elle sa com-

munication auprès des personnes handicapées et valides concernant ses intentions de mélanger les publics ?

La structure a fait le choix de communiquer sur un « stage de découverte instrumentale pour fripouilles atypiques » et la démarche est expliquée dans les supports de communication. Ainsi, les participants savent à quoi s'attendre. L'ARA estime qu'il ne faut pas se censurer, l'enjeu étant d'identifier les bonnes terminologies. Elle va tester prochainement cette approche à travers un temps d'initiation musicale accessible à partir de 7 ans organisé en lien avec « Loisirs pluriels », un centre de loisirs qui accueille des fratries d'enfants, dont certains en situation de handicap. L'ARA accueille déjà des enfants en situation de handicap au sein de ses cours, mais cela a pu générer des situations problématiques, notamment avec de jeunes autistes, les professeurs comme les autres élèves n'étant pas au courant de leur situation et ne comprenant donc pas leur comportement. C'est pourquoi l'association Mesh leur a conseillé de rajouter sur les fiches d'inscriptions une mention « besoins particuliers » pour inciter les parents à ne pas hésiter à les informer en cas de situation particulière.

Priscillia Desbarres ajoute qu'il est beaucoup question d'inclusion dans loi de 2005, celle-ci se situant généralement du côté de la scolarité. Cela génère des problématiques de formation des équipes, de coût et de temps supplémentaires. Communiquer clairement comme le fait l'ARA est selon elle une excellente chose pour ne pas créer des malaises ou du découragement. Il est tout à fait pertinent de proposer un atelier où l'on retrouve une mixité des publics. Mais il faut en revanche aussi accepter que certains publics nécessitent une attention particulière et plus de temps d'accompagnement.

Barberine Blaise complète ces propos en précisant que les lieux d'enseignement tels que les conservatoires prônent souvent l'existence de parcours adaptés intégrant éventuellement une pratique duelle entre un professeur et un enfant en situation de handicap, ainsi qu'une pratique collective à un moment donné : un atelier de percussion, une inclusion dans l'orchestre pour des petites tâches, du chant en grand groupe... Ces initiatives sont pensées pour que cette inclusion d'humain à humain

se fasse à travers l'artistique avant tout. Il est fondamental d'essayer de tendre vers les deux objectifs. Elle ajoute que la communication, notamment la sémantique employée, pose souvent difficulté : handicapés, en situation de handicap, éloignés, empêchés... Travailler en réseau entre structures permet d'identifier quels termes sont utilisés par qui et comment, quels signifiants sont à l'œuvre et de développer un langage commun entre structures médico-sociales, artistiques, de diffusion. Établir ce langage commun peut être en partie favorisé par les outils de types pictogrammes, signalétiques, qui en jettent la base. Des petites phrases à l'apparence anodine comme celle citée précédemment sont également très pertinentes : « vous faut-il un accueil particulier ? », « avez-vous des besoins particuliers ? » RNMH travaille en ce sens afin de rompre avec l'autocensure des familles qui bien souvent estiment d'emblée que telle ou telle proposition n'est pas pour elles. Les professionnels doivent également garder à l'esprit que des familles se voient régulièrement opposer des refus ou ont peur de s'en voir opposer. Tout ce qui peut être initié en termes d'ouverture, via un vocabulaire léger, amusant, qui désacralise, est positif.

Intervention de Priscillia DESBARRES, responsable communication d'Accès Culture⁵

Priscillia Desbarres précise tout d'abord qu'Accès Culture est une association qui s'occupe principalement d'accessibilité pour le spectacle vivant : théâtre, danse et opéra. Pour autant, des passerelles avec les musiques actuelles existent naturellement.

La loi de 2005

La loi de 2005 est une loi pour l'égalité des droits et des chances, la participation et la citoyenneté des personnes handicapées. Elle a été pensée essentiellement par rapport au droit commun et à l'accessibilité aux bâtiments, mais pas uniquement. Pour autant, il n'y a pas d'obligations légales au sein de cette loi de faire tant de spectacles accessibles ou tant d'actions culturelles. Cependant, il y a des obligations légales concernant la mesure des portes, les

5 - <https://accessculture.org>

4 - <http://mesh.asso.fr>

toilettes, etc., mais elle ne concerne pas que le cadre bâti. La création des MDPH (Maison départementale des personnes handicapées), centres administratifs mis en place pour permettre aux personnes d'obtenir les cartes de stationnement et d'invalidité découle également de cette loi. Il existe d'ailleurs désormais une carte unique, la carte mobilité inclusion (CMI). La loi de 2005 cadre également les quotas dans les entreprises et la notion d'inclusion dans la scolarité. Cette loi avait initialement une échéance à 2015. La France devait être accessible dans son ensemble à cette date. Les objectifs n'ont pas été atteints. Des agendas d'accessibilité programmés (les « Ad'Ap ») ont donc été mis en place, dont les structures n'ont pas forcément connaissance, la communication de l'état étant insuffisante. Ces Ad'Ap, qui concernent tous les ERP, du théâtre au petit commerce, consistent à se positionner, c'est-à-dire définir si un bâtiment est accessible totalement, partiellement ou non et dans les deux derniers cas d'en expliquer la raison (une dérogation pour un bâtiment classé monument historique par exemple) et/ou de s'engager à faire des travaux en termes d'accessibilité sur une échéance à 3, 6 ou 9 ans. Même si l'on peut douter que tous les ERP soient accessibles en 2024, une démarche est lancée, la question de l'accessibilité et du handicap est de plus en plus abordée dans la société civile. Les choses évoluent dans le bon sens même s'il est difficile de respecter la loi au détail près.

Le registre d'accessibilité

Le registre d'accessibilité est une obligation légale depuis 2018. Ce document permet de signaler tout ce qui est mis en œuvre au sein de sa structure en matière d'accessibilité : cadre bâti, services proposés, personnes référentes ou documents administratifs. Ce registre doit exister en version imprimée et être disponible à l'accueil de tout ERP, être disponible sur le site Internet et chaque salarié ou publics doit en connaître l'existence. Une personne handicapée doit pouvoir se rendre dans une structure et demander à le consulter. Dans le cas contraire, même si cela n'a jamais eu lieu, elle est en mesure de porter plainte. Ce registre est un moyen, en pénétrant dans une structure de connaître où sont les places pour les personnes en situation de handicap, quelles sont les entrées, etc. Il n'existe pas de modèle type. Des

exemples sont néanmoins disponibles sur le site Internet de certaines structures culturelles : musée du Quai Branly, théâtre national de Chaillot.

Ce registre ne peut pas être rédigé par une personne seule, ou celle-ci doit du moins récupérer les informations auprès de chaque service de la structure. Ce sont tous les acteurs d'une structure qui vont réaliser ce registre ensemble. Cela induit de dialoguer entre services pour régler les problèmes et points bloquants. Il existe également 5 guides pratiques sur le site du ministère de la Culture qui apportent des conseils en termes d'images, de pictogrammes et d'utilisation de l'écriture FALC pour faire comprendre facilement l'information. Il met également à disposition un annuaire de structures ressources.

Le comité régional du tourisme d'Île-de-France a également développé un site e-learning pour apprendre comment assurer l'accueil de personnes en situation de handicap : il est adapté pour différents types d'espaces et différents types de handicap. Un tel apprentissage permet d'intégrer les bons gestes, comme par exemple ne pas prendre une personne malvoyante par le bras.

Le plus efficace en matière d'accessibilité reste de suivre une formation auprès d'une association locale et de rédiger des fiches pratiques afin de faire circuler l'information en interne de la structure en cas par exemple de turnover.

Différentes ressources Internet

D'autres sites Internet ressource existent (également disponibles sous forme d'application mobile) : <http://accessible.net> et www.jaccede.com recensent les sites accessibles. Une structure culturelle peut s'y faire référencer. L'association des aveugles de France a développé l'application mobile « Eye View » qui « a pour vocation de sensibiliser le grand public au handicap visuel en simulant les conséquences des principales maladies de l'œil (DMLA, glaucome, cataracte, etc.), grâce à la réalité augmentée et/ou en réalité virtuelle ». Le grand public a tendance à catégoriser les publics par rapport à leur situation de handicap. L'application permet ainsi de se rendre compte que d'une personne malvoyante à une autre la situation est très différente. Il est important de comprendre les innombrables degrés existants

dans la malvoyance et la malentendance.

Accessibilité numérique

En ce qui concerne l'accessibilité numérique, les sites Internet publics ont normalement l'obligation d'être accessibles. Des guides ont également été mis en place par www.jaccede.com : « jaccède web » et « jaccède pdf », à destination des responsables communication, pour rendre accessibles leurs PDF en ligne. L'idéal est de faire appel à un développeur spécialiste de la question. Il existe aussi des documents à destination des développeurs pour leur apprendre comment créer un site accessible. Rendre accessible un site Internet déjà existant est très compliqué techniquement et onéreux. En revanche, rendre accessible un site à sa création est très abordable si le développeur y est formé. On peut facilement vérifier si un site est accessible en tapant « Ctrl + » et « Ctrl - » sur son clavier d'ordinateur (la typographie doit grossir sans se chevaucher). Rendre un site Internet accessible nécessite de penser à son ergonomie générale. Il est donc fortement conseillé, lors de la refonte de son site Internet, d'intégrer une ligne d'accessibilité à l'appel d'offres. Il existe des moyens alternatifs, comme envoyer le contenu du site au format texte pour qu'un malvoyant en prenne connaissance à l'aise d'une synthèse vocale.

Dans le cadre de l'accessibilité numérique, en fonction du type de structure, la loi a déterminé une graduation d'accessibilité. Il ne s'agit pas d'un coût complémentaire très élevé dans un budget global de refonte d'un site Internet. Et il existe des applications, Tanaguru, RGAA ou W3C qui fournissent des règles très précises. Il faut avant tout garder à l'esprit que le plus important est que le site soit fonctionnel pour ses utilisateurs.

À l'instar des nombreuses études, notamment celles commandées à ses adhérents par le CNV, sur l'égalité hommes / femmes, existe-t-il des études du même type sur la place des personnes en situation de handicap ?

Le ministère a mené différentes études sur l'accessibilité des sites Internet, mais la technologie évoluant très vite, celles-ci se retrouvent

vite caduques.

Barberine Blaise ajoute que le RNMH a étudié les métiers et la professionnalisation des personnes en situation de handicap. Elle signale notamment qu'un adulte musicien handicapé ne peut pas cumuler l'allocation d'adulte handicapé et le statut d'intermittent. Il peut décider de ne pas faire connaître son handicap quand cela est possible et exercer en tant que musicien. Mais quand il s'agit d'un handicap qui se voit, il est plus compliqué de totalement évincer la question à l'embauche. Faire une étude serait intéressant, mais comment être sûr d'avoir les remontées puisque de fait, les commanditaires potentiels de ce genre d'étude ne font pas cohabiter les deux situations ? A chaque rencontre professionnelle, il est donc important d'en faire des comptes rendus, de faire remonter ce type d'informations du terrain, de les partager. C'est de cette manière que peuvent non seulement évoluer les mentalités, mais aussi que les décideurs peuvent être alertés sur des problématiques précises. Il y a ainsi parfois au sein des administrations des contradictions très bloquantes. Tout comme parfois des lois sont difficiles à mettre en œuvre, car les acteurs n'en ont pas réellement les moyens ou partiellement seulement...

Présentation d'Accès Culture

L'association a été créée en 1993. Elle a pour origine l'arrivée de l'audiodescription en France. L'audiodescription est un dispositif créé aux États-Unis et importé en France par l'Association Valentin Haüy, une des plus grandes associations de personnes aveugles et malvoyantes. Deux de ses membres sont partis aux États-Unis pour être formés et ont mis en place à leur retour l'audiodescription pour le cinéma en créant la marque Audiovision. Frédéric Le Du, actuel directeur de l'association était à l'époque assistant-metteur en scène de Jérôme Savary, directeur du théâtre Chaillot. Il a vu l'audiodescription se développer pour le cinéma et a eu l'idée de la développer pour le théâtre et l'opéra. Le premier spectacle audiodécrit a ainsi été « Songe d'une nuit d'été », à Chaillot, en 1990... Trois ans plus tard, Frédéric Le Du a pris conscience que ce service pouvait être utile à d'autres structures et a monté l'association Accès Culture qui travaille aujourd'hui avec plus de 100 théâtres et

opéras en France. L'association aide non seulement à mettre en place des services pour les personnes aveugles et malvoyantes via l'audiodescription, mais également pour les personnes sourdes et malentendantes via des adaptations en Langue des Signes française et du surtitrage adapté. Accès Culture est une association qui accompagne les structures. Elle ne se positionne pas en simple prestataire de services. Les personnes en situation de handicap composent un public à aller chercher, à comprendre, à connaître. Cela nécessite de communiquer avec les bons outils et la mise en place d'actions de médiation. L'association n'a à ce jour jamais travaillé avec des salles de musiques actuelles, mais a connaissance de projets de chansigne lors de certains concerts et autres initiatives en matière d'accessibilité et d'audiodescription. D'un autre côté, pour un public malvoyant, un concert constitue un spectacle naturellement accessible. Mis à part si des visuels, des vidéos sont intégrés au spectacle.

SubPac et autres dispositifs adaptés aux musiques actuelles

Des participants témoignent de différentes initiatives liées à l'accessibilité mises en œuvre dans le champ des musiques actuelles. En Mayenne, le festival Au Foin De La Rue et son association partenaire Quest'Handi, proposent des concerts audiodécrits et des concerts chansignés. Au Foin De La Rue est assez exemplaire et constitue une véritable structure ressource en termes de déploiement d'outils d'accessibilité, de la signalétique jusqu'aux propositions ci-dessus, en passant par l'accompagnement physique des personnes. L'Aéronef à Lille a également mis en place du chansigne et des dispositifs à destination des sourds et malentendants basés sur les vibrations de la musique : les SubPac, gilets vibrants. De telles propositions nécessitent d'anticiper la médiation, par exemple de pouvoir communiquer en langue des signes et de réfléchir au style de musique ciblé. Cet outil est aujourd'hui régulièrement utilisé par des salles et des festivals. Il fonctionne également très bien avec le public autiste, les vibrations produites générant de l'apaisement.

Priscillia Desbarres propose le visionnage d'un reportage sur les gilets SubPac.

Les SubPac ont avant tout été pensés pour les gamers, le jeu vidéo. Puis ils ont été réutilisés pour les personnes sourdes et malentendantes. En festival cela fonctionne bien en les portant dans le dos, en version debout. En salle de spectacle, ils se portent davantage sur le ventre, particulièrement en configuration assise

L'audiodescription

Priscillia Desbarres propose le visionnage d'un reportage sur les publics aveugles et l'audiodescription.

La vidéo résume l'action d'Accès Culture en termes d'audiodescription. Il s'agit d'un dispositif mis en place en direct le soir des représentations par un régisseur. Pour le cinéma, une bande-son fixe existe qui est calée avec l'audiodescription. Le spectacle vivant, en revanche, ne se joue jamais de la même manière. Cela nécessite donc la présence d'une personne en charge de placer les phrases d'audiodescription au bon moment. Pour une pièce classique d'une heure trente à deux heures, il y a entre 200 et 500 phrases d'audiodescription créées. Des temps de silence sont aussi nécessaires pour le spectateur, il n'est pas possible de lui parler en permanence. Pour l'opéra, il est possible d'aller jusqu'à 2000 phrases. En effet, la traduction qui est sur les écrans pour les voyants doit être accessible aux personnes aveugles. La description de l'action sur scène sera donc complétée de la traduction du livret d'opéra, des chants. Il est donc plutôt recommandé à une personne aveugle qui teste pour la première fois l'audiodescription de commencer par le théâtre plutôt que l'opéra. Comme tout dispositif, l'audiodescription nécessite un apprentissage, un temps d'adaptation. Les descriptions sont très précises, ne se limitent pas à des actions simples comme « la chanteuse rejoint le groupe sur scène ». Elles précisent le nombre de danseurs sur scène, leur habillement... Un extrait d'audiodescription comme montré dans la vidéo n'est pas représentatif de la réalité globale de l'outil. Il faut écouter une audiodescription dans son ensemble pour s'en rendre compte. Les casques d'audiodescription sont semi-ouverts et permettent donc également d'entendre ce qu'il se passe sur scène. Des casques un peu plus fermés seraient donc peut-être plus adaptés pour un concert. Mais

avoir des casques totalement fermés signifie être coupé de ce qu'il se passe sur scène, de certaines émotions. Ce sont des problématiques complexes. L'émotion peut aussi passer par l'accompagnateur voyant qui va décrire un moment particulier auquel le malvoyant n'a pas accès.

Une participante témoigne que pour les concerts organisés par sa structure, des bénévoles sont formés, il y a moins d'écriture en amont. Il n'est en effet pas envisageable de proposer une audiodescription préparée pour des concerts ou des spectacles d'improvisation. Il convient également que le public non voyant ou malvoyant vienne en avance pour être briefé sur le nombre de personnes sur scène, lui présenter le groupe. Le bénévole intervient entre les morceaux, peut décrire des interactions particulières qui ont eu lieu avec le public, mais évite d'interrompre l'écoute pendant les morceaux. C'est pourquoi certains concerts sont plus faciles à audiodécrire que d'autres...

Autres outils de médiation

Accès Culture a également mis en place des dispositifs pour les spectacles de danse en partenariat avec la Compagnie Acajou spécialisée en danse et handicap visuel. L'association a estimé très important de proposer des ateliers de danse en amont des spectacles au public aveugle. Le chorégraphe peut ainsi faire jouer certains personnages du balai par des personnes aveugles ou malvoyantes. Dans la façon de bouger, lourde, légère, de respirer, les personnes aveugles et malvoyantes peuvent percevoir des choses. Au théâtre, les visites actives sont un autre bon moyen de médiation : faire toucher les décors et les costumes et faire appréhender les espaces en autorisant le public malvoyant de monter sur scène avant le début du spectacle avec l'accord des équipes artistiques. Les comédiens viennent parfois se prêter à cette visite. En termes d'action culturelle, il existe aussi la possibilité de faire découvrir le bâtiment à travers l'histoire du lieu. L'association a développé des maquettes tactiles de l'Opéra Comique, de l'opéra de Dijon ou encore du théâtre national de Chaillot. Le bâtiment est présenté en tranche et il est possible d'en superposer les éléments grâce à un système d'aimants. Cela permet de se rendre compte des différents espaces, orchestre, scène, etc.

Dans le cas de Dijon, cette utilisation d'une maquette est intéressante, car le bâtiment est en forme de piano. Il est également possible de resituer l'emplacement d'un lieu dans une maquette de Paris. Ce type d'outils peut d'ailleurs être utilisé avec d'autres types de publics.

Accessibilité et communication

En termes de communication il est utile de communiquer sur l'ensemble des outils existants, via tous les médias (site Internet, affiches, tracts...), notamment en utilisant les pictogrammes dédiés (l'œil barré pour les aveugles et malvoyants par exemple). Cela permet notamment d'informer les différentes structures relais. Il peut également être conseillé de créer une page « accessibilité » dans la brochure de la structure, avec des pictogrammes renvoyant sur les pages présentant les concerts, spectacles... On peut également y insérer les coordonnées d'une personne référente avec une adresse mail dédiée du type « accessibilité@nomdelastucture ». Cela facilite la réservation par exemple. Il convient en revanche d'être très attentif aux termes utilisés, en évitant par exemple le terme « public empêché » et lui préférer le terme « public spécifique ». Il est également possible d'utiliser des caractères agrandis pour les personnes aveugles ou pourquoi pas le braille, même s'il y a au final peu d'utilisateurs. Il faut également exclure le terme « handicapé », on parle de « personnes en situation de handicap ». En revanche, on peut tout à fait utiliser les termes sourd, malentendant, aveugle, non-voyant. Pour information, le logiciel Word a développé un vérificateur d'accessibilité assez peu connu. Dans les options, onglet « révision », il y a un onglet « vérifier l'accessibilité » qui va signaler les endroits problématiques du document. Une autre petite clé est de ne pas justifier les textes, cela permettant aux malvoyants de mieux suivre chaque ligne. Globalement, il faut privilégier le noir sur blanc sans mise en page.

Il est également possible de proposer une signalétique à l'accueil du lieu en précisant les possibilités à l'aide de pictogrammes. « Œil barré » pour l'audiodescription et les dispositifs à destination des aveugles et malvoyants, « mains » pour l'utilisation de la LSF et « oreille barrée » pour les systèmes d'amplification sonore.

Enfin, Accès Culture organise une présentation de saison commune avec les théâtres parisiens. Sur un territoire moins doté en structures culturelles il reste néanmoins possibles de s'associer avec tous types de structures : bibliothèques, musées... mettant en place de l'accessibilité. Il est aussi utile de se concerter pour éviter le chevauchement d'événements accessibles.

Exemples d'œuvres sur la cécité

Sur ce sujet de la malvoyance, le film « Vers la lumière » est très intéressant. Il met en scène un photographe japonais qui perd la vue et intègre un questionnement sur l'écriture d'une audiodescription. Il montre notamment qu'un audiodescripteur, même s'il se doit de garder une certaine neutralité, reste un auteur, qui fait des choix.

Il existe également de nombreux ouvrages littéraires qui abordent la question de la cécité :

- « *Aller voir ailleurs* » de Jean-Pierre Brouilaud, l'histoire d'un aveugle globe-trotter
- « *J'arrive où je suis étranger* » de Jacques Semelin, un aveugle qui a longtemps nié la maladie et étudié à Harvard et qui raconte son parcours
- « *Le monde commence aujourd'hui* » de Jacques Lusseyran
- « *Le Voyant* », de Jérôme Garcin, livre dont Jacques Lusseyran, aveugle qui s'est sorti des camps de concentration est le sujet

Les spécificités du public sourd et malentendant

Priscillia Desbarres informe les participants de sa tendance à dissocier en deux groupes le public sourd et malentendant.

Elle identifie d'un côté le public en situation de handicap auditif, généralement des personnes âgées qui perdent de l'audition (bien qu'il puisse y avoir des publics jeunes dans cette situation). Ce public va aller voir des spectacles avec du surtitrage, car il dispose d'une bonne appréciation de la langue française écrite. Il est généralement utilisateur des boucles magnétiques ou de l'amplification sonore par casque. Il existe un autre public ayant une culture à part, la culture sourde, constitué des per-

sonnes sourdes locutrices de la Langue des Signes Française (LSF). Elles ne se considèrent pas comme en situation de handicap, mais comme ayant une langue et une culture qui leur sont propres. La LSF a été reconnue en France en 2005 après une longue période d'interdiction. Ce public peut ne pas avoir une bonne appréciation de la langue française écrite. Il n'existe pas de frontière précise entre ces deux typologies de public. Mais il y a une prise de conscience à avoir par rapport à la LSF.

L'oreille barrée est le pictogramme pour signaler l'utilisation de l'amplification sonore. On y appose un « T » si la structure offre la possibilité d'utiliser la fonction T d'un appareil auditif via le système de boucle magnétique (ou boucle auditive). Le pictogramme pour la LSF est la main.

Les boucles magnétiques

Il existe deux dispositifs : des boucles magnétiques en dur, installées dans les sols ou les murs d'une salle et un matériel individuel qui passe par un récepteur individuel. Il y a des inconvénients et des avantages aux deux dispositifs. Les boucles en dur sont en général difficiles à faire fonctionner ou peuvent ne fonctionner que dans une partie de la salle. Mais elles ne nécessitent pas que la personne en situation de handicap en fasse la demande. En cas d'utilisation d'un matériel individuel, à l'inverse, les personnes doivent signifier qu'elles ont besoin d'une boucle, mais une fois celle-ci récupérée elles sont parfaitement autonomes.

Le surtitrage

Le surtitrage en spectacle vivant s'appuie sur le dispositif de sous-titrage SME. Le nom des personnages y est précisé ainsi que les voix off et bruitages. Il est proposé sur un côté de la salle. Il faut savoir que certains comédiens peuvent s'y opposer s'ils estiment ne pas suffisamment maîtriser leur texte. Il est assez peu répandu. Il peut pourtant aussi servir aux primo-arrivants ou autres personnes ayant une mauvaise appréciation de la langue française. Peut-être les associations concernées ne sont-elles pas autant militantes que pour les autres publics ? Il y a également de très nombreuses personnes malentendantes qui refusent de le dire ou de l'assumer et d'exprimer leurs besoins.

La Langue des Signes française (LSF)

Accès Culture adapte des pièces en LSF. Pour cela, un.e comédien.ne est intégré.e à la mise en scène de spectacles déjà créés. En 2018, un opéra lyrique a même été adapté : deux comédiens ont été costumés et intégrés à la mise en scène. Il est utile lors de ce type d'initiatives de faire appel à un interprète LSF pour assurer une médiation.

Accès Culture a plutôt pour objectif de rendre accessible la culture entendante aux sourds. Mais certains spectacles sont pensés dès leur création avec des comédiens sourds. Pour faire venir les spectateurs sourds dans les théâtres, Accès Culture a également créé un projet de visite déambulatoire avec un metteur en scène et une comédienne qui vont parler de l'histoire du théâtre en y mêlant l'histoire des sourds.

Le public usager de la LSF n'est pas forcément à l'aise avec le texte. Une communication par mail avec un long texte ne sera absolument pas efficiente. Il convient donc de privilégier l'utilisation de vidéos et les réseaux sociaux. Le nom du comédien qui signe doit aussi être évoqué. Dans la communauté sourde, certain-ne-s comédien.ne-s jouissent d'une renommée importante et peuvent mobiliser facilement ce public.

Pour obtenir quelques clés en LSF, il est possible de consulter l'application Elix, un dictionnaire de mots traduits en LSF en vidéo. Pour aller un peu plus loin concernant la culture sourde, le livre de Victor Abbou, « *Une clé sur le monde* », co-écrit avec sa fille est un bon vecteur. L'ouvrage retrace la vie de l'auteur, ses difficultés vis à vis du monde des entendants, son parcours, ses métiers. Il a vécu ce qui est appelé le « réveil sourd » autour de la création de l'IVT (International Visual Theatre), un laboratoire de recherches artistiques, linguistiques et pédagogiques sur la langue des signes, les arts visuels et corporels et une école d'apprentissage de la langue des signes. Il en est l'un des comédiens reconnus. « *Une clé sur le monde* » permet de comprendre la dimension communautaire, chargés d'une histoire lourde et répressive, de la communauté sourde. Il existe aussi les reportages de « *L'œil et la main* », en LSF et surtitrés. Certains sont sur des thématiques liées à la culture sourde.

Existe-t-il des financements et aides

spécifiques, par exemple pour l'acquisition de SubPac ?

Il s'agit en effet de matériel très cher, comme toute technologie avancée. Un fonds d'accessibilité a été mis en place par le ministère de la Culture. En revanche, il faut être un établissement soutenu par sa DRAC pour le solliciter. Il privilégie actuellement le matériel et est donc idéal pour l'acquisition de SubPac ou de systèmes d'amplification sonore.

Le mécénat fonctionne bien sur ces questions, notamment certaines mutuelles. Il est également possible de prospecter via la Fondation de France. Mais le mécénat semble moins facilement accessible aux projets musicaux actuelles.

La participation des spectateurs peut également être sollicitée. Le Théâtre des Champs Élysées propose ce type de soutien lors de la vente des billets. Certains participants font cependant état de difficultés à mobiliser du financement participatif, notamment concernant la légitimité de structures bénéficiant d'argent public à demander au citoyen une participation financière supplémentaire.

En termes d'acquisition de matériel, certaines structures ont déjà fait le choix de la mutualisation avec par exemple d'autres structures culturelles d'une même région. Cette démarche permet de plus de légitimer une demande d'aide auprès des services de sa Région par la suite.

Dans l'objectif d'une communication accessible, vaut-il mieux créer de nouveaux supports, adaptés à différents handicaps. Ou est-il possible d'adapter ses propres supports déjà existants ?

Il est possible de cibler des spectacles de sa saison que l'on sait pertinents et adaptés pour tel ou tel type de public et dans ce cas d'envoyer un mail ciblé. Par exemple, un mail accompagné d'un document en caractères agrandis à destination d'un public malvoyant présentant à la fois des spectacles naturellement accessibles et des spectacles bénéficiant d'un dispositif spécifique. Il est également pertinent de mutualiser sa communication ciblée avec d'autres équipements, comme des musées, des théâtres... En Pays de la Loire par exemple, dix structures culturelles proposent ainsi un docu-

ment commun. Il est en revanche compliqué de démultiplier les supports de communication. C'est pourquoi il faut bien penser à mettre les bons pictogrammes aux bons endroits, pour les bons spectacles. Il est également utile d'avoir un document récapitulatif de ses propositions accessibles à disposition des relais d'information et des éducateurs. Pour cibler un public spécifique, il ne faut pas hésiter à s'appuyer sur les élus de son territoire, notamment ceux responsables des questions de handicap dans les départements. Ils connaissent souvent très bien les acteurs de leur territoire et les besoins de chacun.

La gestion du handicap en interne de sa structure

Un participant témoigne être également sensibilisé par la question du handicap dans sa structure, au sein même de l'équipe salariée. Il s'agit pour lui d'une question à inscrire également aux réflexions dans le cadre de ce chantier, notamment concernant l'adaptabilité des postes à une situation de handicap initiale ou qui se révèle.

Un second participant fait le constat plus global de la nécessité d'édicter des lois, d'imposer des quotas, des pratiques, pour insuffler un changement des comportements. Or, selon lui, la représentation du handicap chez les valides devrait être quelque chose d'intégrée dans la

culture commune.

En conclusion

Pour enclencher ou renforcer une démarche d'accessibilité, les choix des directions et l'implication des équipes et des conseils d'administration sont primordiaux. La fédération invite ses adhérents à lui faire remonter leurs besoins, leurs questionnements : communication, salarié dédié, financements... Cet atelier est l'occasion de faire des retours auprès des référents action culturelle et des salariés de la FEDELIMA afin de poursuivre le chantier. Des possibilités de financements existent probablement au travers d'actions collectives et le sujet entre en parfaite adéquation avec les axes de travail sur les enjeux sociétaux portés par la FEDELIMA. Il y a quelques années, la fédération en était au même niveau de réflexion concernant les enjeux liés à l'égalité femme / homme et le chantier a beaucoup avancé en quelques années. Il faut également envisager la manière d'articuler ce chantier avec des acteurs qui maîtrisent parfaitement la question. Il est enfin indispensable de créer de la ressource spécifique aux musiques actuelles en s'appuyant sur celles existantes pour les autres disciplines et en s'appuyant sur les projets et initiatives développés par chacun. De nombreuses initiatives existent par exemple en ce moment en Pays de la Loire.

Égalité, diversité, lutte contre les discriminations... Quelles convergences ? Intersectionnalité, de quoi parle-t-on ?



Mercredi 3 juillet | 9h30-12h00



Nadir

Nous poursuivons avec cette table ronde nos questionnements et échanges autour des notions de diversité, d'égalité femmes-hommes, de lutte contre les discriminations dans les musiques actuelles. Pourquoi et comment ces questions se croisent-elles ? Pourquoi considérer plus précisément ces croisements ? Qu'induisent-ils ?

Nous mettrons également ces réflexions à l'épreuve de différents témoignages d'acteurs qui se sont engagés dans des démarches de luttes contre les discriminations (sensibilisation du public, formation des équipes, campagne de communication...). Comment ont-ils mené ces démarches ? Quels sont les écueils auxquels ils ont dû faire face ? Quels retours ?

Autant de problématiques à partager collectivement pour poursuivre notre cheminement dans la ligne de pensée des droits humains fondamentaux, et interroger notre capacité à être des endroits de liberté, de respect, d'équité.

Avec...



YANN BIEUZENT

Chargé d'animation des réseaux et de l'appui aux acteurs du Pôle des Pays de la Loire



BENOÎT BARRAUD

Agence Adamytes - Campagne « Ici c'est cool ! »



AURÉLIE BERDUCAT

Chargée de communication et relations publiques au Cabaret Aléatoire (Marseille)



ELSA DELACRÉTAZ

Association We Can Dance It, représentante de la Diversity Road Map



CÉLIA SAUVAGE

Docteur, enseignante chercheuse en études cinématographiques (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle)

Introduction par Stéphanie Gembariski, chargée de mission à la FE-DELIMA

Après deux premiers débats à l'occasion de RAFFUT! 2017 puis des Transmusicales, en présence notamment de la femme de lettres et journaliste Tania de Montaigne et des sociologues Jérôme Guibert et Emmanuel Parent, cet atelier constitue une nouvelle occasion de réfléchir collectivement autour de la notion de diversité, avec cette fois-ci une entrée précise : peut-on et quels enjeux à penser les discriminations de manière croisée et globale ? Ou doit-on penser en silos égalité, homophobie, sexisme, etc. ? Célia Sauvage aura pour tâche de poser des repères de définition, un cadre de réflexion théorique et de problématiser le débat. Les autres intervenant.e.s témoigneront de la manière dont ils ont abordé la question sur le terrain, à travers leurs démarches respectives, via différentes actions : une campagne de communication initiée par le Pôle de coopération des acteurs pour les musiques actuelles en Pays de la Loire ; la road map diversity, une initiative émanant d'un réseau suisse de clubs de concert ; une démarche de sensibilisation des équipes du Cabaret Aléatoire à Marseille aux questions de discrimination.

Introduction par Célia Sauvage, docteur, enseignante-chercheuse en études cinématographiques

Célia SAUVAGE propose de présenter à l'auditoire la notion d'intersectionnalité d'un point de vue théorique et de poser différentes problématiques afin de cerner les difficultés pratiques inhérentes à cette notion. Elle introduit son propos par un rappel historique. La notion d'intersectionnalité est née au sein d'un milieu très militant, plutôt afroféministe et non pas universitaire, et donc dans un premier temps dans ce cadre précis. Cette notion tend à essayer de penser la multiplicité des individus, des identités et de comprendre comment les différentes luttes peuvent converger. La discrimination envers les femmes peut par exemple s'appréhender différemment pour les femmes blanches, les femmes noires, selon les classes sociales, les orientations sexuelles... À partir de cette notion d'intersectionnalité émerge

l'idée de penser comment oppression, domination, discrimination prennent plusieurs formes. Plutôt que de penser individuellement, le but est alors d'essayer de comprendre comment les enjeux peuvent se regrouper, quels sont les points de convergence possibles.

Historiquement, deux femmes sont pionnières de cette notion de l'intersectionnalité. Bell Hooks, théoricienne afro-américaine, publie en 1981 un ouvrage extrêmement connu aux États-Unis (traduit en France seulement 34 ans après) : « Ne suis-je pas une femme ? ». Cet essai est centré autour de l'idée que dans la lutte contre les inégalités, les femmes noires ont été les grandes absentes. Elle explique notamment que lorsqu'il est question des personnes noires on ne se réfère quasiment qu'exclusivement aux hommes noirs tandis que lorsqu'il est question des femmes, on ne se réfère quasiment qu'exclusivement aux femmes blanches. Les femmes noires n'étaient donc ni reconnues dans la lutte pour les droits civiques des noirs, ni dans les luttes féministes, pour la reconnaissance des droits des femmes. Elle évoque notamment la question du vote aux États-Unis et de l'aide apportée par les femmes blanches aux hommes noirs pour obtenir le droit de vote. Ces derniers ont d'ailleurs obtenu ce droit avant même les femmes. En revanche, les femmes blanches ont totalement oublié d'inclure les femmes noires dans leur lutte. Elles se sont battues pour leurs propres droits et pour ceux des hommes noirs, mais pas ceux des femmes noires. Différents exemples montrent que dans l'histoire de la lutte pour les droits civiques aux États-Unis, les grandes invisibles sont les femmes noires. Les luttes sociales concernent moins les femmes pauvres et racisées, elles sont plutôt occidentalisées et blanches. Bell Hooks est ainsi la première à théoriser cette notion, à effectuer le rapprochement entre race, classe et genre et affirmer que l'on ne peut pas penser les femmes comme une entité collective, de même que l'on ne peut pas penser la notion de race de manière collective. Elle émet donc pour la première fois l'idée d'une intersectionnalité et de la nécessité de croiser les luttes, ou en tous les cas qu'il est nécessaire de penser les identités de manière distinctes pour parvenir à comprendre comment chaque profil est concerné par des discriminations très précises. Selon elle, le genre est donc forcément racisé, il n'est pas possible de parler de la cause féminine

sans faire la distinction entre femmes blanches et femmes noires notamment, tout comme la question de la race est genrée. Il existe des différences entre hommes noirs et femmes noirs qui ne partagent pas le même historique en termes de discrimination.

Kimberlé Crenshaw est la première à théoriser concrètement la notion d'intersectionnalité (Bell Hooks en parle quant à elle en creux, mais sans employer le terme). Elle est juriste avant d'être universitaire. En 1976, un important procès fait jurisprudence du point de vue des droits des femmes noires : l'affaire Emma DeGraffenreid. Cette dernière voulait postuler chez General Motors et s'est rendu compte que cela était impossible pour une femme noire, l'ensemble des profils de postes étant ouvert soit aux femmes blanches soit aux hommes noirs. Il n'y avait pas de places prévues dans l'entreprise pour des femmes noires. Elle décide donc d'intenter un procès contre General Motors. Kimberlé Crenshaw, universitaire et juriste, va l'accompagner dans cette procédure. Mais le procès n'aboutit pas, car le jury estime qu'elle n'a pas été capable de prouver deux choses en même temps : qu'elle était à la fois victime de discrimination sexiste et de discrimination raciste. Ce principe d'impossibilité de prouver les deux séparément va faire jurisprudence et faire émerger la nécessité de pouvoir prouver les deux formes de discrimination en même temps, qu'il s'agisse d'une autre

forme de discrimination que celle envers une femme blanche et que celle envers un homme noir. À partir de ce procès de 1976, Kimberlé Crenshaw va commencer à travailler d'un point de vue théorique sur cette notion d'intersectionnalité et va développer l'idée qu'il faut penser la discrimination au croisement des questions de genre, de race et de classe. Son idée à partir des années 80 est également de parvenir à penser une histoire de l'exclusion et de poser cette notion d'inclusion et d'exclusion en termes de discrimination. Qui est inscrit dans et qui est exclu des luttes contre la discrimination ? Lorsque l'on pense les identités, comment sont-elles réduites aux mêmes profils ? D'un point de vue théorique, l'idée de l'intersectionnalité est de mettre en lumière toutes les identités impensées ou invisibles, en opposition à la notion d'universalisme. Il n'y a pas un profil universel pour comprendre ce que serait une femme, une personne LGBT ou une personne blanche. D'un point de vue politique ou militant, l'idée d'intersectionnalité est également de parvenir à pointer ce mécanisme d'exclusion. Par exemple dans les communautés LGBT il y a une exclusion assez évidente des hommes ou des femmes racisées. D'un point de vue militant, il s'agit d'un milieu assez blanc. De la même façon, dans les milieux féministes, toutes les personnes transsexuelles sont rapidement mises de côté, car on ne sait pas comment les penser. Ou lorsque l'on pense la question de l'immigration, les femmes sont gé-

néralement franchement oubliées, les femmes immigrées n'ayant pas les mêmes problématiques discriminatoires que les hommes. L'intersectionnalité pose cette question de l'inclusion. Qui est inclus ou non, comment prendre conscience de qui l'on exclut ? Et surtout, comment réussir à ne pas faire de hiérarchisation ? Il s'agit de trouver les points de convergences pour que tout le monde puisse être considéré dans le système de discrimination, et donc de trouver un système de lutte contre les inégalités beaucoup plus pluriel que ce qui est habituellement pensé et comprendre les différences et les intérêts spécifiques de chacun. Puis une fois ceux-ci identifiés, trouver les points de convergence.

Cette vision demeure tout de même assez idéaliste et il s'agit d'une des questions qui se pose de manière récurrente en recherche : dans quelle mesure trouver un cadre théorique suffisamment large pour être unifié et trouver ces points de convergence dans les luttes sans exclure personne ? Par exemple, dans le féminisme aujourd'hui le point un peu aveugle est la question de la religion. Un cas récent en France est intéressant à citer comme sujet de crispation chez les féministes : les femmes musulmanes. Ces dernières ont du mal à trouver leur place dans le mouvement. La polémique du hijab de course de Décathlon à destination des femmes musulmanes en est représentative. Certains ont prôné un féminisme laïc, induisant l'impossibilité d'être féministe et musulmane pratiquante. Un féminisme universaliste est excluant pour beaucoup de femmes. Cela montre qu'en France, malgré une volonté intersectionnaliste, quelques minorités se trouvent malgré tout mises de côté. Autre exemple, en octobre 2018, des discours du Conseil d'État autour de la GPA et de la PMA affirmaient qu'elles n'étaient pas prioritairement ouvertes aux femmes lesbiennes.

D'un point de vue purement pratique, par exemple pour les acteurs du secteur de la musique, l'idée de penser l'intersectionnalité est de parvenir à réellement appréhender la diversité du public et pour cela de se décentrer de ses propres privilèges. Il n'y a autour de la table que des femmes blanches, ce qui limite en termes d'expérience et d'authenticité, même si la question peut être abordée d'un point de vue purement théorique. Pour mettre en œuvre l'intersectionnalité il ne faut pas juste penser aux

personnes invisibilisées mais également leur donner une place. Il s'agit également d'inclure dans le système de création et de production des personnes appartenant à des milieux très différents, leur donner la parole et ne pas seulement parler en leur nom. Ne pas se situer uniquement du point de vue du public. On voit ce phénomène à l'œuvre aujourd'hui par exemple dans les marques de mode et leur volonté de s'appuyer sur des influenceurs de profils très diversifiés.

Présentation des intervenants

Quel est le point de départ de votre démarche ?

Elsa DELACRÉTAZ, association We Can Dance It, représentante de la Diversity Road Map : cette démarche fait suite à la divulgation par PETZI¹ (Swiss federation of music venues and festivals) d'un énième panel démontrant le manque de femmes dans les structures culturelles. La fédération a voulu « jeter un pavé dans la marre », partant du principe que la diversité ne devrait pas être si compliquée que cela à défendre.

Aurélië BERDUCAT, chargée de communication et relations publiques au Cabaret Aléatoire² (Marseille) : un collectif de la communauté Queer, Le Laboratoire des Possibles³, a interpellé le Cabaret Aléatoire. De plus l'équipe salariée venait de se renouveler avec notamment l'arrivée de trois femmes.

Yann BIEUZENT, chargé d'animation des réseaux et de l'appui aux acteurs du Pôle de coopération des acteurs pour les musiques actuelles en Pays de la Loire : cette démarche fait suite à la vague d'agressions sexuelles commises lors d'un festival en Suède en 2017 qui a fortement interpellé le groupe de travail « festivals » du Pôle. Ainsi que l'incident lors du festival des Escapes devant la création de Jeff Miles et Tony Allen (un festivalier avait crié « sales nègres » devant ces deux artistes). Ces deux événements ont été le point de départ de la réflexion portée par les adhérents du Pôle.

1 - www.petzi.ch/fr

2 - www.cabaret-aleatoire.com

3 - www.laboratoiredespossibles.com



Présentation de la démarche de l'association We Can Dance It

Cette démarche est liée au constat de l'absence de diversité au sein d'un panel proposé par des associations travaillant sur des problématiques liées au genre. Elles ont interpellé PETZI, fédération des clubs et festivals à but non lucratif en Suisse. L'idée était de créer une carte⁴ à destination des lieux de diffusion musicale, basée sur trois questions très simples et auxquelles répondre « non » induisait la nécessité de se mettre au travail sur les questions de diversité. Le tout accompagné de pistes de réflexion plus théoriques pour encourager un processus de réflexion des acteurs. Les questions sont :

- Y a-t-il autant de femmes que d'hommes qui se produisent sur votre scène ?
- Et votre équipe, à quoi ressemble-t-elle ?
- Est-ce que vous avez votre communication autour de textes et d'images qui illustrent la diversité ?

En cas de réponse « non », la roadmap propose un petit texte argumenté d'encouragement à changer les choses :

.....
4 - https://helvetiarockt.ch/wp-content/uploads/2019/03/DiversityRoadmap_FR_401_low.pdf?fbclid=IwAR2DkcGsGgh55tykEUf1px8BO8CdG-BGGq0h3FQbRNV7gVfvhXJHcFOLzslw

- Pour la première question : « Dommage, la présence de femmes* sur, devant et autour de la scène, garantit l'existence de modèles et de représentations, notamment pour la relève ».
- Pour la deuxième : « Une équipe mixte aborde et représente différentes sensibilités ce qui rend la structure plus efficace et procure un taux de satisfaction plus élevé à l'interne et auprès des publics ».
- Pour la troisième : « En cassant les stéréotypes et en utilisant, par exemple, un langage épïcène, on brise des schémas et on ouvre la voie vers une répartition égalitaire des rôles. ».

Le but est également de mettre en avant des associations qui travaillent autour de la diversité selon plusieurs aspects, notamment Helvetia Rock⁵, qui propose du *mentoring* et du coaching entre artistes féminines, en mettant en lien des artistes établies et des artistes débutantes ou en voie de développement. L'outil en soi ne donne pas de solutions concrètes pour tous, il cherche juste à enclencher une réflexion. Puis les différentes associations associées à la démarche peuvent proposer de la ressource. L'outil ne propose pas de quotas,

.....
5 - <https://helvetiarockt.ch/fr>



car les associations ne sont pas toutes d'accord concernant leur nécessité. Dans les trois questions, seule la communication externe est évoquée, mais la communication interne est largement mentionnée dans les textes proposés dans le reste de l'outil.

Cette roadmap a été distribuée dans un premier temps à l'occasion du festival M4 Music 2018, dédié aux professionnels. Puis les associations parties prenantes l'ont diffusé dans leurs réseaux.

Quel a été l'impact de la diffusion d'un tel outil ?

Elsa DELACRÉTAZ travaille plus précisément pour l'association We Can Dance It qui propose des formations pour promouvoir l'égalité entre les hommes et les femmes dans les équipes des structures. Elle est spécialisée sur les questions de mixité dans les équipes plus que dans les programmations. L'association a été sollicitée régulièrement suite à la diffusion de cette roadmap. L'association Helvetia Rock a également reçu beaucoup de nouvelles demandes de salles qui veulent par exemple mettre en place des résidences pour encourager ce travail de coaching de jeunes artistes féminines.

Le projet est également très en lien avec l'actualité suisse plus globale du fait de l'organisation en 2019 d'une grève féministe nationale et des nombreuses réflexions menées autour des égalités de genre.

De plus cet outil n'impose rien, il encourage juste à une réflexion, donc il reçoit forcément un bon accueil. Mais cela ne signifie pas que les structures qui en prennent connaissance modifient leur fonctionnement. Il y a cependant une forte volonté au niveau des acteurs, notamment de PETZI, de se remettre en question et d'ouvrir les structures culturelles qui sont finalement beaucoup plus fermées qu'elles ne veulent bien l'imaginer.

Le seul vrai frein au projet est financier, car tout a été fait bénévolement. Mais du fait de la grève féministe, les autorités se sentent obligées d'agir sur la question. Il devrait donc être possible d'obtenir un budget pour créer un site regroupant toutes les initiatives de diversité, d'inclusion, d'accessibilité et ainsi une meilleure visibilité et circulation des informations.

Présentation de la démarche du Cabaret Aléatoire

Aurélien BERDUCAT est chargé de communication et relations publiques au Cabaret Aléatoire, lieu labellisé SMAC du troisième arrondissement de Marseille, parfois présenté comme arrondissement le plus pauvre de France. Elle coordonne le projet « Vers des soirées plus belles » dont le nom a en fait été créé par les médias. Le lieu propose environ 80 concerts par an, 70 jours de résidence, 30 jours d'action culturelle, pour 70 000 spectateurs, dont 2000 utilisateurs de l'application dédiée au Cabaret Aléatoire, cœur de ce public.

Le constat de départ est que les lieux de musique et de fête ne sont pas exemptés de ce sujet de société. Aujourd'hui, les équipes, qu'elles soient de communication, de production, de billetterie, de diffusion, peuvent toutes être confrontées à des problèmes de discrimination. L'équipe du Cabaret Aléatoire a souhaité appréhender ces problématiques en interne avant d'élargir ses réflexions et actions au grand public. La salle étant spécialiste des musiques électroniques, elle s'est questionnée sur les débuts des musiques électroniques et des rave party. La friche qui accueille le lieu a organisé la toute première rave party de Marseille. Les raves véhiculaient plutôt des valeurs de liberté, d'égalité, de fraternité, voire parlaient déjà de développement durable. Pourquoi un tel recul depuis les années 90, quand bien même s'agirait-il d'un phénomène sociétal, du fait du développement de l'individualisme ? La structure a donc décidé de s'engager contre toutes les formes de discrimination et d'oppression, dans une démarche inclusive, bien que le point de départ du projet s'articule davantage autour de la lutte contre le sexisme. Il s'agit d'un projet participatif qui se nourrit de la réflexion de chacun et doit être porté collectivement : avec et par l'équipe, le public, les prestataires de sécurité, les collectifs et artistes associés, des spécialistes issus de différents champs et investis sur celui de la discrimination. Le projet résulte d'une démarche collective et positive, qui véhicule des messages positifs. Il est évolutif, sous forme de workshops permanents. Le projet a débuté en 2018, 2 workshops ont eu lieu depuis, cette démarche participative nécessite du temps et de la disponibilité des

parties prenantes.

Un questionnaire interne a été proposé aux salariés et aux collectifs très proches de la structure, sur des situations de harcèlement ou de discrimination, à travers des questions très simples du type « as-tu déjà été témoin ou victime d'une main aux fesses ? ». Les retours ont été assez curieux et on observe déjà une évolution au sein de l'équipe après seulement deux workshops.

Un appel à témoignages a également été lancé auprès du public, sur des situations vécues au Cabaret Aléatoire ou ailleurs. L'idée était également de faire remonter des expériences et des témoignages positifs, des situations, des projets, des idées, des propositions... La structure n'a reçu que 15 témoignages, sachant pourtant que l'appel a été relayé dans la presse (20 Minutes PACA / Corse, Trax, Mix Mag) ainsi que sur la page Facebook de la structure comptant 40 000 abonnés. Cela semble très peu, d'autant que l'anonymat était garanti. Des médias plus "grand public" (France 3, Libération) ont d'ailleurs souhaité relayer ces témoignages, néanmoins le Cabaret Aléatoire ne leur a pas transmis. Cela illustre la dimension un peu voyeuriste que peut revêtir pour certains une telle démarche. L'adresse mail permettant au public de partager leur expérience de discriminations reste ouverte. Enfin, une liste de diffusion a été créée en interne pour échanger

des articles ou signaler des événements sur le sujet.

Les workshops pré-cités ont été coconstruits avec deux intervenantes : Elsa Bisquet, formatrice en communication et Anaïs Bourdet, créatrice du blog « Paye ta Shnek » qui a une actualité assez débordante en ce moment, car elle vient d'abandonner son projet, trop éprouvé par la violence de recevoir autant de témoignages. Le premier a regroupé 20 salariés, y compris les intermittents, les barmans et l'équipe sécurité du Cabaret Aléatoire. Le second était basé sur le volontariat et a concerné les salarié-e-s se sentant les plus sensibles et concernés. La suite envisagée de ce travail est de :

- Définir une échelle de graduation des agissements sexistes et discriminations et un protocole sur les actions à mettre en œuvre pour prendre en charge les victimes et acter le mode de gestion des agresseurs ou harceleurs.
- Finaliser l'écriture d'une charte des valeurs de la structure qui sera annexée au contrat de travail, au règlement intérieur et aux contrats avec les prestataires et les artistes.
- Définir une série de messages positifs et une charte graphique qui seront l'image du projet en termes de communication et de sensibilisation.

D'autres pistes de réflexion sont de trouver un avocat ou un juriste spécialisé sur ces questions qui souhaiterait s'impliquer dans cette démarche bénévolement à la démarche et d'associer également un artiste. Le Cabaret Aléatoire souhaite aussi organiser des temps d'échange dédiés en interne, sur des sujets qui concernent particulièrement les musiques actuelles, par exemple l'incident récent du Hellfest⁶. Une telle démarche implique également d'être en veille en permanence sur un sujet aussi vaste que celui des discriminations, faire évoluer les discours, les méthodes et actes. Il s'agit également de construire et imaginer le mode de transmission de cette charte des valeurs aux salariés, collaborateurs et partenaires. La structure part du principe qu'il ne faut jamais donner la leçon à qui que ce soit et être vigilant au niveau du public, des salariés et du personnel de sécurité pour qu'ils ne soient pas eux-mêmes victimes d'une forme d'oppression.

Le chantier est porté directement par le président. Les workshops se sont déroulés sur le temps de travail des permanents. Tous les autres salariés, intermittents et CDDU ont été rémunérés pour participer. Ils se sont déroulés dans des lieux neutres pour faciliter la prise de parole.

Constatez-vous une adhésion de l'ensemble de l'équipe ?

L'un des freins était lié à la posture de certains qui affirmaient déjà gérer ces situations et qu'il n'était pas nécessaire de leur apprendre comment faire. Le terme formation, utilisé au départ, a mal été perçu. Une difficulté a également été pour chacun de se positionner vis-à-vis de ses opinions politiques. 17 personnes (25 en incluant le personnel de sécurité) constituent la représentation d'une microsociété. Tout le monde n'arrive pas avec les mêmes idées de départ. Aurélie BERDUCAT fait enfin part d'une difficulté plus personnelle : « quand on porte ce type de projet, il faut sacrément s'accrocher ! Il y a tellement de problématiques à traiter au quotidien qu'il n'est pas facile de trouver du temps et il en coûte de devoir constamment revenir sur ces sollicitations au-

6 - Ndlr : voir suite de l'atelier pour plus de précisions

près des collègues ».

Aurélie BERDUCAT présente également le résultat brut de réponses à une échelle de graduation des comportements sexistes ou discriminant proposée aux salariés du Cabaret Aléatoire. Certaines réponses semblent totalement incroyables. Par exemple, uriner dans la salle semble un comportement très commun. Au moins une personne par soirée se fait exclure pour un tel comportement. Les barmans ont également des problématiques liées à l'usage de drogues, ils en retrouvent très souvent des traces sur les écoups qui leur sont rendus. Il leur arrive même de se faire reprocher d'avoir rincé un verre. Or, leur rôle consiste aussi à ce que personne ne soit drogué à son insu et donc à écarter les verres douteux. Un autre sujet pose énormément question au sein de l'équipe, celle du topless et de la nudité, notamment à l'occasion des soirées « Queer ». Si un homme peut se permettre d'être torse nu, pourquoi pas une femme ? Mais si une femme est torse nu, ne s'expose-t-elle pas à des comportements problématiques ?

Un certain nombre de comportements a ainsi été identifié et classé en code couleurs afin d'y répondre de manière appropriée :

- vert = acceptable
- jaune = la personne est avertie de l'inappropriation de son comportement
- orange = exclusion de la salle et selon la gravité, interdiction de fréquentation du lieu plus ou moins longue
- rouge = nécessité d'appeler la police et personne interdite définitivement de fréquentation du lieu

Tous les membres de l'équipe se sont mis d'accord pour confirmer qu'à partir du moment où une victime est concernée par une situation orange ou rouge, elle sera amenée dans un endroit sécurisé par une personne référente et accompagnée en taxi si elle le souhaite.

Présentation de la démarche du Pôle de coopération des acteurs de musiques actuelles des Pays de la Loire

Yann BIEUZENT, chargé d'animation des réseaux et de l'appui aux acteurs du Pôle est



accompagné de Benoît BARRAUD de l'agence de communication Adamytes qui a réalisé une partie de la campagne « Ici c'est cool ! » présentée.

Le Pôle est un réseau régional d'acteurs des musiques actuelles en Pays de la Loire. La campagne « Ici c'est cool ! » dont il est question constitue la partie émergée de l'iceberg. Le travail a débuté en 2017 suite aux malheureux événements en Suède et aux Escales à Saint-Nazaire. Cette démarche est portée par le groupe de travail « festivals » du Pôle qui réunit environ 25 festivals assez divers, avec des problématiques et des structurations très différentes. Mais cette question des interactions sur le public, que le Pôle a appelé « comportements inappropriés », posait des questions à chacun. L'idée de communiquer auprès du public a très rapidement émergé, mais le groupe de travail ne souhaitait pas aller vers la facilité, s'agissant de sujets de société très épineux et nécessitant de trouver un ton juste. Le groupe s'est donc accordé un temps long de réflexion. Des groupes de travail ont été menés avec des chargé-e-s de communication, des directions et des chargés d'action culturelle pendant environ 6 mois. La nécessité d'être accompagné dans cette démarche est très vite apparue. Un contact a donc été pris avec la mission « Hommes / Femmes et Égalité des chances » de la préfecture des Pays de la Loire qui leur a dressé un panorama des associations agissant dans ce domaine.

La question des inégalités femmes / hommes a donc été le point de départ des réflexions, avant d'élargir à d'autres sujets de discrimination. Une prise de contact a été faite avec le Centre d'Information Droit des Femmes et des Familles (CIDFF), et avec le Planning Familial qui mène une politique d'intervention et de prévention en milieu festif en Loire-Atlantique. France Active a également soutenu le Pôle ce qui a permis le déclenchement d'un Dispositif Local d'Accompagnement (DLA) collectif avec 6 festivals répartis sur la Région. Ce DLA a permis de formaliser les objectifs et d'écrire un plan d'action ne se limitant pas à la campagne de communication.

Un plan de formation a également été élaboré à destination des salariés, des bénévoles, des agents de sécurité et des associations de prévention et de réduction des risques, afin d'im-

pliquer l'ensemble des parties prenantes d'un événement. Certes, les équipes de sécurité ont des process de réponse, mais très empiriques la plupart du temps et définis par le gérant de la structure. Ces process ne sont pas le fruit d'une formation pour la montée en compétences des agents de sécurité. L'enjeu principal était donc d'impliquer tout le monde dans ce processus de formation monté avec le CIDFF et le Planning Familial. La première année, une cinquantaine de personnes a été formée, répartie sur 3 formations dans l'ensemble de la région des Pays de la Loire, pour être au plus proche des acteurs (Sarthe, Loire-Atlantique et Maine-et-Loire). Du DLA a également émergé un projet à moyen terme de boîte à outils regroupant des dispositifs et des process communs à établir entre festivals. Des expérimentations ont eu lieu dès 2019 au sein de différents festivals :

- Les Mouillotins ont adapté un dispositif plutôt répandu en clubs, basé sur un nom de cocktail à énoncer au bar quand une femme se sent en situation de danger.
- Des points écoute ont été mis en place aux Trois Éléphants et aux Escales avec l'association Femmes Solidaires.

Ces dispositifs viennent s'ajouter à la politique de prévention et de réduction des risques déjà mise en œuvre par tous les festivals.

Ce souhait d'outiller les festivals était doublé d'une volonté d'information auprès des pu-

blics. L'idée d'une campagne de communication a donc été envisagée. Le DLA a permis d'en rédiger le cahier des charges, en précisant notamment les écueils à éviter. L'appui de l'équipe de l'agence Adamytes, sélectionnée après un appel lancé auprès de quatre agences de communication, a pour cela été extrêmement précieux. Les premières propositions émanant des chargés de communication des festivals demeuraient en effet encore maladroites et nécessitaient d'être travaillées avec des experts de la communication. L'élargissement à d'autres discriminations que celles à destination des femmes a été pensé pour sortir les femmes d'une certaine position victimaire. Cela peut se ressentir dans la manière dont a été traitée une affaire de viol présumé au Hellfest par les médias, invitant implicitement les femmes à ne pas se rendre seules en festival, ce qui est en soi discriminatoire. De plus, de nombreux faits de société font également état d'agressions à caractère raciste, lesbophobe, homophobe, transphobe. Or, chaque organisateur de festival sait qu'une ville éphémère est en quelque sorte recréée à cette occasion. Tout ce qui se passe dans la société peut donc s'y voir reproduit. Le groupe de travail a souhaité insister sur l'idée qu'un spectateur pénètre dans un espace de fête, de découverte et d'échange. Au même titre qu'en dehors, il n'est pas permis d'insulter ou d'agresser l'autre. La campagne a été lancée

en mai 2019 au festival des 3 Éléphants. In fine, elle concerne une trentaine de festivals et lieux en Pays de la Loire. Et un appel a été lancé plus largement via la FEDELIMA, le SMA et différents réseaux professionnels pour que des événements et des lieux hors Pays de la Loire puissent se saisir de ces outils. Ce travail de communication est la partie émergée de l'iceberg, il nécessite d'être élargi.

Quel type de formation a été mis en place par le Pôle ? À qui sont-elles proposées ? Sont-elles imposées aux équipes ?

Elles ont été proposées à l'ensemble des festivals du réseau, aux associations de prévention et aux agences de sécurité du territoire des Pays de la Loire. Elles étaient basées sur le volontariat et ne rentraient pas dans les plans de formation, elles n'étaient donc ni rémunérées ni proposées sur le temps de travail des participants. Elles abordaient des questions de cadre légal, de représentation sur les genres, les orientations sexuelles. Elles proposaient ensuite des études de cas : comment aménager un site de festival, des analyses situationnelles. Il manque encore à ce jour à ces formations une dimension plus technique à destination des agents de sécurité et de les faire intégrer un plan de formation officiel pour leur prise en charge financière. Les festivals participant à la campagne ont proposé dans le cadre de leurs appels d'offres à destination des agences de sécurité d'ajouter une clause afin de s'assurer que les salariés qui interviennent sur site aient suivi une formation sur ces questions. Il s'agit d'un problème de fond dont le traitement n'en est qu'à ses débuts. Ces formations sont dispensées par le CIDFF et le planning familial. Ces structures seront bientôt rejointes par SIS Animation Pays de la Loire Bretagne (Santé Information Solidarité) et probablement une association de défense des droits LGBT.

Intervention de Benoît BARRAUD : présentation de l'implication de l'agence Adamytes dans la campagne Ici c'est cool

À l'origine, la commande concernait un logo, un slogan et un visuel déclinable en affiches



et un petit film, à relayer sur les réseaux sociaux, proposé au visionnage des participants. Adamytes a proposé quelques autres éléments tels que des bracelets. Un site Internet a également été réalisé, proposant des ressources : contacts d'associations relais, quizz sur les préjugés...

Le métier de communication est tout d'abord d'essayer de comprendre pourquoi on fait les choses puis dans un second temps de décider comment les faire. Un sujet comme les discriminations semble très enthousiasmant au départ, mais la réflexion collective génère vite une prise de conscience de son immense complexité. Il faut notamment éviter de stigmatiser ou de victimiser et être dans une logique de communication assertive, d'égal à égal. La question se pose également de la cible à laquelle on s'adresse, notamment du fait de la diversité des festivals et donc des publics (âges, classes sociales...). Le contexte de la fête est également difficile à appréhender, il s'agit d'un moment où l'on n'a pas forcément envie d'être confronté à ce type de discours, d'être sermonné. Il est donc difficile de trouver le bon ton et de définir le bon message. Les objectifs du Pôle étaient en revanche bien définis : ce que l'on appelle un « bon brief » dans le jargon des communicants. Le cahier des charges était très clair, bien abouti, le cadre de réflexion bien défini et précis. Le souhait était d'un ton « choc », pas trop consensuel. Dans la période actuelle, les réactions sont très rapides, du fait des réseaux sociaux, et pas forcément très réfléchies. Les personnes négatives ont plus tendance à prendre la parole. Lors du lancement de cette campagne, elle a été très rapidement relayée, par beaucoup de monde, l'engagement était très fort. Les commentaires et relais étaient plutôt positifs aussi bien quantitativement que qualitativement. Cela démontre la relative qualité de la campagne. Pour autant, rien n'est jamais parfait, mais le bon ton semble avoir été trouvé. L'idée était avant tout de pointer du doigt les comportements plus que les personnes.

L'artiste rennais Marie Bouvier a été sollicitée pour traiter ce sujet par la photo. Elle l'a fait « avec ses tripes », sans penser sa démarche artistique de manière alambiquée. Les quatre personnes mises en scène dans la vidéo sont des bénévoles qui ont été sollicités et ont accepté très naturellement de participer à cette

campagne. Il est étonnant de se rendre compte, en discutant avec eux au moment des photos, de la portée du simple fait d'avoir écrit sur soi ces mots, du courage que cela leur demandait et du climat général très pesant pendant les prises de vue.

Signal très positif, Benoît BARRAUD qui enseigne également en faculté a montré cette vidéo à ses étudiants et tous ont unanimement trouvé le travail réalisé très bon.

(À Célia SAUVAGE) Que vous évoque ce type de travail de sensibilisation à travers votre regard de chercheuse ?

Les images véhiculées par les publicités, les séries, les films, les clips, génèrent beaucoup de normes que l'on admet et que l'on questionne peu. Un des exemples est la norme véhiculée par les comédies romantiques, héritée de Roméo et Juliette : un homme très romantique et très amoureux de sa dulcinée va la sur solliciter, lui transmettre énormément de messages, l'attendre devant chez elle... Dans la vie courante, cela s'appelle du harcèlement. Dans les films cela est présenté de manière très positive. Les images sont consommées de manière très différente de la « vraie vie », ce que l'on ne vit pas est en quelque sorte évanescant. Selon l'intersectionnalité, tant qu'une situation n'est pas vécue, il est très difficile d'opérer une réelle prise de conscience, elle reste très théorique. Concernant les images de la campagne, il y a à la fois une résultante un peu choquante, mais également quelque chose d'un peu normatif. Trouver l'angle pour réussir à interpeller n'est pas évident. Chacun est souvent témoin d'insultes, de comportements inappropriés dans la rue ou dans les transports en commun et peut faire le constat du peu de personnes qui réagissent.

Benoît BARRAUD confirme qu'il s'agissait de l'idée défendue dans cette campagne : ne pas banaliser et redonner une force nouvelle aux mots qui existent au quotidien. Les festivals et lieux de musique véhiculent par ailleurs une image très positive. La majorité ne pense pas qu'y soient à l'œuvre des comportements discriminatoires et imagine une ambiance très conviviale. Mais en interrogeant des femmes qui se sentent victimes de comportements inappropriés, elles mettent souvent en avant le regard porté sur elles, ces comportements

ne sont pas nécessairement verbalisés. C'est cela qu'il convient aussi de donner à voir. Le message central est « non aux violences et à la domination », quelles qu'elles soient, mais se devait de se terminer par une note positive, c'est pourquoi le terme final « Ici c'est cool ! » a été choisi.

Célia Sauvage rappelle que lorsqu'un type de discrimination est considéré comme ordinaire, on en oublie généralement la violence intrinsèque potentielle. Elle prend pour exemple les femmes subissant constamment des frottements dans une situation de foule, en concert ou dans les transports en commun. L'impact est généralement minimisé, notamment par les hommes, et des femmes peuvent être renvoyées à une posture hystérique, pointées comme « en faisant trop ». Très souvent, la parole des personnes discriminées n'est pas bien entendue. Même la discrimination la plus ordinaire ne devrait pas être acceptée, ce qui nécessite de reformater les esprits.

Réactions / témoignages des participants

Une participante propose un retour d'expérience sur un concert organisé par et pour des lycéens et lycéennes. Au cours de la soirée, un stagiaire de la structure, qui coordonne la soirée, vient la trouver en tant responsable pour lui faire part de soupçons envers des personnes du public qui profiteraient du concert pour prodiguer des attouchements aux lycéennes présentes. Un des enseignants partenaires du projet a été mobilisé et une posture la plus neutre possible a été envisagée. La participante témoin et ce dernier sont allés observer les comportements au milieu du public et ont constaté la présence de trois hommes un peu plus âgés, extérieurs au projet et alcoolisés. Il a alors fallu être attentif à ne pas basculer d'une discrimination à une autre en stigmatisant d'office les personnes paraissant atypiques au sein du public. Le témoin fait part d'une position très complexe à adopter : à la fois accepter la parole des lycéennes dénonçant un comportement inapproprié et conserver en même temps une précaution et une certaine forme de neutralité.

Une chargée d'action culturelle d'une salle pa-

risienne souhaite engager la discussion autour d'un communiqué de presse publié la veille par le Hellfest suite à une affaire de viol présumé. Le festival a d'ailleurs illustré son communiqué avec une photo de l'affiche de la campagne Ici c'est cool et y a fait référence via un « hashtag ». Elle remarque en revanche un point de maladresse dans le communiqué, en lien notamment avec l'idée développée dans l'atelier de « pointer du doigt les comportements plus que les personnes ». Le communiqué fait en effet le constat que la victime n'a pas porté plainte au parquet de Nantes, affirme qu'elle doit le faire (bien que ce ne soit pas obligatoire), constate que son nom n'existe dans la liste des pass et qu'elle n'a pas contacté l'organisation du festival. Elle est directement ciblée.

Pour Elsa DELACRÉTAZ, il s'agit d'un cas d'école d'un manque de sensibilisation des responsables de la structure. Les remises en question au sein du communiqué sont inconséquentes malgré l'affirmation contraire du communiqué, tout comme l'injonction à porter plainte. La manière dont ce fait divers est sorti, un appel à témoins sur les réseaux sociaux, démontre que la victime n'a pas trouvé les ressources et l'accueil adéquats au sein du festival pour répondre à sa situation.

Pour Yann BIEUZENT, qui a pu s'entretenir la veille de l'atelier avec un des responsables du festival, ce communiqué est en effet rempli de maladroites. Jusqu'à la publication de ce dernier, la position du Hellfest était de ne pas s'exprimer, du fait qu'une enquête allait être ouverte. En raison de l'absence de dépôt de plainte, les organisateurs ont cependant considéré de devoir s'exprimer sur la question pour notamment justifier qu'ils n'étaient pas attentistes au regard de la situation, mais bien en train d'agir : analyse et transmission des vidéos à la gendarmerie, prise de contact avec la victime... Il est clair en revanche que le communiqué est mal formulé. Mais certains commentaires extérieurs, partiels et à charge, sur les réseaux sociaux, qui considèrent notamment la victime comme étant dans une posture mythomane, génèrent également une mauvaise interprétation de la démarche du festival. De plus, une partie du travail mené par le Pôle s'est basé sur le mémoire d'une étudiante ayant travaillé au Hellfest et s'intéressant aux relations femmes / hommes au sein du festival et



aux agressions qui s'y déroulaient. Le Hellfest s'est saisi des constats relayés au sein de ce mémoire pour mettre en place des réponses. La question se pose au sein du groupe de travail festivals du Pôle : comment le Hellfest aurait pu mettre en place un dispositif adéquat lorsque quelqu'un est drogué et emmené dans une tente au milieu de la foule, ce qui est le cas pour ce drame présumé ? Le traitement médiatique s'est généralement limité à relayer l'appel à témoins, sans utilisation du conditionnel, sans qu'aucune information ne soit recoupée. L'information est apparue dans la presse par l'intermédiaire de France 3 Pays de la Loire, a été reprise telle quelle par Le Monde, l'Est Républicain, Libération, le Figaro... Les agences de presse du type AFP ou Reuters n'ont quant à elles pas repris cette information. Il y a cependant clairement une très grande marge de progression à envisager pour le Hellfest, comme tous les festivals, concernant la sensibilisation du public aux dispositifs existants et le manque de communication.

Un sociologue familier du Hellfest rappelle que ce festival est historiquement régulièrement sujet à controverses. Le cas actuel est

un cas parmi de nombreux autres. Mais du fait de l'histoire du festival peut-être n'est-il justement pas typique. Depuis quelques années, il y a beaucoup de débats, notamment au sein de groupes de discussion sur les réseaux sociaux, concernant le rapport hommes / femmes au sein du Hellfest. Le phénomène #metoo a également joué un rôle prépondérant dans cette dynamique. Dans le cas présent, la victime qui n'appartenait pas directement aux groupes de discussion s'est inscrite sur les réseaux pour poster son témoignage, long et précis. Une immense majorité des réactions a été de prendre la défense de la victime et de se mobiliser pour retrouver son agresseur. Ce qui est finalement troublant est que le Hellfest a demandé à la victime des éléments pour soutenir sa demande. Cette dernière a finalement fermé son compte après avoir affirmé au Hellfest qu'elle avait porté plainte à la gendarmerie, ce qui n'a pas été confirmé par celle-ci. Évidemment, connaissant le *background* du Hellfest, certaines communautés positionnées contre le festival en ont profité pour interpeller cet événement. Il y a donc d'un côté, la dimension extrêmement maladroite du communiqué du Hellfest, qui paraît probablement plutôt d'une bonne vo-

lonté. D'un autre côté encore le déferlement médiatique de l'affaire sans éléments fondés et contre lequel Hellfest ne peut rien étant un événement historiquement sujet à controverses. Le cas présent est donc extrêmement complexe et le déroulement entraîne des soupçons de fausse déclaration qui n'existaient pas avant ce déferlement médiatique. Il relève à la fois de problématiques médiatiques et de communication, de problématiques de « vivre ensemble ». Les débats de minorités, de racisme ou de sexisme notamment, au sein de la communauté du Hellfest, remontent souvent à des problématiques plus larges de spécificité d'une communauté et de républicanisme : comment respecter une sous-culture et comment se ré-appropriier les rapports de pouvoir au sein de celles-ci ? Comment ces sous-cultures (metal, techno) peuvent-elles être analysées au regard de questions de « vivre ensemble » dans leur globalité ? Comment les messages véhiculés tiennent-ils compte des particularités de ces sous-cultures comme ce serait le cas par exemple vis-à-vis des religions ?

Aurélié BERDUCAT rappelle néanmoins que les cas de faux témoignage sont de moins de 1%.

Pour Célia SAUVAGE, le cas du Hellfest pose au moins trois problèmes principaux :

- La réappropriation par les médias dominants d'une forme d'attaque « facile » envers les sous-cultures : dans ce cas, le milieu du metal ou des festivals
- L'incapacité ou du moins la difficulté des sous-cultures à assumer les formes de dominations elles-mêmes à l'œuvre en leur sein. Il y a des formes d'oppression très fortes y compris dans des milieux qui se positionnent eux-mêmes comme ayant subi des formes d'oppression. Pour autant, le même système de domination punit au final toujours les mêmes victimes : femmes, noirs, homosexuels...
- La difficulté à penser la parole des femmes qui est elle-même à recontextualiser dans une perspective historique globale d'exclusion, de décredibilisation. Au-delà du chiffre de 1% rappelé précédemment, il est extrêmement difficile pour une femme de parler, elle garde ancré le sentiment qu'elle finira toujours par ne pas être entendue ou être victimisée. Il n'est pas plus facile pour une

femme de dire ce qu'elle a à dire dissimulée derrière les réseaux sociaux. Le cyberharcèlement est même probablement pire que toutes les autres formes de harcèlement.

Quand bien même il existe un doute quant à la véracité des propos, n'importe quelle personne qui témoigne d'une forme de discrimination doit être entendue et prise au sérieux et il demeure très difficile pour n'importe quelle personne discriminée de trouver un espace de parole sécurisé. Il est également très difficile de se voir par la suite déposséder de son discours, d'observer d'autres en refaire l'historique, préciser ce qui a été dit ou non, d'être sujet à des injonctions concernant par exemple son choix de porter plainte. Ce schéma a été très présent dans le cadre du phénomène #metoo : beaucoup ont été surpris de voir soudainement la parole de nombreuses femmes se libérer. Mais les réactions à une prise de parole concernant un viol dans le milieu du cinéma ou de la musique étaient généralement jusqu'alors de les reléguer à une situation minoritaire, exceptionnelle. Pourtant il semble évident que pour les personnes discriminées, les cas soient loin d'être isolés, qu'il ne s'agit pas de cas minoritaires.

Un participant estime que ce n'est pas au Hellfest de se substituer aux autorités ni aux journalistes et de mener l'enquête. Il n'est pas non plus de leur rôle de mettre en cause la validité du témoignage et de livrer des informations sur leurs démarches, par exemple pour contacter la victime présumée. Il est déjà très difficile de témoigner de ce genre d'expérience. Réagir sans prendre en compte l'éventuel cyberharcèlement généré peut constituer une violence supplémentaire et ne met pas en confiance dans ce genre de situation.

Yann BIEUZENT rappelle que le Hellfest n'avait au préalable pas réagi. Et qu'en continuant à ne pas réagir, on le lui aurait probablement reproché. Chacun analyse une telle situation avec sa propre perception. Il s'agit pour lui d'une profonde maladresse qui ne dissimule pour autant pas des intentions masquées. Il faut bien entendu réagir à la situation, mais plutôt en réfléchissant collectivement à comment poursuivre les actions de prévention, la construction d'outils adaptés et partagés au sein du secteur pour établir des processus : action, recueil de la parole... Il manque un socle commun, notam-

ment au sein des équipes de sécurité, pour apprendre à réagir efficacement aux situations d'agression.

Célia SAUVAGE souhaite revenir sur les questions de langage et de communications qui semblent générer des crispations, notamment autour du cas du Hellfest. La question des espaces de parole sécurisés est assez symptomatique des débats actuels. Une réelle tendance existe à s'assurer de préserver l'honneur et de s'assurer du confort personnel de ceux qui ne sont pas victimes de discrimination. Il est tout de même notable de constater la nécessité dans le cas du Hellfest de rappeler que sa communauté a « une attitude exemplaire et respectueuse ». Il ne s'agit pas bien sûr d'une mauvaise intention et le cas du Hellfest peut être pris en exemple, mais n'est pas isolé. Mais une telle posture peut souvent être constatée et les éléments de langages choisis remis en question. La victime, présumée ou non, est souvent exclue au final des échanges, rien n'est fait pour la rassurer, préserver son honneur à elle. Le cas d'école du cinéma, qui va probablement se développer dans la musique prochainement, est que même si certains producteurs ou réalisateurs ont peut-être vécu l'enfer d'être accusés à tort, leur carrière se porte très bien. Les victimes, quant à elles, ont toutes quasiment disparu, volontairement ou involontairement. La chanteuse Kesha, qui a récemment témoigné contre son producteur, a connu les accusations classiques concernant son habillement, ses éventuelles provocations, voire a été accusée de propos mensongers. Elle en devient en quelques sortes une double victime. Il y a encore un gros travail en termes de communication à effectuer. Un basculement s'opérera quand on arrêtera de penser au confort de ceux qui ont déjà tout confort et que l'on saura réellement se mettre du côté de la victime. Et que si celle-ci ne souhaite ou ne sait pas parler, on ne cherche pas à remplir le vide qu'elle laisse et l'on respecte sa décision.

Un participant exprime en retour l'idée que techniquement certaines personnes telles que les chargés de communication ont le rôle, voire le devoir de s'exprimer sur les médias sociaux. Il ne s'agit pas de médias en tant que tels, les personnes qui les nourrissent ne sont généralement pas journalistes, il ne s'agit pas de la même démarche. Peut-être que les gens finiront-ils

par comprendre la nécessité de plus réfléchir avant d'écrire. Mais cela fait néanmoins partie de la panoplie du chargé de communication qui ne peut pas passer outre cette présence sur les médias sociaux. Certaines grandes entreprises y sont très bien préparées, savent gérer une communication de crise, pèsent leur discours mot pour mot. Les acteurs des musiques actuelles vont probablement devoir se pencher sur la question et apprendre à mieux gérer leur communication en ce sens.

Pour Gêrôme GUIBERT, comme dans toute situation de ce cas, il y existe des rapports de pouvoir multiples. Le Hellfest réagit naturellement en pensant à son image et à son économie. Ils trouvent intéressant en termes d'éthique, mais également stratégiquement de participer à la campagne portée par la Pôle. Mais dans le cas précis, peut-être estime-t-il que le témoignage a moins d'importance dans leur stratégie globale que le fait d'être bien vus. Les débats menés au sein de la FEDELIMA sur la diversité n'ont pas encore convergé vers ceux sur l'économie sociale et solidaire et les alternatives économiques. Or, les questions de dominations liées au genre, à l'orientation sexuelle ou aux origines ethniques ne peuvent être décorrélées de celles relevant des dominations de classes. Le dernier ouvrage de Nancy Fraser ⁷ met en lumière la notion de féminisme libéral. Elle y critique les problématiques dogmatiques d'économie de marché associées à l'émancipation féminine, ce système écrasant finalement encore plus les personnes des classes économiquement dominées. Cela rejoint la principale critique de l'intersectionnalité : les problématiques de domination économiques sont parfois minimisées au détriment des dominations de race et de genre. La problématique du Hellfest nous rappelle que d'un point de vue économique, ils ne se positionnent pas spécialement dans une perspective d'économie solidaire. Dans les perspectives d'économie, comme dans celles de religions, comme dans celles des sous-culture (rap, metal, techno...), il émerge parfois des problématiques de discrimination contradictoires ou incompatibles. Cela rentre en tension avec le féminisme libéral qui parle avant tout de plafond de verre et d'émancipation de

7 - Cinzia ARRUZZA, Tithi BHATTACHARYA, Nancy FRASER, *Féminisme pour les 99%*, Un manifeste, La Découverte, 2019

l'entrepreneuriat féminin comme égalité à atteindre, au détriment d'autres types de dominations notamment économiques. Il finit tout de même sur une note positive : « *pour autant, au-delà de la théorie, les exemples très concrets proposés dans le cadre de ce débat sont également très éclairants* ».

Que signifie inclure des personnes ? Qui les inclut et dans quel système, si ce n'est des systèmes déjà dominants ? Par rapport à quel référentiel ? Quelle articulation avec les Droits Humains, individuels et indivisés et non plus pensés en termes de société ? Au regard de l'affiche de la campagne, on peut avoir le sentiment de droits pensés de manière individualisée et plus du tout politiquement. Comment la question au modèle politique dominant, néolibéral et de la performance individuelle, est-elle incluse dans les réflexions ?

Pour Célia SAUVAGE, un individu appartenant à une minorité a conscience de dépendre des dominants. Pour autant, la démarche doit venir en premier lieu de ceux qui « détiennent les cartes en mains ». Les subordonnés peuvent exprimer ce qu'ils veulent, la démarche doit venir de ceux qui détiennent le pouvoir et qui peuvent techniquement faire évoluer les situations. Dans un second temps, une fois opérée la prise de conscience de la nécessité d'une posture plus inclusive, un espace doit être ménagé pour la coopération tant du public que des acteurs culturels, qui doivent tous participer activement. Tout cas individuel peut à partir de là devenir politique, faire jurisprudence. C'est même toujours de cette manière que les perspectives ont pu évoluer d'un point de vue juridique ou politique. Par exemple, concernant la PMA, le premier argument a été de s'appuyer sur le droit collectif à la grossesse. La question de l'accès à la grossesse des femmes homosexuelles était minoritaire. Pour autant, qui définit ces priorités ? En général, ce ne sont pas les principales victimes. Il peut ainsi être difficile à appréhender pour les détenteurs du pouvoir que le collectif ne corresponde pas nécessairement à leur propre reflet. L'image du collectif, ce qui serait le plus utile à la société est souvent mal pensé, car pensé par ceux détenant de toute façon déjà tous les privilèges. La majorité silencieuse est de ce fait invisibilisée.

Présentation du quizz de la campagne Ici c'est cool

En complément, Aurélie BERDUCAT fait part d'un article paru le 20 juin 2019 dans Les Echos. Muriel Salmona, présidente de l'association Mémoire traumatique et victimologie y est interviewée dans le cadre d'une enquête menée par l'IPSOS. On apprend par exemple dans ce rapport qu'un tiers des Français estime qu'une tenue sexy excuse en partie un violeur, ou encore que plus d'un tiers des français adhère à la fausse idée que les hommes ont une sexualité pulsionnelle plus difficile à contrôler alors que les femmes ont une sexualité passive... 37 % considèrent que les victimes de viol accusent trop souvent à tort, par déception amoureuse ou par vengeance. Cette étude est alarmante et montre également qu'après le phénomène #metto, il y a un emballement et une sorte de contre-vague réactionnaire.

Enfin, Yann BIEUZENT propose de clore l'atelier par la présentation du quizz créé dans le cadre de la campagne « Ici c'est cool ! » qui résonne clairement avec les chiffres alarmants présentés par Aurélie BERDUCAT. Selon lui, cet outil est intéressant à utiliser avec son équipe pour une structure qui souhaite initier des discussions et entrer dans une démarche. Un espace ressource est également disponible sur le site Internet de la campagne, proposant des contacts de structures, des numéros d'urgence, des vidéos...



La construction d'un projet de musiques actuelles, ses influences sur son développement et son fonctionnement dans la durée



Mercredi 3 juillet | 9h30-12h00



Houlocène

Avec le recul de presque trente ans, force est de constater que la manière dont se sont construits les projets a une réelle influence à certaines phases de leur développement. Comment comprendre et analyser cela ? Comment se saisir de ce constat, le partager collectivement pour mieux anticiper les changements structurels ? Un projet peut-il évoluer, si cela est nécessaire, a contrario de son cadre de fondement initial ? Comment assumer cette rupture le cas échéant ? Qu'est-ce que cela implique par rapport à la gouvernance, aux moyens de transmission du projet, aux fonctionnements généraux...?

Il s'agira de questionner la façon dont on peut porter l'histoire d'un projet tout en lui permettant de poursuivre son développement.

Avec...



NICOLAS FILY

Coordinateur général à Hydrophone (Lorient) et consultant culturel à l'Autre Idée



DAVID DE ABREU

Directeur de l'Agence des musiques des territoires d'Auvergne (AMTA)



LAURE HUBERT-RODIER

Chargée du projet AJITeR à l'UFISC (Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles)



RÉMI BOIVIN

Doctorant en sociologie au Centre Norbert Elias / EHESS



LUCIE LAMBERT

Coordinatrice d'Actes If (réseau des lieux artistiques et culturels indépendants francilien)

Animé par...



THIERRY DUVAL

Chargé de mission action culturelle-animation territoriale 78 au RIF (Réseau des musiques actuelles en Île-de-France)

Intervention de Rémi BOIVIN, doctorant en sociologie au Centre Norbert Elias / EHESS

Actuellement doctorant à l'EHESS, il finalise une thèse qui porte sur la contribution des musiques dans la production d'ambiances urbaines et d'une vie sociale locale au sein d'un quartier du centre-ville de Marseille. Le propos sera principalement centré sur un type spécifique de projet culturel : les espaces de diffusion musicale. Il s'agit d'envisager la question des cycles de vie de projets de musiques actuelles à partir du constat d'une oscillation des projets entre d'un côté un nécessaire processus de formulation, de formalisation et donc d'affirmation d'une ligne artistique et d'une vocation musicale (comment s'engage-t-on avec les musiques ? À quoi répondent les musiques ?), et de l'autre côté une nécessité de composer avec des contraintes d'ordres multiples, liées à des modèles économiques, à l'évolution des contextes politiques, etc., entre les années 1980 et aujourd'hui (que peut-on/doit-on faire avec les musiques selon les types de projets ?).

Il propose d'explicitier les termes du débat. La définition de la catégorie « musiques actuelles » pose problème, car elle se rapporte à un périmètre esthétique très large, potentiellement infini, et correspond à une labellisation institutionnelle. Comme toute catégorisation de genre musical, elle se caractérise d'une part par un flou et une aporie définitionnelle – il est en effet impossible de fixer une délimitation esthétique une fois pour toutes – et d'autre part par une dynamique de négociation des significations et des frontières esthétiques au fil de l'évolution du projet. « Musiques actuelles » correspond à une catégorie dite hyper-générique, c'est-à-dire située à un niveau important de généralité et englobant un ensemble d'autres sous-catégories. L'indétermination de la catégorie produit de la confusion (de quoi parle-t-on lorsque l'on parle de « musiques actuelles » ?), mais permet également de naviguer dans un éventail large et de jouer avec les possibilités par des arrangements déterminés. En tant que « catégories au travail », les découpages font sens par l'usage pratique au sein des projets et traduisent le fait que l'on a besoin des catégories à différents niveaux : vers l'extérieur par la communication par exemple, ou en interne, au niveau administratif, dans le cadre de

procédures et de dossiers administratifs.

Pour aborder cette thématique, il est intéressant de chercher à dessiner des trajectoires de projets de musiques actuelles : d'où part le projet ? Quelles sont ses conditions d'émergence ? Quels sont les éléments spécifiques qui définissent et établissent la singularité du projet, en termes de couleurs musicales, de culture pratique, d'« esprit » ? Quels sont les éléments communs d'un projet culturel à l'autre ? D'une certaine manière, l'authenticité d'un projet de musiques actuelles peut être établi à partir de la fabrication d'une cohérence artistique, et celle-ci peut être fondée sur un éclectisme au niveau esthétique. Les trajectoires de projets montrent souvent des spécialisations artistiques et musicales, mais cela ne signifie pas forcément qu'une esthétique exclusive soit défendue : ce sont plutôt des manières de faire, une culture pratique.

Les structures rencontrées au cours de son enquête à Marseille montrent très souvent que l'histoire des projets est déterminée par l'histoire du territoire local et des politiques publiques : L'Espace Julien (équipement culturel municipal créé en 1984), Le Cri du Port (association fondée en 1981 sédentarisée dans un lieu en 2004), Le théâtre du Moulin (en 1989), L'Affranchi (en 1995) ou encore Le Cabaret Aléatoire (en 2002). Ces espaces de diffusion de musiques actuelles ont émergé à Marseille en défendant d'une part un projet à vocation proprement musicale et d'autre part une spécialisation en termes de couleurs musicales (les musiques jazz, reggae, hip-hop et électroniques notamment). Face à la pression économique et managériale exercée sur les projets, miser sur la proximité et l'ancrage dans son environnement immédiat dès l'émergence du projet représente un levier de pérennisation et permet d'éviter des trajectoires de projets « hors-sol ».

Intervention de Lucie LAMBERT, coordinatrice d'Actes If (réseau des lieux artistiques et culturels indépendants francilien)

Lucie LAMBERT est présidente depuis deux ans de L'Usine à Chapeaux à Rambouillet, dans

le sud Yvelines, un projet qui fête ses soixante ans en 2020. C'est une MJC qui est à la fois un centre social depuis les années 1980 et à la fois une salle de musiques actuelles depuis la fin des années 1990 (la première SMAC d'Île-de-France). C'est un projet collectif, une association de 2100 adhérents cette année, entre 12 000 et 15 000 usagers à l'année, un emploi plutôt important (entre 25 et 27 équivalents temps plein) et environ 200 bénévoles.

La transmission du projet se fait sur la durée, l'ancienne présidente est toujours dans le Bureau et le président précédent, Frédéric Philippe était une figure auprès de la fédération MJC régionale et nationale. Ils ont accepté de transmettre, ils ont pris le temps de l'accompagner et elle aussi a accepté d'accueillir l'histoire au fil d'un parcours personnel. L'engagement démarre avec la question du « faire » et il y a également la question de la transmission de l'histoire de la structure, qui est fondamentale. On ne peut pas ignorer ni oublier d'où l'on vient et quelle est l'histoire de la structure, ce qui fait qu'elle est debout, ce qui la fait vivre aujourd'hui. Cela peut venir de loin, beaucoup de travail et c'est souvent une histoire commune avec les politiques, les partenaires. C'est important de connaître tout cela, on lui a raconté, cela passe par la parole et c'est ainsi qu'on a un attachement particulier, par l'accès à cette histoire, on se sent proches et c'est une manière de s'approprier le projet.

Il est vrai que ce processus a pris du temps, près de dix ans, musicienne, elle est rentrée au conseil d'administration à 20 ans. Au début il faut un peu se taire et écouter, observer, puis poser des questions. C'est comme ça aussi qu'on interroge les cultures du faire, c'est là que les différentes manières de faire se rencontrent, se frottent et que cela peut produire quelque chose. Ensuite, il a été envisagé au CA de rajeunir l'équipe, elle a été positionnée au Bureau, puis il y a eu un tuilage : pendant près de deux ans, c'était analyse budgétaire avec Caroline Migot qui a permis d'apprendre tout l'univers juridique et social, comme une formation en pratique. Les musiques actuelles permettent ça, c'est un langage artistique un peu décomplexé qui permet à tout le monde de se transmettre les choses.

Intervention de David DE ABREU, directeur de l'Agence des musiques des territoires d'Auvergne (AMTA)

David DE ABREU est directeur de l'AMTA, l'Agence des musiques des territoires d'Auvergne, une structure créée en 1985 qui s'appelait précédemment « Agence des musiques traditionnelles en Auvergne ». Ce sont des structures qui ont aujourd'hui plus de trente ans, souvent fondées par des « figures » : cela concerne toutes les musiques actuelles, mais



l'AMTA a davantage un poids patrimonial. Pour certains, elle relève du champ la mémoire et des archives, pour d'autres, elle est pleinement une structure des musiques actuelles. S'il est difficile d'avoir deux dimensions assez éloignées, cela représente également des avantages politiques non-négligeables puis que nous sommes soutenus depuis ces trente années du côté de la création et du côté de la mémoire.

C'est donc une figure des musiques traditionnelles qui a fondé cette structure. Comment cette personnalité, ou ces deux ou trois personnalités arrivent à transmettre ce projet ? Il y a plusieurs éléments. Plusieurs facteurs sont à prendre en compte. Dans un premier temps, il faut prendre en compte que 30 ans de vie d'un projet n'est pas une période lisse. C'est d'avantage une succession de différents moments : périodes de crises, de développement, de crispation. Ce sont d'ailleurs ces différents moments qui permettent de transformer le projet associatif ainsi que ses parties prenantes. D'une certaine manière une crise bien gérée est plutôt bénéfique, même si on ne la souhaite pas. Il y a souvent un large ensemble de personnes qui participent à fabriquer un projet associatif. A chaque étape de son développement se pose notamment la question de l'articulation des fonctions et des rôles de la gouvernance et de l'équipe salariée. Il convient de trouver la bonne articulation entre les deux. Le CA s'est continuellement modifié, rajeuni selon

les périodes. C'est aussi pendant les périodes de crise que se révèlent des leaders dans le CA.

La transmission doit idéalement trouver sa place au sein même du projet des structures. Comment permettre un partage, une compréhension et une adhésion aux valeurs du projet ? Il a été dit précédemment que dans ce domaine les frontières sont floues, c'est justement ce flou qui permet de bouger le projet de la structure, il convient d'entretenir ce flou. Le réel enjeu est à la fois de porter un projet défini et d'en continuer la co-construction avec les partenaires. Directeur depuis 2015, David DE ABREU a pris petit à petit sa place dans la structure et la transmission s'est faite naturellement au fil des années, même s'il peut être difficile lorsqu'on a fondé un projet, une structure de se résoudre « à la laisser ». , cela a paru évident aux responsables.

Un exemple plus précis peut être partagé pour illustrer cette zone dite de flou qui fait également évoluer les projets. L'AMTA a travaillé sur un quartier populaire de Clermont-Ferrand en zone sensible qui fait l'objet d'une rénovation urbaine assez forte. Cela dépasse largement le champ musical. Mais on peut également entrer par la musique pour parler "de tout le reste". A travers la collecte des parcours de vie des personnes, c'est un paysage sonore du quartier qui se dessine. Cette matière partagée est un nouveau terrain au développement du projet qui s'appuie sur les valeurs profondes du projet de



l'AMTA : des rencontres, de l'écoute, etc.

Intervention de Laure HUBERT-RODIER, chargée du projet AJITeR à l'UFISC (Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles)

Laure HUBERT-RODIER représente l'UFISC, l'Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles, le groupement de plusieurs réseaux dans différents domaines, dont le théâtre, les arts de la rue, les marionnettes, le conte, etc. Sur la question de la transmission, les principaux enjeux travaillés par l'UFISC sont partagés au-delà des musiques actuelles et deux pistes de réflexion sont proposées : la question de l'accompagnement des équipes artistiques par leurs pairs et celle du renouvellement des membres des gouvernances des réseaux.

L'UFISC a saisi l'opportunité d'un appel à projet MCDR (Mobilisation Collective de Développement Rural) lancé par le Ministère de l'Agriculture et le CGET (Commissariat Général à l'Égalité des Territoires) à propos de l'installation et l'accompagnement des jeunes adultes (18-35 ans) en milieu rural. C'est parce que la FEDELIMA a entamé il y a plusieurs années une démarche sur la ruralité en impliquant plusieurs réseaux qui sont aujourd'hui membres de l'UFISC que cette opportunité a pu être saisie. Derrière l'accompagnement, il y a la question de la transmission, de « laisser la place à » et la méthode employée. Cette question de l'accompagnement des jeunes adultes constitue un nouveau chantier pour l'UFISC et ses membres. Un premier constat concerne la nécessité de prendre en compte les idées nouvelles des jeunes adultes et donc un effort de la part des structures pour accueillir ces retours différents. Se pose également la question du « faire-culture » ensemble, entre générations, ou encore celles des déséquilibres dans la gouvernance et comment y remédier. Un second constat indique que la transmission pose également la question de la professionnalisation des jeunes adultes. Par exemple, lors des dernières rencontres nationales au Moulin (scène de musiques actuelles du Jura), nous avons rencontré deux jeunes qui y travaillent en tant que régisseur général et technicien lumière après avoir été bénévoles. C'est grâce à l'offre de forma-

tion professionnelle et notamment au dispositif d'alternance que l'accompagnement professionnel a pu se mettre en place. Les échanges montrent d'ailleurs toute l'importance de l'expérience du bénévolat dans un parcours professionnel.

Par ailleurs, dans le cadre d'un projet en territoire rural se pose forcément la question de savoir de quelle manière il est possible d'encourager les jeunes à rester sur le territoire par des offres de professionnalisation à long terme. L'accompagnement met en évidence la nécessité d'adopter une posture de « faire-avec » : faire avec les jeunes, leur laisser une marge de manœuvre, une place à l'essai, à l'échec et donc à la créativité pour leur permettre de développer leur propre projet plutôt que d'attendre que leur projet s'intègre au sein du projet de la structure.

Intervention de Nicolas FILY, coordinateur général à Hydrophone (Lorient) et consultant culturel à l'Autre Idée'

Nicolas FILY intervient en tant que consultant depuis une vingtaine d'années auprès de structures plutôt en difficulté et en manque de transmission. La première tâche à laquelle il a affaire c'est de trouver des indices et des indicateurs permettant de comprendre la mémoire des projets, donc des directions prises dans le temps. Ce n'est pas toujours évident, il y a des cas de départ de directions, de salariés ou encore de gouvernance mise à mal, et selon les projets, la place des partenaires peut être prégnante en fonction notamment des statuts. Nicolas FILY est amené à intervenir sur un temps donné, à accompagner les équipes et à transmettre. De nouvelles personnes prennent alors une place pour que le projet avance, s'adapte, se poursuive et quelquefois s'arrête. Il convient donc de préparer cette transmission, c'est-à-dire trouver des personnes, trouver une forme, qui permette d'assurer cette transmission avec les personnes en place.

Néanmoins, le copier-coller n'existe pas, ce n'est jamais la même histoire. Les projets ce sont des individus, des territoires, des lieux,

1- <http://www.lautre-idee.org/>

c'est donc à chaque fois singulier. Ainsi trois paramètres préalables à l'accompagnement à la transmission au sein d'un projet collectif se posent et convergent vers une nécessaire remise en question. La première entrée répond à la question : comment la direction du projet est-elle comprise et quelle est l'histoire de la direction ? Il s'agit souvent de direction partagée, avec un président ou une présidente, un Bureau, un CA, et très souvent avec des partenaires. La deuxième entrée concerne la problématique du rapport au lieu, au bâti, à l'équipement. La question du lieu est importante, car elle donne accès à l'histoire du projet : il faut considérer le lieu et son environnement – un quartier, un espace rural – et également l'intérieur du lieu (l'aménagement dans un lieu renseigne beaucoup) pour comprendre comment et pourquoi le projet est situé à cet endroit. La troisième entrée concerne la matière artistique ou musicale pour laquelle les équipes se sont souvent « battues ». La dimension subjective est ici très importante, du côté de l'artistique et également de l'engagement social des personnes qui ont créé le projet.

Travailler à comprendre la trajectoire d'un projet et trouver la manière dont on va le transmettre à d'autres personnes, implique absolument de remettre les publics au centre de

la réflexion pour ne pas perdre de vue le sens du projet. Dans des contextes de résolution de crise, la prise en compte des publics permet d'objectiver davantage les motivations et les manières de faire, donc de formaliser par écrit et de normer les projets pour permettre de les transmettre. Il observe que dans les lieux de musiques actuelles, en plus du faire il convient de se forcer à réécrire l'histoire, réinterpréter le sens des projets par écrit.

Réactions des participant-e-s

Le poids de l'histoire... ?

Un adhérent de La Gare de Coustellet, lieu dont il a participé à la fondation et à la direction prend la parole. Selon lui, il y a peut-être un mythe qui se construit autour des personnes et d'une histoire complètement subjective qui est racontée et transmise : ce mythe s'articulerait autour de l'idée que les valeurs et les intentions initiales seraient pertinentes par essence et qu'il faudrait les maintenir parce qu'elles étaient jugées pertinentes à l'époque, notamment auprès de partenaires institutionnels, et qu'elles auraient résisté à l'épreuve du temps. Finalement, de l'impulsion initiale au projet qui



s'institutionnalise, que transmet-on ? On transmet la pérennisation d'un objet qui n'était pas l'idée de départ. Est-ce que l'impulsion était forcément si pertinente que ça ? Son histoire c'est de dire qu'on avait envie de faire des concerts avec des potes, avec un bar et de bonnes soirées. Dix ans après, cela n'a rien à voir, c'est « l'impact sur le lien social et le développement local du territoire dans la relation du tissu associatif et coopératif... ». Donc finalement cette figure initiale doit-elle vraiment maintenue et est-elle réellement pertinente ? On se situerait plutôt dans l'enjeu de penser les projets en perpétuelle évolution et de se demander comment on maintient des espaces pour repenser les valeurs fondatrices, qu'il convient de revisiter en fonction des changements de contextes. Il convient parfois de mettre l'histoire de côté et de voir ce que les nouvelles équipes ont envie de faire aujourd'hui.

Lucie LAMBERT est en accord avec ce qui est dit : c'est toute la question de la rupture, de l'émancipation, du poids de l'héritage. L'histoire du projet est importante, mais en fait « la vraie histoire » c'est la culture du faire et la mobilisation des personnes. Que faisait-on ensemble et comment a-t-on réussi à faire des choses ensemble ? C'est cela que l'on se transmet.

Pour Rémi BOIVIN, il y a effectivement un point de départ, une histoire du projet qui est liée à l'histoire du lieu, mais qui se construit pleinement dans l'intersubjectivité et tout l'intérêt consiste à la mettre en récit collectivement. L'enjeu est de créer un récit qui va permettre d'authentifier le projet. On va construire une sorte d'esprit du projet, une fiction qui va permettre de fabriquer une identité qui peut être idéalisée et s'apparenter à un mythe. Quand en tant que sociologue l'on cherche à rendre compte de cela, ce récit est appréhendé comme un processus continu de négociation, de remise en question, de déconstruction et de reconstruction qui dessine une trajectoire dans le temps, plutôt que comme une réalité univoque et vraie par essence.

Thierry DUVAL interroge le fait de nommer « projet » quelque chose qui appartient au passé. N'est-ce pas un frein sémantique monumental ? Comment repêcher quelque chose qui est nommé comme étant un devenir ?

David DE ABREU précise que quand le flou a été évoqué, il s'agissait en fait de la question de la mutation. Une association qui ne bouge pas depuis trente ans se pose vraiment la question de savoir si elle est encore utile aujourd'hui. Lorsque l'on passe après une figure tutélaire, qui n'est d'ailleurs absolument pas idéalisée, d'une certaine manière on passe son temps à tuer le père en fait et à se justifier auprès des institutions en portant le projet en construction. À l'inverse de la figure tutélaire, on construit un projet collectif, sur une ligne horizontale.

Un participant précise ne s'être jamais considéré dans une logique d'appropriation ou d'appartenance, mais comme de passage. On est sur des projets donc il faut comprendre l'essence de la commande publique et également le terreau, car effectivement un projet ne peut pas naître hors-sol. Dans l'esprit des partenaires publics, surtout il faut quelqu'un qui soit hors-sol, qui ne soit pas marqué par cette histoire-là qui s'est terminée. En fait, il n'est pas possible d'effacer magiquement le passé des projets, et leur construction implique un temps long, plusieurs années pour être en symbiose avec le territoire. La constitution d'une équipe doit pleinement prendre en compte ces enjeux. Plutôt que se contenter de la vitrine, il faut aller voir derrière dans les cuisines, dans les caves, c'est là que ça se passe. Donc, cette histoire n'est pas la possession d'une personne ou d'un collectif de personnes mais bien d'un territoire. L'enjeu est bien de formaliser, de faire, de partager un projet avec son environnement.

Quelles dynamiques de création de lieux aujourd'hui ?

Un participant formule une question à propos des dynamiques de création de lieux aujourd'hui. La diffusion est de plus en plus complexe, avec des effets de concentration : est-ce qu'on observe sur le territoire des dynamiques de création ? Est-ce que c'est surtout au travers de tiers lieux, au travers de dynamiques qui questionnent les usages et pratiques habituels ou classique ? Ce qui est intéressant dans ces témoignages c'est qu'on se rend compte que ce sont des parcours de vie qui sont liés au projet. Qui porte les projets pour faire aboutir les lieux ? À une époque il s'agissait plutôt de musiciens, est-ce qu'aujourd'hui ce sont d'autres

types de profil qui vont faire aboutir ces initiatives ?

Thierry Duval revient sur le fait qu'un lieu c'est avant tout un espace architectural qui correspond à des normes, donc ça peut valoir le coup de réinterroger collectivement le lien entre une initiative, un désir, une volonté portés par une scène musicale locale et la transformation d'un lieu. Il y a toujours deux vitesses : la projection, l'action, les projets politiques à court terme, la production et l'expertise collectives.

Une participante représentant la DRAC Grand-Est intervient à propos des trajectoires. Selon elle, ce sont le fruit d'alchimies très individuelles, il n'y a pas un projet qui ressemble à l'autre. Dans la région Grand-Est, Le Gueulard Plus est parti d'un projet associatif fort, en tant que café-culture et petit à petit a grandi. À un moment donné la collectivité locale s'est rendu compte de l'importance de cette structure. C'est à partir de ce moment-là seulement que les choses ont pu avancer. On ne peut pas avancer sur un projet tant que la collectivité n'est pas convaincue, mais aussi parce que parfois les structures, et même les associations, ont peur de passer un cap, de s'engager dans un projet plus lourd administrativement. C'est cette conjonction-là qui fait qu'à un moment le projet pourra se développer, mais il n'y a pas de recette. Effectivement la question des Tiers-Lieux commence à infuser, mais ce n'est pas forcément la seule solution, la problématique est plus complexe

Ré-ancrer les structures dans leurs environnements

Lucie Lambert rebondit sur la notion de « passage ». Cette formule pourrait incarner une version humble de la "direction", néanmoins le questionnement se pose au-delà de l'enjeu sémantique. Cela interroge la manière dont sont dirigées ces structures. Les directions sont positionnées à des endroits cruciaux et les directeurs.trices dans une posture qui les placent en « figures », clichés qui entourent les directions de SMAC. La question est importante : qui vient incarner à un moment de la vie de la structure cette posture et le message que véhicule la structure ? Parfois, cela enferme les directions comme les équipes, dans les systèmes de gouvernance. Le fonctionnement est

trop pyramidal. Est-on trop archaïques ? Ne faut-il pas s'intéresser aux dynamiques de gouvernance partagée, que l'on observe beaucoup dans les lieux intermédiaires et indépendants ? Il y a réellement de quoi s'inspirer pour justement faire évoluer ces pratiques, être dans des transmissions horizontales, différentes, qui ne vous enferment pas.

Une participante constate qu'un principe voilé transpire dans tous les témoignages : beaucoup d'autres choses se jouent dans ces moments de mutation qui ne sont pas verbalisées, qui sont très personnelles et compliquées. Ces choses non dites peuvent rendre ces moments très complexes. Peut-être serait-il nécessaire d'avoir des espaces dédiés pour évoquer cela ?

Un gérant d'établissement en régie directe souligne que les questions posées sont directement liées aux publics. Après avoir mis en place des temps de rencontres, il a été très surprenant pour lui de découvrir la perception qu'ont les gens de ce qui est fait, qui n'a bien souvent rien à voir avec celle des équipes. Il pense qu'il est quand même curieux de parler de transmission de projet et de si peu parler des usagers de ces projets. C'est comme s'il n'y avait pas d'instance d'écoute dans certaines SMAC tandis que pendant longtemps on entendait dire que dans les CA il y avait une représentation des personnes du territoire. Il interroge les autres participants sur leurs expériences par rapport ces questions. Enfin, selon lui, la question des tiers lieux apparaît plutôt comme des lieux habités, créés, voire gérés par les usagers, ce qui pourrait simplifier les problèmes que l'on connaît aujourd'hui à propos des figures et autres histoires personnelles.

Thierry Duval fait part d'un travail mené actuellement par Jean-Baptiste Jobard au sein du CAC (Collectif des Associations Citoyennes) intitulé « À qui appartiennent les lieux culturels ? »

Un participant, directeur de lieu labellisé SMAC remarque que la question de la transmission a beaucoup été évoquée via les directions, les gouvernances et l'importance des publics. Or, il y a selon lui également quelque chose de fondamental dans la vie du lieu : l'équipe qui l'anime au quotidien. Ce point est fondamental parce qu'une direction sans son équipe n'est

rien, un projet sans équipe n'est rien.

Un autre participant rappelle que la construction d'un projet se base sur un geste politique fort qui peut être citoyen, relayé évidemment par des collectivités, de l'argent public redistribué à des fins d'intérêt général. Cela soulève la question de la transmission d'une culture politique, en répondant à la question : comment veut-on agir sur le monde qui nous entoure ? Le geste politique naît d'un intérêt et d'un plaisir collectifs et se transforme au fur à et à mesure du temps dans une vision d'intérêt général et de professionnalisation.

Pour Rémi BOIVIN, les échanges montrent un certain effort pour ré-ancrer les structures dans leurs environnements, ce qui rend compte d'une certaine manière d'un éloignement qui a pu se produire et qui est lié sans doute à l'espace autonomisé, en discontinuité avec la vie sociale ordinaire du territoire, que peut produire les musiques actuelles.

La question de l'évaluation et du recrutement des directions

Un participant relève que la question de l'évaluation des projets est également importante. Dans les questionnements que l'on peut avoir, on est souvent confrontés à la question de l'évaluation. Par exemple, quand on fait les bilans d'activité souvent à destination de structures par rapport auxquelles on ne peut pas toujours transcrire la subtilité qui est contenue dans nos actions et ce qui en fait l'essence. C'est souvent de l'auto-évaluation, voire de l'autosatisfaction, on va rarement se dévaloriser, exposer ses limites. Cette question de l'évaluation est centrale. Cette auto-évaluation est peut-être l'un des écueils, notamment au prisme de la question de la transmission.

Pour la représentante de la DRAC Grand-Est, cette question sur l'évaluation est très intéressante. Elle se pose très sérieusement au sein du ministère : comment on évalue et qu'est-ce qu'on évalue, à partir de quand ? Ce terme de projet montre l'ambivalence d'un passé et d'un futur, il y a des choses qu'il faut mettre à plat, il s'agit d'une question fondamentale puisque les textes sur les labels parlent actuellement d'auto-évaluation.

Un participant profite de la présence d'une représentante de l'État pour l'interpeller sur les nouvelles conditions de recrutement dans les directions d'équipements labellisés SMAC. Les nouveaux process de recrutement sont très lourds et ne prennent absolument pas en compte les questions évoquées. Selon lui, le principal problème est la nature totalement hors-sol du cahier des charges, qui ne considère pas les dynamiques territoriales, les histoires des populations qui ont créé ces projets sur les territoires.

La représentante de la DRAC Grand-Est répond ne pas avoir encore eu l'occasion de travailler sur des recrutements suivants ce nouveau décret, mais a conscience de sa lourdeur. Il s'agit d'une question de dimension nationale et il y aura donc sans doute un glissement, que les DRAC appellent de leurs vœux, certaines plus que d'autres. Forcément, les choses sont appliquées différemment d'une Drac à l'autre, mais cette question de la déconcentration du choix des directeurs ou directrices de lieux labellisés se pose, bien qu'elle n'ait pas de réponse à apporter pour le moment.

Elle précise être également présidente de l'Association Nationale des Conseillers des Musiques et Danses. Selon elle, au vu de la complexité à l'œuvre sur cette entrée des recrutements de direction des lieux labellisés, il y aura des évolutions, des transformations.

En conclusion, Véra Bezsonoff, coordinatrice de l'accompagnement des adhérents et des dynamiques de territoire pour la FEDELIMA, confirme que ce chantier sera poursuivi. Elle précise que dans le secteur des musiques actuelles, certaines associations ayant un certain nombre d'années, une vague de départ à la retraite va avoir lieu. Elle observe depuis deux-trois ans un déficit générationnel, une perte d'attractivité du secteur et cela questionne vraiment au-delà de la transmission : comment préparer son départ, comme préparer de nouvelles arrivées, comment transmettre en amont ou non ? Et cela interroge forcément la nature des personnes auxquelles on s'adresse en termes de recrutement.

Développement durable : réflexion autour de la mise en place d'actions collectives et mutualisées au niveau national

🕒 Mercredi 3 juillet | 9h30-12h00

📍 Salle pédagogique

Depuis plusieurs années maintenant les lieux de musiques actuelles ont commencé à intégrer les problématiques liées au développement durable dans la gestion de leurs équipements et de leurs activités. Après avoir identifié les premières expérimentations, recensé les initiatives, réalisé des temps d'échanges de pratiques, l'heure est venue de passer à l'action collective. En lien avec les problématiques d'accueil des artistes (charte d'accueil), de réduction des déchets (gourdes, gobelets, mégots de cigarettes...), de lutte contre le gaspillage de nourriture et la réduction de l'empreinte carbone (achats de produits bio, valorisation des circuits courts de producteurs locaux...), cet atelier doit permettre d'échanger sur des pistes concrètes d'actions collectives et/ou de mutualisation de moyens à mettre en place au niveau national pour les lieux de musiques actuelles.

Avec...



MARYLINE LAIR
Directrice du Collectif des festivals



JANE GRAY
Chargée de production au Plan (Ris-Orangis)



GAËL CHAVANCE
Concertations et Animation territoriale 77 & 94 (Le RIF - Réseau des musiques actuelles en Île-de-France)



BORIS COLIN
Directeur du Grand Mix (Tourcoing)

Animé par...



FLAVIE VAN COLEN
Directrice adjointe de Paloma (Nîmes)

Introduction par Flavie VAN COLEN

Suite à plusieurs tables rondes qui ont eu lieu autour du développement durable (lors des précédents RAFFUT! ou lors des rencontres nationales autour des fonctions techniques dans les musiques actuelles portées par la fédération), la FEDELIMA et ses membres ont exprimé le souhait d'organiser un atelier axé sur des entrées plus pratiques de mise en oeuvre d'actions de développement durable dans les projets de musiques actuelles. En effet, des structures ont déjà entamé des démarches et souhaitent maintenant échanger sur leurs expériences tandis que d'autres veulent se lancer, mais ont besoin d'un « déclencheur collectif » qui va les aider et les guider pour passer à l'action. Cela peut par exemple être le cas dans le cadre d'une commande de gourdes mutualisée qui peut inciter certaines structures à franchir le pas (car le choix du modèle, du fournisseur, etc. a été facilité).

L'objectif de cet atelier était donc d'identifier des idées d'actions collectives et d'interpeller d'autres réseaux pour avancer dans la démarche du développement durable. Pour cadrer cet atelier, il a été proposé de ne pas évoquer tous les aspects (écologiques ou environnementaux) du développement durable,

mais de centrer les échanges principalement sur les questions de l'accueil des artistes. Cette partie de l'activité d'une salle de concert n'est certes pas celle qui a le plus d'impact environnemental, mais c'est une entrée sur laquelle beaucoup de lieux de musiques actuelles ont déjà échangé et ont vraiment les moyens d'agir.

Intervention de Boris COLIN, directeur du Grand Mix à Tourcoing

Boris Colin, directeur du Grand Mix à Tourcoing débute cet atelier par un premier témoignage à propos des actions qui ont été mises en place dans sa salle, notamment dans le cadre du projet DEMO.

Le projet DEMO (durabilité et écologique dans le secteur de la musique et de ses opérateurs) est un projet européen qui a démarré en 2016 et qui va être prolongé jusqu'en 2020. Ce projet implique également les 4Ecluses (adhérent de la FEDELIMA), le 4D (une salle de concert flamande déjà très militante qui a son propre potager, cuisine sur place, utilise des panneaux solaires – notamment, car ils possèdent leur bâtiment), le Leper Hardore Fest (qui travaille beaucoup autour de la gestion de l'eau sur leur festival), Imog une structure intercommunale



(qui s'occupe notamment de la gestion des déchets). Ce projet comprend donc des structures directement impliquées dans le développement durable (au-delà de lieux de musiques actuelles ou festival) qui ont été très précieuses sur des thématiques spécifiques. Elles ont par exemple permis au Grand Mix de travailler sur recyclage et la gestion des déchets. Parmi les autres participants, on trouve également Wilde Westen (anciennement De Kreun), le Centre Culturel René Magritte (très engagé sur la question de l'accueil des publics), Extra Cité (une société de conseil).

Enfin, les autres participants sont : l'IDEA (l'agence de développement territorial de la région Mons-Borinage-Centre), 3D ASBL (Association locale active dans le développement durable, qui travaille avec le festival de Dour), FLAP (qui organise depuis plus de 10 ans le festival le Cabaret Vert).

L'intérêt de ce programme réside dans le fait qu'il a réuni à la fois des structures très avancées dans la démarche de développement durable, d'autres qui commençaient à travailler la question et des structures qui en étaient alors au « degré 0 ». Un premier travail a été réalisé sur un référentiel commun afin de bien se comprendre dans un premier temps. Un travail a également été fait sur une charte. Le programme a ensuite permis de poser des dia-

gnostics avant de mettre en place des plans d'action.

Une structure wallonne a accompagné le Grand Mix dans la mise en place d'un diagnostic de son empreinte carbone. Boris Colin considère que l'outil utilisé n'était pas entièrement satisfaisant, mais l'élément primordial a résidé dans le fait de se lancer dans la démarche et d'être accompagné pour réaliser ce document. Grâce à ce diagnostic, le Grand Mix a très rapidement constaté que les transports et la mobilité sont les activités qui pèsent le plus dans leur empreinte environnementale :

- le transport des artistes (sur lequel la salle a peu de prise, voire pas du tout)
- le transport des équipes des salles sur lequel ils ont pu très rapidement agir. Le Grand Mix, entre autres, a mis en place des mesures incitatives, comme le fait de rembourser à 100% les personnes qui prennent les transports en commun. La structure a essayé d'inciter les salariés qui habitent à proximité de la salle à utiliser des transports « doux » (en mettant en place un bonus sur l'indemnité kilométrique vélo)

Ce travail a permis au Grand Mix de faire une photographie de l'activité de la salle à l'instant « t » et de définir ce sur quoi il fallait agir prioritairement. Cela a notamment incité la structure

à améliorer les propositions de covoiturage pour les publics. Bien évidemment, ce travail a aussi révélé que chaque structure a des problématiques singulières - par exemple, les problématiques des 4Ecluses sont différentes, car les transports en commun sont gratuits à Dunkerque. Un questionnaire sur la mobilité des publics a également été lancé et leur a permis de constater que les gens utilisent encore beaucoup leur voiture pour assister aux concerts. En réponse, les 4Ecluses ont par exemple mis en place un parc à vélos. Enfin, une étude socio-économique d'impact et de connaissances des publics a aussi été menée. Le Grand Mix a également travaillé à la mise en place d'outils transférables :

- une signalétique commune sur la question du tri a été réalisée, notamment via la création de pictogrammes adaptables en fonction de la situation locale et de la politique de tri spécifique sur le territoire. Résultat : tous les festivals en Wallonie ont repris cet outil qui est facilement transférable.
- une cartographie des prestataires « développement durable » qui est encore en cours de réalisation.
- un livre de recette pour le catering a été réalisé, et des ateliers « cuisines végétariennes » ont été organisés pour que les structures puissent proposer des repas constitués à partir de produits locaux.

Pour réduire ses déchets, le Grand Mix en a mis en place l'utilisation de gourdes (écoconçues) pour l'accueil des artistes. Ces derniers ont très facilement accepté de les utiliser, car ils ont été briefés en amont. La mise en place de cette démarche est assez simple et souvent appréciée puis relayée par les artistes eux-mêmes. Le Grand Mix s'est équipé de fontaines à eau afin de pouvoir utiliser l'eau du robinet. À Dunkerque, c'est le gestionnaire des eaux de l'agglomération (qui a des missions de promotion de l'eau du robinet) qui a financé l'achat de deux fontaines (dans les loges et les studios de répétition) et des gourdes des 4Ecluses. Cette démarche représente à terme une réelle économie sur l'utilisation l'achat de bouteilles d'eau en plastique. Enfin, cela a également permis de sensibiliser le gestionnaire des eaux qui a également équipé d'autres structures de l'agglomération.

Toujours dans le cadre de l'accueil des artistes, des affiches ont été placées dans les loges afin de leur rappeler l'environnement dans lequel ils jouent (une salle gérée par « x » association, située dans « x » métropole, etc.). Cela permet ensuite d'expliquer la démarche de développement durable dans laquelle s'est engagée la salle et de formaliser quelques règles de fonctionnement (utilisation de gourdes, tri des déchets, choix des produits pour le catering, consommation/économie d'énergie). Un livret d'accueil est aussi à disposition des artistes.

En ce qui concerne le tri des déchets, un lycée de la région a créé des poubelles en bois qui sont transportables et qui sont prêtées lors d'événements. D'autres mobiliers en palette ont également été réalisés. Un travail a également été tenté sur le recyclage des mégots, notamment sur leur collecte. Wilde Westen a par exemple mis en place des cendriers au sol : lorsque les gens jettent leur mégot par terre, il est collecté. Cela ne supprime pas les mauvaises habitudes, mais permet d'avoir des points de collectes supplémentaires. Des cendriers de poche sont également donnés pour sensibiliser et faire changer les habitudes. Wilde Westen a également travaillé sur l'impact de leur communication, des gens en réinsertion réalisent des sacs à partir des bâches, les affiches sont recyclées en enveloppe, etc.

Intervention de Jane GRAY, chargée de production au Plan à Ris-Orangis

Jane GRAY, chargée de production au Plan (Ris-Orangis), a ensuite partagé les actions mises en place dans sa structure depuis deux ans pour mettre l'écoresponsabilité au cœur de leur projet - notamment sur l'accueil des artistes. Leur première initiative a été de faire un bilan de ce qui était « mal fait » jusqu'à présent et de bien identifier ce qui pouvait être amélioré. Une demande a notamment été faite auprès du Conseil québécois des événements écoresponsables pour être labellisée scène écoresponsable. Cette demande de labellisation a permis d'officialiser leur investissement dans cette démarche et d'enclencher réellement la mise en action.

Très concrètement, le premier objectif de la structure a été de mettre en place le « 0 plas-



Le Grand Mix : le développement durable en tête d'affiche

tique » dans les loges :

- avant de passer à l'utilisation de gourdes, la première étape a été de supprimer toutes les bouteilles plastiques en plaçant des carafes d'eau et des Ecocups déjà utilisés dans la structure. Cette initiative, simple et rapide à mettre en place, a été très bien accueillie par les artistes.
- les gourdes ont été mises en place sur scène en janvier 2019. Très peu de pertes ont été signalées, car un vrai travail de sensibilisation à destination des artistes a été réalisé pour leur expliquer qu'il fallait les restituer. Un bac a par exemple été installé en sortie de scène. Même sans fontaine (et donc en utilisant l'eau provenant du robinet), aucun retour négatif n'a été rapporté. L'utilisation de gourdes sur scène a, au contraire, permis de sensibiliser les artistes qui, pour certains, s'en sont ensuite procuré. Un « effet boule de neige » a même été remarqué puisque des producteurs et les prestataires techniques avec lesquels le Plan travaille se sont équipés de gourdes.

En ce qui concerne le catering, le Plan ne propose plus aucun gâteau industriel et passe maintenant par leur boulanger basé à proximité de la salle. Celui-ci livre ses gâteaux en même temps que le pain, ce qui réduit à la fois l'utilisation de plastique et les déplacements occasionnés. Le catering proposé est toujours le même et ne comprend que des fruits de sai-

son. Afin de stopper le gaspillage, le Plan incite les artistes à garder les restes de nourriture ou à l'équipe du lieu de se les partager. Enfin, le tri des déchets fonctionne beaucoup mieux depuis que le Plan a retravaillé sa signalétique.

Le Plan a également développé un livret accueil proposé aux artistes qui comprend toute une partie sur le développement durable (utilisation des gourdes, tri des déchets, transports...). En parallèle, le Plan envoie aux producteurs des hospitality riders avec une description du catering qui est toujours la même, mais qui peut être adaptée. D'autres structures présentes dans la salle témoignent de leurs avancées dans cette démarche, notamment les 4Ecluses qui passent maintenant par une plateforme en ligne (Le Court Circuit) pour commander et cuisiner uniquement des produits locaux. La salle est également devenue un point de retrait pour les usagers qui souhaiteraient commander de la nourriture produite localement.

Pour concrétiser toutes les actions décrites précédemment, le Plan a intégré une clause dans tous ses contrats artistes qui stipule que le producteur s'engage à ce que leurs artistes respectent l'ensemble de la charte, pratique et politique de développement durable du Plan. Jane GRAY souligne que toutes les démarches que le Plan a mises en place n'ont suscité aucun retour négatif, bien au contraire.

Enfin, depuis 2019 le Plan essaie de mutuali-



ser (via le RIF, Réseau des musiques actuelles en Île-de-France) toutes ses bonnes pratiques (catalogues de prestataires écoresponsables, charte de bonnes pratiques, actions collectives...). La structure a également commencé un partenariat avec Alternatiba pour mettre en place des initiatives locales (qui dépasse le secteur de la musique) et les présenter au public afin de créer du lien entre toutes les démarches associatives qui se font sur le territoire.

puissent se remettre à niveau sur ce qu'est une démarche RSO (Responsabilité Sociétale des Organisations) et qu'il y ait une réflexion qui soit menée sur l'accompagnement au changement. Selon Gaël Chavance, une des difficultés majeures se situe dans la sensibilisation notamment en interne, auprès des équipes et des directions. Boris Colin, directeur du Grand Mix, témoigne du fait que toute l'équipe a été impliquée dans cette démarche. Chaque salarié est responsable d'une mission (« maîtres compostes », « accueil artiste »...) pour que personne ne se retrouve seul à porter la démarche.

Intervention de Gaël CHAVANCE, concertations et Animation territoriale 77 & 94 pour le RIF - Réseau des musiques actuelles en Île-de-France

Gaël CHAVANCE poursuit la discussion en présentant le groupe de travail « développement durable » mené à l'échelle de l'Île-de-France via le RIF. Le premier chantier du RIF a été de recenser toutes les initiatives sur le territoire pour ensuite pouvoir construire des fiches pratiques. Au-delà de ces outils très concrets, c'est la question de la formation et de l'accompagnement des équipes qui a intéressé ce groupe de travail. Ainsi, le RIF (en partenariat avec le RIM, Réseau des Indépendants de la Musique en Nouvelle-Aquitaine) monte un programme d'accompagnement pour que toutes et tous

Depuis septembre 2018, la Nef! (à Angoulême) organise un repas d'équipe mensuel pour discuter du développement durable au sein du lieu et mettre en place un programme d'actions sur le mois à venir. Ces actions vont être animées par la présence d'une personne accueillie au sein de l'équipe dans le cadre d'une mission de service civique.

Intervention de Maryline LAIR, directrice du Collectif des festivals

Maryline LAIR, directrice du Collectif des festivals est invitée à présenter cette association

.....
1- <https://www.lanef-musiques.com/>



qui rassemble actuellement 31 festivals. Sa mission principale est de les accompagner dans des démarches de développement durable et solidaire. Le Collectif s'engage ainsi sur les questions de transport, d'alimentation, des gestions de déchet (problématique de ressources, de pollution, d'empreinte carbone et d'inégalité...).

Selon Maryline LAIR, un festival peut s'engager dans le développement durable et devenir plus responsable pour plusieurs raisons :

- être en adéquation avec ses propres valeurs (avec une conviction forte de la part des personnes qui organisent le festival)
- répondre à une attente des publics qui souhaitent un accueil de qualité, bien manger, etc.
- se démarquer et faire développement durable un outil marketing
- améliorer son image et la qualité du festival
- répondre à une attente de partenaires institutionnels
- avoir la conviction que lorsqu'on est un acteur culturel, on est ancré sur son territoire et qu'on ne peut pas être un acteur culturel sans être un acteur responsable

Le collectif incite ses adhérents à mettre en place un plan d'action de développement durable et de « se penser comme un acteur responsable », en allant jusqu'à une démarche RSE (Responsabilité Sociétale des Entreprises). Cette démarche induit, à terme, de ne plus faire uniquement des actions de manière isolée, mais aussi d'impliquer d'autres parties prenantes comme les partenaires, les publics, etc. en communiquant sur les démarches mises en place.

Sur les questions de l'accompagnement au changement, le collectif a identifié des principes pour tendre vers une réussite de la démarche :

- lancer la démarche avec une équipe dirigeante / une gouvernance volontaire est un élément clef
- ne pas attendre que tout le monde soit partant pour mettre en oeuvre (identifier « ses alliés » dans un premier temps)
- être cohérent entre « le faire » et le discours : l'exemplarité est essentielle

- s'appuyer sur des témoignages entres paires

À propos des questions de mobilisation, le Collectif a travaillé sur les freins :

- Anticiper le fait qu'une structure peut être amenée à « faire des pas en arrière » lorsqu'elle se lance dans une démarche de développement durable
- Accepter le temps long
- Anticiper le fait que la remise en cause de certaines pratiques déjà en place peut être plus ou moins facilement acceptées

La particularité du Collectif des festivals est d'avoir réuni 31 festivals qui ont voulu transmettre et expérimenter dans le sens de l'intérêt général. À l'origine de la création du Collectif, les actions ont été menées pour ensuite créer de l'expertise, de la ressource qui vont servir au plus grand nombre. L'objectif est d'agir ensemble et d'aller jusqu'à de la mutualisation d'achats, de moyens humains, de matériels afin que chacun élève ses exigences (en termes de critères sociaux et environnementaux) dans son propre cahier des charges. Le travail en collectif permet aussi d'inventer des mécanismes de solidarité au sein des organisations.

En termes d'expérimentation, certains adhérents du Collectif ont par exemple commencé à expérimenter le fait de demander aux festivaliers de venir avec leurs gobelets et ainsi éviter l'accumulation d'écocups qui ont déjà été produits en masse et dont la fabrication n'est actuellement plus nécessaire. C'est le cas par exemple du festival Visions. La question de l'utilisation des ecocups se pose également dans les salles de concert qui réfléchissent à un contenant alternatif qui soit éco conçu, recyclable et pratique.

R2D2 (un réseau informel auquel participe le Collectif des festivals) souhaiterait ainsi proposer à la FEDELIMA et ses adhérents de travailler sur deux sujets :

- Les riders : écrire une ressource pour accompagner les structures dans la rédaction de charte en matière d'accueil d'artistes.
- *Drastic on plastic*² : un dispositif national qui vise à accompagner les festivals français vers la réduction et la suppression du plastique dans la production de leur événement, ...

2 - <https://drastic-on-plastic.fr>

ceci dans une démarche collective et de mise en commun des pratiques à l'échelle nationale. Ce dispositif est inspiré de l'initiative lancée au Royaume-Uni en 2018 par l'AIF (Association of Independent Festivals) et la RAW Foundation. Ils produisent aussi des ressources et outils de communication que le festival peut utiliser à destination du public. Dans le cadre des BIS à Nantes, Drastic On Plastic sera officiellement lancé en janvier 2020.

Pistes de travail

Suite à cet atelier, plusieurs pistes de travail ont été lancées :

- Lancer une commande de gourdes en inox mutualisée au niveau national afin de réduire la consommation de bouteilles d'eau en plastique
- Faire en sorte que les différentes organi-

sations (réseaux territoriaux, fédérations, collectifs...) travaillent collectivement cette question, notamment avec R2D2

- Organiser une rencontre entre salles, festivals et tourneurs sur les questions de développement durable
- Travailler sur l'hospitality rider à partager au sein de la fédération



Notre maison, le Centre national de la musique : les murs sont-ils déjà montés ?

🕒 Mercredi 3 juillet | 14h00-16h00

📍 Nadir

La FEDELIMA, au même titre que la majorité des fédérations, syndicats, réseaux du monde de la musique, est très active dans cette phase de construction du Centre national de la musique. Enjeu d'importance majeur pour les acteurs, la phase de préfiguration se fait sur un temps très rapide, avec une échéance qui posera l'existence du CNM au 1er janvier 2020. Comment se construit-il ? Avec quels acteurs, quelles forces vives ? Quel est son périmètre envisagé, comment s'articule-t-il dans les politiques publiques pour la culture du ministère et des collectivités territoriales ? Comment sera accueillie, au sein de cette «maison commune», la diversité des acteurs, des projets, des modèles économiques ? Cette table ronde sera l'occasion de mieux comprendre les avancées autour du CNM, tout en en cernant mieux les enjeux, les problématiques et le calendrier.

Avec...



ROMAIN LALEIX
Vice-président du comité opérationnel du CNM



GILLES CASTAGNAC
Directeur de l'IRMA

Animé par...



LUDOVIC RENAUX
Directeur du Café Charbon (Nevers) et président de la FEDELIMA (Fédération des Lieux de Musiques Actuelles)

Introduction par Ludovic RENAUX, président de la FEDELIMA

Le CNM est devenu une réalité puisque sa création était fixée au 1er janvier 2020. Dans un premier temps, la parole sera laissée à Romain Laleix et Gilles Castagnac pour nous présenter ce qu'est cette mission de préfiguration du CNM, quelles ont été ses étapes, ses échéances, ses contenus, ses objectifs... Puis, dans un second temps, Ludovic Renaux reprendra la parole pour expliquer la manière dont la FEDELIMA et d'autres acteurs se sont inscrits dans la réflexion. Cet atelier sera également l'occasion d'exprimer ses questions, ses inquiétudes, d'apporter ses contributions...

Intervention de Romain Laleix, vice-président du comité opérationnel du CNM

Romain Laleix précise que le CNM n'est plus dans un temps de préfiguration, mais de mise en place. Il est important pour toutes les équipes qui concourent à ces travaux de mise en place de pouvoir exprimer où nous en sommes, de pouvoir échanger avec toutes les

parties prenantes, d'expliquer la méthode, le calendrier. A cette étape, il est aussi essentiel d'entendre, d'écouter les remarques, les contributions, les inquiétudes des acteurs. Rien n'est figé, n'est arrêté : il y a de nombreuses discussions au sein du comité.

Qu'est-ce que le CNM ?

Dans un premier temps, il semble important de rappeler ce qu'est et sera ce centre national de la musique. Le CNM sera un établissement public du ministère de la Culture, un opérateur qui réunira un certain nombre de missions, de ressources au service de la politique publique du ministère de l'État dans les musiques. En effet, le ministère de la Culture n'a pas vocation à subventionner des acteurs ou des opérateurs aux seules fins de leur permettre de se développer et de faire des profits. Le ministère de la Culture finance des acteurs qui concourent à sa politique publique, à ses missions de service public. C'est donc bien dans cette logique-là que cet établissement s'inscrit.

Le CNM est un outil qui est aujourd'hui nécessaire notamment parce que dans le domaine de la musique, les pouvoirs publics ne disposent pas d'un élément qui est fondamental



: la connaissance approfondie des modèles, des économies, des activités de l'ensemble de l'écosystème de la musique. La loi LCAP a créé un observatoire, mais qui n'a jamais été en vigueur et donc aujourd'hui, les pouvoirs publics ne disposent pas des données minimales qui leur permettent d'éclairer leurs décisions notamment en matière de régulation. Le sujet de la donnée, de la connaissance est un enjeu fondamental du CNM parce que sans cette connaissance, on est en incapacité d'objectiver les situations, les difficultés et donc d'en tirer des conséquences en matière de régulation et de soutien. C'est le premier pilier du CNM.

Le deuxième pilier est l'expertise et l'accompagnement. La vocation du CNM est de contribuer à structurer le domaine de la musique, donc d'accompagner la grande diversité des acteurs qui aujourd'hui le constitue. L'accompagner par de l'information, l'accompagner par du conseil, mettre les acteurs en relation, faire naître de la coopération... Il s'agit d'un volet fondamental du CNM.

Le troisième volet est le soutien financier qui est un aspect important, mais qui dans notre esprit, ne peut se concevoir que comme un outil articulé avec les problématiques de conseil, d'expertise et d'accompagnement et éclairé par le travail réalisé sur les données et les études.

Il y a donc trois piliers, mais deux grandes catégories d'actions : les études d'une part et d'autre part le soutien. Il est essentiel que le soutien sorte des logiques un peu traditionnelles de silos, de compartiments, de métiers, d'esthétiques, etc. qui ont prévalu jusqu'à maintenant. On ne va pas forcément en sortir du jour au lendemain : on va dans un premier temps proroger les systèmes existants, mais l'horizon à atteindre, c'est d'imaginer un travail dans lequel progressivement, il serait possible de sortir de ces logiques-là et il serait possible de favoriser une conception du soutien centré sur le parcours des artistes et le parcours des entreprises. Par entreprise, il ne s'agit pas d'entreprises à but exclusivement lucratif, mais toutes formes d'entreprises c'est-à-dire d'organisations qui vont concourir à la création, à la diffusion, à la promotion, à la distribution de la musique. Ces éléments sont très importants : sortir de la logique de silos, créer nos propres

systèmes sur ces parcours d'artistes et d'entreprises et éclairer tout ça par les études.

Il s'agit de grands principes. Ce travail sera initié à la rentrée et se poursuivra au cours de l'année 2020 avec l'objectif qu'en 2021 le basculement vers le CNM soit total et opérationnel. Ce travail de fond sera mené dans la concertation, dans l'échange permanent avec les différentes organisations. L'écosystème musical est extrêmement riche et varié tout comme d'autres secteurs culturels, mais ce qui manque à la musique, c'est un lieu dans lequel l'ensemble des familles peuvent se retrouver, échanger et confronter leurs points de vue voire parfois leurs intérêts.

Le calendrier du CNM

Le calendrier du CNM est le suivant. Au moment de l'atelier, la loi était en cours de discussion : elle est approuvée par l'Assemblée nationale et elle est passée au Sénat le 9 juillet 2019. Une commission mixte paritaire devrait se réunir très prochainement à l'issue de l'examen au Sénat. L'ensemble des parlementaires mobilisés sur ce texte, que ce soit à l'Assemblée nationale ou au Sénat, travaille dans un esprit très constructif, même co-constructif, ce qui va largement au-delà des clivages politiques et des expertises sur le sujet. Une fois la loi votée, il faudra définir plus précisément ce que sont les missions de l'établissement, encadrer ses activités et cela c'est la fonction du décret statutaire de l'établissement.

Catherine Ruggeri (présidence du comité de préfiguration du Centre National de la Musique) travaille avec une petite équipe de collaborateurs rapprochée et les trois administrations : DGMIC, DGCA et secrétariat général, ainsi que les 4 directeurs des organismes qui vont être amenés à rejoindre le CNM dont Gilles Castagnac de l'IRMA, et les DRAC. Ce comité a donc travaillé à un projet de décret qui nécessite encore un certain nombre de concertations et qui sera soumis à la consultation du comité élargi dans lequel la FEDELIMA siège et qui se tiendra le 26 juillet. Donc à cette date, on aura un grand débat sur le décret statutaire de l'établissement.

Ensuite, il y a un nombre de chantiers importants à mener. Un chantier immobilier qu'on

mène, quelle que soit l'issue de la mise en place de l'établissement. C'est-à-dire que quand bien même le FCM, le Bureau Export ou l'IRMA ne rejoindraient pas le CNM, on va quand même se rapprocher d'un lieu commun. L'autre chantier est la convergence de nos systèmes d'information. C'est un chantier fondamental et même si le CNM n'était pas créé il aurait fallu que ces différents opérateurs se réunissent, mettent en commun leurs datas, trouvent des solutions pour pouvoir les recueillir, les traiter... Puis, de nombreux chantiers techniques, notamment financiers sont encore à travailler. Ces chantiers n'auront pas abouti au 31 décembre.

Il y a un dernier chantier qui est le dessin du dispositif de soutien du CNM. Et ce dessin va nécessiter du temps, ne serait-ce que parce que les opérateurs qui constituent aujourd'hui le périmètre : le FCM, l'IRMA, le Bureau Export, le CALIF n'intégreront le CNM que progressivement en 2020. Chacune de ces associations a sa propre démocratie interne, un système de gouvernance et ce sont les assemblées générales qui décideront de leur dissolution et de leur capacité à rejoindre le CNM. Cela va prendre du temps, mais finalement, c'est bienvenu, car c'est un chantier énorme et qui est à mener dans la concertation. Il y aura donc un budget 2020 du CNV, un budget 2020 du Bureau Export et il y aura, dans un premier temps, une reconduction du système actuel. Et c'est en 2021 que l'ensemble pourra converger.

Les principes présentés précédemment sont des principes qui font vraiment consensus au sein de l'équipe : sur la nécessité de se projeter sur un système de soutien qui soit construit autour du parcours des artistes et de celui de la grande diversité des organismes qui les accompagnent et les soutiennent.

Un autre élément est central, c'est la question de l'innovation. Au-delà de la notion qui peut sembler quelque peu "valise", il s'agira de se questionner sur l'innovation technologique, des services, des organisations. Même si la musique a toujours créé, innové et cette innovation peut parfois se construire contre un écosystème ou en substitution et, on a tout intérêt à les réunir et à s'appuyer sur elles pour faire grandir les opérateurs.

La question du financement

En termes de financement du CNM, le ministère de la Culture a annoncé très clairement que la création de cet établissement engagerait des financements supplémentaires. Ainsi, le CNM sera in fine plus que l'assemblage des missions et fonctions des différents organismes qui le constitueront demain. Ne serait-ce que sur la partie étude, il ne s'agira pas de se contenter de mettre en commun les maigres moyens dont nous disposons les uns, les autres pour arriver aux ambitions évoquées. Il en va de même pour l'innovation. La DGMIC gère actuellement un fonds de transition à l'innovation. Le fait de transformer ce fonds au sein du CNM en véritable fonds d'amorçage à l'innovation, à la création, est fondamental. Aussi, le CNM disposera de ressources financières publiques supplémentaires, d'autre part, un fonds ICC (industrie culturelle et créative) a été annoncé par le président de la République pour un montant conséquent de 225 millions d'euros et la musique ne sera pas exclue de ce fonds.

5 millions d'euros ont été annoncés lors du PLF (Projet de Loi de Finance) 2019. En effet, le ministère de la Culture avait annoncé, à ce moment-là, un déploiement budgétaire via des reports de crédits pour une somme allant jusqu'à 5 millions d'euros permettant de mener à bien la préfiguration. De plus, le ministère de la Culture est fortement engagé avec ses trois administrations qui sont mobilisées pour avoir des financements supplémentaires dès l'année 2020, mais nous ne connaissons pas le montant exact.

À partir du moment où le CNM est construit sur la base du CNV, le financement de la taxe sur les spectacles alimentera le CNM. À ce stade, dans les autres pistes de financement explorées, il y en a une qui relève d'une certaine forme de logique à partir du moment où le FCM, l'IRMA, le Bureau Export rejoignent le CNM. Il s'agit d'un financement par les organismes de gestion collective par le biais du 25% des copies privées. C'est un financement extrêmement original qui n'existe dans aucune autre industrie culturelle où les OGC (Organismes de Gestion Collective) ne sont pas sollicités pour participer au financement d'un établissement public. Cette piste pour le CNM est extrêmement sérieuse. Sinon, des pistes

de financements publics ont été évoquées : la taxe sur les opérateurs téléphoniques, la TOCE. C'est un combat difficile, car cette taxe est aujourd'hui attribuée au budget général. Il y a également la taxe GAFA (taxe sur les services numériques) qui va ramener au budget général environ 400 millions d'euros donc des budgets très importants. Cela fait partie des pistes que le ministère de la Culture est en train d'explorer en dialogue avec le ministère de l'Economie et des Finances.

En ce qui concerne, les entreprises phonographiques, le CNM a pour vocation de contribuer au dynamisme, au renouvellement de la création musicale, c'est sa fonction centrale. Pour la remplir, le CNM va soutenir différents opérateurs, différentes catégories d'organismes et donc des entreprises de l'édition phonographique comme aujourd'hui le FCM le fait. Mais les 25% de copies privées, c'est environ 80 millions de financements de l'action culturelle. Donc à travers le financement des OGC, les entreprises phonographiques vont contribuer. Aujourd'hui les organismes de gestion privées qui participent au financement du FCM¹, du Bureau Export² et de l'IRMA³ sont la SACEM⁴,

1 - Le Fonds pour la Création Musicale

2 - Le Bureau Export accompagne la filière musicale française dans le développement de ses artistes à l'international

3 - Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles

4 - Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

l'ADAMI⁵, la SPEDIDAM⁶, SSCP⁷ et SNES⁸. Bien évidemment, tout le monde sera attentif aux équilibres au sein du système d'actions de l'établissement, des différents systèmes de soutien, entre les différentes catégories d'acteurs soutenus et en tenant compte de la réalité des contributions.

Réaction de Ludovic RENAUX, président de la FEDELIMA

On entend le besoin de connaissance du secteur pour répondre aux enjeux de sa structuration, aux moyens nécessaires à cette structuration. On entend que ce doit être fait dans le respect de la diversité de toutes les parties prenantes et pas uniquement d'un point de vue économique. On entend également que la concertation est au premier rang de la construction de cet établissement. Or dans le temps qui va nous conduire jusqu'au 1er janvier 2020, il y a un certain nombre d'éléments déjà posés sur lesquels il n'est pas possible de revenir. La concertation est au cœur des discours, mais cette dernière a un certain nombre de paramètres qui sont figés et cela nous pose des questions sur les droits culturels, questions

5 - Société civile pour l'administration des droits des artistes et musiciens interprètes

6 - Société de perception et de distribution des droits des artistes-interprètes

7 - Société civile des producteurs phonographiques

8 - Syndicat National des Entrepreneurs de Spectacles



qui vont au-delà de la question économique du soutien à notre secteur.

Intervention de Gilles Castagnac, directeur de l'IRMA

Parmi les 5 organismes qui sont qui sont directement concernés par le processus de création du CNM, l'IRMA est le seul organisme qui ne distribue pas d'argent et il est d'ailleurs parfois très difficile de défendre la notion de ressource et d'accompagnement avec des structures qui redistribuent de l'argent. Cette question de l'argent est capitale, mais elle n'est pas fondamentale. Au-delà du fait qu'il faut bien sûr de l'argent pour financer un projet, le fait qu'il y en ait ne garantit pas forcément un projet valable. Le plus important, c'est la manière dont cet argent est utilisé. Par exemple, sur le partage de la connaissance, il n'y a pas d'argent dépensé, mais on partage de l'information. C'est essentiel : on se rapproche d'une connaissance commune, d'une forme de démocratie pour qu'un ensemble de personnes puissent prendre des décisions en connaissance de cause. Quand on parle d'innovation, il y a déjà de l'argent pour financer l'innovation, mais pas forcément la connaissance partagée, l'expertise. Quand on parle de ce qui se passe en région, on sait qu'un des intérêts à un échelon régional, c'est de pouvoir aller chercher sur des budgets qui sont autres que les que des lignes budgétaires dédiées à la culture. Il y a un ensemble d'éléments qui vont au-delà de la question financière, même si elle est importante, mais l'essentiel c'est le projet. Ce qui est porté par le CNM, c'est bien d'avoir cette plus-value de la connaissance de la diversité des acteurs, des projets...

Pour illustrer ce qui vient d'être dit, concrètement, lorsqu'on a travaillé sur le décret, un des objectifs qui a fini par faire consensus, c'est que le CNM sera un lieu de vie. C'est assez fondamental : ce n'est pas une administration avec des guichets, mais c'est quelque chose qui a pour volonté d'avoir un impact et qui peut être interpellé parce qu'il peut y avoir de la présence, des expositions, un disquaire, une librairie... C'est notre maison commune qui va permettre aux personnes de se croiser, de créer du débat... Ce que ne sait habituellement pas faire une administration.

Le plus important, c'est de casser l'organisation en silos où on est entre le disque qui redistribue au disque, le spectacle qui redistribue au spectacle et puis, on s'aperçoit qu'il y a des projets qui sont en dehors de ces grandes catégories et qui du coup, ne se feront jamais aider alors qu'ils font le liant entre ces dernières et qu'ils permettent à l'écosystème d'exister.

Il y a donc un ensemble de débats sur quels sont les objectifs qui vont bien au-delà des questions financières qui ont vocation à monter en charge progressivement. Et elles auront d'autant plus cette vocation que le projet va fédérer, va permettre de co-construire de nouvelles choses, d'en dénoncer d'autres... L'idée est de sortir de l'entre soi, de ramener la réflexion autour de l'intérêt général, de la visibilité pour l'ensemble des personnes et des projets en amenant de la connaissance.

Questions / réponses avec les participants

Un lieu de vie à Paris, c'est bien, mais notre inquiétude se situe davantage sur la prise en compte des territoires et sur la manière dont vous allez les associer et disséminer les actions sur l'ensemble du territoire.

Les présidents de région nous ont interpellés notamment sur le défaut de dialogue entre l'État et les collectivités qui sont les principaux financeurs des acteurs musicaux. Les parlementaires avaient déjà pris en compte cela en précisant dans un article que le CNM associerait les collectivités territoriales à ses actions. La présence des collectivités territoriales au sein du conseil d'administration du CNM est en réflexion actuellement. La place des collectivités au sein du CNM reste un enjeu majeur. Le contrat de filière est un outil qui aujourd'hui a ses limites, car disposant de peu de moyens, mais c'est une excellente idée. On espère que cette idée pourra être poursuivie sur des plans état-région ou sous une autre forme, mais il faudra de véritables contrats de filières qui permettent aux collectivités et à l'État de pactiser avec une vraie vision de filière. Car aujourd'hui, les collectivités vont chercher des

fonds sur des lignes telles que rayonnement international, développement territorial... Elles ne se contentent pas de "crédits cultures". Il s'agit de renforcer cette démarche en laissant tout d'abord une place aux collectivités dans la gouvernance, mais également en faisant évoluer les cultures de travail pour aller vers davantage de concertation, notamment avec les collectivités territoriales. D'ailleurs, on ne sait pas aujourd'hui si le siège du CNM sera à Paris.

Pour revenir sur les instances de concertation, le comité élargi aura ce rôle. A la rentrée, différents groupes de travail thématiques seront mis en place par rapport au systèmes de soutiens. Et de manière concrète et à court terme, deux grandes études vont être lancées : l'une sur la situation économique des artistes et l'autre sur les entreprises au sens large. Elles seront menées avec la même logique : des groupes de travail thématiques, de la concertation et de l'échange. C'est la marque de fabrique du CNM qui ne souhaite pas être un grand observatoire classique. Il y aura une direction des études, mais les méthodologies, la recherche se feront en concertation avec les professionnels.

Par rapport aux études qui sont déjà en prévision sur les artistes et l'économie des entreprises, les acteurs s'inquiètent de l'invisibilité des structures qui ne sont ni dans le champ tout public, ni dans le champ tout privé puisque les adhérents de la FEDELIMA et d'autres fédérations sont dans le champ de l'économie sociale et solidaire, sur des économies mixtes. Et on a le sentiment que ces initiatives sont assez peu prises en compte dans les fondements du CNM, mais aus-

si dans ces études. Et, par rapport à l'observation, il y a certes une expertise qui peut être apportée par les organismes du CNM, mais il ne faut pas oublier que les fédérations ont elles aussi cumulé des datas, font de l'observation et ont de l'expertise.

En ce qui concerne une forme d'invisibilité des acteurs que vous représentez, j'avoue que je ne vois pas concrètement à quels moments de nos travaux, ni à quels moments de la construction de cet établissement, vous avez pu avoir ce sentiment. Dans le comité élargi, de nombreux acteurs représentent le secteur lucratif, d'autres représentent le service public, mais l'attention aux acteurs de l'économie mixte, d'autant plus qu'ils sont des acteurs fondamentaux de l'écosystème, est bien réelle. Dans le cahier des charges des études, nous vous souhaité être très larges afin que le prestataire retenu puisse justement définir les différentes typologies concernées et dans le terme « d'entreprise », il n'a jamais été question de ne prendre en compte que le secteur lucratif. Ce qui nous intéresse c'est d'étudier les structures qui œuvrent au soutien des artistes et on le fait en prenant en compte la diversité de ces dernières. Quant à la linéarité du parcours artistique, il faudra être vigilant - surtout dans la définition des aides - sur le fait que ces parcours ne sont pas linéaires.

Pourquoi cette envie de rapidité dans la mise en place du CNM ? Quelle est votre définition de la concertation ? Quelle méthode, quelle forme voulez-vous donner à cette concertation et avec qui ?



Romain Laleix rappelle ici que c'est le calendrier législatif presque mécanique qui a donné le tempo. La loi qui crée l'établissement public va être promulguée en janvier 2020. Elle va induire différents mécanismes nécessaires à une opérationnalité du CNM pour 2021. Par rapport à la définition de la concertation, il s'agit d'associer les organisations, les professionnels, l'ensemble des parties prenantes à la vie de cet établissement. Et pour cela, il y aura un conseil de professionnels qui sera associé à l'organe de gouvernance.

Dans le texte actuel, je n'ai rien vu sur l'environnement, sur la diversité à part celle des acteurs mais pas artistiques, sur l'économie sociale et solidaire, sur les droits culturels et sur les solidarités...

Le Sénat a fait évoluer le texte pour y inclure les Droits culturels et des notions d'équité territoriale. La question de la diversité est au cœur du CNM et si la loi ne le rappelle pas, c'est effectivement fâcheux. Sur la rédaction du décret, nous travaillons sur la diversité comme pierre angulaire du travail qui sera mené par le CNM. Concernant l'économie sociale et solidaire, il n'y a pas de discrimination dans la loi ni dans le décret sur un modèle économique particulier et toute notre préoccupation est tournée sur le fait que la loi doit nous permettre d'expérimenter et non de discriminer certains acteurs par rapport à d'autres. La régulation n'est pas abordée dans les textes, car l'établissement n'a pas de compétence en matière de régulation. C'est le ministère de la Culture qui garde cette compétence. En revanche, à travers la production d'études et des données, le CNM pourra donner des éléments au ministère de la Culture pour qu'il prenne la mesure des évolutions, des rapports de pouvoir...

Il existe de nombreux acteurs qui évoluent en marge des structures du spectacle vivant, mais qui y participent activement : les structures d'enseignement, les facteurs d'instruments, les structures pluridisciplinaires... Tout cela est plus large que ce que va accompagner et structurer le CNM. Comment allez-vous articuler les grandes catégories et ces structures plus parallèles, mais qui

contribuent à la filière ? Et par rapport à la gouvernance, comment allez-vous assurer la représentativité de l'ensemble de la filière ?

La gouvernance est un sujet qui cristallise un certain nombre d'interrogations. Le CNM sera un établissement public dans lequel l'État sera décisionnaire. Les conseils d'administration des établissements publics sont importants, mais ce n'est pas là où se jouent la plupart des choses. L'Etat sera majoritairement représenté au sein de la gouvernance du CNM, mais à côté, il y aura un comité des professionnels qui sera une instance entre la concertation et la gouvernance. L'idée est que cette instance puisse avoir des compétences pour pouvoir prendre des décisions et qu'elle soit représentative de la diversité des acteurs.

Pour la visibilité de l'interstitiel, la première approche consiste à parler de politique d'écosystème, il s'agit alors de dépasser les logiques de "guichets". Pour cela, il faut sortir de la logique des contributeurs et des bénéficiaires : peuvent être bénéficiaires tous ceux qui participent de cet écosystème.

Pour reprendre la question du périmètre du CNM et la prise en compte des acteurs de l'ESS, cela pose la question des finalités du CNM. C'est pour cela entre autre, que nous avons beaucoup insisté sur l'introduction des Droits culturels. De la même façon, le financement des OGC de l'action culturelle pose la question des finalités du CNM par rapport à l'éducation artistique et culturelle...

La but du CNM est bien de défendre la création et l'accès à la création musicale. Cette dernière se déploie dans un univers divers avec une multitude d'acteurs. La réflexion posée est qu'il existe un écosystème au sein duquel chacun doit se développer de manière harmonieuse. C'est l'opportunité de mettre tout le monde autour de la table pour partager des éléments de connaissance, des problématiques et de travailler ensemble sur ces sujets.

Quel est le périmètre du CNM en terme esthétique ? Il était question d'intégrer

toutes les musiques, mais dans les organismes qui fusionnent et dans les discussions que nous avons, il est beaucoup question de musiques actuelles...

Le CNM aura vocation à soutenir toutes les esthétiques musicales. Il n'a pas forcément vocation à soutenir tous les acteurs : certains ont des missions de service public et n'auront pas vocation à être soutenus par le CNM, mais ce n'est pas une question d'esthétique.

Comment comptez-vous travailler sur ces nouveaux acteurs issus du baroque, de la musique contemporaine et autre qui sont fortement financés par la puissance publique et qui ont des enjeux un peu différents ? Il y a aussi des opérateurs numériques qui ont des préoccupations de marché, comment intégrer l'ensemble de cette diversité ?

Il existe effectivement des opérateurs dont certains sont numériques qui ont des chiffres d'affaires énormes et qui ne se posent pas la question des droits culturels, mais qui raisonnent en termes de marché. C'est l'enjeu du CNM de faire valoir la liberté de création, l'intégrité des œuvres, des droits culturels... Cela sera possible d'autant plus si on arrive à réunir des acteurs militants et des acteurs qui ont des préoccupations plus industrielles et commerciales. Il faut faire coexister ces différentes logiques et prévaloir l'intérêt général.

L'intérêt du CNM, c'est aussi de doter l'État d'un outil qui lui permette de réguler. Le CNM doit en ce sens produire un discours politique collectif pour défendre les artistes et ceux qui les accompagnent.

L'enjeu du CNM c'est de ne jamais perdre le nord, de défendre la diversité, mais de reconnaître qu'il y a des opérateurs très différents et de prendre en compte toutes ces réalités.

La structuration de la filière jeune public : réunir les réseaux musicaux peut-il favoriser la production et la circulation des oeuvres ?



Mercredi 3 juillet | 14h00-16h00



Houlocène

Les salles de concert intègrent de plus en plus souvent une programmation jeune public à leur saison et les artistes qui s'adonnent à ce type de productions, nombreux, débordent de créativité. Cependant les moyens de création et les conditions de rayonnement des projets sont limités.

Comment favoriser la transversalité des esthétiques et des acteurs ? Comment soutenir les coopérations et trouver les moyens de la production, sans que les concerts jeune public soient systématiquement associés à l'action culturelle ?

Sous l'impulsion d'une dynamique inter-réseaux, RamDam et la FEDELIMA invitent les réseaux à travailler ensemble pour faciliter la production et la diffusion du spectacle musique jeune public. Sur la base de constats collectifs, cet atelier tentera de poser les bases d'un engagement collectif à la coopération inter-réseaux dans la durée pour favoriser le développement de la filière.

Avec...



EMILIE HOUDEBINE
Présidente de RamDam, le réseau musiques et jeune public



MARIE-CHARLOTTE SAUTAI
Responsable Médiation et action culturelle au Tetris (Le Havre)



FANNY SPIESS
Chargée de mission pour Assitej (Scènes d'enfance)



DES REPÉSENTANT-E-S DES RÉSEAUX MUSIQUES

Animé par...



ALEXANDRE LAMOTHE
Coordinateur de la programmation jeune public de la Bobine (Grenoble)



CAMILLE SOLER
Membre du conseil d'administration de RamDam

Introduction

Cet atelier, co-construit par la FEDELIMA et le réseau RamDam avait pour objectif de réfléchir collectivement aux engagements et articulations possibles entre réseaux en direction du Jeune Public en musiques actuelles au niveau national comme local : soutien à la création, à la production, aux partenariats... Il s'est déroulé en trois temps :

- Fanny SPIES, chargée de mission pour Scènes d'enfance – Assitej, a tout d'abord présenté les résultats de leur étude sur les conditions de production et de diffusion du spectacle vivant jeune public.
- Le second temps de l'atelier avait pour but de dresser un panorama des réseaux jeune public en France à travers le témoignage des quatre intervenantes.
- Enfin, un troisième temps ouvert était consacré aux échanges avec les participants, aux témoignages et partages de bonnes pratiques, afin d'ouvrir la voie à de nouvelles perspectives.

Présentation des résultats de l'étude de Scènes d'enfance - Assitej sur les conditions de production et de diffusion du spectacle vivant jeune public

Fanny SPIES présente en premier lieu l'association Scènes d'enfance – Assitej et la genèse de son étude sur les conditions de production et de diffusion du spectacle vivant jeune public. Assitej a pour vocation de fédérer les professionnels du spectacle jeune public et de défendre les intérêts de ce secteur très spécifique auprès des institutions et des professionnels du spectacle vivant. Elle est à l'origine, en 2014/2015, avec l'appui du Ministère et de la Communication de la création, de « La Belle Saison avec l'enfance et la jeunesse », plus de 1000 projets jeune public réalisés sur l'ensemble du territoire et à l'international. Suite à la réussite de cette manifestation et aux retours positifs du ministère, l'association a souhaité se pencher de façon plus objective et exhaustive sur les conditions de production et de diffusion des créations pour la jeunesse. Elle a donc confié en 2017 à Fanny SPIES la

réalisation d'une étude sur les « conditions de production et de diffusion du spectacle vivant jeune public », dont bien sûr les spectacles musicaux. Cette étude avait pour but à la fois de réactualiser les données d'une précédente étude comparable menée en 2009 et de proposer une photographie actuelle de la santé du secteur jeune public. Le rapport complet ainsi que sa synthèse sont consultables sur le site Internet de Scènes d'enfance – Assitej¹.

Fanny SPIES présente d'abord la méthodologie de l'étude. Deux questionnaires basés sur l'activité 2016/2017 ont été proposés respectivement :

- Aux équipes artistiques / compagnies : 234 répondants parmi lesquels 72 % sont spécialisés sur le jeune public (celui-ci représentant plus de 75% de leur activité).
- Aux structures de programmation : 261 répondants parmi lesquels 18 % sont spécialisés sur le jeune public (celui-ci représentant plus de 75% de leur activité).

Ces questionnaires ont été diffusés à l'ensemble du fichier de contacts de l'association et très largement relayé par les DRAC, les Collectivités et les réseaux des professionnels du jeune public ou autres tels que la FEDELIMA. La répartition géographique des répondants est consultable en dernière page de la synthèse de l'étude. Suite à l'analyse de ces questionnaires, trente entretiens ont été réalisés (15 auprès d'équipes artistiques et 15 auprès de structures de programmation).

Fanny SPIES présente ensuite les résultats de l'étude dans leurs grandes lignes. Elle aborde tout d'abord le public dont il est question :

- Presque la moitié des spectacles (46 %) sont programmés en direction du cycle primaire (6 - 10 ans).
- 23 % en direction des maternelles (3/5 ans).
- Les autres tranches d'âges se répartissent ainsi : 9 % pour les 0-2 ans, 12 % pour les 11-14 ans et 10 % pour les 14 ans et plus.

.....
1- Étude complète : <http://www.scenesdenfance-assitej.fr/wp-2016/wp-content/uploads/2019/06/etude-complete.pdf>
Synthèse de l'étude : <http://www.scenesdenfance-assitej.fr/wp-2016/wp-content/uploads/2019/04/depliantA4-synthese-scenedenfance-2019-ppp.pdf>

Un certain nombre d'enjeux forts ressortent des entretiens :

- L'inclusion du public dans la création. Les artistes pensent au spectateur au moment même de la conception des projets, à la façon de s'adresser à ces publics spécifiques. Les jeunes spectateurs sont toujours présents dans le déploiement de la pensée artistique. Aujourd'hui, une grande partie des artistes invite les enfants et les adolescents à collaborer au processus de création des spectacles, en tant que jeunes collaborateurs artistiques. Cette collaboration vient nourrir le propos, éclairer la question de l'adresse spécifique et interroger les esthétiques.
- La responsabilité des artistes et des professionnels de la programmation et de la médiation vis-à-vis de ce qu'est la découverte du spectacle vivant, de ce qu'est un regard partagé sur le monde, de comment on promeut l'accès à la culture par l'école et la place de l'enfant dans la vie citoyenne.
- La mixité des publics, en particulier dans le cadre des représentations scolaires, endroits favorables à l'accès pour tous aux créations.
- La dimension intergénérationnelle du spectacle jeune public, enjeu qui ressort particulièrement dans les propos des artistes et des programmeurs. Les créations ont vocation à rencontrer tous les spectateurs, enfants, adolescents et adultes et à créer du lien entre ces générations, à travers notamment le développement d'une programmation à destination de l'ensemble de la famille.
- La vocation des spectacles jeune public à toucher les publics éloignés de la culture.

En moyenne, les structures de l'échantillon programment autant de séances familiales que de séances scolaires. En additionnant les deux, cela représente environ un tiers de la programmation des structures qui ont répondu. Le secteur jeune public est extrêmement dynamique du point de vue de la diffusion, même dans un contexte que l'on sait difficile au niveau politique et économique et le répertoire y occupe une place importante. Les artistes tournent en général plusieurs créations simultanément.

Les équipes diffusent en moyenne trois spec-

tacles jeune public par saison, pour 55 représentations par compagnie. Les structures accueillent quant à elles en moyenne 12 spectacles jeune public pour 49 représentations par saison. Les spectacles jeune public représentent en moyenne un tiers de la programmation et la moitié des représentations des structures. Ce chiffre qui semble très important s'explique par la pratique des séries. En nombre de spectacles diffusés, les structures municipales se situent en tête d'un vaste réseau de diffusion comportant un nombre important de types de lieux différents (détail page 2 de la synthèse de l'étude).

On constate une forte mobilité des spectacles. Si la région d'implantation constitue souvent le premier réseau de diffusion pour les équipes, la moitié de leurs représentations a lieu en dehors de celle-ci. Concernant l'accès aux réseaux de lieux labellisés, un quart des équipes qui créent pour le jeune public s'est produit dans une scène nationale sur la saison 2016/2017. Cela semble peu et seules les équipes les plus subventionnées sont présentes au sein de ce réseau des structures labellisées. Un tiers des équipes artistiques a tourné à l'international en 2016/2017 dont 21 % ont produit un spectacle en partenariat avec des structures étrangères. Du côté des structures, 48 % ont accueilli des spectacles étrangers (dont 28 % des spectacles non européens).

Les résultats font donc état d'une diffusion plutôt dynamique, mais le secteur reste encore fragile, notamment du point de vue économique. En effet, la recette moyenne des équipes artistiques par représentation est de 1000 € (moyenne qui inclut non seulement les cessions, mais également les coréalizations et les représentations à l'étranger qui sont parfois jouées à perte). Concernant les structures, le budget artistique jeune public médian (budget d'accueil incluant les frais annexes, mais hors budget de production) est de 54000 € et le budget médian par représentation est de 1500 €. En moyenne, ce budget artistique jeune public représente un tiers du budget artistique global. Mais les réalités sont très variables selon la nature des structures.

Pour la plupart, les programmeurs font part d'un cadre budgétaire restreint pour l'accueil de spectacles jeune public, à la fois imposé

par leurs financements publics et par les décideurs du projet artistique des structures. Or, ce cadre budgétaire doit répondre à plusieurs contraintes spécifiques au jeune public. Les tarifs d'entrée sont très bas et les équipes artistiques demandent à jouer devant des jauges réduites, condition nécessaire à la qualité d'écoute et de réception des spectacles. Ces exigences sont bien comprises par les programmeurs, mais souvent discutées d'un point de vue économique. Enfin, la majorité des structures programme en série pour pouvoir répondre à la demande des établissements scolaires de leur territoire, mais les volumes demeurent assez restreints (entre deux et quatre représentations par série en moyenne). Ces conditions de diffusion influent fortement sur la détermination du prix de cession, nœud de la relation entre structures artistiques et de diffusion : quelle juste adéquation entre rémunération du plateau artistique, nécessaire réduction des jauges et tarifs bas ? La plupart des équipes réclament de briser le plafond de verre des prix de cession, de ne plus considérer le spectacle jeune public comme nécessairement moins cher que les spectacles pour adultes.

On observe une tendance à la baisse en termes de diffusion du côté des équipes. La précédente étude réalisée par Scènes d'enfance en 2009 faisait état de 78 représentations en

moyenne par équipe sur une saison. Le nombre actuel est de 55. Cette tendance à la baisse ne saurait être expliquée uniquement par la différence d'échantillonnage. Les équipes rencontrées en entretien font effectivement le constat d'une évolution négative concernant la diffusion, d'un resserrement des calendriers, des programmations et des budgets d'accueil et d'une négociation de plus en plus serrée des prix de cession. Elles partagent le sentiment d'un appauvrissement du secteur couplé à une démultiplication du nombre de projets jeune public. Selon elles, de plus en plus d'artistes portent des propositions jeune public et la capacité de programmation des structures se divise donc entre plus de spectacles.

Les équipes rencontrées font également état des très faibles moyens dédiés à la création. Une majorité se trouve confrontée à l'impossibilité de réunir les moyens de la création, observe une évolution à la baisse des moyens de production et fait part des efforts toujours plus importants à déployer pour les réunir. Le montant moyen de production des équipes artistiques est inférieur à 30000 € pour 44 % d'entre elles (détail des chiffres page 34 du rapport complet). Leur budget médian est de 33000 €. Ce budget de production repose en grande partie sur les subventions d'aide au projet. Mais même si les équipes artistiques sont



soutenues aux trois quarts, la plupart déplorent le manque de soutien public pour la création et des montants alloués qui ne permettent pas de faire face aux enjeux affichés par les politiques publiques pour la jeunesse. Les équipes investissent la majorité de leurs fonds propres dans leurs créations au détriment de leur capacité à se structurer et donc à gérer et développer leur activité. On observe enfin dans les chiffres que parmi les moyens de production mobilisés, la coproduction reste le plus inaccessible pour les équipes artistiques :

- 40 % des équipes interrogées n'ont aucun coproducteur,
- seuls 17 % en ont plus de trois par création,
- plus de la moitié des équipes réunit moins de 10000 € au total en coproduction sur la saison et 82 % moins de 30000 €.

Pour faire face à ces très faibles montants des coproductions, les équipes doivent multiplier le nombre de coproducteurs ce qui étire le temps nécessaire au montage de production.

Concernant les structures, les parts de coproduction varient en moyenne entre 3000 et 8000 €. La coproduction apparaît ainsi comme une mission à la marge : 64 % d'entre elles coproduisent des créations jeune public mais avec un budget moyen de coproduction par structure de 17000 € pour 84000 € de budget de production total. Le budget médian est de 6000 € par structure pour 19000 € de budget total. Enfin les trois quarts des structures disposent d'un budget de production inférieur à

10000 € et les parts de coproduction par créations jeune public sont en moyenne de 6700 € (pour une médiane à 4600 €). Dans l'étude réalisée en 2009, les coproducteurs de spectacles jeune public représentaient seulement 36 % de l'échantillon. On observe donc tout de même une évolution positive, mais sur des montants de plus en plus faibles. Enfin, en observant les chiffres plus en détail, on s'aperçoit que plus les budgets de production des structures sont élevés (scènes conventionnées, scènes nationales, CDN, CCN...), moins la proportion de budget jeune public est forte. Par exemple, dans les Scènes nationales, le jeune public représente environ 10 % du budget de production total.

Concernant les autres aides à la création, notamment la résidence, les soutiens sont plus ou moins affirmés. La plupart des structures accueillent des équipes artistiques en résidence, mais dans la moitié des cas il s'agit d'un simple prêt d'espace de répétition. 77% des équipes artistiques ont bénéficié de résidences de création au plateau, mais seules 46 % ont bénéficié d'une prise en charge des frais de résidence. 73 % des structures accueillent des artistes en résidence, mais un tiers seulement prend en charge les frais afférents.

La pratique du préachat est répandue : 86 % des équipes sont concernées. Mais seules 60 % des structures ont accueilli des représentations en préachat pour une moyenne de 21 représentations par équipe et une moyenne de 10 représentations par structure. Le préachat re-

présente en moyenne 11 % du total des représentations accueillies en 2016/2017.

Des entretiens menés, ressortent à la fois des évolutions et beaucoup d'attentes.

Ressort en premier lieu une prise de conscience généralisée des enjeux vis-à-vis de la création jeune public. L'ensemble des acteurs interrogés fait part d'une évolution positive des regards vis-à-vis de leurs projets que ce soit dans le champ professionnel du spectacle vivant ou dans la sphère institutionnelle. Le nombre de répondants à l'enquête, soit deux fois plus qu'en 2009, démontre d'un intérêt croissant et élargi pour la création jeune public. Il s'agit d'une dynamique au long cours qui résulte de nombreux efforts du secteur et qui semble s'accélérer au moment de la Belle Saison et d'une meilleure prise en compte par le ministère de la Culture. À titre d'exemple, en 2017, un tiers des équipes artistiques qui créent pour le jeune public sont associées à des structures sur le moyen et long terme et un tiers des structures accueillent au moins un artiste associé jeune public.

Des réseaux se structurent. L'enquête met en lumière le développement du travail en réseau, également fortement impulsé au moment de la Belle Saison. Les professionnels partagent très largement la volonté de se fédérer pour faire avancer à la fois la création et les pratiques d'éducation artistique. En grande majorité, les structures mènent des projets partagés sur leur territoire avec de nombreux acteurs aux statuts divers, l'Éducation nationale en premier lieu. L'émergence de plateformes régionales jeune public et de réseaux disciplinaires tels que RamDam facilite le dialogue entre acteurs et la réalisation de projets dans une dynamique structurante.

Enfin, l'accompagnement de la découverte à travers la médiation se développe. Le travail avec les jeunes spectateurs se déploie, se précise, se réinvente ces dernières années, dans une pensée globale de l'éducation artistique qui passe par des parcours de spectateurs, mêlant accès aux œuvres et sensibilisation à la création. Au cœur de ces dynamiques de médiation se trouvent les résidences de territoire et d'implantation, des dispositifs qui sont partagés entre équipes artistiques, structures de

programmation et partenaires du champ social et de l'enfance. La création et les temps de recherche avec les publics se nourrissent mutuellement. Cette présence artistique au plus près des habitants irrigue les territoires au côté des programmations.

Des attentes fortes sont exprimées très ouvertement.

Pour les équipes artistiques, elles concernent tout d'abord une amélioration des conditions de production et de diffusion des œuvres. Elles réclament presque unanimement davantage de moyens en coproduction, de vraies résidences de création, des aides publiques pour la création et la résidence, des espaces de travail adaptés, des moyens alloués aux temps de recherche et à l'expérimentation, un engagement en préachats de la part des structures, une programmation en série pour les créations, davantage de représentations familiales et scolaires, le respect des jauges demandées dans les fiches techniques, le développement de dynamiques de mobilité initiées par les structures et des dispositifs régionaux d'aide à la diffusion.

Que ce soit pour les équipes artistiques ou les structures de programmation, beaucoup d'attentes sont exprimées vis-à-vis des pouvoirs publics. Les professionnels déplorent l'absence de mesures phares, structurantes, et l'absence de moyens budgétaires dans la durée. Globalement les structures font part d'une vraie bienveillance des pouvoirs publics, mais sans l'accompagnement correspondant. Ils font le constat d'un accompagnement un peu « à distance » et qui n'est pas complété de financements directement dédiés à la création jeune public, mais plutôt uniquement à la médiation. Or ces projets ont une économie fragile et très spécifique qui nécessite des aides particulières. Les structures sont nombreuses à souligner leur incapacité à mener une mission de production sans appui de la part de leurs partenaires institutionnels.

Les équipes artistiques pointent la faiblesse de l'engagement des pouvoirs publics, notamment en ce qui concerne les aides au fonctionnement et à la structuration. Elles questionnent beaucoup les objectifs et critères de fléchage des subventions et des aides attribués qu'elles trouvent à la fois opaques et très éloignés des réalités du terrain. Et pour contrer la solitude



Les conditions de production et de diffusion du spectacle vivant jeune public :
Réalités, évolutions et attentes d'un secteur transversal

Membres du Conseil d'administration de Scènes d'enfance - Assitej France :
Lucie Duriez, Lorinne Florange, Béatrice Fumet, Cyrille Planson, Emilie Robert, Marion Rousseau, Grégory Vandaële, Daniel Véron.

Artcena : Stéphane Segreto-Aguilar

Culture Commune : Laurent Coutouly (membre du comité éditorial en 2009)

LA Nouvelle-Aquitaine : Laura Guérin

Onda : Sandrine Weishaar

Plateforme Interrégionale : Stéphane Grosclaude

SACD : Isabelle Counil et Michelle Dhallu

Sacem : Juliette Mant

Avec le concours de l'Observatoire national des Politiques culturelles





de leurs activités, elles pointent le besoin de vraies pratiques coopératives et de réseaux et attendent que celles-ci soient encouragées, voire financées, en particulier en ce qui concerne les dispositifs de compagnonnage et les réseaux de production et de diffusion.

Des attentes sont également exprimées concernant les lieux intermédiaires. Les compagnies s'inquiètent de la faiblesse des moyens qui leur sont alloués pour accompagner leur mission de service public. Ces lieux non labellisés et non conventionnés qui représentent un socle extrêmement important de leur diffusion tendent à disparaître ou du moins se fragiliser.

Pour de nombreux acteurs culturels, l'attente vis-à-vis des pouvoirs publics concerne aussi la mise à disposition d'équipements adaptés à la diffusion jeune public. Les rapports scène / salle sont très particuliers : petite jauge, rapports non frontaux, nécessité d'équipements de proximité. Elle concerne également la mise à disposition d'équipements adaptés aux périodes de création comportant des salles de répétition, des lieux de fabrique...

Globalement, même si les répondants constatent une évolution des regards dans la

sphère politique, il leur semble que les financements publics n'ont pas concrètement suivi. Si des effets sont ressentis aux échelles nationales et régionales, ils sont nettement moins visibles aux échelles départementales et intercommunales.

Ainsi, le jeune public est un secteur artistique qui se définit par son public, dans une perspective très intergénérationnelle. Il bénéficie d'une grande vitalité de diffusion sur tous les territoires, dans tous les types de lieux, mais subit une tendance à la baisse en termes de diffusion et une économie spécifique complexe et fragile. Les moyens alloués à la création sont insuffisants et celle-ci est souvent formatée par les conditions de production. Elle constate un intérêt croissant et élargi pour la création jeune public, à la fois de la part des pouvoirs publics et des acteurs du spectacle vivant. Des dynamiques coopératives et des réseaux sont en construction. Le travail avec les publics se réinvente et s'enrichit d'année en année. Des attentes fortes en termes de moyens d'accompagnement et de considération sont exprimées ainsi qu'un besoin de mesures phares et structurantes de la part des pouvoirs publics.

Fanny Spies précise enfin que toutes les ques-

tions qui intéressaient Scènes d'enfance – Assitej ne pouvaient pas être traitées dans cette étude. D'autres membres du Conseil d'Administration de l'association ont donc réalisé sous forme de « focus » des dossiers thématiques sur certains points spécifiques importants. Ces regards croisés de professionnels et d'associations ont été publiés en même temps que l'étude².

Échanges avec les participants

Suite à cette présentation, les animateurs de l'atelier proposent aux participants de réagir à la présentation de l'étude à travers remarques ou questions.

Une première question est posée par une participante : quelle suite sera donnée à la Belle Saison ? Il était notamment question d'organiser des plateformes en Région. Y a-t-il une dotation prévue de la part du ministère pour pérenniser celles-ci ? Est-ce en place ?

Fanny SPIES répond qu'un plan 2016/2020 « Génération Belle Saison » a été publié par le ministère. Ce plan précise que des dotations sont non seulement prévues pour ces plateformes, mais également pour des événements structurants. Concernant les plateformes régionales jeune public, il existe des dotations annuelles qui doivent notamment correspondre à l'organisation de temps forts annuels pour réunir justement tous les membres de ces plateformes. L'enjeu au sein de ces plateformes vis-à-vis du secteur des musiques est justement d'y intégrer plus d'acteurs des lieux labellisés SMAC et autres lieux musiques actuelles qui y sont encore sous-représentés.

Alexandre LAMOTHE, coordinateur de la programmation jeune public de la Bobine (Grenoble), précise ensuite concernant l'étude qu'une demande a été formulée auprès du réseau Scène Enfance - Assitej d'extraire les données spécifiquement musique de l'étude afin de les traiter avec la FEDELIMA. Concernant le périmètre de l'étude, il remarque que 78 % des adhérents de la FEDELIMA œuvrent dans le champ du jeune public et que peu ont

2 - <http://www.scenesdenfance-assitej.fr/wp-2016/wp-content/uploads/2019/06/Regards-croises-a4-final.pdf>

répondu au questionnaire (18 SMAC seulement dans l'échantillon). Il y a pourtant un enjeu à faire remonter des chiffres et des constats spécifiques au secteur des musiques actuelles. Fanny SPIES abonde en ce sens en confirmant que les résultats de l'enquête, bien qu'éclairant sur un certain nombre de sujets et confirmant toutes les intuitions que l'ensemble des professionnels du secteur jeune public partageaient déjà, ont aussi quelques limites. Il y a en effet peu de répondants du secteur musical. La FEDELIMA, RamDam et la SACEM ont fait la demande de « focus musique », mais basés sur les réponses de 18 SMAC et de 3 opéras, ces derniers ne sauraient être suffisamment représentatifs. Alexandre LAMOTHE complète en précisant qu'une enquête de la FEDELIMA menée en parallèle de l'étude de Scènes d'enfance – Assitej laisse apparaître que de plus en plus de structures musiques actuelles déclarent une programmation jeune public. En 2016, il y en avait 60,5 %, en 2017, 69,2 %. Il s'agit d'une augmentation importante sur un si petit laps de temps. Fanny SPIES précise que la part des SMAC dans la programmation jeune public reste à relativiser car elle n'est pas mise au regard du budget artistique global des structures. Dans l'étude, les SMAC ne sont pas têtes de pont en termes de part de budget alloué au jeune public. Mais on sait en revanche qu'une SMAC n'a absolument pas les mêmes budgets qu'un Centre Dramatique National ou qu'une Scène nationale. De manière plus générale, la programmation musicale jeune public est assez importante au regard de l'étude, car si on cumule théâtre musical, chanson et musique « tout court », elle représente 21 % des esthétiques programmées (juste derrière le théâtre qui représente 29 % et au-dessus des 17 % de la marionnette). Il s'agit donc tout de même d'une part importante de la programmation. Ces résultats restent à nuancer au regard de la méthodologie de l'enquête.

Une participante, chargée des relations avec les publics pour un théâtre parisien du secteur de l'opéra déplore qu'il y ait seulement trois opéras ayant répondu au questionnaire. Il y a pourtant énormément de programmation jeune public et de créations autour de l'opéra pour le jeune public et le public scolaire. Elle s'interroge sur les biais de diffusion des questionnaires. Elle apprécie énormément les résultats présentés, mais n'était pas elle-même au

courant de l'étude. Elle précise être également membre fondatrice du TMNLab (Laboratoire Théâtre et médiation numérique), association de professionnels du spectacle vivant qui a également mené une étude récemment et dont les résultats pourraient être mutualisés avec ceux présentés.

Fanny SPIES réprecise en réponse les problématiques méthodologiques auxquelles ils se sont heurtés. Ils souhaitaient ne pas « choisir » les répondants, mais se doutaient en même temps que le choix d'une diffusion large ne permettrait pas d'avoir accès à toutes les structures concernées. Ils se sont appuyés en premier lieu sur le fichier de contacts des lieux et des compagnies de l'ONDA. Les questionnaires ont également été relayés par les DRAC, la FEDELIMA, diverses associations, le réseau RamDam, la SACEM, la SACD... Ils souhaitaient s'appuyer sur l'ensemble des professionnels et relais qui pouvaient avoir un intérêt pour le spectacle jeune public et déplorent que tout le monde n'ait pas eu accès à l'information ou que certains n'aient pas eu le temps ou le désir d'y répondre. L'échantillon proposé est néanmoins intéressant dans sa composition car beaucoup plus varié que celui de l'étude de 2009 qui ne comportait pas de lieux labellisés SMAC par exemple. Cette absence de diverses structures dans l'échantillon est également représentative d'un certain cloisonnement entre esthétiques.

Présentation du réseau RamDam et perspectives autour du secteur jeune public en musiques actuelles

Emilie Houdebine présente à l'assemblée le réseau RamDam dont elle assure la présidence. Il s'agit d'une structure récente, créée en octobre 2017 et dont la première Assemblée Générale s'est tenue aux Biennales Internationales du Spectacle Vivant de Nantes en janvier 2018. Ce réseau est né à la fois de constats assez proches des résultats de l'étude présentée et du constat d'une sous-représentation des projets musicaux au sein des réseaux dédiés au jeune public, nécessitant une dynamique structurante spécifique au secteur musical. RamDam souhaite fédérer l'ensemble des acteurs concernés, quelle que soit leur place : musiciens, diffuseurs, programmeurs, réseaux, sociétés civiles, personnes-ressources... Il se veut être

un espace de rencontre, de réflexion et de partage d'expériences. Il compte à ce jour environ 130 adhérents. Parmi ses premières actions, il a organisé des rencontres régionales sur les territoires pour créer du lien en local. Des rencontres thématiques, « Remue-Méninges » ont également été proposées à l'occasion d'événements tels que les Francofolies, le MAMA, Musicora (rencontres musiques classiques et contemporaines). RamDam est un réseau pour toutes les musiques, musiques actuelles, jazz, classiques, du monde... L'objet de l'atelier du jour est de permettre la rencontre entre réseaux musicaux et réseaux jeune public et de créer une dynamique d'échanges. L'objectif à terme est de permettre aux acteurs du jeune public, artistes, programmeurs, sociétés civiles de se nourrir les uns les autres et de faire en sorte que le secteur musical jeune public soit mieux structuré et mieux représenté au sein des institutions et des plateformes et réseaux. RamDam souhaite faire émerger des dynamiques communes. La plus grande partie des membres sont à ce jour des compagnies, des artistes, des salles de musique et quelques festivals. L'organe de gouvernance du réseau est un Conseil d'Administration organisé en huit collègues : artistes, producteurs, salles de musique, salles pluridisciplinaires, festivals, personnes-ressources, sociétés civiles et collectives. À ce jour, ni collectivités, ni sociétés civiles y sont représentées. Mais la SACEM et le CNV sont des partenaires très investis dans les rencontres et les réflexions engagées.

De nouveaux dispositifs de soutien en direction du spectacle musical jeune public

Alexandre LAMOTHE, animateur de l'atelier, fait part à RamDam d'une question récurrente au sein de la FEDELIMA : comment développer des projets jeunes public quand les directions sont peu persuadées de leur pertinence et y consacrent donc peu de moyens financiers ? RamDam a-t-il développé des outils spécifiques, des argumentaires ?

Emilie Houdebine rappelle que l'émergence des nouveaux dispositifs suite à la forte implication des sociétés civiles (SACEM, CNV, FCM) au sein des rencontres organisées par le réseau. RamDam a aidé les sociétés civiles à identifier les manques et à mettre en place des



réponses adaptées. Le dispositif Salles Mômes de la SACEM, par exemple, a pour objectif de répondre aux difficultés exprimées sur la mise en place de coproductions. Un appel à projets est en cours (ndlr : en date de l'atelier). Ce dispositif permet de bénéficier d'une subvention de production pour le jeune public jusqu'à hauteur de 10000 € sous la condition que plusieurs coproducteurs s'engagent sur une création. Il existe également au sein du FCM un nouveau guichet depuis janvier 2019 qui concerne l'aide à la création jeune public (concert et enregistrement). Des échanges ont également eu lieu avec la direction du CNV pour la sensibiliser aux projets de création jeune public qui souvent ne correspondent pas aux critères de la commission 4/5 (aide aux productions). Régulièrement depuis, bien que rien n'ait été formalisé, des projets jeunes publics sont soutenus même s'ils ne répondent pas à toutes les conditions. RamDam espère également que les rencontres régionales menées en Île-de-France, en PACA pendant le festival « Babel Minots », à Laval pendant le festival « Monte dans le bus » organisé par le 6par4, produiront des résultats, que des liens auront été tissés entre acteurs de ces territoires et qu'à terme des dynamiques régionales seront enclenchées. Le réseau opère un travail de fond, de lobbying, plutôt

politique. Il n'existe pas de solution miracle, de « boîte à outils » comme évoquée, pour faire comprendre à une direction qu'il ne faut pas limiter leur vision du jeune public et la circonscrire à l'action culturelle, qu'une programmation jeune public en tant que telle est possible. Il s'agit d'un travail de fond, qui se fait dans la durée, qui participe de la visibilité globale du jeune public, souffrant encore aujourd'hui d'un manque de légitimité artistique. Iman FAJRI, cheffe de projet au pôle jeune public de la SACEM apporte des précisions sur le dispositif Salles Mômes, lancé fin mars 2019. Celui-ci a pour objectif de fédérer les salles entre elles et de favoriser les coproductions et la circulation des spectacles et des œuvres. Le détail de l'appel à projets est accessible sur le site de la SACEM³ (ndlr : les candidatures pour la saison 2019/2020 étaient ouverts jusqu'au 20 octobre). L'équipe de la SACEM se tient à la disposition des porteurs de projets pour les aiguiller.

Une participante demande des précisions sur le cadre de la commission 4/5 du CNV⁴. Celle-ci distribue des aides à la création et à la dif-

3 - <https://aide-aux-projets.sacem.fr/nos-programmes-aide/salles-momes/consultation>

4 - <https://www.cnv.fr/productions-45>

fusion des spectacles musicaux. Les critères d'obtention sont assez restreints pour le jeune public car très orientés musiques actuelles (le demandeur doit par exemple justifier de la mise en place d'une tournée et de temps de résidence). À la lecture de ces critères, les projets jeunes publics peuvent ne pas se sentir concernés. Lors des rencontres organisées par RamDam, le CNV était présent pour communiquer sur l'ouverture de cette commission aux projets jeune public y compris ceux ne réunissant pas tous les critères. Certaines salles ont par ailleurs déjà bénéficié d'enveloppes de la commission 8 (résidences) pour accompagner des projets jeune public. Ces enveloppes ne sont pas uniquement dédiées aux très grosses productions et aux artistes « têtes d'affiche ». RamDam opère une sensibilisation auprès du CNV et des salles pour que tout adhérent qui paye la taxe fiscale sur les spectacles de variétés puisse avoir accès aux aides quelle que soit sa nature.

Présentation de la FAMDT et de ses orientations en direction du jeune public

Nathalie DECHANDON, administratrice générale de la FAMDT, prend la parole pour présenter sa structure et ses orientations en direction du jeune public. L'intérêt pour ce secteur y est récent et une démarche d'observation est actuellement menée pour identifier comment les 120 adhérents s'emparent de la question. Ces derniers sont très disparates. Ils se composent de quelques salles de spectacle, compagnies et boîtes de productions, mais surtout de beaucoup d'associations n'étant presque pas structurées professionnellement. Celles-ci ont le désir, mais pas les moyens humains et compétences nécessaires pour solliciter les aides du type de celles présentées précédemment. La FAMDT estime de son devoir d'accompagner ses adhérents à s'emparer de ces aides et les rendre plus lisibles. Les dossiers de demande d'aide peuvent en effet paraître facilement accessibles à des professionnels familiers de ce cadre opératoire. C'est moins évident et très chronophage pour des microstructures qui ne disposent pas en interne d'administrateur ou de chargé de production professionnels. Il existe de nombreux projets orientés vers le jeune public au sein de la FAMDT. Beaucoup de com-

pagnies ou groupes de musique travaillent en effet auprès du jeune public, notamment dans les établissements scolaires, mais très peu proposent des créations professionnelles. Or, ces deux dernières années, une vingtaine de jeunes structures qui souhaitent travailler dans le secteur du jeune public ont adhéré à la FAMDT. Celle-ci souhaite pouvoir les accompagner en ce sens, par de la mise en réseau et une aide à la structuration. Elle souhaite pour cela s'appuyer sur les réseaux jeune public existants.

Quelle place pour le jeune public dans les lieux musiques actuelles ?

Camille Soler (membre du conseil d'administration de RamDam) revient sur le constat de l'étude selon lequel 75 % des structures de programmation inscrivent le jeune public dans leur cahier des charges. Qu'en est-il des lieux labellisés SMAC ? Aujourd'hui dans le cahier des charges du label, il existe une simple ligne qui concerne l'Éducation Artistique et Culturelle. Il n'existe pas d'engagement inscrit sur le jeune public. RamDam se préoccupe de création, de production et de diffusion jeune public, se situe à l'endroit de la création artistique, pas de l'Éducation Artistique et Culturelle. Cette question a été évoquée lors d'un précédent atelier de la FEDELIMA. Les avis étaient assez partagés chez les représentants des lieux labellisés. Une partie estimait cette précision essentielle. Une autre préférerait parler de TOUT public plutôt que de JEUNE public. Des craintes ont également été exprimées sur le fait de rajouter de nouvelles lignes au cahier des charges du label sans que les moyens financiers ne suivent. « Ne serait-ce pas se tirer une balle dans le pied » ? Un participant réagit en rappelant que beaucoup de lieux adhérents à la FEDELIMA, dont son employeur, ne sont pas labellisés SMAC. Le label est une chose, mais chaque structure est autonome dans la rédaction de son projet artistique et culturel. Or, il est de plus en plus fréquent d'y formaliser la question du jeune public, notamment en termes de programmation et de diffusion. C'est en revanche encore assez limité en termes d'accompagnement à la production et la création. Il n'est resté pas moins qu'il apparaît clair que le jeune public participe des préoccupations des lieux de musiques actuelles en général, du fait notamment de son impact sur l'élargissement des publics et la di-

versité des artistes accueillis.

Marie-Charlotte SAUTAI, responsable médiation et action culturelle au Tétris (Le Havre), référente du groupe de travail « Jeune public » de la FEDELIMA, propose un retour concernant les échanges de l'atelier « Accompagnement et soutien à la création des spectacles jeune public : les pratiques et les besoins » qui s'est déroulé le mardi 3 juillet 2019 au matin. Pensé de manière très participative, ce dernier était organisé en quatre groupes travaillant tour à tour autour de quatre thématiques :

- Les menaces de l'extérieur
- Nos forces
- Nos faiblesses
- Nos opportunités

En sont ressortis différents constats dont voici les grandes lignes : la baisse des financements publics constitue la principale menace aux côtés du manque de moyen humain au sein des équipes. La programmation jeune public est par ailleurs souvent assurée par les chargés d'action culturelle. Le savoir-faire et la veille opérée par les lieux de musiques actuelles constituent une force. Ils jouent un rôle de précurseurs permettant de développer de nouvelles disciplines ou de favoriser la pluridisciplinarité. Les lieux affichent une volonté forte d'accompagnement des groupes en mobilisant leurs ressources et compétences en interne (chargé d'accompagnement, administrateur), leur savoir-faire technique et la qualité de leurs équipements. Ces dynamiques d'accompagnement globales intègrent de plus en plus souvent des projets jeune public. Enfin la structuration du réseau est également une force pour aider à celle du secteur jeune public du fait de l'habitude des lieux à mener des coopérations entre eux et à fonctionner en interréseau.

Le travail en réseau comme outil d'accompagnement des projets musiques actuelles jeune public

Partant de ce constat que la coopération interréseau, avec d'autres types de lieux, constitue un outil efficace pour mieux accompagner les groupes musiques actuelles vers le jeune public, Alexandre LAMOTHE interpelle les participants pour témoigner en ce sens ou ouvrir de nouvelles perspectives.

Une participante témoigne que sa structure, bien que ne faisant pas partie directement d'un réseau, développe de plus en plus souvent des systèmes de mutualisation et de coproduction lors de la création d'un opéra à destination du jeune public. Cela permet de réduire les coûts de production et de s'assurer que l'œuvre ainsi créée sera adaptée à un grand nombre de lieux différents.

Une autre participante interroge les intervenants concernant les ressources où trouver de l'information, notamment auprès des réseaux régionaux du jeune public.

Fanny SPIES indique l'existence de nombreux réseaux réunis au sein de Scènes d'enfance – Assitej. Leur liste et contacts sont disponibles sur le site Internet du réseau, sous forme de cartographie⁵. Le site ANCRE, en Bretagne, est notamment une excellente ressource, aussi bien au niveau régional que national⁶. « Tour d'enfance », une série de rencontres professionnelles régionales initiée par l'association a notamment mobilisé cette plateforme des réseaux régionaux.

Une chargée d'action culturelle et des relations publiques au sein d'une salle labellisée SMAC témoigne à son tour. Elle précise que sa structure fait partie d'un réseau régional jeune public, mais travaille également la question du jeune public au sein de son réseau régional musiques actuelles, la Fraca-Ma, afin d'impulser une reconnaissance des musiques actuelles dans le secteur du jeune public qui n'est pas toujours évidente. L'objectif est notamment de converger vers un vocabulaire commun. Le secteur du jeune public utilise beaucoup le terme de compagnies, quand les musiques actuelles utiliseront plutôt celui de groupes. Les collaborations au sein de ce réseau régional jeune public en sont à leur début. Un premier festival a eu lieu en Région Centre – Val de Loire intitulé « Sortez vos Parents », mais qui s'est construit un peu dans l'urgence et ne comportait que très peu de représentations musiques actuelles. Le travail se poursuit. Elle revient ensuite sur les échanges concernant la façon dont les salles de musiques actuelles

5 - <http://www.scenesdenfance-assitej.fr/les-plateformes-jeune-public/>

6 - <https://ancre-bretagne.fr/>

s'emparent de la question du jeune public, essentiellement par le biais de l'action culturelle. Il y a selon elle un vrai besoin d'inscrire dans une entrée plus globale la question du jeune public dans les projets des structures et que cela soit porté par l'ensemble des équipes.

Marie-Charlotte SAUTAI rebondit sur les questions de sémantiques. Plutôt que de parler de groupes ou de compagnies, une terminologie plus générale pourrait être employée, telle que le terme «acteur.trice.s». C'est une question importante. Au même titre, quand on parle de jeune public, cela recouvre une tranche d'âge importante qui pourrait être différenciée.

Un responsable des publics et des pratiques d'une autre salle labellisée SMAC insiste sur l'idée qu'il semble nécessaire que des réseaux musiques actuelles plus généraux tels que les fédérations régionales s'emparent directement de la question du jeune public. Camille SOLER rebondit en évoquant la rencontre de RamDam à Avignon : « Coopérations territoriales : comment travailler en réseau autour de dispositifs au profit de la création musicale jeune public ? » (*ndlr : qui s'est tenue le 16 juillet 2019*). De nombreux réseaux, agences culturelles et acteurs institutionnels des régions y étaient invités pour réfléchir collectivement à l'intégration à tous les niveaux de la question de la création et de la diffusion jeune public. RamDam est un réseau qui se projette vers une fédération globale des acteurs autour de la question du jeune public en musique. C'est pourquoi, pour RamDam, Avignon constitue un terrain favorable pour rassembler la diversité des acteurs, parfois plus proches du théâtre. Elle évoque ensuite la rencontre sur la « Formation des artistes à la création musicale jeune public : enjeux – acteurs – formats » (*ndlr : qui s'est tenue le 11 juillet 2019 aux Francofolies*). Il est en effet beaucoup question de création et de diffusion, mais la formation est un secteur qui comporte également beaucoup de manques. Très peu de formations dédiées à l'accompagnement des musiciens vers la création jeune public sont mises en œuvre.

Alexandre LAMOTHE se décentre de sa position

7 - <http://ramdam.pro/index.php/evenement/re-mue-meninge-ete3-avignon-2019/>

8 - <http://ramdam.pro/index.php/evenement/re-mue-meninge-ete2-francos-2019/>

ture d'animateur pour témoigner au nom de la structure dans laquelle il travaille, la Bobine à Grenoble qui est adhérente au réseau régional d'Auvergne-Rhône-Alpes, Grand Bureau. Il essaye d'y faire rentrer la question du jeune public, qui a du mal à se distinguer de la question de l'action culturelle. Ce n'est pourtant pas la même chose. Quand il est question de programmation jeune public, il est possible de faire de l'action culturelle autour, mais il s'agit bien de programmation en soi. Il est selon lui important d'intégrer ces réseaux en tant que militants, de sensibiliser une filière au fait que le jeune public ne concerne pas seulement les lieux et quelques structures de production. Il existe aussi des festivals, des structures de formation... Cette posture militante est également importante à tenir dans les réseaux régionaux du jeune public qui comptent peu d'acteurs des musiques. Il convient d'y défendre les spécificités des créations musicales actuelles. Il illustre son propos à travers l'exemple d'un appel à projets porté par une coopérative de production, DoMino (coopérer et soutenir la création jeune public en Auvergne-Rhône-Alpes) proposant un apport en production de 10000 €. Il constate qu'il est difficile, au sein du comité de sélection, de défendre auprès de certains théâtres ou Centre Dramatiques Nationaux les projets musicaux actuelles dont les critères artistiques ou esthétiques ne correspondent pas aux leurs. Et de leur faire accepter le fait que malgré ces différences, les propositions de spectacles musicaux qui candidaient ne sont pas de moins bonne qualité.

Pour abonder dans le sens de ces difficultés de rapprochements, Marie-Charlotte SAUTAI fait part de sa découverte par hasard sur un réseau social de l'existence du Réseau Jeune Public Normand. Elle interroge les raisons de cette « rencontre manquée » constatant de plus que les acteurs de ce réseau sont uniquement issus du théâtre.

Camille SOLER appuie ces propos. Il ne lui semble pas nécessaire de créer des réseaux jeune public spécifiquement musiques actuelles sur les territoires régionaux, mais le travail de militantisme à cette échelle est fondamental, afin de défendre la légitimité des créations jeune public musiques actuelles au même titre que dans les autres champs disciplinaires. RamDam développe pour cela une

réflexion pour favoriser l'engagement des différents réseaux nationaux, disciplinaires, régionaux autour de cette question. Certains sont déjà très actifs, tels que le RIF en Île-de-France ou JAZZ(s)RA, Plateforme des Acteurs du Jazz en Rhône-Alpes. Mais cela doit aussi être impulsé par des dynamiques nationales et peut-être une politique inter-réseaux plus concrète. « *Quels pourraient être nos engagements communs d'un point de vue politique et financier pour faire bouger les lignes sur la création, la production, la diffusion du spectacle musical jeune public ? Il y a énormément de sujets à penser entre réseaux* ». Elle évoque pour cela la création d'un comité de pilotage permanent. Elle insiste aussi sur la nécessité de produire des travaux de recherche et des données statistiques sur l'état du secteur musical jeune public. Elle juge également pertinent de s'emparer de la question de la formation au regard des difficultés à travailler en interdisciplinarité et de favoriser la collaboration entre musiciens et metteurs en scène ou comédiens et les logiques de compagnonnage. Enfin, à l'instar de Salles Mômes pour le spectacle, elle évoque la piste d'un dispositif similaire adapté aux formats de coproductions dans le champ de la musique enregistrée.

Un participant adhérent de la FEDELIMA confirme la très forte mobilisation au sein de la fédération au moment du lancement du dispositif Salles Mômes dont un groupe de travail a émergé. Une bonne communication et des coopérations entre adhérents de la FEDELIMA sont des préalables à la coopération avec l'ensemble des autres réseaux. Alexandre LAMOTHE complète le propos en témoignant des dynamiques de coopération en construction au sein de la fédération autour du triptyque « coproduction / résidences / accompagnement » et ayant pour objectif à terme de favoriser la circulation des œuvres.

Quels besoins concrets dans l'exercice des fonctions liées au jeune public musical ?

Camille SOLER relance les échanges avec les participants en les interrogeant sur leurs besoins concrets dans l'exercice de leurs fonctions.

Une première réaction est d'affirmer que leur

besoin principal est d'impliquer les directions autour des questions de jeune public. Le peu de programmeur.rice.s présent.e.s à cet atelier est représentatif. Certain.e.s directeur.rice.s se sentent très concerné.e.s, mais ce n'est pas le cas partout. Il y a donc un travail de sensibilisation à conduire. Alexandre LAMOTHE suggère de « rentrer par la fenêtre » des rencontres « direction » de la FEDELIMA, comme cela a été évoqué lors du précédent atelier. Camille SOLER confirme qu'en règle générale, les salles adhérentes à RamDam sont celles dont la direction porte directement un projet jeune public. Certaines salles n'adhèrent pas bien au fait que l'un de leurs salariés porte ce type de projet, la direction ne validant pas l'adhésion. La piste est également évoquée d'un format d'adresse directe au directeur.rice.s de lieux de la part de RamDam, lors des campagnes d'adhésion par exemple.

Quelle prise en compte des acteurs de la musique dans le réseau Scènes d'enfance – Assitej ?

Alexandre LAMOTHE adresse directement à Fanny SPIES une question concernant son analyse de la prise en compte des acteurs des musiques dans le réseau Scènes d'enfance – Assitej.

Elle reconnaît que ces acteurs lui sont assez étrangers et fait le constat d'un cloisonnement disciplinaire encore assez prégnant, quelles que soient les disciplines. Elle remarque cependant à titre personnel une grande différence d'implication entre les artistes, les équipes artistiques et les lieux. Elle constate l'existence au sein de Scènes d'enfance – Assitej d'un grand nombre d'artistes musiciens ou pratiquant la musique dans le cadre de leur projet artistique (théâtre musical, conte musical...). Il lui semble que du point de vue de l'artiste, une forte tendance à la transdisciplinarité et à l'interdisciplinarité s'est développée ces dernières années. Nombreux artistes issus du théâtre travaillent avec des musiciens, des cirassiens, des danseurs... Au plateau, mais aussi dans la conception. Elle imagine que ce doit être également le cas chez les musiciens. Cela crée des blocages. Beaucoup d'entre eux, par exemple, ne « savent pas quelle case cocher » dans les dossiers de subvention, n'ont pas vraiment de dominante artistique. Il lui semble que dans

les instances représentatives, les artistes sont plus en avance sur les questions d'ouvertures disciplinaires que les structures et les institutions. Pour elle, c'est un exemple à suivre. C'est également la résultante d'une politique ministérielle (de la culture comme de l'éducation nationale) historiquement très axée sur le théâtre quand il est question de jeune public. Les propositions artistiques intégrant de la musique sont pourtant riches, nombreuses et très présentes dans les festivals de théâtre, de danse, ou spécialisés dans le jeune public.

Vers plus de décroissement ?

Une chargée de production et de programmation pour une salle développe sur ce point. Elle entretient le sentiment personnel que le milieu du théâtre est plus décroissant que celui des musiques actuelles qui se permet moins de libertés. Elle fait notamment le constat de programmeurs de lieux musiques actuelles qui proposent des concerts jeune public, mais s'orientent peu vers le théâtre musical. Est-ce dû à l'impression de sortir de leur cadre, de leurs missions ?

Pour Camille SOLER, les lieux pluridisciplinaires vont en effet être plus facilement concernés. Tout comme les Scènes Nationales et les Centres Dramatiques Nationaux dont le cahier des charges oriente vers cette pluridisciplinarité en préconisant de programmer de la musique, du théâtre, de la danse... Les lieux de musiques actuelles sont moins enclins à la programmation d'autres esthétiques. Les raisons en sont également d'ordre technique, du fait de la hauteur de scène, par exemple.

Alexandre LAMOTHE remarque pourtant la présence de nombreux adhérents pluridisciplinaires dans les derniers chiffres-clés des adhérents de la FEDELIMA.

Un administrateur présent à l'atelier observe quant à lui que cette question de programmation ne semble pas relever d'un manque d'ouverture d'esprit, mais plutôt d'une tendance à la sélection de spectacles jeune public concrètement ancrés dans les musiques actuelles. Sur son territoire, la programmation de spectacles jeune public autres que ceux purement musiques actuelles est assurée par d'autres acteurs et il ne trouve pas d'intérêt à propo-

ser des choses similaires à celles d'une Scène nationale, d'un Centre Dramatique National, d'un Centre Chorégraphique National... Ils préfèrent donc se tourner vers des spectacles à forte identité musiques actuelles, selon une approche « *parents / enfants* » à laquelle ils tiennent particulièrement. De plus les moyens à disposition sont moins conséquents dans les SMAC que dans les autres lieux labellisés. Ils opèrent donc des choix directement affiliés à leur cœur de métier. Cela peut expliquer pourquoi ils sont parfois moins aventureux sur les formes. Sa collègue, chargée d'action culturelle, précise qu'il s'agit d'un choix artistique affirmé, une manière de revendiquer les musiques actuelles et leurs spécificités comme un genre à part entière du jeune public. Ce qui ne les empêche en rien, notamment dans le cadre du festival jeune public qu'ils organisent, de travailler sur des formes hybrides par ailleurs.

Émilie Houdebine constate par ailleurs que les spectacles musicaux à destination du jeune public programmés dans les salles pluridisciplinaires sont souvent d'une faible qualité artistique. Et qu'ils restent peu nombreux dans une saison. Elle observe à l'inverse une certaine forme d'ouverture des salles de musiques actuelles à des propositions artistiques hybrides. Elle pense à l'inverse qu'il serait du rôle du réseau de diffusion général du jeune public d'intégrer plus des propositions strictement orientées musiques actuelles (jazz, pop, rock). Pour elle, les salles de musiques actuelles sont d'excellents prescripteurs concernant la diversité musicale des propositions en direction du jeune public.

Camille SOLER interroge les précédents participants étant intervenus sur ce qu'ils entendent par « *choix artistique affirmé* ». Le premier apporte des précisions en situant ces choix esthétiques du côté des musiques actuelles amplifiées, au sens historique du terme : rock, techno... Leurs choix s'opèrent également au regard des spectacles théâtraux dont la dimension musicale est annexe. Pour eux, la musique doit rester au centre de la proposition artistique. Il parle cependant du cas précis de leur salle. Toutes les structures n'ont pas les mêmes réponses et celles-ci dépendent aussi de leur territoire d'implantation, de l'existence ou non d'autres lieux labellisés. Leur travail s'oriente donc vers là où ils constatent des manques

et sur ce qui correspond à leur expertise et aux esthétiques qu'ils défendent. Sa collègue confirme que leur structure se positionne en complémentarité avec les autres lieux de leur territoire, tout en restant ouverte à des projets musicaux plus expérimentaux. Ils souhaitent également privilégier la musique en live, le présentiel d'artistes sur scène.

Pour Émilie Houdebine, le terme musiques actuelles peut être limitant. Elle relève l'existence de spectacles théâtraux qui se sont essentiellement diffusés en salles de musique du fait de la dimension de leur propos. Pour elle, le rôle du réseau de salle de la FEDELIMA est fondamental dans la circulation des spectacles de musique sous toutes leurs formes, ciné-concerts, siestes musicales, spectacles musicaux compris. Elle défend l'idée qu'un des engagements principaux des différents réseaux évoqués tout au long de l'atelier doit permettre de renforcer dans les années à venir la visibilité de la création musicale jeune public dans les lieux pluridisciplinaires et de rompre avec certains a priori les concernant.

Alexandre LAMOTHE témoigne que l'intégration du jeune public dans la programmation de la Bobine a fait bouger énormément de lignes, a créé des ouvertures esthétiques dans le projet. Grâce au jeune public, le lieu est devenu pluridisciplinaire, s'est tourné vers le théâtre, le cirque, la danse, les arts de la rue... Le constat est d'autant plus positif que la Bobine se veut également être un lieu de création. En s'ouvrant à la pluridisciplinarité, les projets musicaux s'enrichissent de nombreux apports esthétiques et à l'inverse, des projets non musicaux peuvent être accompagnés sur des aspects de l'ordre de la composition musicale, par exemple. L'invariabilité des cadres esthétiques est aussi de la responsabilité des DRAC qui ont du mal à évoluer avec leur temps. Il en va de la responsabilité des lieux de faire « *voler ces cadres en éclats* ».

Camille SOLER, appelle cependant à une forme de vigilance. Il est bien sûr indispensable pour elle de travailler dans le sens du décroissement et de la transversalité, mais il convient également de préserver l'expertise

et la spécificité de chacun. Il n'en demeure pas moins que des croisements sont à opérer sur les territoires, au niveau de la coproduction par exemple, afin de favoriser la pluridisciplinarité.

Marie-Charlotte SAUTAI relève quant à elle le constat posé par l'étude de Scènes d'enfance – Assitej de la multiplication des propositions artistiques à destination du jeune public. La question de la visibilité est donc centrale. C'est pourquoi au sein du Tetris, en plus de leur programmation jeune public principalement axée sur la musique, ils programment au moins une fois par saison une création issue du territoire local sans qu'elle soit forcément musicale, en particulier quand elle est portée par une compagnie qui n'a pas accès par ailleurs à la Scène nationale.

Émilie Houdebine réaffirme en ce sens le rôle politique des réseaux en termes de diffusion. L'accent est mis sur la production, mais le peu de créneaux disponibles laisse peu de place à la circulation des œuvres. Elle appelle à ne pas être dupe de l'importance de la dimension économique du fait de la faible rentabilité de la création jeune publique. Elle insiste donc sur la posture politique à affirmer pour défendre ce secteur.

En conclusion...

Un programmeur conclut les échanges en confirmant qu'il est difficile d'agir de l'extérieur sur la programmation, mais que le problème réside tout autant dans le manque de moyens financiers pour programmer plus. Il faut selon lui militer pour plus de moyens financiers directement en direction du jeune public. Une dernière participante ajoute que l'approche du jeune public ne doit pas se limiter à les envisager comme le public adulte des années à venir. Pour elle, il faut prendre en compte les jeunes, les enfants dans la programmation en tant qu'individus à part entière, ils sont aussi le public d'aujourd'hui et représentent une part importante de la société. Militer pour plus de moyens demeure une piste à l'issue hypothétique. La question se pose aussi de la répartition des moyens actuels.

Les droits culturels changent-ils l'exercice de la programmation ?



Mercredi 3 juillet | 14h00-16h00



Salle pédagogique

L'expression de choix artistiques dans une programmation met le plus souvent en avant une identité, un parti pris, un positionnement dans la sphère du goût ou dans celle de la prescription. Construire une programmation peut également révéler une manière de faire, de considérer son rapport aux autres et plus globalement, au monde qui nous entoure (la population, les artistes et leur environnement professionnel...). Programmer reviendrait donc à proposer une singularité de choix, là où les droits culturels nous inviteraient à favoriser la diversité des expressions artistiques et culturelles. Alors, si on considère la programmation au prisme des droits culturels, on peut se demander en quoi son exercice est compatible avec la mise en œuvre des droits culturels. C'est via différentes entrées, notamment celles de la diversité et de la participation, que nous questionnerons collectivement cette problématique.

Avec...



ALBAN COGREL
Directeur de la FAMDT
(Fédération des Musiques et
Danses Traditionnelles)



JÉRÔME VANNIER
Directeur du Sax à
Achères

Animé par...



GUILLAUME LECHEVIN
Directeur du Jardin Moderne
(Rennes)

Les droits culturels, un nouveau référentiel politique et éthique

Alban Cogrel, directeur de la FAMDT introduit l'atelier par une présentation générale de la question de droits culturels en tant que nouveau référentiel politique et éthique. Il précise que la question des droits culturels n'a pas directement été travaillée en tant que telle, mais les droits culturels ont été inscrits comme référentiel politique et éthique dans le projet fédéral de sa fédération, comme c'est le cas pour la FEDELIMA. Sa présentation a pour but de resituer les enjeux généraux de cette notion des droits culturels et les questions qu'elle pose collectivement aux acteurs des musiques actuelles afin d'ouvrir le débat.

Alban Cogrel pose en premier lieu le contexte. La notion de droits culturels est inscrite dans le droit international depuis 1948. Elle émerge du corpus des textes définissant les droits de l'Homme, portés au niveau international par l'UNESCO et les Nations Unies et ratifiés et adoptés par la France. Ratification et adoption des textes internationaux sont inscrites dans le cadre normatif français notamment à travers l'article 103 de la loi NOTRe (Nouvelle organisation territoriale de la République) de 2015 : « *La responsabilité en matière culturelle est exercée conjointement par les collectivités territoriales et l'État dans le respect des droits culturels énoncés par la convention sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles du 20 octobre 2005* ». Cette inscription a été complétée à travers la loi LCAP (Liberté de création artistique, architecture et patrimoine), autour de laquelle différents réseaux musiques actuelles se sont collectivement mobilisés pour y faire inscrire cette référence aux droits culturels : « *L'État, à travers ses services centraux et déconcentrés, les collectivités territoriales et leurs groupements ainsi que leurs établissements publics définissent et mettent en œuvre, dans le respect des droits culturels énoncés par la convention de l'Organisation des Nations unies pour l'éducation, la science et la culture sur la protection et la promotion de la diversité des expressions culturelles du 20 octobre 2005, une politique de service public construite en concertation avec les acteurs de* »

1- <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000030985460&categorieLien=id>

la création artistique »². Cette revendication est également portée collectivement dans le cadre de la préfiguration du Centre National de la Musique à travers la proposition de plusieurs amendements.

La question des droits culturels génère plus globalement une dynamique de réflexion, de construction et de mise en œuvre largement inscrite dans un certain nombre de réseaux d'acteurs. Ce référentiel des droits culturels a notamment été pris en main depuis plusieurs années par l'UFISC (Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles). Des organisations politiques s'en sont également saisi, notamment la FNCC (Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture) qui le souligne dans son projet politique (« construire des politiques culturelles pour les personnes et par les territoires ») ou différentes collectivités à travers la mise en œuvre d'un Agenda 21 Culture.

Alban Cogrel propose ensuite quelques éléments de repère pour une définition : les droits culturels désignent les droits, libertés, responsabilités pour une personne, seule ou en commun, avec et pour autrui de choisir et d'exprimer son identité. Cette définition s'appuie donc sur une considération élargie du terme culture qui renvoie à un champ étendu de notions soulignées dans la déclaration de Fribourg de 2007 : « les valeurs, les croyances, les convictions, les langues, les savoirs et les arts, les traditions, institutions et modes de vie par lesquels une personne ou un groupe exprime son humanité et les significations qu'il donne à son existence et à son développement ». Selon cette définition, toute personne est un être producteur de culture, conducteur de sens, contributeur de la représentation symbolique du monde. Elle fait état de l'égalité humaine de la personne et son référentiel est basé sur les Droits Humains, ensemble universel, indivisible et interdépendant.

Les droits culturels visent à une progression de la liberté, de la responsabilité, « de l'empowerment », de la capacité des personnes, capacités fondamentales qui permettent d'exercer des libertés et des responsabilités dans la relation aux autres. Il ne s'agit pas là de l'accès à un bien, mais à une relation digne, dans l'égalité

2- <https://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000032854341&categorieLien=id>

dignité des cultures.

Ce sont également des droits et des libertés de participation, d'accès et de contribution aux ressources nécessaires au processus d'identification culturelle développé tout au long de sa vie : le droit d'accès de chacun aux ressources nécessaires à son développement personnel et social, associé à un devoir d'échange et de compréhension avec les autres.

Les droits culturels induisent de « faire Humanité ensemble », de dire l'universalisme de la diversité culturelle humaine. Cela nécessite un travail permanent sur cette diversité des référentiels culturels, implique une discussion constante des libertés. La personne en négocie les interactions pour accorder plus de libertés aux autres et renforcer sa propre autonomie de personne libre et délibérante. Selon les droits culturels, la diversité culturelle, commun de l'humanité, se bâtit de façon dynamique et universelle, prenant en compte les parcours des personnes et les territoires de vie.

Cette prise en compte des droits culturels ré-interroge donc nécessairement les projets des structures musiques actuelles, le travail de programmation notamment, sujet de cet atelier.

Afin d'ouvrir les discussions suite à cette présentation, Alban Cogrel propose enfin une lecture critique de cette définition en précisant des droits culturels « ce qu'ils ne sont pas et ce qu'ils sont » :

- Les droits culturels ne sont pas la demande des consommateurs de culture. Ils ont plutôt à voir avec les relations fondamentalement non marchandes et de dignité de personne à personne, de partage et de réciprocité, dans l'éthique des droits humains, non dans celle du marché concurrentiel. Ils affirment la liberté de création et d'expression notamment artistique des personnes.
- Les droits culturels ne sont pas un geste de réparation sociale. Ils sont liés aux questions d'émancipation, de justice sociale, de responsabilité collective, de démocratie.
- Les droits culturels ne se résument pas à des modes opératoires de création artistique telles la création ou la programmation participative. Ce sont des principes profondément politiques, qui configurent une éthique, dans une implication globale.
- Les droits culturels ne s'inscrivent pas dans

une perspective sectorielle. Les droits culturels parlent de la dimension de la dignité humaine, des capacités des personnes pour plus de liberté et de responsabilité, de faire progresser la dimension culturelle dans tous les droits.

- Les droits culturels n'ont pas vocation à ériger des communautés fermées. Le travail sur ces droits pose la question de la diversité culturelle comme universalité (faire Humanité ensemble), la communauté comme protection, mais sans risque d'enfermement, le rapport entre personne et collectif pensé dans une approche par droits humains...

Alban Cogrel conclut sa présentation en rappelant le contexte général de profondes mutations dans lequel s'inscrit ce potentiel nouveau référentiel d'action dans la pratique de la programmation : mondialisation et recomposition territoriale, évolution des pratiques, révolution technologique. La question du numérique notamment traverse l'ensemble des projets. Il observe des phénomènes globaux de croissance des inégalités, d'individualisation, de régulation marchande et concurrentielle, de concentration et de financiarisation des activités, de limitation de la démocratie ayant un impact direct sur le secteur des musiques actuelles.

Comment ce nouveau référentiel balise-t-il et permet-il de nourrir une réflexion sur de nouvelles pratiques et de nouvelles politiques publiques, qui prennent en compte :

- les personnes à la fois dans leur dignité et leur dimension plurielle,
- les parcours de vie, processus et coopérations sur les territoires
- l'encouragement des interactions, du partage, des relations, de la participation
- le développement d'espaces de débat démocratique
- la mise en œuvre de réflexions sur les libertés réelles, sur les principes d'équité dynamique, de justice...

Alban Cogrel invite les participants à engager une réflexion sur la capacité du secteur des musiques actuelles à inventer des espaces de démocratie dans la manière de penser les métiers et notamment l'exercice de la programmation.

Les participants étant invités à une première réaction par Guillaume Lechevin, animateur de l'atelier (directeur du Jardin Moderne à Rennes), un directeur et programmeur d'une salle interpelle l'auditoire en l'invitant au préalable à un « *pas de côté* ». Les droits culturels sont pour lui un outil fantastique s'inscrivant dans un principe plus général que sont les Droits Humains. Or, avant de se pencher sur cette question des droits culturels, il s'interroge sur le respect, en France, d'autres droits fondamentaux (se nourrir, se loger...). Il fait ensuite référence au terrible incident lors de la Fête de la musique 2019 à Nantes « *pendant lequel des personnes, parce qu'elles exerçaient leur droit culturel de danser, de faire la fête, se sont retrouvées à plonger dans la Loire, et dont l'une d'entre elles est décédée* ». Il invite à mettre ces constats en perspective avec leurs réflexions autour des droits culturels et à réfléchir au rôle des acteurs des musiques actuelles pour interpeller les pouvoirs publics sur ces questions.

Intégrer les droits culturels au sein de son projet : l'exemple du Sax à Achères

Guillaume Lechevin invite Jérôme Vannier, directeur du Sax à Achères à prendre la parole. La FEDELIMA lui a proposé d'intervenir dans cet atelier, car il avait sollicité cette dernière pour l'accompagner dans sa réflexion autour de l'intégration des droits culturels dans le projet de sa structure. Il s'agissait selon lui d'une question latente, fruit d'une expérience dont il témoigne auprès de l'auditoire. Ayant grandi en banlieue parisienne, il a pratiqué la musique dans différentes institutions locales. Ayant monté un groupe avec des camarades de son quartier, il a été accompagné dans ce cadre par des éducateurs spécialisés justifiant d'une vision de la société différente de celle d'un professeur de conservatoire. Avec leur appui, son groupe s'est monté en collectif associatif, lequel avait accès au théâtre municipal de sa ville qui ne se distinguait pourtant pas spécialement par une politique culturelle affirmée. Cette étape de vie fut un marqueur fort de son expérience. Aucune question d'autorisation n'était abordée, le groupe avait accès d'office à l'équipement, sans jugement de valeur. Il s'est aperçu que cette situation qui lui paraissait normale de prime abord était finalement assez

rare. Quelques années plus tard, il a été nommé directeur du Sax avec l'appui du réseau local des musiques actuelles des Yvelines, structuré dès la fin des années 80.

Le Sax, lieu musical de 500 places d'une ville de 20000 habitants à la municipalité communiste était le seul lieu de diffusion à l'époque, contrairement à la majorité des villes où la création d'un lieu dédié à la musique était généralement postérieure à celle d'autres lieux de diffusions tels que les théâtres. Cette singularité induisait selon lui une forme de responsabilité. Bien que le lieu fut initialement dédié à la musique, plus exactement au jazz, Jérôme Vannier a donc dès son arrivée défendu l'idée d'une grande ouverture esthétique. Mais il a fallu trouver les modalités permettant de mettre en œuvre cette idée d'ouverture à tout type d'acteurs culturels. Comment gérer à l'année à la fois une trentaine de demandes pour des spectacles extérieurs, une programmation musiques actuelles et une programmation jeune public permettant à chaque enfant scolarisé dans la ville d'accéder au lieu une fois par an ? Cette volonté initiale a pris la forme d'un cahier des charges précisé d'année en année jusqu'à la transformation de l'équipement en EPIC (établissement public à caractère industriel et commercial) en 2011. Cette obligation autopromulguée de donner accès une fois par an à chaque élève scolarisé de la ville (élargie aujourd'hui aux enfants des crèches municipales) est un premier exemple concret de levier sur la programmation. Les petites jauges, la faible capacité de participation des établissements et l'important volume de spectacles génère de fait un fort déséquilibre budgétaire, engage en termes de responsabilités et un impact sur la programmation dont la dimension qualitative et subjective passe au second plan. Le Sax construit ainsi sa programmation à partir d'éléments purement objectifs et quantitatifs. Les considérations artistiques, voire culturelle sont secondaires dans le projet, axé plutôt sur des données sociodémographiques. C'est en ce sens que Jérôme Vannier a interpellé la FEDELIMA : comment expliquer, argumenter, justifier ces choix et ce fonctionnement plus finement au regard de l'épuisement des équipes et de la qualité artistique parfois faible des propositions ?

Jérôme Vannier fait état de nombreux témoignages d'usagers pour lesquels un spectacle,

quelconque de prime abord, a eu un impact extraordinaire dans leur vie personnelle. Il prend en exemple le principal mécène de la structure dont le spectacle de fin d'année qu'il a joué dans la salle en CM2 l'a fortement marqué au point d'investir financièrement des années plus tard. Ce type de valeur affective peut donc avoir de fortes retombées indirectes et inattendues. Selon lui, le référentiel des droits culturels pourrait permettre de consolider cette vision des choses, de la légitimer, ce dont tout directeur est souvent en recherche : que chaque association locale, chaque école puisse proposer son spectacle au sein du lieu. D'autant qu'aujourd'hui, la municipalité d'Achères n'est plus communiste et les fondements du projet du lieu sont donc moins soutenus par la nouvelle équipe municipale, qui souhaiterait en faire moins pour réduire les coûts. Jérôme Vannier défend donc aujourd'hui l'idée que cette évolution de la loi, qui renvoie à des responsabilités fortes, puisse être retravaillée en interne, clarifiée et ancrée profondément dans le projet en travaillant d'une manière plus collective et plus qualitative.

Jérôme Vannier poursuit son développement en témoignant du processus de structuration de l'équipe du Sax. Au début du projet, l'embauche de régisseurs a été prioritaire sur celle de chargés de communication. Le besoin concernait plus le volume d'activité que les questions de fréquentation, les acteurs locaux gérant de manière très autonome leur communication événementielle. Ce fonctionnement est à l'œuvre depuis 25 ans. Ce processus est également la conséquence de la création de studios de répétitions 6 ans après l'ouverture du lieu. Tout projet artistique, quel que soit son esthétique devait pouvoir y répéter à la condition de respecter quelques règles d'usage : participation financière, horaires, respect du matériel, du personnel. Suite à cette création des studios et malgré cette intention première, le directeur a rapidement été interpellé concernant l'existence d'une activité musicale fortement ancrée dans la ville, pratiquée par des personnes de talent, mais qui ne trouvait pas sa place dans la structure. Il s'agissait principalement de musique pratiquée par des habitants d'origine ultramarine : du Mayola et du Gwo Ka. Jérôme Vannier s'est rapidement aperçu que les normes imposées, qui paraissaient pourtant souples aux yeux de l'équipe du Sax, étaient

trop contraignantes pour ces musiciens. Ces derniers ne se considéraient pas comme un ou plusieurs groupes avec un projet propre, mais plutôt comme une sorte d'école de musique alternative. Or, le Sax ne souhaitait pas proposer d'enseignement du fait de l'existence d'un conservatoire municipal ouvert aux musiques actuelles. Pour autant, les habitants concernés ne s'y retrouvaient pas non plus. Ils se regroupaient donc au sein d'autres structures, plutôt orientées vers l'enseignement de la danse, cela générant des problèmes de cohabitation dus notamment à leur pratique de la percussion. Le Sax a donc fait évoluer ses modalités d'accès aux studios de répétition pour permettre à ces musiciens inscrits dans une dynamique de transmission d'y exercer leur pratique musicale. Cette ouverture a bien fonctionné et généré la présence de nouveaux groupes en tant que tels. De très nombreux acteurs gravitant autour de ces pratiques ont pu être identifiés. Cette dynamique a abouti, après quelques années, à la création d'un festival dédié aux musiques d'outre-mer. Or les équipes de la structure n'entretenaient pas initialement de logiques affinitaires avec ces esthétiques. Cette initiative a directement émergé d'une observation du terrain, d'une acculturation provoquée. Elle a généré des difficultés, mais tout autant de satisfaction et d'étonnement de part et d'autre. « On découvre l'autre à travers ce genre d'initiatives ». L'équipe du Sax a par exemple pu découvrir que certains « groupes cultes » de ces esthétiques étaient tout à fait accessibles financièrement. Ce festival est aujourd'hui devenu l'un des temps forts de la saison du Sax. Ce témoignage démontre comment une approche différente peut influencer sur une manière d'agir globale et une programmation dans son détail. Jérôme Vannier précise que le Sax ne souhaitait pas non plus renforcer une forme de communautarisme à travers cette initiative, observant des logiques d'enfermements communautaires à Achères, ville fortement métissée et multiculturelle. Le Sax, en tant que salle municipale, se devait d'être un lieu d'ouverture et de partage. C'est pourquoi les équipes ont intégré de nombreuses propositions annexes telles que des stages d'initiation en musique, en cuisine... La manière de faire à l'œuvre au sein de l'équipement en a donc été totalement modifiée, ainsi parfois que ses interlocuteurs, les artistes n'ayant pas toujours de tourneur avec lequel signer un contrat par exemple. Ce projet

très ancré en local a ainsi pu être pérennisé et est devenu un véritable axe de développement.

Jérôme Vannier conclut en précisant que ces expériences lui ont permis, avec son équipe, d'appréhender les limites d'une action et de sa modélisation. Partant initialement du principe qu'un fonctionnement propre peut convenir à tout le monde ou presque, une écoute proactive d'un territoire permet d'en apercevoir les limites. Se pose alors la question du rééquilibrage, une fois l'attention attirée sur d'autres acteurs culturels, a priori dans le besoin, mais ne l'exprimant pas ouvertement, peut-être à cause d'une forme de défiance. « Faut-il dans ce cas rester dans une forme de cohabitation, assez étanche ou y a-t-il plus à gagner à créer de la porosité ? »

Quelle appropriation des lieux de musiques actuelles par (tous) les publics ?

Guillaume Lechevin invite les participants à réagir à travers notamment leur approche de la question des droits culturels ? Il interpelle plus particulièrement des participants qui ne seraient pas fondateurs.rice.s d'un projet, mais embauchés.es pour un projet initié par d'autres. Il cite par ailleurs Jean-Michel Lucas, artisan majeur de la promotion des droits culturels, qui a souvent rappelé la nécessité de changer de posture. Selon ce dernier, il n'est plus question de rendre accessible une culture définie par des élites ou des experts, mais de créer de la relation entre les différentes entités culturelles. Tout en affirmant pour autant qu'un programmeur d'opéra, par exemple, a aussi des droits culturels, le droit de désirer partager cette forme artistique avec des spectateurs.

Un chargé de médiation culturelle d'une salle de Région parisienne témoigne en réponse de la situation particulière de son lieu. Il distingue deux objectifs : rendre la culture accessible et faire en sorte que des citoyens qui pensent que cette culture n'est pas faite pour eux comprennent qu'ils ont toute leur place au sein du lieu. Il pointe des enjeux en termes d'éducation, notamment des personnes qui peuvent se sentir « laissées pour compte ». Il s'interroge sur les solutions à penser pour faire venir ces publics. Leur salle est située au terminus d'une ligne

de Métro et drainant avant tout un public de « connaisseurs », parisien, qui adhère à un équipement intimiste, doté de bonnes conditions techniques et accessibles financièrement. Or, le lieu est implanté au sein d'une cité et sa mission consiste aussi à donner accès à la culture aux habitants de son territoire, mission qu'il peine à réaliser.

Pour Guillaume Lechevin, cela pose aussi la question de la culture en elle-même des personnes qui ne fréquentent pas le lieu. Déteint-elle directement sur le projet de la structure ?

Le participant avance que lui et ses collègues en ont une idée précise et que celle-ci déteint sur le projet. Pour autant, il entretient le sentiment que le lieu et son équipe « ne sont pas les bienvenus », qu'une partie des habitants de leur territoire entrevoit la salle où il exerce comme une structure parachutée à un endroit qui leur appartient et qui n'est pas faite pour eux. Il fait de ce sentiment une interprétation plus générale d'une partie de la population qui se sentirait exclue d'office de ce type d'initiative, qui ne perçoit pas comment s'approprier un tel lieu. Le directeur et programmeur de la salle en question précise l'intervention de son collègue. Selon lui, ils savent que cette frange de la population répond présente quand leur proposition répond à une logique de consommation culturelle, comme par exemple la programmation d'un rappeur américain « old school ». Dans ce type d'occasion, une partie de leur travail consistera par ailleurs à habituer cette population à venir récupérer une invitation à la caisse plutôt que de chercher à entrer par les issues de secours. Il constate également la présence de ce public moins habitué à l'occasion de programmations spécifiques, telles qu'un groupe palestinien. Mais cela s'opère au risque de sombrer dans une programmation communautariste. Il s'agit pour ce programmeur de curseurs concernant lesquels il faut faire preuve de vigilance. L'objectif d'une programmation est de permettre aux personnes de se mélanger, de générer une compréhension interculturelle.

Pour Guillaume Lechevin, un élément positif de ces témoignages se dégage en ce sens où « des personnes qui ne viennent pas viennent quand même ». Il interroge par ailleurs les

participants, programmeurs, sur leur capacité à faire la distinction entre consommation d'un côté et participation de l'autre, entre spectateurs qui seraient uniquement dans une posture de consommation et spectateur qui seraient dans une démarche plus vertueuse, chacun étant libre et ne pouvant tout aimer.

La Bobine à Grenoble : un exemple de programmation participative

Cette question de la participation amène Guillaume Lechevin à de nouvelles interrogations : comment amener des citoyens.ne.s, habitant.e.s, à participer à la gouvernance d'un projet ? A un comité de programmation ? Est-ce compliqué à mettre en œuvre ? Quel choix reste-t-il au programmeur si celui-ci est partagé par autant de monde ? Pour témoigner autour de ces nouvelles questions, il invite à témoigner Loïc Kervarrec, en charge de la coordination musiques à la Bobine (Grenoble), qui a mis en place une démarche de programmation participative.

La création de la Bobine a la particularité d'être à l'initiative d'un projet collectif et qui a su le rester. Il a été initié par des musiciens qui en ont élaboré la programmation ensemble. Le projet s'est développé, professionnalisé et de plus en plus de salariés ont été embauchés. S'il y a eu des combinaisons mises en place entre salariés et bénévoles sur certains postes, la programmation, elle, est restée aux mains de musiciens bénévoles. Elle est assurée par 7 collègues de 6 à 8 personnes définies selon les espaces et le type de programmation : la salle de concert, le bar / club (proposant une programmation de type « apéro concerts » plus ouverte), les soirées « apéro mix », les soirées slam et jam, les concerts jeune public, les spectacles relevant d'autres disciplines que la musique et les expos. Une huitième commission éphémère est mise en place l'été (proposant une programmation constituée à 50 % de concerts et à 50 % de spectacles en extérieur). Cette organisation permet une représentativité de styles, de formes, issue de non-professionnels. Loïc Kervarrec, en charge de la mise en œuvre de cette programmation participative constate ainsi qu'au regard de ses propres goûts esthétiques, il ne programmerait pas de lui-même certains groupes proposés.

Pour autant, il fait également le constat d'une absence de diversité au sein du public de la Bobine bien que le lieu soit implanté à la lisière du centre-ville et de quartiers populaires de Grenoble. Pour lui, certaines questions perdurent que les responsables du projet n'osent pas se poser de manière frontale. La Bobine organise actuellement un séminaire regroupant une centaine de bénévoles et 20 salariés pour élaborer des pistes de travail pour élargir la fréquentation et faire en sorte que tous les habitants s'approprient le lieu. Malgré cette démarche participative et bénévole, il constate que des barrières persistent et que l'artistique prime chez les programmeurs, que certains groupes, certains styles, sont exclus pour des considérations esthétiques ou d'image. Il prend également pour exemple la question de la parité hommes / femmes dans la programmation. Quand une approche plus volontariste a été proposée, des résistances ont été exprimées. Il lui a par exemple été rétorqué que les artistes féminines étant moins nombreuses et la qualité primant il était donc normal, de fait, qu'il y en ait moins au sein de la programmation. En tant qu'animateur d'un comité de programmation il assure un rééquilibrage une fois les orientations posées. Celui-ci est tout à fait compatible avec une exigence qualitative, mais nécessite constamment du débat et de la recherche active. La question esthétique peut alors devenir secondaire. Selon lui, une vision un peu ancienne perdure d'un groupe détenant le savoir et qui va le partager.

Comment de nouvelles personnes sont-elles intégrées dans ces collèges de programmation ?

Loïc Kervarrec précise qu'avant d'intégrer un collègue, il faut être bénévole pour des tâches plus basiques. Deux fois par an, dans le programme, sur le site Internet, des appels à bénévolat sont publiés. Les personnes intéressées viennent visiter la Bobine, le projet et les valeurs défendues par la structure leur sont présentés. La plupart des bénévoles viennent au départ pour rencontrer d'autres personnes, des primo-arrivants par exemple. Une fois qu'ils connaissent le lieu, qu'ils se sont impliqués dans des tâches telles que le contrôle des entrées, le catering et qu'une place se libère dans un collège de programmation, ils peuvent postuler, s'ils justifient d'au moins deux ans

d'expérience de bénévolat au sein de la Bobine. Certains comités très prisés organisent des entretiens de recrutement. Les postulants sont interrogés sur leur capacité à travailler en collectif, à s'extraire d'une intention préétablie de programmeur, à partager leurs goûts et ne pas mettre leur ego en avant. Leur culture musicale est bien sûr prise en compte, mais ne constitue pas la principale exigence.

Comment sont gérés les prises de décisions et les désaccords ?

Loïc Kervarrec précise que les prises de décisions se font par consensus, chaque comité se fixant un objectif de diversité de styles. Des systèmes de pré-classements à distance par préférence ont été définis, qui peuvent fonctionner un peu différemment selon les comités. Chacun procède à des écoutes puis le comité se réunit. Ils passent ensuite par un système de classement par catégories de styles musicaux. Un groupe en bas d'un pré-classement général peut ainsi se retrouver en haut d'un classement pour tel style donné. Lorsqu'il s'agit d'un style rarement proposé, le comité peut s'imposer de programmer un groupe, même s'il n'a pas été plébiscité par la majorité. Cette méthode de fonctionnement s'est précisée progressivement dans le temps. Loïc Kervarrec contacte ensuite les productions, gère concrètement la venue des artistes, sur la base de cette présélection.

Témoignages autour de modes de programmations plus classiques

Après ces témoignages assez singuliers, de structure ayant déjà expérimenté une forme de prise en compte des diversités et des pratiques locales, Guillaume Lechevin propose d'ouvrir les échanges à des témoignages de modes de programmation plus classiques, à la responsabilité d'une personne autonome.

Une coordinatrice des pratiques amateurs d'une salle témoigne de son travail auprès d'un programmeur qui décide seul de toute la programmation. Arrivée récemment en poste, elle chapeaute toutes les activités ayant trait à l'accompagnement des musiciens au sein des studios de répétition et à l'action culturelle. Elle témoigne de sa démarche très proactive auprès de son programmeur, qu'elle sollicite

beaucoup : demande de liens pour écouter, d'échanges autour de sa programmation, pour se nourrir elle-même... Elle lui « emprunte » parfois des dossiers artistiques directement sur son bureau. Le lien se fait petit à petit et elle reste convaincue que la réciprocité émergera à terme. Elle perçoit en revanche des difficultés concernant le sens qu'elle donne à son activité, professionnelle comme de spectatrice. La notion de droits culturels résonne chez elle, l'interpelle sur ce qui la nourrit artistiquement et personnellement et sur ce qui nourrit le travail d'un programmeur.

Une chargée de production d'une autre salle témoigne à son tour du fonctionnement de sa structure. Au sein de celle-ci, le programmeur agit plutôt seul, bien qu'elle participe également un peu à la programmation du lieu. Elle évoque le nombre important d'associations ou groupes de personnes extérieurs qui les sollicitent pour organiser des concerts dans leur lieu. Elle déplore la dimension assez unilatérale de ce type de demande, l'absence de co-construction, qui génère une habitude de simple mise à disposition. Le planning étant très chargé, il est de plus impossible de répondre à toute la demande. Elle regrette l'absence d'une dynamique de territoire.

Guillaume Lechevin rappelle qu'en introduction, Alban Cogrel précisait que la programmation collective ou partagée n'était pas systématiquement la bonne réponse à la question des droits culturels. Elle constitue une manière de les envisager, mais pas une garantie. Il évoque la question posée à l'occasion de l'assemblée plénière autour des principes de jugement et de critères d'accueil des groupes. Il questionne les participants concernant leur relation avec les groupes, locaux en particulier, notamment les explications fournies face à leurs incompréhensions devant les difficultés d'accès à la scène de leurs équipements. Les questions de planning, d'offre et de demande, explique bien sûr une partie des refus... Pour autant, cet objet de la programmation, ce qui fonde les choix d'une programmation, qu'elle soit collective ou individuelle, demeure un peu « mystérieux ». La faible présence de programmeur.rice.s à cet atelier est pour lui signifiante. Il relance ainsi les échanges en formulant quelques questionnements : « au-delà des goûts de la personne et de son flair charismatique, comment un.e

programmateur.rice se positionne-t-il.elle pour justifier ses choix de programmation et ses refus ? Choix esthétiques ? Éclectisme ? Y a-t-il par exemple des structures qui communiquent sur leur ligne artistique ? Qui expliquent leurs choix de programmation ? Au-delà des considérations économiques ? »

Loïc Kervarrec (la Bobine) fait part en retour de son sentiment qu'à contrario, pour la DRAC, un professionnel qui postule à un poste de programmation a l'obligation de définir une ligne artistique, sans préoccupation des droits culturels, ce qui devient désormais contradictoire au regard des textes de loi.

Une chargée de la programmation d'une salle affirme que les musiciens comprennent la sur sollicitation dont celles-ci sont l'objet. Quand un musicien prend le temps d'un appel téléphonique, de présenter son projet, elle prend elle-même en retour le temps de l'écouter. En cas de refus, elle motive celui-ci, explique ces choix, que d'autres projets sont plus avancés et incite son interlocuteur à la solliciter à nouveau ultérieurement et à lui faire part de ses motivations et de l'évolution de son projet. Elle rappelle que l'écart entre le nombre de groupes accueillis annuellement et le nombre de sollicitations est énorme. L'esthétique détermine également ses choix. Si elle s'autorise parfois une programmation « coup de cœur », elle ne se permet pas de répondre par la positive à un projet défendant une esthétique qui a déjà été accueillie deux ou trois fois récemment, quand bien même celle-ci serait très demandée sur son territoire. Elle revient ensuite sur le mode de fonctionnement de son lieu. Celui-ci compte deux programmatrices et un chargé d'accompagnement et d'action culturelle travaillant tous trois en concertation. Le chargé d'accompagnement et d'action culturelle opère une veille permanente sur les groupes répétant dans leurs locaux, évalue ceux prêts à se produire sur scène, en première partie ou en configuration café-concert. Il s'agit d'un jugement qu'elle estime ne pas être en mesure d'exercer elle-même. Ce fonctionnement circulaire vient nourrir les trois champs d'activité que sont la programmation, l'accompagnement et l'action culturelle. Pour elles, la question des droits culturels est donc travaillée en équipe, en croisant leurs perceptions respectives.

Le.la programmateur.rice : un.e professionnel.le dans sa zone de confort ?

Jérôme Vannier (le Sax) rappelle que lorsque l'on exerce à un poste où l'on agit sur une programmation, la tendance naturelle est à « rester dans sa zone de confort ». Or, plus on en prend conscience et plus on l'accepte, plus il est justement facile de travailler en dehors de cette zone. Il faut pour cela accepter avec lucidité que l'on appartienne à une communauté et que l'on programme naturellement pour celle-ci. C'est pourquoi les spectateur.rice.s ressemblent généralement au programmateur ou à la programmatrice. Concernant ses choix de programmation, Jérôme Vannier explique que dans son fonctionnement, s'il oppose un refus, il est attentif aux autres solutions possibles pour l'artiste qui le sollicite. Il s'agit pour lui d'un indicateur important. Or, sur son territoire, il existe peu d'équipements culturels et d'autant moins qui ouvrent leur programmation aux acteurs locaux. Jérôme Vannier prend ce constat en compte dans ses décisions. Il prend pour exemple une compagnie voisine du Sax spécialisée dans la marionnette. Il sait que s'il ne la soutient pas dans tous ses projets de création, peu voire aucune autre structure ne le fera. C'est pourquoi il estime que cette compagnie est en droit d'exiger de pouvoir exercer ses droits culturels au sein de sa structure locale, qui doit pouvoir l'accompagner à minima concernant ses projets de création. Il peut s'agir d'une aide très limitée : trois jours de mise à disposition du plateau et un préachat d'une représentation. Pour autant cela suffit à la compagnie pour poser les bases de sa création, enclencher des demandes de subventions, etc. Pourtant, l'équipe du Sax n'est pas forcément très enthousiasmée par le travail de cette compagnie. Le curseur est donc bien situé au niveau culturel, peu importe ce qu'il en est du contenu.

Jérôme Vannier évoque ensuite les questions de qualité artistique. Il affirme avoir accumulé un certain nombre de témoignages qui, même chez de grands artistes, révèlent que le premier choc émotionnel qui a déclenché une envie d'explorer la musique n'est pas toujours issu d'une proposition artistique que la profession ou un amateur de musique va considérer comme qualitative. Ce constat l'invite à une prise de distance. Il cultive l'impression d'être partagé entre des injonctions paradoxales :

entre cette logique d'ouverture et ses relations avec les tourneurs, presque oppressives (sur-sollicitations, chantage affectif, entretien de bonnes relations pour pouvoir saisir les bonnes occasions...).

Enfin, Jérôme Vannier fait part d'un sentiment récurrent qui relèverait d'une certaine mauvaise foi concernant la question du communautarisme, une logique de double discours un peu dangereuse. Quand un artiste est programmé, il y a toujours une communauté qui lui est relative. « Quand il s'agit d'une majorité de blancs, entre 25 et 50 ans, cela ne questionne pas. En revanche, quand il s'agit majoritairement de personnes originaires d'Afrique de l'est, cela devient communautaire. Pourtant quelle est la différence ? ». C'est pourquoi il pense que plus les propositions seront diversifiées dans des lieux identifiés comme relevant d'un service public et portant des missions d'intérêt général, moins ils pourront être taxés de communautarisme. En rentrant en revanche dans une relation plus individuelle avec le public ou les organisateurs, il est évident que l'on percevra des logiques revendicatives et de repli sur soi chez certains et des logiques d'ouverture chez d'autres.

Il a été cité par deux fois des exemples de propositions programmées sans les apprécier artistiquement : quels sens, quel plaisir dans le travail de programmation dans ces cas ?

Plusieurs réactions spontanées dans la salle vont dans le sens de la satisfaction que procure l'observation d'un public prenant du plaisir. Pour Jérôme Vannier, il s'agit effectivement d'une limite, mais de laquelle on s'affranchit quand on observe en effet un public inhabituel, qui prend du plaisir, qui prend le temps de remerciements chaleureux en quittant le lieu.

La question complexe du brassage des publics

Guillaume Lechevin réouvre la discussion en s'appuyant sur l'introduction d'Alban Cogrel : dans le droit culturel la question se pose aussi de la relation entre les personnes, les identités culturelles des groupes de personnes. Cet enjeu du brassage des publics et de découverte d'esthétiques nouvelles pour eux est également

au cœur des préoccupations des lieux de musiques actuelles.

Pour une participante, l'entrée jeune public est l'une de celle qui permet de s'en rapprocher le plus, ce type de public ne prenant pas nécessairement en compte uniquement des critères artistiques. Pour une autre personne, cet enjeu ne relève pas nécessairement des droits culturels dont la logique constitue justement à remettre en cause le rôle de prescripteurs des lieux.

Guillaume Lechevin témoigne quant à lui d'une anecdote autour d'un concert du groupe de rock Dub Trio qui a drainé un public issu de la communauté « reggae / dub » du fait de son nom. Or, le style musical était décalé par rapport aux attentes initiales de ce public qui a d'abord réagi négativement puis a finalement été conquis par le groupe. En définitive, le concert fut une réussite et permit de brasser un public inattendu. Une participante abonde en ce sens en évoquant sa structure disposant de deux salles de concert exploitables en même temps. Régulièrement, deux concerts sont réalisés simultanément dans deux esthétiques très différentes. L'équipe se permet de laisser circuler librement le public quand les concerts n'affichent pas complet ce qui génère des rencontres intéressantes.

Pour Jérôme Vannier, au-delà de ce fantasme qu'il nomme « babel musique », des concerts drainent un public très diversifié, rassemblé autour d'un même objet, il faut déjà que chacun se sente respecté dans son identité, dans ses goûts. Il prend l'exemple, sur son territoire, d'une tradition d'origine antillaise très ancrée autour des chants de Noël. Cette tradition musicale, très participative, est initialement religieuse, mais tellement populaire qu'on pourrait la comparer au Gospel. D'abord réticent à accueillir ce type de projet, il a finalement accepté que les organisateurs investissent le Sax en autonomie. Puis l'année suivante, il a sollicité un groupe professionnel de Guadeloupe pour assurer la prestation. Il a fait le constat d'une démarche très inclusive, malgré la teneur des chants et se voit très satisfait d'avoir pris ce risque, nécessitant un certain cheminement et d'appréhender cette culture dans sa globalité.

Sensibiliser les collectivités

(A Jérôme VANNIER) Pourquoi, au regard des approches qu'il développe déjà par lui-même, a-t-il souhaité se faire accompagner par la FEDELIMA sur cette question des droits culturels ?

Il se sentait limité pour transmettre en interne ce genre de posture, d'autant que son environnement professionnel, tourneurs notamment, et institutionnel lui renvoyait totalement autre chose.

Une directrice adjointe, administrative et culturelle d'une salle rebondit concernant les difficultés de sensibilisation des collectivités. Sa salle a été sollicitée par une structure culturelle de Perpignan qui porte un projet, des Baléares à Arles, de reconnaissance et d'inscription dans le patrimoine mondial immatériel de l'UNESCO de la Rumba Catalane. N'ayant aucune idée de quoi il en retournait, il lui a fallu, pour répondre à la demande, identifier tous les foyers dans la zone concernée et rencontrer des personnes-ressources telles que le chef des gitans du Grand Sud. Le projet, intégrant des moments de diffusion, de valorisation, d'action culturelle, a fortement enthousiasmé l'équipe de la salle, même si elle ne s'y retrouvait pas forcément artistiquement parlant. En revanche, le projet a été mal perçu, mal jugé par l'élu à la culture de la Ville de Nîmes.

Des profils professionnels stéréotypés ?

Ce genre d'exemple montre, pour Jérôme Vannier, que le travail du directeur peut parfois avoir besoin d'être « relégitimé », y compris en interne. L'autorité ne règle pas tout. Que des projets différents soient parfois proposés et portés par d'autres personnes peut faire la différence. La question des musiques d'outre-mer dans leur cas est un sujet assez politique. Que le Sax s'en empare satisfait l'institution. En revanche, l'absence de diversité de points de vue ou tout simplement socioculturelle au sein de l'équipe est un frein. Si dans une équipe les origines, les pratiques culturelles, les modes de vie étaient plus diversifiés, certains projets seraient plus faciles à porter. Mais les profils sont en général cooptés, assez semblables, il faut accepter d'en faire le constat. Il faut trouver un équilibre entre défendre des goûts artistiques assez personnels d'un côté et développer une

approche plus politique et culturelle qu'artistique de l'autre. Cela implique de porter des projets qui sortent parfois des cadres et des circuits habituels (CNV, tourneurs, institutions...).

Pour un participant, le réseau a peut-être justement des questions à se poser par rapport aux profils des équipes. Il y a probablement un travail de sensibilisation, d'éducation assez large à effectuer au niveau de communautés très diverses. Pour Jérôme Vannier, cela pose la question de comment favoriser la porosité avec son territoire pour discuter du projet artistique, des contenus culturels. Et d'autres questions plus basiques de recrutement, les candidatures en elles-mêmes étant déjà très stéréotypées. Le regard porté sur les pratiques populaires pourrait changer. Un territoire est rarement appréhendé dans toute sa richesse. Il se passe par exemple des événements incroyables en Algérie en ce moment. N'est-ce pas l'occasion de programmer des artistes algériens ? La France et l'Algérie ont une riche histoire commune. On peut faire résonner cette actualité internationale dans une programmation. Le développement du patrimoine immatériel de l'UNESCO est un facteur accélérateur sur lequel s'appuyer : Fado, Gwo Ka, Maloya, Reggae y ont récemment été inscrits. Il est possible de se saisir de cette reconnaissance internationale pour l'envisager au niveau local. Une participante ajoute que cette idée est d'autant plus intéressante que la méthodologie est dans ce cas forcément participative. Pour Jérôme Vannier on minore peut-être l'intérêt que pourraient porter les institutions à un projet qui ferait ce genre de pas de côté par rapport au secteur très marchand de la musique. Il existe peut-être selon lui une forme d'autocensure dans le secteur.

Droits culturels, éducation et éducation populaire

Une participante évoque un point de vigilance du fait de l'utilisation à plusieurs reprises du terme « éducation » qui l'interroge vis-à-vis des droits culturels. Elle y voit une connotation assez verticale, assez descendante quand pour elle les droits culturels relèvent d'un processus plutôt horizontal.

En réponse, un autre participant évoque le fait

que des personnes pensent que la culture leur est accessible, est faite pour eux, relève de l'éducation. Si l'habitude n'a pas été créée, les personnes ne viendront pas d'elles-mêmes. On peut imaginer que certains endroits ne sont pas faits pour certaines personnes. En revanche, connaître ce qui est disponible et choisir de ne pas y aller est une chose. Mais penser d'office que ce qui est disponible n'est pas fait pour soi en est une autre.

Pour Guillaume Lechevin, le terme d'éducation résonne avec celui d'éducation populaire, qui entretient des ponts avec les droits culturels. Les rares études sociologiques sur le public des opéras ou de certaines grandes scènes parisiennes montrent que ces équipements concernent une certaine catégorie socioprofessionnelle. Qu'une grande partie de la population n'y vienne pas relève peut-être d'une question d'éducation. Mais peut-être est-ce aussi du fait que les lieux et les projets n'ont pas été pensés avec tout le monde, ce pour quoi tous ne s'y retrouvent pas. Il en va de la responsabilité collective. De la même manière, le Jardin Moderne où il travaille est un lieu qui a été construit dans les années 90 à l'initiative de musiciens et d'associations qui avaient des besoins précis. Ils n'ont pas pensé à l'époque que le lieu pourrait être utilisé par d'autres personnes qu'eux. Tous les lieux ne sont pas pensés pour tout le monde. Mais à terme, une prise de conscience du fait de l'argent public investi pousse peut-être les gérants et utilisateurs à se sentir plus responsables de l'avis des autres.

Lors des récentes rencontres « programmation » de la FEDELIMA la question des droits culturels a été évoquée ?

Un programmeur présent dans la salle répond que de premières bases ont été posées bien qu'il y ait eu un peu un amalgame entre droits culturels et diversité culturelle. Les discussions ont notamment abordé la question des tourneurs avec lesquels les programmeurs travaillent et auxquels ils doivent être attentifs. Certains « petits » tourneurs font un travail de développement, favorisent cette diversité artistique et donc dans un sens sont favorables aux droits culturels et d'autres, les « gros » sont orientés business et donc assèchent plutôt cette dynamique. « Nous, lieux, devons faire très attention et privilégier les

tourneurs qui font du développement d'artistes et quand c'est possible, éviter de dealer avec Live Nation et compagnie ». Il en va selon lui de la responsabilité des programmeurs, au-delà de programmer des groupes « bankable » pour assurer la fréquentation ou de se faire plaisir, d'être attentifs à mobiliser et donc faire vivre ce tissu d'acteurs.

Une participante ajoute que des réflexions ont également été menées autour des propositions artistiques que l'on peut considérer comme vulgaires et terriblement de mauvais goût, mais qui rassemblent un large auditoire. Faut-il les exclure de la programmation, notamment quand, au regard de l'engagement féministe de la FEDELIMA, des propos insultants envers les femmes sont tenus ? Elle précise qu'à Paloma il y a souvent des débats en interne sur ces questions. Elle s'interroge : « Est-ce à nous de faire la police du bon goût ? ». Pour certains, les salles entretiennent une vision un peu ethnocentriste du bon goût musical, une musique majoritairement faite par des blancs. Mais s'interdire un jugement artistique sur une musique rap, faite majoritairement par des noirs, sous prétexte que l'on n'en maîtrise pas les codes ne relève-t-il pas d'une vision tout autant ethnocentriste ? Sa salle, du fait de sa jauge importante, est souvent sollicitée par des propositions très « mainstream ». Il est très difficile de faire des choix tranchés. Parfois la prestation est extrêmement décevante. D'autres fois, en revanche, comme lors de la venue d'un artiste comme Dadju, on comprend sur le moment l'impact culturel des propos et la symbolique de voir se produire un artiste comme tel pour une certaine communauté.

Un participant refait le lien entre cette discussion et la question du programmeur comme prescripteur. Il y a une dizaine d'années, il semblait évident d'affirmer que les lieux du réseau étaient des lieux de prescription. Il pense que le référentiel des droits culturels inverse cette question de la prescription.

Pour Guillaume Lechevin, il est intéressant de constater que ces questions provoquent des débats en interne, que ce débat est possible. Il lui apparaît sain que la programmation soit discutée, fasse l'objet de débats, et qu'elle ne soit pas appréhendée de manière binaire avec le « mainstream » de mauvais goût d'un côté et

« l'underground » pointu de l'autre. La question de la diversité est plus complexe. La question de la relation aux musiciens, au territoire est plus complexe. Il lui semble important de profiter de ces temps de rencontre pour provoquer ces débats. Il invite ainsi tous les professionnels qui ne font pas de programmation à participer aux rencontres sur la programmation, notant la présence dans cet atelier d'un quart des participants tout au plus assurant des missions de programmation.

En conclusion, un participant rappelle tout d'abord que chaque programmeur a ses propres couleurs musicales, mais dispose en général d'un entourage de personnes réfé-

rentes qu'il consulte pour ses choix, en particulier sur des esthétiques qu'il ne maîtrise pas. Un directeur et programmeur d'une salle conclut les échanges. Selon lui, les professionnels du réseau connaissent mal les réalités des métiers des uns et des autres. Il est nécessaire pour lui de revoir la fonction de programmation dans les structures, qu'elle soit moins centrale, s'implique beaucoup plus dans la transversalité des missions, s'intègre plus aux projets de médiation, aux questions d'accompagnement... Cela permettrait de mettre au cœur du débat les questions de diversité culturelle et de droits culturels.

Construire un projet politique musiques actuelles de territoire : quels enjeux, quelles réflexions mettre en place ? Quelles méthodologies possibles ?

 Mercredi 3 juillet | 14h00-16h00

 Grande loge

Si certains territoires ne sont pas dotés de structures de musiques actuelles importantes, il y existe néanmoins souvent de nombreux acteurs. Comment mettre alors en place une réflexion visant à construire de manière collective, avec les acteurs et les collectivités publiques, un projet politique de musiques actuelles en direction d'un territoire ? Comment veiller à une meilleure complémentarité et coopération entre les acteurs ? Comment préserver la diversité des acteurs tout en structurant une politique publique en direction des musiques actuelles ?

Cet atelier présentera des initiatives sur différents territoires et tentera de dégager collectivement les enjeux et méthodes possibles pour mener à bien ce type de réflexion.

Avec...



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



SÉBASTIEN CORNU
Consultant culturel
(CAE Mosaïque à Volx)



JEREMY GALLIOT
Chargé projet à Hiero Limoges



RÉMI FAURE
Chargé de
l'accompagnement
et du développement
artistique du Collectif
Vacance Entropie,
pépinière d'artistes

Animé par...



FRANÇOISE RAMEL
Mondoblogueuse, élue locale (56)

Les expériences décrites correspondent à des territoires administratifs et géographiques principalement ruraux (Ariège et Creuse) ou bien en environnement urbains mais relativement éloignés des grands axes de développement nationaux et européens (Limoges).

En Ariège, la dynamique de projet culturel territorial a mûri au moins 7 ans. Elle s'inscrit dans l'histoire d'une structure associative « Arcade », labellisée SMAC en 2018, qui est apparue dans les années 1990 à Sainte-Croix-Volvestre (600 habitants) pour proposer des concerts dans un lieu privé. La logique territoriale via la démarche SOLIMA (Schéma d'Orientation et de développement des Musiques Actuelles) s'est élaborée et étendue au département sur la base pour le lieu d'une expérience menée précédemment à l'échelle de l'intercommunalité par un agent de développement qui a su mobiliser et faire dialoguer aussi bien les élus que les différents acteurs du territoire.

Dans la Creuse, un territoire encore moins peuplé, la dynamique SOLIMA pour élaborer et faire projet territorial existe depuis 5 ans à l'initiative des acteurs, sur la base d'une proposition institutionnelle et de la perspective d'une labellisation SMAC par l'État.

Quant à Limoges et son bassin, il y a depuis plus de 30 ans un jeu d'opposition arrivé à son terme entre un activisme associatif musiques actuelles avec en première ligne la fédération Hiero et une pratique politique de gestion en régie directe de services et d'équipements. La perspective d'une labellisation SMAC a relancé la nécessité d'un projet territorial et une possible démarche SOLIMA.

De ces expériences singulières, confortées par d'autres, plusieurs constats et analyses apparaissent :

- La démarche territoriale de concertation de type SOLIMA nécessite une approche fine. Il s'agit d'identifier précisément les biais possibles pour ne pas crispier soit les acteurs, soit les politiques ou les techniciens territoriaux, notamment dans le vocabulaire utilisé et les premiers sujets ou enjeux à traiter.
- Elle nécessite également de mobiliser ceux qui ont envie en restant ouvert aux autres afin d'initier durablement la démarche.

- Le recours au moins au début à une personne extérieure qui permet de renvoyer de l'analyse distanciée, de la méthode d'animation et de l'expérience est un atout essentiel pour lancer les dynamiques de concertation territoriale.
- L'approche d'accompagnement globale de la FEDELIMA en lien avec les collectivités publiques et l'État, a permis pour ces expériences non seulement au préalable de poser des enjeux et des principes méthodologiques, mais aussi d'assurer un accompagnement de l'ensemble de la démarche.

Des points de vigilance ont été signalés :

- Aboutir à des coopérations effectives apparaît comme indispensable pour accréditer la démarche dans la durée.
- Trouver la bonne échelle de concertation, qui souvent semble être les bassins de vie facilite la compréhension et la mobilisation des acteurs.
- Les artistes sont encore à mobiliser plus fortement.
- Il en est de même pour les élus.

Globalement, cette démarche est encore loin des pratiques politiques et des usages d'acteurs confrontés à des environnements concurrentiels

Qualitatif vs quantitatif : comment évaluer les projets différemment ?



Mercredi 3 juillet | 16h30-18h30



Houlocène

L'évaluation des projets passe aujourd'hui essentiellement par l'analyse de données quantitatives souvent restreinte aux périmètres du budget, de l'emploi, du nombre d'activités produites ou de « public » touché dans la mise en œuvre des activités des structures. S'il en est ainsi, c'est bien évidemment que les données quantitatives sont beaucoup plus simples à produire et parce que les méthodes d'évaluation de projet sont en grande partie issues du secteur économique privilégiant l'audit et le contrôle de gestion. Alors que les approches quantitatives cherchent à mesurer et dénombrer de manière globale, les approches qualitatives cherchent à produire des éléments de compréhension, d'explication des faits, en tenant compte du contexte et de l'environnement. Au-delà de la production de données chiffrées, comment évaluer un projet de manière plus qualitative, en prenant en compte son environnement (son territoire, les personnes...) ? Cet atelier sera l'occasion de poser des pistes, d'imaginer des indicateurs pertinents permettant d'évaluer autrement les projets des structures.

Avec...



YANN BIEUZENT

Chargé d'animation des réseaux et de l'appui aux acteurs du Pôle des Pays de la Loire



LAËTITIA PERROT

Directrice de La Nef (Angoulême)



MARYLINE LAIR

Directrice du Collectif des festivals



FLORENCE FORIN

Conseillère musique et danse à la DRAC Grand Est et présidente de l'ANCMD



EMMANUEL PAYSANT

Directeur de la Souris Verte (Épinal)

Animé par...



JEREMY GALLIOT

Chargé projet à Hiero Limoges

Introduction par Jérémy GALLIOT

Jeremy GALLIOT, chargé de projet à Hiero Limoges, débute cet atelier en présentant les différent-e-s intervenant-e-s et en replaçant sa problématique générale. Comment évalue-t-on un projet, pour quel objectif, qui évalue, comment construire des indicateurs d'évaluation adaptées ? Cet atelier devra permettre de débattre et de tenter de répondre à ces questionnements.

Intervention de Florence FORIN, conseillère musique et danse à la DRAC¹ Grand Est et présidente de l'ANCMD²

Florence FLORIN présente une expérimentation menée entre l'État et plusieurs structures de terrain labellisées SMAC. L'idée de cette expérimentation autour de l'évaluation de projets est née en 2018. Son objectif est d'améliorer les liens entre les services de l'inspection du ministère de la Culture et les DRACs en région, dans le cadre d'une amélioration de l'organisation des différents labels d'État en lien avec leurs cahiers des charges et missions. La question de l'évaluation est ressortie des échanges avec l'idée d'essayer de procéder autrement en termes d'évaluation. En effet, il n'existe pas d'uniformité sur l'ensemble des différents labels des systèmes d'évaluation. Il est seulement stipulé dans les textes qu'il doit être réalisé une auto-évaluation 6 mois avant la fin de la convention entre l'État et la structure labellisée. Une mission a donc été confiée à deux inspecteurs musiques actuelles de mener dans deux régions administratives différentes une expérimentation autour de l'évaluation des projets de deux structures labellisées SMACs. « La Souris Verte » à Épinal dans la région Grand Est et « Le 6PAR4 » en Pays de la Loire. Deux lieux similaires, dans des villes similaires, mais avec des histoires différentes qui permettaient de réaliser des analyses comparatives. Pour l'exemple d'Épinal, il a été décidé dans un premier temps, de mettre l'ensemble des parties prenantes autour d'une table (technicien-ne-s

.....

1- Direction Régionale des Affaires Culturelles

2- Association Nationale des Conseiller-ère-s Musique et Danse

des DRAC, collectivités territoriales, l'équipe de la structure, les structures partenaires, etc.). Des rencontres *in situ* ont été organisées en février 2019 entre les l'État et ses différents services (DRAC et inspections) et le directeur et l'équipe de la structure. Des réunions complémentaires ont également été organisées avec les collectivités et les structures partenaires. Un rapport, intégrant un *vade-mecum*, vient d'être finalisé présentant les résultats de cette première phase de travail, qui doit plus être considéré comme une étude exploratoire que comme un travail d'inspection. Il sera présenté prochainement à la structure ainsi qu'à ses différents participants et partenaires. Cette méthode de travail a été plutôt très bien accueillie et l'État souhaiterait la généraliser à l'ensemble des labels.

Intervention d'Emmanuel PAYSANT, directeur de La Souris Verte (Épinal)

Emmanuel PAYSANT, témoigne à son tour de cette expérimentation en tant que directeur de La Souris Verte à Épinal. Cette demande d'expérimentation a été vécue comme une force beaucoup plus que comme une contrainte. La Souris Verte est un projet récent puisqu'il a 5 ans avec un équipement neuf situé en centre-ville. C'est un établissement public porté par l'agglomération d'Épinal. Initialement, le projet était plutôt de type pluridisciplinaire avec un volet musiques actuelles. Lors de sa prise de fonction en 2016 comme directeur, un des premiers réflexes a été de rechercher les données existantes permettant une meilleure appropriation du projet. Après lecture de différents documents, il a été constaté que la plupart des éléments d'évaluation étaient principalement axés sur des données quantitatives avec comme entrée principale celui de la fréquentation des concerts et des différentes manifestations en lien avec le public de la structure. Les élus et techniciens locaux ne s'appuyaient à l'époque (comme seul élément de communication sur le projet) que sur la fréquentation des concerts, l'ensemble des autres activités de la structure (actions culturelles, soutien aux pratiques amateurs, émergence, etc.) qui en fait la richesse du projet sur le territoire, n'était aucunement pris en compte, voire complètement invisibil-

sé. Il a donc fallu réaliser un travail de fond afin de commencer à éclairer le projet d'autres informations en lien avec les activités et services proposés aux personnes du territoire tout au long de l'année par la structure. Puis un travail complémentaire a été effectué afin de pouvoir mieux observer le rayonnement territorial du projet avec la constitution notamment d'éléments cartographiques amenant une nouvelle lecture. L'obtention du label SMAC en 2018 a été un élément déterminant, renforçant plus encore la question de l'évaluation pour la structure. La labellisation a obligé les élus à faire évoluer leur mentalité et leur vision de l'évaluation du projet. Les éléments cartographiques et nouveaux indicateurs communiqués ont permis une ouverture et une prise de conscience de la part des élus qui ont beaucoup mieux perçu la portée du projet dans son ensemble en lien avec le territoire. Pour Emmanuel Paysant, ce travail de sensibilisation et d'information restait cependant un travail de bilan d'activité assez classique, ce qui n'était pas vraiment encore de l'évaluation. En second lieu, la véritable question a été de savoir comment il est possible de dépasser cette culture du chiffre pour trouver les moyens de pouvoir observer et identifier les effets du projet à d'autres endroits en termes de politiques culturelles comme l'émancipation, l'humain, rendre l'ensemble des droits culturels plus effectifs, etc. Lorsque l'on s'engage dans

une telle démarche, on sait qu'on ne peut pas évaluer seul. Lorsque la proposition d'expérimentation du ministère de la Culture arrive, on se sent un peu moins seul dans sa réflexion et cela est perçu comme une aide bienvenue pour amorcer un tel travail. Travail qui n'est pas finalisé puisque la Souris Verte est actuellement, avec le ministère de la Culture, en cours de rédaction de sa convention pluri annuelle d'objectifs, qui intègre les critères et indicateurs de l'évaluation du projet. La participation d'Emmanuel Paysant à cette table ronde doit lui permettre d'échanger avec les participant-e-s et professionnel-le-s présent-e-s autour de cette question du dépassement de la culture du chiffre dans l'évaluation. Il s'agit de trouver des solutions afin de mieux rendre compte de ce que produisent les projets de structures sur un territoire et sur les personnes qui y vivent. Par exemple, le droit à l'éducation, qui est intégré aux droits culturels, devrait pouvoir être rattaché aux indicateurs d'évaluation des projets artistiques et culturels en lien avec les actions culturelles initiées par les structures. Il est dommageable que les projets éducatifs que la Souris Verte met en place tout au long de l'année, et qui permettent de contribuer à un de ces droits fondamentaux, ne soient que si peu pris en compte dans les grilles d'évaluation du projet posées par les partenaires.



Florence FLORIN, complète l'intervention d'Emmanuel Paysant en précisant que c'était justement l'objectif de l'expérimentation menée que de dépasser cette culture du chiffre, qui bien souvent reste un réflexe premier ayant pour objectif de rassurer les techniciens et élus quant à la dépense publique. Il reste cependant à trouver des solutions afin que le chiffre ne soit pas l'unique clé d'entrée d'évaluation des projets. En ce sens, la décision d'appréhender l'évaluation via l'entrée des droits culturels a permis d'élargir le spectre des points à observer, avec l'équipe, les collectivités, les techniciens, les élus et les différents partenaires. Il s'agit maintenant de mettre en place un suivi collectif et régulier avec toutes ces parties prenantes bien au-delà du temps d'évaluation prévu à la fin de la période de la convention pluriannuelle d'objectifs.

Comment est réalisée la mise en œuvre effective de ce travail, quant aux indicateurs permettant de mettre en lumière les objectifs atteint et de la méthode qui pourrait être reprise plus largement ? L'objectif de cette expérimentation est-il justement de pouvoir tester une méthode afin de pouvoir l'élargir par la suite ?

Florence FLORIN, répond qu'effectivement, ce travail vise à donner des clés de lecture et un calendrier idéal de ce qui peut être posé en amont de la CPO dans le cadre de l'évaluation des projets soutenus par l'État. Cela, en tenant compte des spécificités du territoire sur lequel est implanté le lieu et en coconstruisant ensemble avec les différents partenaires un calendrier intégrant des rencontres régulières.

Intervention de Laëticia PERROT, directrice de La Nef (Angoulême)

Laëticia PERROT présente le travail réalisé concernant sa structure implantée à Angoulême, en Nouvelle-Aquitaine.

Un travail collectif et collaboratif a, dans un premier temps, été engagé avec le RIM (Réseau des Indépendants de la Musique en Nouvelle Aquitaine) dont La Nef est membre. Le RIM travaille actuellement sur plusieurs méthodes d'évaluation, qui permettent de la rendre efficace et qui vient nourrir ce temps nécessaire à la construction et au développement des pro-

jets. Ce travail s'est construit en s'appuyant sur diverses méthodes allant de l'auto-évaluation, l'évaluation collective, la construction collective d'indicateurs, à l'évaluation en amont des projets. Par exemple, dans le cadre d'un appel à projets du contrat de filière en Nouvelle Aquitaine autour de la co-construction, le RIM a mis en place une méthode d'auto-évaluation qualitative. Ce travail d'auto-évaluation a permis d'obtenir une meilleure lecture de la cohérence du projet déposé en lien avec le projet global de la structure qui le portait, tout en questionnant les points liés à la gouvernance du projet et la mobilisation des partenaires impliqués. Pour autre exemple, le RIM a également travaillé avec ses membres concernés sur l'évaluation des conventions pluriannuelles d'objectifs des lieux labellisés SMAC par l'État. Sur ce point, plusieurs temps de travail ont été organisés :

- L'évaluation et la convention pluriannuelle d'objectifs : un temps de travail collectif avec le réseau devant permettre de proposer des indicateurs quantitatifs communs discutés collectivement et le mieux adaptés au projet et activités des structures. Ils ont été répartis par type d'objets à évaluer (évolution du nombre de jours d'ouverture par semaine, processus de co-construction des projets, évolution de la demande non satisfaite, etc.). Ce temps de travail a également permis d'échanger collectivement autour de différentes problématiques, dont le constat d'un manque général d'outil permettant d'évaluer beaucoup plus qualitativement les projets, de mieux préciser ce qui au niveau local pouvait être proposé aux élus et partenaires locaux, et enfin proposer une méthode. Ce travail collectif a permis de produire une convention avec une trame commune qui a été discutée lors d'une journée de travail spécifique avec l'ensemble des lieux labellisés SMAC du territoire et la DRAC. Cette convention comportant une annexe sur l'évaluation des projets, intégrant des indicateurs répartis sur 4 grandes entrées thématiques : l'engagement artistique, l'engagement professionnel, l'engagement culturel (au regard des droits culturels), l'engagement territorial et citoyen.
- L'évaluation au sein du comité de suivi : un temps de travail a également été organisé en comité de suivi, au sein duquel siègent l'État, la Région, le Département et l'Agglomération du Grand Angoulême,

afin d'échanger autour de ces différents questionnements. La grille d'évaluation construite y a été présentée et discutée. Qui siège au comité de suivi ? Jusqu'où peut-on l'ouvrir ? Existe-t-il des points de blocages sur ce sujet ? Quel en est la fréquence de réunion ? Comment encadrer le débat ? Comment le transformer avec la prise en compte de nouveaux objectifs opérationnels ?...

Pour terminer, Laëticia PERROT présente une initiative particulière visant à penser et présenter les projets différemment. « Des Lendemain Qui Chantent », SMAC implantée à Tulle, a écrit son rapport d'activité annuel sous l'angle RSO (Responsabilité Sociétale des Organisations) en suivant la norme ISO 26000. Ce parti pris permettant de présenter la trame de lecture du bilan d'activité de la structure sous l'angle de son utilité sociale, en s'appuyant sur des indicateurs beaucoup plus qualitatifs, lesquels sont déclinés en 6 grandes thématiques de progrès social :

- Les droits de l'homme
- Les relations et conditions de travail
- L'environnement
- La loyauté des pratiques vers les consommateurs
- La communauté

Ce sont des sujets que la majorité des structures culturelles prennent en compte dans le cadre de mise en œuvre de leurs activités en direction de leur territoire d'implantation et des personnes qui y vivent, mais qui sont rarement pris en compte lorsque le temps de l'évaluation du projet est venu.

La Nef a, suite à ce travail, décidé de réécrire son projet d'activité 2019 sous l'angle de la norme ISO 26000. Il s'agit d'interroger et de présenter différemment le projet.

Vers un évaluation individualisée ?

Jeremy GALLIOT remarque en synthèse de l'exemple de La Nef que s'interroger sur son évaluation permet finalement de réinterroger pratiquement la grille de lecture que l'on a de l'ensemble de son propre projet, ce qui permet également de définir les entrées que l'on souhaite mettre en avant.

Florence FLORIN précise que, concernant le choix des indicateurs et de l'architecture des éléments d'évaluation, l'objectif serait que ces derniers soient justement discutés et validés collectivement avec la structure et les partenaires de manière partagée dans le cadre de discussion et d'écriture de la CPO. Il s'agit de sortir de la logique d'évaluation du type « liste de courses » pour basculer vers une évaluation qui fasse beaucoup plus œuvre commune.

Jérémy GALLIOT remarque ensuite que cet objectif d'une évaluation individualisée et adaptée à chaque structure qui sort de l'approche normative habituellement utilisée via le langage du chiffre commun peut, pour les partenaires et notamment l'État, comporter le désavantage de ne plus apporter de vision comparative entre l'ensemble des structures.

Florence FLORIN répond qu'effectivement cette approche peut bouleverser les approches habituelles du sujet au sein du ministère de la Culture. Ce travers existe, mais de nouveaux éléments d'analyses devraient aussi apparaître et largement compenser ce manque. C'est une méthode qui va être amenée progressivement, et qui doit pouvoir permettre de sortir d'une culture de l'évaluation essentiellement centrée sur le chiffre et qui ne permet pas au final d'évaluer aussi finement les projets. Depuis la Loi NOTRe³, le ministère de ne plus être le seul prescripteur de l'évaluation, ce travail doit désormais être partagé beaucoup plus largement qu'il ne l'est encore aujourd'hui.

Intervention de Yann BIEUZENT, chargé d'animation des réseaux et de l'appui aux acteurs du Pôle des Pays de la Loire

Yann BIEUZENT intervient pour présenter le travail initié depuis 5 années par le groupe de travail « Festivals » de son réseau. La réflexion a été lancée en interrogeant la notion de développement durable, afin de mieux comprendre et savoir ce qu'elle recouvrirait pour les festivals. Il a été décidé de travailler un référentiel en s'appuyant sur la norme ISO 26000, l'Agenda

3 - Loi NOTRe : <https://fr.wikipedia.org/wiki/Loi portant nouvelle organisation territoriale de la R%C3%A9publique>



21, et en y associant les partenaires (financeurs, usagers, etc.). Un plan d'action a été construit collectivement afin d'obtenir une meilleure lecture de ce qui était mis en œuvre au sein des festivals en termes de développement durable. Trois études portant sur des thématiques différentes ont été lancées :

- Une étude sur l'impact économique des festivals, destinée à interroger l'ancrage territorial des festivals et leurs interactions avec les acteurs économiques locaux (entreprises et associations) ;
- Une étude sur la notion d'utilité sociale en cours de finalisation ;
- Une étude sur les impacts environnementaux des festivals qui a été lancée récemment.

L'ensemble de ces études s'appuie autant sur des données quantitatives que qualitatives. Il faut se méfier de la donnée « morte » que l'on ne peut pas faire parler une fois qu'elle a été recueillie. L'objectif reste bien de définir des indicateurs, qu'ils soient quantitatifs ou qualitatifs, qui puissent être a posteriori analysés, comparés et qui apportent un réel éclairage dans l'analyse pour contribuer à l'évaluation. Il s'agit donc de bien les réfléchir, les sélectionner pour ce qu'ils peuvent amener en éclairage dans l'analyse.

Des données ont donc été récoltées tant sur les

structures festivals (analyse des budgets) que sur le public festivalier (analyse des dépenses locales des festivaliers hors de l'enceinte du festival, afin d'évaluer les retombées économiques dans l'environnement local).

Afin de ne pas rester centré essentiellement sur l'analyse économique, il a été décidé, dans un second temps, de travailler sur la notion d'utilité sociale. Le Pôle s'est appuyé sur le travail réalisé par le Collectif des festivals bretons deux années auparavant, en croisant beaucoup de référentiels et indicateurs existants. Ce travail s'est appuyé sur le recueil par questionnaire de données sur les festivals, le public, les bénévoles, les bénéficiaires d'actions culturelles (impact des actions culturelles sur les bénéficiaires). Cela a permis d'analyser l'impact direct du festival en termes d'utilité sociale (avec la limite de ne pouvoir dégager assez de ressources pour analyser l'impact rebond à 5 années) :

- La dimension artistique et culturelle : est-ce que le festival participe à l'expression d'une diversité artistique et culturelle ? Est-ce qu'il a permis au public de découvrir par exemple de nouveaux instruments de musique ? Découvrir la culture d'un autre pays ?
- La dimension épanouissement : savoir auprès des bénévoles s'il y a eu une formation, une montée en compétences, si cela a dé-



clenché des vocations avec par la suite une volonté de choix de formation, etc.

- La dimension sociale : les incidents pouvant exister sur une soirée, les concertations avec le voisinage en lien avec la gêne sonore occasionnée, l'existence de scène ouverte, de zone d'expression artistique, etc.

L'ensemble de ces travaux une fois finalisés vont permettre de produire un pot commun d'indicateurs dont les festivals pourront s'inspirer pour venir alimenter leurs propres grilles d'évaluation. Il s'agira également de dégager collectivement un socle commun d'indicateurs permettant la comparaison entre les festivals sur la base de ces différents thèmes.

Intervention de Maryline LAIR, directrice du Collectif des festivals

Maryline LAIR intervient pour présenter le travail de son réseau. Le Collectif des festivals regroupe 31 festivals en Bretagne. Le collectif accompagne ses adhérents dans leur démarche de développement durable. Il s'agit, à la différence d'évaluation de structures labellisées par l'État, plutôt d'initiative personnelle des festivals qui souhaitent mettre en place leurs actions en prenant en compte le développement durable. Il est nécessaire concer-

nant ce sujet de faire des pauses et d'évaluer à un temps « t » l'impact des actions au regard des objectifs qui avaient été fixés lors de leur mise en place. Le travail s'articule également autour de la manière dont les festivals peuvent parler de leur projet. Il s'agit d'accompagner les festivals à développer une autre façon de communiquer autour de leur projet, en utilisant d'autres mots, en adoptant un autre discours, etc. Apprendre à s'enrichir également de la vision qu'ont les autres (les pairs, les partenaires, les festivaliers, etc.) de son festival. Méthodologiquement, il n'y a pas d'opposition entre le qualitatif et le quantitatif. Ce qui reste important c'est plutôt de comprendre une donnée, pouvoir l'analyser et lui donner de la valeur. En lien avec les précédentes interventions, il faut rester vigilants et ne pas confondre objectifs, actions, résultats, indicateurs. On se fixe toujours des objectifs. À titre d'exemple, lorsque l'on travaille sur l'accessibilité, notre objectif est bien d'éviter qu'une personne ne puisse pas se rendre à un spectacle parce que son accès n'est pas adapté à son handicap. Que cela concerne 20 personnes ou seulement 5. Ce qui reste compliqué à mesurer ici, en amont de la mise en place d'une rampe d'accès, c'est de pouvoir savoir si des personnes n'ont finalement pas pu assister au spectacle parce que l'accès n'était pas adapté. Il s'agit, en partant bien de cet exemple, de pouvoir recueillir de

l'information via les réseaux sociaux ou des structures spécialisées permettant de mieux diagnostiquer les problèmes d'accès pour les usagers en situation de handicaps.

Le collectif s'appuie dans son travail sur 3 outils :

- Une démarche d'évaluation qui porte sur des critères environnementaux (en cours de construction). Ce travail s'appuie sur une première étape de diagnostic de l'existant afin d'identifier les marges de manoeuvre, aider à la décision, pour ensuite fixer collectivement des objectifs à atteindre.
- Un volet s'attachant à travailler les schémas socio-économiques avec l'analyse des charges et des produits budgétaires. Pour chaque festival un retour sur ses propres données, lui permettant également de se resituer par rapport aux autres festivals de la région, de comprendre également les particularités des festivals implantés en Bretagne en comparaison avec les données nationales.
- Le troisième volet porte sur l'utilité sociale. Ce travail a été amorcé il y a 6/7 ans, alors qu'il n'y avait pas de référentiel. Il s'est déroulé en 2 temps. Le premier a été de se demander « c'est quoi l'utilité sociale d'un festival » d'une manière générale. Une méthodologie commune a été mise en place avec 8 festivals. Chacun a organisé des réunions avec ses salariés, bénévoles, partenaires, public, prestataires pour essayer de poser ensemble ce que pourrait être l'utilité sociale d'un festival. Savoir in fine ce que nous avons envie de mesurer.
- Ce qui a donné lieu à la constitution de 5 registres :
 - o Faire société
 - o La capacité à être (ce qu'il peut produire sur les personnes)
 - o Le registre sociétal (collectif, renforcement de l'esprit critique, l'ouverture d'esprit, etc.)
 - o La dynamique de territoire (impact du festival sur le territoire)
 - o La vivacité culturelle et artistique (l'accès large à la culture, la découverte artistique, la création, l'expression, la résidence, etc.).

Chacun de ces registres s'appuie sur différents indicateurs permettant de les mesurer. Une synthèse des résultats de ce travail qui s'appuyait sur des questionnaires, des interviews et des réunions collectives a ensuite été produite, et chaque festival a également produit son propre document de synthèse.

Évaluer l'utilité sociale revient à comprendre comment elle est produite et générée : qu'est-ce qu'on fait ? Qu'est-ce que ça produit ? À quoi ça contribue ?

Les enjeux étaient multiples :

- Réaffirmer les valeurs sociales et culturelles de la Charte des festivals
- Outiller les festivals afin d'évaluer, d'améliorer et mieux rendre compte de leurs actions sociales et culturelles
- Rendre visible de manière objective la plus-value apportée par les festivals sur leur territoire
- Se différencier d'événementiels à visée commerciale

Les objectifs étant de :

- Identifier collectivement les valeurs et critères sur lesquels reposera l'évaluation
- Élaborer un référentiel avec des indicateurs permettant d'objectiver les apports des festivals
- Concevoir un dispositif d'évaluation structurant pour le Collectif des festivals.

Concrètement, pourquoi évaluer ?

Maryline LAIR répond en expliquant que l'utilité sociale est à comprendre au sens de sociétal. Il s'agit de rechercher l'ensemble des impacts positifs d'une structure ou d'un projet sur la société. Il s'agit des impacts économiques, sociaux, culturels, environnementaux, etc. liés à l'activité de la structure ou à ses modes de gouvernance. Il n'y a pas de définition a priori de l'utilité sociale, car elle dépend des valeurs de chacun et du contexte. Avant d'être évaluée, l'utilité sociale d'un projet doit donc être définie en associant toutes les parties prenantes : équipes salariées et bénévoles, partenaires, publics et bénéficiaires... Cette évaluation dresse le panorama de l'utilité sociale en pre-

nant en compte l'ensemble des contributions et points de vue.

Laëtitia PERROT intervient pour préciser que le temps de l'évaluation d'un projet est nécessaire. C'est un moment, une pause à prendre qui doit permettre de tout poser à plat et d'échanger sur ce qui a été fait et ce que l'on souhaite faire, et ce avec les salariés, les bénévoles, les financeurs, les partenaires. Se reposer la question du sens du projet, de la direction que l'on souhaite lui donner, etc.

Jeremy GALLIOT explique que malgré les exemples qui viennent d'être donnés, il constate un niveau de discours et des attentes bien différentes de la part des partenaires et financeurs, qui restent bien trop souvent centrés sur des indicateurs liés à la fréquentation.

Yann BIEUZENT précise que c'est en cela qu'il reste nécessaire d'associer les élus à ce travail autour de la redéfinition des grilles d'évaluation des structures. Les réunions avec les élus doivent sur ce sujet être saisies comme des opportunités qui peuvent permettre de sensibiliser, d'expliquer et de donner une autre lecture du projet. Les élus ont besoin d'être accompagnés. Il faut que les structures fassent preuve de pédagogie afin de les aider à mieux comprendre le sens de ce qu'ils mettent en œuvre en termes de politiques culturelles sur leur territoire.

Questionnements et interventions en salle

Un premier participant intervient en réaction des interventions. Selon lui, autant l'observation semble être un bon outil pour renvoyer une photographie, autant l'évaluation reste un jugement posé sur la base des éléments observés et des résultats que renvoient les indicateurs. Il semble compliqué d'attribuer une valeur sur une échelle à quelque chose qui relève du sensible, de l'artistique, des valeurs portées par un projet culturel sur un territoire. Est-ce réellement nécessaire d'évaluer dès lors qu'un contrat de confiance a déjà été passé entre l'opérateur à qui une mission est confiée et les partenaires qui lui confient cette mission. Pourquoi ne pas simplement faire confiance à l'opérateur ? Est-on finalement obligé d'évaluer si le travail réalisé est observé et suivi collec-

tivement ? L'évaluation reste un jugement de valeur posé sur le recueil de données que l'on peut souvent interpréter différemment selon l'endroit où l'on se place.

Un second participant précise que le sensible ne concerne effectivement pas que l'artistique, il concerne également le rapport à l'autre. Toutes les interactions avec les publics que ce soit ceux des actions culturelles, éducatives, de l'accompagnement artistique et/ou de projet, l'enseignement musical, etc. relèvent du sensible. Comment évalue-t-on cela ? Cette dimension du sensible, qui est l'émanation de ce que l'on fait et de la manière dont on le fait, n'est aucunement prise en compte dans les méthodes d'évaluation « imposées » par les partenaires politiques et/ou institutionnels, qui ne s'attachent finalement qu'à recueillir des données quantitatives (principalement budgétaires et de fréquentation) dans un tableur ?

Un autre participant, directeur de salle, intervient pour expliquer qu'avec la méthode de l'Observation Participative et Partagée, des habitudes ont été prises de construire collectivement avec les acteurs de terrain et leurs partenaires (notamment le ministère de la Culture en central et les DRACs en région) des indicateurs adaptés aux projets des structures. Alors que l'État a participé et participe toujours à ce travail pourquoi ne s'en empare-t-il pas, et surtout pourquoi ce travail ne redescend pas au régional d'un point de vue administratif ? La DRAC Île-de-France demande, afin de pouvoir signer une convention pluriannuelle d'objectifs (CPO), à renseigner une liste énorme d'indicateurs qui n'ont rien en commun avec le travail précité, et qui, pour une grande majorité, sont complètement impossibles à qualifier pour une structure de terrain. Exemples de données quantitatives à renseigner via des objectifs chiffrés : « Augmenter la fréquentation payante : ? », « Améliorer le taux de remplissage : ? », « Diversifier les publics : ? », « Fidéliser les publics : ? », « Favoriser la créativité des publics : ? », « Soutenir la vie culturelle locale / Nombre d'actions en prison : ? ». Alors que les financements du label SMAC représente 0,4% du budget de la structure.

Un dernier participant témoigne de son expérience et pointe « la course à la collecte de données » de l'administration. Il évoque lui

aussi la multiplicité des demandes issues de différentes sources utilisant des indicateurs différents voire identiques, mais recueillis par des administrations qui ne se donnent pas les moyens techniques de les faire circuler entre elles. Ce travail d'alimentation devient très chronophage pour les structures. De plus, les partenaires ne cessent de « saucissonner » les projets ou les actions menés via des demandes chiffrées spécifiques qui ne prennent aucunement en compte la totalité du projet artistique et culturel des structures. Ces données ne sont demandées que pour venir illustrer une partie du projet les intéressant.

Yann BIEUZENT conclut l'atelier en s'interrogeant sur la manière de construire de nouveaux indicateurs adaptés aux activités, pratiques et projets des structures et faire bouger les lignes de l'administration par leur intégration dans

leurs outils d'évaluation ? On se heurte ici, selon lui, à une vraie résistance au changement de la part de l'administration et de ses services et techniciens. À un moment donné, l'observation que l'on fait de son projet ne doit pas être exclusivement réservée à une négociation avec ses partenaires, elle doit permettre de questionner le projet de la structure afin de l'adapter au mieux à ce qu'il produit sur le territoire en lien avec les personnes qui y vivent. Le temps de l'observation, puis de l'évaluation doit avoir pour objectif de permettre de se réinventer. L'évaluation doit avant tout être un outil d'aide à la décision.

Artistes, médiateurs, chargés d'action culturelle : quelles fonctions sont en jeu ?

 Mercredi 3 juillet | 16h30-18h30

 Salle pédagogique

Le développement de l'action culturelle dans les musiques actuelles a fait émerger progressivement de nouvelles fonctions, voire de nouveaux métiers. Et si quelques années en arrière les personnes qui avaient en charge l'action culturelle étaient souvent multitâches, reliées avec les relations publiques, la communication (etc.) on constate aujourd'hui, que ces fonctions se sont structurées, des postes ont été créés à part entière, une réflexion sur la notion, les enjeux, les outils de médiation est au cœur des réflexions des acteurs.

Cette table ronde sera l'occasion de questionner la notion de médiation. De partager nos réflexions quant à l'articulation entre chargé-e-s d'action culturelle, artistes dans les projets d'action culturelle, médiateurs-rices. Quelles interactions et articulations s'opèrent, pour quelles finalités et quels enjeux dans les projets d'action culturelle ? En quoi la médiation culturelle continue-t-elle d'être un enjeu de société aujourd'hui ?

Avec...



MAUD GASSET

Chargée de l'action culturelle et de la programmation jeune-public aux Cuizines (Chelles)



EUNSOO KIM

Médiatrice du secteur art contemporain à Emmetrop (Bourges)



BRUNO BERTHIER

Médiateur pour le secteur des musiques actuelles à Emmetrop (Bourges)



YOSHI DI ORIGINAL

Artiste



OTTILIA SADOT

Chargée des actions culturelles au Normandy (Saint-Lô)



CÉLINE GOVERNE

Médiatrice du secteur spectacle vivant à Emmetrop (Bourges)

Animé par...



ESTELLE MARIE

Chargée d'actions culturelles et d'accompagnement des pratiques au Forum (Vauréal)

Introduction : parcours et profils des intervenants

Estelle Marie, animatrice, présente rapidement son parcours puis les grandes lignes de l'atelier. Son poste de chargée d'actions culturelles et d'accompagnement des pratiques au Forum de Vauréal a été créé en 2017. Elle-même est issue d'une formation universitaire de « médiation de la musique ». Elle précise que les différents parcours, formations des intervenants seront intéressants à appréhender dans leur diversité. La notion de médiation en musiques actuelles, en pleine évolution, constitue le cœur de réflexion de l'atelier, à travers trois intitulés de métiers : chargé.e.s d'action culturelle, médiateur.rice.s, artistes et musicien.ne.s intervenant.e.s. Quelles évolutions ces dernières années ? Comment la question de la médiation s'est-elle faite une place dans les musiques actuelles ? Comment s'y adapte-t-elle au regard d'autres disciplines, parfois considérées comme plus légitimes ?

L'atelier débute par un tour de table des intervenant.e.s qui présentent rapidement leurs parcours et profils.

Maud Gasset est chargée de l'action culturelle et de la programmation jeune-public aux Cuizines à Chelles, lieu de diffusion musiques actuelles labellisé SMAC. Son poste, créé en 2004, a énormément évolué depuis ses débuts. Elle constate plus globalement d'importants changements dans la conception du poste de chargé-e d'action culturelle. Régie directe, les Cuizines dépendaient à l'époque de sa création de poste du service jeunesse de la municipalité. Ce poste était donc intimement lié aux notions d'animation et d'éducation populaire. Elle-même est issue d'une formation socioculturelle, un DUT Carrières Sociales. Ce cadre a fortement évolué, notamment suite aux dernières élections municipales et au changement de majorité (qui a basculé à droite). Du fait d'une restructuration des services municipaux, les Cuizines dépendent désormais du service culturel. L'évolution de l'action culturelle au sein des musiques actuelles a fait évoluer son poste vers de moins en moins d'animation et de plus en plus d'action culturelle et d'Éducation Artistique et Culturelle. À ses débuts, elle disposait au sein de la structure de très peu de moyens financiers : 15000 € pour toutes ses

actions à l'année y compris la programmation jeune public. Son travail était peu légitimé, car peu rentable. Elle affirme que cela a beaucoup changé ces dernières années.

Yoshi Di Original est rappeur depuis 17 ans, c'est son activité principale depuis une douzaine d'années et il a déjà réalisé 500 à 600 concerts dans une quinzaine de pays différents. Depuis quelques années, il assure en plus des ateliers d'écriture auprès de publics très variés, notamment dans des foyers, pour des adolescents en difficulté, sous main de justice, en lien avec la Protection Judiciaire de la Jeunesse et en maisons d'arrêt auprès de détenus, également dans une logique de réinsertion, en lien avec les Services Pénitentiaires d'Insertion et de Probation. Il estime être devenu médiateur un peu « malgré lui ». Il travaillait plus jeune en tant qu'animateur. Ses deux vocations se sont en quelques sortes rejointes : « faire du social », se rendre utile auprès des autres et faire du rap. Environ un tiers de son temps de travail est dédié aux ateliers. Il continue par ailleurs de sortir des albums et se produit lors d'une cinquantaine de concerts par an.

Eun Soo Kim s'occupe de médiation au Transpalette, centre d'art contemporain de l'Antre Peaux, lieu culturel pluridisciplinaire de Bourges géré par l'association Emmetrop. Cette structure intègre un secteur musiques actuelles, un secteur art contemporain et un secteur danse et théâtre. Ce poste qu'elle occupe depuis un an a été créé en 2017. Il s'agissait au préalable d'un poste d'assistant.e de la chargée de production du Centre d'art. Elle est diplômée des Beaux-Arts de Bourges et proposait déjà, avant d'occuper cet emploi, des interventions artistiques. Elle apprécie l'idée de partage que lui permet son poste.

Bruno Berthier est médiateur pour le secteur musiques actuelles d'Emmetrop. Ce poste a été créé début décembre 2017. Il est issu d'une licence arts, musique et métiers du son. Plusieurs types d'actions sont proposées dans la structure. Il intervient par exemple en binôme avec des artistes lors de projets de résidence dans des établissements scolaires, propose des accueils tout public, sur des temps de balance, pour des visites ou des temps de sensibilisation.

Céline Gouverne est médiatrice pour le secteur danse, théâtre et performance d'Emmetrop. Elle est en poste depuis deux ans suite à un stage en médiation ayant permis de tester la pertinence de la création définitive de son poste. Elle a vécu l'arrivée d'une équipe de médiateurs ces deux dernières années. Au quotidien, elle crée des outils, lit des dossiers artistiques, convainc des artistes à mener des ateliers auxquels ils n'auraient pas forcément pensé, prospecte de nouveaux partenaires. Elle constate qu'elle passe beaucoup de temps derrière un ordinateur et finalement assez peu directement avec les publics.

Otilia Sadot est chargée des actions culturelles et des partenaires institutionnels au Normandy, salle de musiques actuelles de Saint-Lô. D'abord stagiaire en 2013, puis en contrat aidé, puis en CDI, elle a également vu son poste énormément évoluer au fil des ans. À ses débuts, les actions culturelles n'existaient pas dans la structure, elle s'est donc emparée de la question avec beaucoup de liberté. Le projet a émergé de la volonté d'un groupe de musique qui en 1995 s'est emparé de la salle pour organiser 5 concerts par an. D'année en année, les responsables du projet ont professionnalisé la structure qui compte désormais 8 salariés dont trois à la technique. Les postes sont encore aujourd'hui très polyvalents. Son poste a évolué

notamment suite à son départ en congé maternité, quand la structure s'est rendu compte qu'il y avait eu besoin deux personnes pour la remplacer (elle s'occupait alors également des partenariats privés et du mécénat). Le poste de la seconde personne embauchée pour gérer les partenariats privés a été pérennisé et elle a ainsi pu se consacrer pleinement aux actions culturelles. Elle est diplômée d'une licence d'Histoire de l'art et d'une licence en Communication culturelle et projet culturel.

Pour Estelle Marie, ce premier tour de table illustre l'évolution des métiers et des différentes formations liés à l'action culturelle. Elle constate notamment que certains de ces postes regroupaient au préalable d'autres missions que l'action culturelle : communication, production... L'action culturelle étant souvent reléguée en seconde position dans l'intitulé. Cela a évolué ces dernières années, tout comme la durée de travail consacrée à l'action culturelle, qui tend aujourd'hui à devenir une activité à temps plein. Elle interroge les raisons de ces avancées : sont-elles relatives à des envies d'évolutions internes aux projets des structures ou à des influences politiques extérieures ? L'évolution du cahier des charges SMAC n'est probablement pas la seule explication.



Quelle est votre lecture du terme « médiation » ?

Selon Maud Gasset, dans le projet des Cui-zines tel qu'il est pensé, la médiation relève d'une partie de l'action culturelle, qui comprend les actions de médiations culturelles, les ateliers de pratique et une dimension diffusion (concerts jeune public ou proposés à un public spécifique, concerts hors les murs...). Les actions de médiations peuvent consister en des visites du lieu et de découverte des métiers, des rencontres avec des artistes programmés ou accompagnés... Il s'agit d'actions de sensibilisation basées sur l'échange, mais pour lesquelles le public n'est pas forcément acteur en lui-même.

Pour Yoshi Di Original, la médiation ne renvoie pas au terme « média », mais au terme « intermédiaire ». Elle consiste, selon lui, à créer du lien entre des publics différents. Par exemple, en maison d'arrêt, ses interventions sont proposées dans une optique de réinsertion, pour rapprocher les détenus du public extérieur. Cela passe notamment par une permission de sortie exceptionnelle qui peut les préparer à leur sortie définitive, favoriser leurs futurs rapports aux autres. C'est la même logique qui traverse les interventions en foyers d'accueil et d'hébergement pour mineurs (qu'il mène avec l'appui de la Protection Judiciaire de la Jeunesse et de l'aide sociale à l'enfance). Les jeunes qu'il rencontre sont souvent en rupture dans leur rapport avec les adultes et l'autorité : policiers, professeurs ou juges qui leur tiennent des propos qu'ils peuvent percevoir comme dévalorisants. En tant qu'intervenant, il « a le beau rôle » lors de ces ateliers qui ont lieu chaque quinzaine et pour lesquels aucun jeune ne manque jamais à l'appel. Ces ateliers les ouvrent vers l'extérieur. Ils ont pour but de leur permettre de porter un regard différent sur les adultes, et inversement, de permettre aux adultes qu'ils côtoient de porter un regard différents sur eux lors de temps de restitution (qui se déroulent en présence d'avocats, de juges, de représentants du ministère de la justice...), de ne plus être jugés uniquement comme des délinquants et des « bons à rien ». Yoshi Di Original illustre enfin son propos d'un dernier exemple d'atelier d'improvisation proposé à l'école militaire de Paris auprès de mili-

itaires, pour certains hauts gradés, qui fut très enrichissant de part et d'autre. Il a en effet permis de rompre avec un certain nombre de clichés sur les jeunes, le rap, mais également, le concernant, sur certains corps de métiers de l'armée. D'autres de ses actions peuvent également par exemple réunir un public de jeunes avec des seniors. Pour lui, le médiateur joue ce rôle d'intermédiaire, entre des publics qui soit ne s'entendent pas, soit ne communiquent pas, soit ne sont habituellement jamais réunis.

Un chargé d'action culturelle d'une salle de musiques actuelles de région parisienne intervient pour revenir sur l'expression « malgré soi » exprimée par deux des intervenants. Selon lui, cela est sensé exprimé un « endroit où on ne serait pas si on avait le choix » or il a plutôt le sentiment que les personnes présentes sont justement venues à la médiation parce qu'elle leur correspond, les enrichit, bien qu'elles ne le prévoyaient pas initialement dans leur projet professionnel. Yoshi Di Original confirme cette remarque et note qu'il pourrait vivre de son art sans assurer d'ateliers. Mais ils constituent aujourd'hui un plaisir et un besoin pour lui, en particulier du fait de se sentir utile à travers eux ainsi que de s'enrichir lui-même humainement.

Une participante interroge à son tour Yoshi Di Original. En tant que chargée d'action culturelle, il s'agit pour elle d'une question récurrente qu'elle a rarement l'occasion de poser, à savoir si ses interventions nourrissent également son art, son projet et son propos artistique.

Pour le rappeur, cela change en effet beaucoup le regard qu'il porte sur de nombreux sujets. Non pas sur les jeunes des banlieues puisqu'il en est lui-même issu, mais ses interventions infléchissent sa manière de voir le monde, de réfléchir et donc sa musique directement. Il est parfois confronté à de jeunes adolescents aux parcours de vie très difficiles et est impressionné par le propos qu'ils développent dans leurs textes. Il peut même parfois les trouver « plus intéressants que les siens ». Certains parviennent, avec des mots simples, à exprimer beaucoup d'émotion sans avoir forcément des techniques d'écriture ou de chant très poussées. En général les premiers textes créés sont fortement calqués sur le rap que les jeunes écoutent eux-mêmes, très stéréotypés. Son travail consiste à les orienter vers des pro-

pos plus personnels, tirés de leur vécu. Cette simplicité l'inspire aujourd'hui et l'a amené à faire évoluer son style de rap qui comprenait beaucoup de rimes, de multisyllabiques à ses débuts. Son travail auprès des jeunes a donc directement influencé son écriture et son approche technique, l'a amené à une recherche de plus d'efficacité, à épurer son style, à « revenir à la source », privilégier le message.

Eun Soo Kim (Emmetrop) reprend le tour de parole des intervenants concernant leur lecture du terme « médiation ». Ayant peu d'expérience, elle ne s'est pas encore forgé une idée précise de son travail de médiation. Elle désire avant tout que le public soit accompagné dans son expérience (d'une exposition d'art contemporain). La médiation constituerait presque pour elle un prétexte de rencontre, pour faire connaissance avec le public. Pour mieux accompagner ce public, il faut être à la fois dans l'écoute et dans l'action, absorber les ressentis pour rebondir ensuite. Il s'agit d'une performance qui se nourrit au fur et à mesure de la réaction du public. Pour elle, une bonne médiation se déroule « sans être vue », sans qu'il y ait de cadre posé.

Pour **Bruno Berthier** (Emmetrop), la médiation consiste en la création de liens avec le public, elle s'appuie sur la rencontre. C'est cette rencontre avec les individus qui composent un public qu'il trouve particulièrement intéressante. Chaque individu, chaque retour, est singulier et nécessite d'adapter le message, la manière dont il est transmis. La médiation est un échange horizontal, la transmission de connaissances d'une part, mais aussi la réception d'a priori, de différentes manières de percevoir une œuvre, qui permettent au médiateur d'adapter son discours et de transmettre sa passion.

Céline Gouverne (Emmetrop), envisage la médiation comme « un pas de côté ». Pour elle, le-la médiateur-riche parlera différemment de l'œuvre, selon l'angle d'attaque qui sera adopté. La médiation est multiple, elle est un immense terrain de jeu, dans lequel il faut constamment se réinventer, créer avec le public, les partenaires, les artistes et l'œuvre. Elle est séduite par l'idée exprimée par Eun Soo Kim du prétexte de la rencontre.

Ottília Sadot (Normandy) témoigne de son tra-

vail au quotidien, consacré aux actions culturelles, au sein desquelles ont lieu des instants de médiation : visite du lieu, rencontre avec un artiste, accueil de groupes... Elle a tendance à s'entourer de médiateurs lorsqu'elle estime qu'un sujet dépasse son champ de compétence, pour certains projets spécifiques. Pour elle, ce rôle de médiation entre un artiste et le public qu'il va recevoir est fondamental.

Les spécificités de la médiation en musiques actuelles

Estelle Marie poursuit l'atelier en proposant quelques constats et axes de réflexion. Elle revient tout d'abord sur le terme de « médiateur-riche » au sens large, prenant pour illustration les médiateurs en collège qui ont pour mission, en appui auprès des Conseillers Principaux d'Éducation, de gérer les conflits entre élèves. La médiation consiste-t-elle à gérer des conflits ? À changer l'image de personnes ? Existe-t-elle pour pallier un manque de communication entre personnes ? Elle propose de s'intéresser à la notion « d'intention » en médiation. Comment est-elle envisagée dans l'action culturelle ? Il existe, selon elle, deux intentions possibles dans la médiation : proposer une médiation DE quelque chose et proposer une médiation PAR quelque chose. Concernant la première intention, on utilise la médiation pour apporter des clés de lecture d'une œuvre, d'un genre musical. Concernant la seconde, la musique est utilisée comme outil, en permettant par exemple à des jeunes de s'exprimer grâce à des ateliers d'écriture. Elle revient également sur la notion de « descendant » en médiation. En milieu universitaire, la définition de la médiation est la suivante : un « ensemble d'actions visant à mettre en relation un individu ou un groupe avec une proposition culturelle ou artistique afin de favoriser son appréhension, sa connaissance et son appréciation ». Dans cette définition, la médiation est appréhender du point de vue « médiation de ». Mais celle-ci n'est-elle pas également un prétexte pour l'action ? La médiation en musiques actuelles est assez récente. Tous les intervenants semblent l'appréhender du point de vue d'un rapport horizontal plutôt que descendant, basé sur le partage. Néanmoins, une logique descendante peut persister malgré soi, les actions étant souvent construites « à la carte ». Estelle Ma-

rie conclut en interrogeant les trois médiateur-riche.s d'Emmetrop sur les éventuelles différences de construction d'une médiation selon leurs approches respectives autour de la musique, de l'art contemporain et de la danse, du théâtre et de la performance.

Pour Bruno Berthier (Emmetrop), la différence est sans doute plus marquée avec l'art contemporain. En musique, le médiateur cherche à créer du lien entre un public et un artiste. En art contemporain, il s'agit plus d'un lien entre un public et l'œuvre d'un artiste. Il s'agit d'une construction un peu différente. Il existe plus de porosité entre les musiques actuelles et la danse et le théâtre. Néanmoins, lorsqu'ils reçoivent des groupes, ils essaient de coordonner leurs actions de médiation entre les trois secteurs, en divisant le groupe en trois parties et en essayant de trouver un lien temporel ou une thématique commune. Un lieu avec une telle transdisciplinarité est assez rare. C'est exceptionnel de pouvoir ainsi se servir des expériences de chacun pour construire les projets.

Quelle place occupe la médiation dans ce secteur des musiques actuelles, au regard notamment de la place assez centrale de la musique au cœur du quotidien de tous ? Est-elle une nécessité ?

Pour Maud Gasset (les Cuizines), la médiation est un outil. Le but de l'action culturelle en général est de donner des clés de compréhension à des publics très divers, qu'ils soient habitués aux musiques actuelles ou non, et de développer ainsi leur esprit critique afin qu'ils comprennent mieux ce qu'ils écoutent, parfois au quotidien. Cela passe par des rencontres avec des professionnels et des artistes des musiques actuelles. L'objectif plus général est de mieux comprendre le monde dans lequel on évolue. La musique est extrêmement diffusée, elle est partout, mais finalement parfois plus subie que choisie.

Ottília Sadot (le Normandy) précise que le public auquel le médiateur s'adresse ne va pas forcément penser qu'il en a besoin. Elle témoigne par exemple qu'au Normandy il existait un marqueur historique fort, du fait de l'ouverture du lieu par des musiciens. Un important travail pédagogique a donc été nécessaire pour que la salle ne soit pas vue uniquement comme

un « repère de punks » et faire comprendre aux habitants qu'il s'y passait des événements et des actions très variées. D'un point de vue plus général, contrairement à une peinture dans un musée, les citoyens, notamment les enfants et les adolescents, ont accès tous les jours à la musique. Un travail de médiation peut passer par un cours d'histoire de la musique, expliquer ce qu'est une esthétique musicale, aborder des thèmes pour que le public s'interroge, se pose des questions. Développer l'esprit critique est très important, notamment pour faire sortir le public de sa position de consommateur.

Pour Estelle Marie, certains publics imaginent en effet ne rien avoir à faire dans un lieu. Elle témoigne d'une expérience avec un groupe de collégiens à l'occasion d'un concert du groupe de hip-hop Block13. Ce groupe de collégien a découvert l'existence de la salle pendant qu'elle collait des affiches du concert. Agréablement surpris de la venue du groupe, ils ont acheté des places, mais ignoraient totalement la démarche à suivre par la suite. La médiation a consisté à les accompagner pour des actions extrêmement simples, franchir les portes de la salle, faire composer leurs billets... Mais elle constate que cette médiation n'induit pas de fait que la relation va se pérenniser. Le jeune peut franchir les portes de la salle cette seule et unique fois parce que l'artiste qui lui parle.

Une chargée d'accompagnement et des actions culturelles d'une seconde salle de région parisienne apporte un nouveau témoignage autour du groupe Block 13, alors en résidence de création dans sa structure. Une première action de médiation a tout d'abord été nécessaire avec le groupe lui-même, qui ne comprenait pas l'intérêt de cette résidence. Un centre social l'a également sollicitée pour organiser une rencontre entre ses usagers et le groupe. Elle a eu lieu dans la difficulté, les animateurs n'étant pas restés pour aider à la médiation et les membres du groupe tenant des propos extrêmement caricaturaux, sur l'argent et leur « nombre de vues sur Youtube ». Les jeunes participant à la rencontre n'ont pas compris la démarche, ont perçu la présence du groupe comme une occasion unique, décalée de la réalité quotidienne du lieu. Aucun lien pérenne n'a pu être créé.

La place de l'artiste musicien dans

la médiation

Pour Estelle Marie, ce dernier témoignage pose la question de la volonté des artistes intervenants à participer à des actions de médiation. Certains n'y portent pas d'intérêt, seule leur pratique artistique leur importe. C'est un choix tout à fait légitime, mais qui questionne quant à la responsabilité des professionnels de la médiation à approcher des artistes potentiellement impliqués. Elle interroge Yoshi Di Original sur la manière dont il est approché par les structures pour ses interventions.

Il répond qu'en règle générale, ce sont les structures (MJC, salles de concert, lycées...) qui le contactent directement pour mettre en place des ateliers. Ils définissent ensemble le nombre d'heures, la période, mais il est très rarement au départ de la création du projet. Il essaye tout de même de faire bénéficier le commanditaire de son expérience. Par exemple, lorsque les dates d'intervention sont trop espacées, il propose d'en réduire les écarts pour assurer un meilleur suivi, afin que la progression soit plus rapide. Il lui arrive parfois d'imposer ses règles, comme pousser à la réalisation d'une restitution ou d'un enregistrement pour qu'une finalité existe pour les participants. « C'est comme en sport. Les jeunes vont à l'entraîne-

ment, mais au bout d'un moment ils veulent jouer le match ! ». Selon lui, malheureusement les structures abordent trop souvent un artiste avec un projet prédéfini. Il fait le constat du peu d'horizontalité malgré ce qui a été évoqué et que le rapport entre structure et intervenant ressemble plus à une commande. Mais cela est également du fait des artistes qui ne sollicitent pas non plus les structures pour monter des projets en commun. À titre personnel, il n'en trouve pas le temps, ayant déjà beaucoup de demandes... Il aimerait par exemple monter des projets mêlant les générations, autour du lien seniors / jeunes par exemple, comme cela se fait beaucoup dans le graffiti ; ou encore des projets parents / enfants.

Estelle Marie et Maud Gasset, confirment l'importance de coconstruire les projets avec les artistes, comme avec les autres partenaires et les publics.

Un participant réagit en précisant que selon lui, le médiateur a pour mission d'encourager la curiosité, mais cela doit en effet fonctionner dans les deux sens. Le médiateur doit aussi être curieux de son public. Il témoigne de son contexte de travail, au milieu d'une cité. La situation socio-économique des personnes auxquelles il s'adresse influe sur ses propositions.

Pour lui, il faut au préalable les interroger sur les thèmes généraux qui leur importent puis identifier les œuvres, les artistes qui parlent de ces thèmes-là.

Des contraintes liées aux cadres institutionnels et budgétaires... Et à l'intégration de la médiation dans les projets des lieux

Estelle Marie rebondit sur la réaction précédente en dissociant l'utopie de la réalité de la médiation. La charge de travail inhérente à la rédaction des dossiers de subventions, appels à projets, et les délais souvent très courts de dépôt des candidatures, ne laissent pas beaucoup de temps pour la concertation. Les artistes, quant à eux, n'ont pas toujours une visibilité à plusieurs mois sur leur activité.

Pour une participante à l'atelier, le problème dépasse même la question du calendrier. Il y a une quinzaine d'années, une structure pouvait mobiliser des financements en proposant ses propres idées de projets et leurs publics cibles. Aujourd'hui, la majorité des financements dédiés à l'action culturelle entre dans les cadres restreints d'appels à projets. La plupart des salles labellisées SMAC n'ayant pas un budget dédié très élevé, elles doivent passer par ces appels à projets pour développer de l'action culturelle. Cette obligation de répondre à un cahier des charges est très contraignante. Type de structure partenaire, type d'établissement, nombre de classes, budget... sont imposés. L'appel à projets fixe les conditions de réalisation du projet, les besoins sont préconçus et généralisés au lieu d'être identifiés directement sur le terrain.

Eun Soo Kim témoigne d'une réponse à un appel à projets construite dans cette idée d'adaptation aux réalités du terrain. Au moment du rendu du dossier de subvention, seules des potentialités étaient exprimées. Le public ciblé, la nature des actions, les notions abordées, ont été fixés et ont évolué au fur et à mesure du déroulement du projet. Elle affirme donc qu'il est possible, si le dossier est bien construit, de garder cette liberté d'action.

dans le projet global du lieu ?

Céline Gouverne et Bruno Berthier répondent pour Emmetrop. Cela dépend directement de la nature des projets. Certains vont être initiés directement par eux, ils vont en rédiger la totalité, en lien avec l'artiste qui supporte l'action et la/les structure(s) partenaire(s). Les projets peuvent également émaner d'une demande de la structure, pour travailler avec un acteur de proximité du territoire par exemple. En général ces derniers concerneront des petites formes de médiations, de sensibilisation, pour découvrir le lieu et ses activités, qui ressembleront donc plus à une forme de prestation.

Otilia Sadot (Normandy) différencie pour sa structure les dispositifs internes et les réponses à des appels à projets. Elle s'estime chanceuse d'avoir un directeur qui prend l'action culturelle très au sérieux et la met au même niveau que les autres missions de la salle telles que l'accompagnement ou la diffusion. Elle ne dispose pas pour autant d'une ligne budgétaire formalisée. Mais ses propositions sont systématiquement validées. Elle témoigne en exemple d'un projet en cours de réalisation, centré sur le triptyque culture, santé et lien intergénérationnel, avec un EPHAD, la classe jazz de musiques actuelles de l'école de musique de Saint-Lô et des élèves de lycée. Le budget de cette action (15 000 €) est assez conséquent. Pour autant, elle a l'assurance de la part de sa direction que le projet sera validé et financé même en cas de non-obtention de la subvention de la DRAC en cours de demande. La nature des projets dépend des opportunités, la plupart étant associés aux groupes accompagnés. La participation à des actions culturelles est un critère inscrit dans les conventions d'accompagnement. Un groupe accompagné doit adhérer pleinement au projet artistique et culturel de la structure et l'action culturelle en fait partie intégrante. En revanche, il n'y a pas d'idées préconçues des formes d'action. Celles-ci vont être construites avec le groupe, en fonction de ses envies et de ses compétences, afin de ne pas le mettre en difficulté. Le type d'action est en revanche limité par le bâti. Enfin, en réponse aux précédents échanges, Otilia Sadot estime important de rentrer dans les dispositifs régionaux ne serait-ce que pour des questions de visibilité, par exemple lors de la présentation du bilan d'activité aux partenaires financiers. Un partenaire

Quelle est la place de la médiation



dont le dispositif n'aura pas été mobilisé par la structure pourra penser que rien n'est fait en termes d'action culturelle. Elle développe, le cas échéant, d'autres stratégies auprès de partenaires afin de s'assurer cette visibilité en nouant par exemple des liens avec les responsables musiques actuelles des collectivités et en les invitant à des temps de restitution. Elle leur propose d'assister directement aux actions mises en œuvre ou leur envoie mensuellement une newsletter spécifique à l'action culturelle aux partenaires publiques.

Une participante fait le constat plus général de réelles avancées concernant les créations de postes de chargé.e.s d'action culturelle. Elle observe en revanche l'existence encore très limitée de lignes budgétaires dédiées à l'action culturelle au sein des projets des structures. Or, selon elle, les appels à projets ont leurs limites, de plus en plus de structures différentes déposent les mêmes demandes et les budgets des financeurs n'augmentent pas. Un rééquilibrage au sein même des budgets des structures finira par devenir nécessaire.

Concernant les appels à projets, Estelle Marie pondère en citant la création de nouveaux dispositifs tels que les Conventions Régionales d'Éducation Artistique et Culturelle. En Île-de-France, la première édition a été lancée en 2018. Il s'agit d'un appel à projets sur trois ans complémentaires des autres appels à projets annuels, pour lesquels de nouveaux fonds financiers ont été mobilisés. Le délai de réponse demeure en revanche très problématique : une quinzaine de jours à partir du lancement pour rédiger un projet sur 3 ans disposant d'un budget de 25000 €. Répondre au cahier des charges dans les délais était presque irréaliste : identifier trois professeurs et deux classes, dans trois établissements différents et des intervenants pour 30 heures d'ateliers dès l'année suivante... Une participante rappelle que seuls deux lieux labellisés SMAC ont réussi à obtenir l'appel à projets en Île-de-France. Celui-ci n'est pas spécifiquement fléché musiques actuelles et est plus adapté à d'autres esthétiques telles que le théâtre. Il demeure très chronophage, pour le.la chargé.e d'action culturelle, comme pour les professeurs concernés et génère un programme très chargé pour les élèves. Une autre participante rappelle néanmoins un aspect positif : le dispositif, assurant des finance-

ments sur trois ans, permet de réajuster chaque année le projet avec les artistes intervenants et les établissements scolaires.

La médiation comme vecteur d'émancipation

Une participante propose à l'assemblée un pas de côté dans la réflexion. Selon elle, ressort des échanges l'idée unanime que l'action culturelle permet de donner des clés de compréhension et d'expression aux publics. Ce raisonnement positionne l'art, l'action artistique, selon un angle purement rationnel. Or, il convient selon elle de prendre également en compte ses dimensions émotionnelles et affectives. L'objectif des métiers de la médiation est aussi de faciliter la liberté de parole, l'expression de ressentis. Il faut assumer que dans un moment privilégié de rencontre avec un artiste, se tisse un lien de l'ordre de l'affectif, touchant à la construction de l'identité des personnes, quel que soit leur âge. Il ne faut pas négliger cette part que l'on maîtrise finalement peu.

Estelle Marie abonde en ce sens en prenant pour exemple une action à destination de détenus. Les accompagner à la maison d'arrêt, après une soirée passée sur scène et auprès de leurs familles, moment intense émotionnellement, génère en effet une importante charge affective. Cela nécessite une prise de recul qui n'est pas toujours évidente.

Maud Gasset (Les Cuizines) évoque également la dimension « lieu de vie » d'une salle de musiques actuelles. Certains individus fréquentent un lieu tôt dans leur vie et régulièrement jusqu'à l'âge adulte. Cette fréquentation régulière génère pour eux du lien social et participe à leur construction de soi. Des jeunes lui témoignent parfois de l'importance du lieu dans leur parcours de vie, des amitiés qui y sont nées, de la découverte de leurs premières soirées festives. Il est ici aussi indirectement question de médiation. Elle pense que de telles structures doivent rester des lieux de vie, ouverts, qui contribuent à l'émancipation des personnes, à la recherche de ses propres moyens d'expression. Le bénévolat est également un très bon vecteur de médiation, notamment chez les jeunes. Il joue un rôle essentiel dans



l'appropriation de la salle, de son univers, de ses métiers et peut donner l'envie de s'investir de façon citoyenne.

Quelle formation, quel accompagnement et quel cadre d'intervention pour les artistes intervenants ?

Estelle Marie réoriente la discussion autour de la question des artistes intervenants. Elle cite la création récente par l'association Zebrook d'une « Formation à la médiation musicale » à destination des artistes et d'une option « conception d'action culturelle pour les musiciens musiques actuelles » par le conservatoire de Cergy. Ce type de formations, longues ou courtes, autour de la médiation culturelle, se développe aujourd'hui. Ce constat reflète peut-être un changement dans la vision de la place des intervenants dans les projets, sortis d'un rôle purement de prestataires.

Une musicienne en voie de professionnalisation participant à l'atelier insiste sur l'intérêt des exemples de Yoshi Di Original, très investi dans ses projets d'ateliers ou du Normandy dont les groupes accompagnés sont impliqués dans l'action culturelle. Selon elle, les artistes sont malheureusement assez peu sensibilisés

à la médiation. Ils apprennent à être artistes musiciens ou professeurs. Mais il existe peu de ponts entre ces deux métiers.

Une chargée d'action culturelle et d'accompagnement participant à l'atelier propose un témoignage plus poussé de l'organisation de son activité. Elle assure conjointement des missions d'accompagnement, d'action culturelle et ponctuellement de programmation. Elle fréquente au quotidien les artistes en création au sein de sa structure, en résidence ou dans les studios de répétition. Du fait de cette proximité, les musiciens qui sont en demande de développer un travail d'action culturelle ou en direction du jeune public la sollicitent assez naturellement. Dans leur parcours d'accompagnement, la plupart de ces musiciens assistent à des restitutions d'actions culturelles. Ils comprennent alors que les conditions d'accueil, les moyens techniques dédiés sont les mêmes que pour un concert classique. Ils sont ainsi mis en confiance. Par ailleurs, concernant sa relation avec les partenaires, notamment les établissements scolaires, elle s'est emparée des directives mises en place autour de l'Éducation Artistique et Culturelle par le ministère de la Culture en montant des commissions de pilotage avec les acteurs culturels de la ville et des alentours. Elle propose désormais au sein

de ces commissions les artistes accompagnés par sa structure. Ce mode d'organisation fonctionne très bien et permet de coconstruire les actions avec les artistes et les professeurs référents.

Une participante aborde la question pratique de la rémunération des artistes intervenants dont l'activité principale demeure la création et la diffusion et pour laquelle ils bénéficient donc de l'intermittence. Il leur est en revanche interdit de percevoir des cachets pour leurs interventions.

Yoshi Di Original fait part des solutions qu'il emploie. Il s'appuie généralement sur des associations qui facturent ses prestations puis le rémunèrent par la suite sous forme de cachets de répétition. Il exploite également la possibilité de demander un cachet lorsqu'une restitution est organisée. Pour lui cela « reste du bricolage »...

Une participante rappelle qu'un intermittent a le droit d'intégrer 50 heures hors cachets dans son intermittence. Il s'agit effectivement de la seule solution qui existe à l'heure actuelle en complément des éventuels cachets liés à des restitutions. Aux artistes de définir l'organisation la plus intéressante pour eux par rapport au montage du budget de l'action. Elle recon-

naît la grande complexité de ce système et l'urgente nécessité de le simplifier.

(À Yoshi Di Original) Sa première proposition d'atelier était-elle une commande d'une structure ? A-t-il été et/ou souhaitait-il être accompagné dans sa mise en place ?

Selon l'intéressé, lors de ses premières sollicitations, il manquait clairement d'expérience et de formation. Il avait heureusement pu trouver des idées et méthodes auprès du collectif de slameurs 129H, à l'origine de la rédaction d'un petit manuel dédié à l'organisation d'ateliers slam. C'est grâce à ce manuel qu'il a pu se lancer. Mais seule l'expérience lui a permis de s'améliorer et de préciser peu à peu ses interventions. Il n'a pas bénéficié d'un accompagnement par la première structure l'ayant sollicité, mais n'en a pas non plus fait la demande... Il s'appuie aujourd'hui sur son expérience pour encourager, transmettre des techniques à d'autres artistes qui souhaiteraient se lancer dans l'animation d'ateliers. Il trouve également pertinent le développement de formations courtes sur cette thématique. En effet, un artiste peut être doué dans sa pratique de création, cela n'induit pas d'office qu'il soit bon

pédagogue ou animateur. Il évoque enfin également comme piste à creuser un système de compagnonnage où un artiste néophyte serait accompagné pour ses premiers ateliers d'un autre artiste plus expérimenté.

Pour Maud Gasset, il en va également du rôle du/de la chargé.e d'action culturelle d'être en capacité d'accompagner les artistes intervenants. Elle témoigne ainsi d'une situation avec Yoshi Di Original, dans le cadre d'un projet avec de jeunes sous main de justice d'une Unité d'Accueil de Jour. Parmi les 8 jeunes concernés, deux posaient d'importants problèmes comportementaux ne permettant pas aux ateliers de se dérouler dans de bonnes conditions. Elle s'est donc positionnée en tant que médiatrice auprès des éducateurs responsables des jeunes afin de trouver avec eux les solutions pour que les ateliers puissent se faire. Cette posture de médiation entre artistes et public ou artistes et partenaires est parfois nécessaire lorsque les artistes se retrouvent en difficulté.

Des participants pointent en réaction les limites à vouloir intégrer systématiquement de l'action culturelle dans les dispositifs d'accompagnement. Les artistes accompagnés ne sont pas nécessairement motivés ou compétents pour cela. Il est important de bien identifier avec eux en amont le type de projet dans lequel ils pourront se sentir à l'aise et de leur laisser le choix. Le but n'est pas de les « envoyer au casse-pipe ». Une mauvaise anticipation peut générer des situations fortement pénalisantes, autant pour les artistes, que le public, les lieux, les partenaires...

En conclusion, Estelle Marie insiste ainsi sur la nécessité, idéalement, de coconstruire les actions avec les artistes intervenants, les partenaires et les médiateurs, afin d'y apporter un contenu le plus adapté, dynamique et cohérent possible.



Techniques d'animation, gestion de réunion, process de prise de décisions... Comment aller vers plus de responsabilité collective et de participation ?



Mercredi 3 juillet | 16h30-18h30



Grande loge

« On s'est dit quoi déjà à la dernière réunion d'équipe ? Mais pourquoi encore une réunion production ? Tu crois que ça va durer longtemps ce temps de travail ? ». Si vous vous êtes déjà posé une de ces questions, n'hésitez pas à participer à cet atelier ! Dans un premier temps, nous partagerons les difficultés rencontrées dans l'art de mener un temps de réflexion et de travail collectif. Nous évoquerons ensuite différents outils et méthodes permettant de mener ces réunions permettant d'éviter ces principaux écueils. Mais au-delà de l'outillage, il s'agit bien de questionner plus largement l'animation de dynamiques collectives.

Avec...



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

Animé par...



SÉBASTIEN CORNU
Consultant culturel
(CAE Mosaique à Volx)

Introduction

L'objectif de l'atelier est de réfléchir collectivement à la manière d'améliorer nos pratiques en termes de gestion et d'animation de réunions et faciliter les prises de décisions.

- L'atelier s'est déroulé en trois étapes :
- Temps de présentation de chacun
- Témoignages et expériences
- Techniques et pistes d'amélioration

Quel est votre état d'esprit vis à vis de la technique d'animation « La météo ». Est-ce que vous l'utilisez dans la gouvernance partagée ?

Les avis sont partagés. Pour beaucoup de participants les réunions commencent toujours par un temps « hors mots » ; n'importe qui de l'équipe propose une mise en mouvement du corps (claquer dans ses mains par exemple) puis un tour de table est lancé selon la méthode « météo » qui permet de partager son état d'esprit du moment.

Toutefois pour d'autres, l'outil n'est pas adapté, va trop loin dans le ressenti et la personnalité de celles et ceux qui ne se sentent pas à l'aise. Ce temps peut également être trop long d'où la difficulté de l'intégrer dans un temps de réunion souvent très long.

Parfois il s'agit de terminer la réunion, à l'exemple de la Fraca-MA, par un point « ça va ? ça ne va pas ? » pour permettre à ceux qui le souhaitent de prendre la parole et d'exprimer son ressenti.

Le principe de la « météo » doit rester très court, on ne se répond pas, on utilise de préférence une métaphore, donc une image sans mettre de mot. C'est une technique très utilisée en gouvernance partagée.

Les règles en matière d'animation

Elles sont importantes pour structurer une réunion, en particulier pour déterminer les rôles de chaque participant.

En tant qu'animateur l'objectif est de bien préparer la réunion, et parfois on ne sait pas comment le faire, comment établir un ordre du jour, les sujets que l'on doit aborder, et pas seulement de manière individuelle. Il faut solliciter chaque personne qui pourra amener une contribution pour préparer ce qui sera débattu, transmis, informé. Cela demande donc du temps en amont, parfois plus que la réunion elle-même. L'animateur doit définir les contenus, le déroulé au préalable, le temps consacré à chaque sujet, la décision, la réflexion sera déjà dans les esprits, l'impératif étant de qualifier la typologie des sujets.

En amont comment se projeter dans la réunion (préparation de l'ordre du jour, choix des sujets traités...)?

La plupart du temps les participants reçoivent un mail dans lequel est donné l'ordre du jour en amont de la réunion. Si le mail est purement informatif il n'y a d'ailleurs pas toujours nécessité à faire cette réunion. Dans beaucoup d'équipes les mails ne sont pas lus, il y a parfois nécessité à le redire à l'oral.

La préparation est différente selon le public auquel on s'adresse : réunion de gouvernance, d'équipe, de bénévoles, etc. L'envoi des sujets par mail est vécu comme une perte de temps car il n'est pas toujours lu.

Communiquer ce n'est pas forcément informer. Mettre un ordre du jour, c'est unilatéral, or pour s'appropriier un sujet les personnes doivent avoir lu l'information au préalable. Redonner une information permet aussi une connexion entre l'animateur et les participants à la réunion.

Parfois, ce qui n'aboutit pas dans les réunions c'est le processus, on veut rajouter de la sécurité, de la transmission d'information, ce qui peut sembler du temps perdu.

L'informatif s'organise, ce n'est pas forcément à une seule personne d'animer la réunion. Ça peut être très ennuyeux et le temps d'attention est limité. Cela peut devenir contre-productif, l'information essentielle n'est pas retenue.

Il faut en particulier prendre en compte le

type de sujet, même s'il ne concerne pas tout le monde, il faut l'accepter. Le jeu du collectif c'est de prendre patience.

À travers l'exemple des réunions de production qui peuvent être longues et ennuyeuses, on se rend compte que le sujet ne va pas concerner tout le monde. Lorsque certains salariés considèrent qu'il y a trop de réunions, une organisation par secteurs avant la réunion d'équipe peut être envisagée. À l'Antipode, par exemple, la direction organise des « temps flash », debout, la transmission de l'info est très courte et décalée du temps de réunion tous ensemble autour de la table.

Comment faut-il répartir les rôles ?

Sur ces questions, l'Université du Nous propose un MOOC sur la gouvernance partagée.

La répartition des rôles est souhaitable, car c'est souvent la même personne qui gère l'ordre du jour, le temps, la prise de parole, l'animation. Savoir à quoi sert ce temps : pour débattre, prendre une décision.

Il peut y avoir simplement un facilitateur qui est juste sur le processus, sur la méthode.

Certaines structures vont très loin dans la distribution des rôles, chacun est animateur à tour de rôle. Avant tout il faut poser des règles (heures d'arrivée, prise de parole), ce qui permet à un nouvel arrivant de rappeler les règles, la posture, de le dire pour l'identité du groupe. Les zones de confort ont été écrites. Il faut les redire. Ne pas se couper la parole est une règle importante.

Concernant le temps de parole, le bâton de parole peut fonctionner.

Les réunions sont parfois longues, sans pauses et on se retrouve avec des problèmes d'attention, il y a sans cesse du mouvement. Il faut être attentif aux autres, interroger chacun sur sa zone de confort. Parfois il peut être bon de laisser digresser pour rebooster l'attention. C'est également positif en termes de sociabilité, pour se créer une histoire commune.

Les moments de réunion sont hebdomadaires,

bimensuels, ils sont différents d'une structure à l'autre et en fonction du sujet, de l'effectif de l'équipe, de la géographie du lieu, de l'activité. Quand on est dans le même bureau c'est assez facile de se parler sans avoir besoin de faire une réunion. Mais on a besoin d'adapter en fonction de l'activité. La régularité par des réunions hebdomadaires est plus facile pour la personne qui s'en occupe. En effet la régularité est quelque chose que l'on questionne assez peu.

À certaine période, il est nécessaire de se voir toutes les semaines, mais on également peut considérer qu'à d'autres moments il est possible de casser ce rythme. En équipe, de mauvaises habitudes peuvent avoir tendance à s'installer et, pour autant, on peut vite laisser faire et ne pas vouloir perdre du temps pour en gagner ensuite.

Comment prendre une décision ? Comment animer un temps de débat ?

L'organisation semble assez identique pour les participants : débat, dernier tour de table et acte, compte rendu. Après une décision prise on peut aussi requestionner pour savoir si tout le monde est d'accord. Ce qui parfois peut faire apparaître des avis divergents et soulever le fait que dans l'argumentation tout le monde ne prend la parole de la même façon.

Plusieurs sujets sont proposés et les personnes choisissent par ordre de priorité. Puis s'installe la discussion avec un temps donné pour chaque sujet. Cette technique marche bien en assemblée générale ou dans un petit groupe spécifique (par exemple entre musiciens). On débouche sur des choses concrètes, sans perte de temps. Cela ressemble un peu à un *World Café*.

Par défaut c'est le président ou la présidente qui anime et qui tranche. Les équipes ne voient pas toujours l'utilité des réunions et pourtant le métier l'impose.

En ce qui concerne la prise de décisions, certaines équipes travaillent sous forme de commissions en lien direct avec le conseil d'administration. Le lien est plus court et les prises de décision rapides. A ce stade un effort de brièveté est indispensable à tous niveaux sans

perdre la qualité de l'information qui sera transmise. Les commissions thématiques sont intéressantes mais il faut en amont définir les orientations, et savoir par ailleurs définir les objectifs : informations, décisions...

Et l'accompagnement vous y pensez ?

Dans l'accompagnement d'une structure, d'une équipe, les règles de vie du groupe sont travaillées en premier. C'est d'autant plus important, que lorsque un point, une décision, une organisation, sont refusés par le groupe, cela veut souvent dire que le groupe refuse d'être ensemble.

La maturité du groupe arrive après avoir surmonté le désaccord. L'intervention extérieure, la médiation, est alors nécessaire.

2020 : quels enjeux autour des élections municipales pour nos projets ?

 Jeudi 4 juillet | 10h00-12h30

 Nadir

Les projets que nous portons sont intimement liés aux territoires sur lesquels ils sont installés. Ces liens s'expriment aussi dans la relation avec les collectivités territoriales, et notamment avec les villes. En mars 2020, nous ferons face à de nouvelles élections municipales. Selon les résultats, des partenariats pourraient être revus, d'autres bouger complètement. Afin d'anticiper au mieux ces élections, des actions communes pourraient être envisagées, visant à faire comprendre aux candidats les enjeux liés à la présence des projets musiques actuelles sur les territoires. Cet atelier sera l'occasion d'entamer, ensemble, une réflexion : comment, ensemble, concerner les candidats au mieux sur les sujets des lieux et projets de musiques actuelles ?

Animé par...



THIERRY MÉNAGER
Directeur de l'Antipode MJC
(Rennes)

La parole au cours de cet atelier ayant été exprimée très librement, nous avons tenté, dans cette restitution, de synthétiser les propos et de les regrouper en grandes thématiques sans forcément suivre strictement la chronologie des échanges.

Retours d'expériences passées à l'occasion des élections municipales de 2014 ou dans d'autres contextes

Différents participants ont fait part d'expériences vécues ou dont ils ont été témoins à l'occasion des dernières élections municipales.

Un participant témoigne avoir été sollicité en amont des dernières élections municipales par le président d'une association culturelle, proche conseiller d'un maire sortant dans le cadre de sa campagne. On lui a proposé d'animer les discussions autour du programme culturel du candidat. Ce dernier n'ayant finalement pas été élu, ce participant fait part du regret de s'être impliqué dans cette initiative.

Un autre participant évoque sa participation à des réunions publiques organisées par différentes listes électorales au moment des dernières élections de sa municipalité. Les interventions, débats à l'occasion de ses réunions étaient assez libres, l'ordre du jour et le contenu ajustés en fonction des personnes présentes, c'est pourquoi il a trouvé intéressant d'y participer. Cela changeait pour lui des discours descendants habituels.

Des membres du RIF (Réseau des Musiques Actuelles en Île-de-France) présentent la campagne menée par la structure en 2014, intitulée « *Plus de musique dans nos villes* »¹. Cette campagne de communication visait à mettre en avant les musiques actuelles dans la ville sous toutes leurs formes en amont des élections municipales. Ils ont le sentiment d'un message au final plutôt inaudible, récupérable par n'importe quel parti politique, dont la dimension « grand public », citoyenne n'a pas fonctionné. La campagne a souffert d'un manque de moyens et de relais et d'une incapacité à mobiliser en local. En revanche, elle a été un support intéressant pour le travail de réseau. Elle a permis à certains adhérents de nouer ou renouer des relations avec leurs collectivités de proximité. Grâce à cette campagne, le RIF et ses adhérents ont pu rencontrer les principales listes de différentes communes et des groupes politiques les ont sollicités pour qu'ils interviennent lors de réunions internes. Les discu-
.....

1 - <http://www.plusdemusique.fr/>

tants s'interrogent sur le niveau d'implication : faut-il agir à titre personnel ou au nom d'une organisation ? Ils font en effet le constat des difficultés à ce que des personnes morales s'engagent dans ce genre d'initiatives. L'un d'eux pose la question de la mobilisation directe des musiciens qui bénéficieraient probablement d'une meilleure audience pour porter un certain nombre de sujets.

Concernant cette mobilisation des musiciens, une représentante de Live DMA² (réseau européen de lieux et festivals) fait part d'une campagne menée par le réseau lors des dernières élections européennes. L'objectif était de démontrer à l'échelle européenne l'intérêt de l'existence de lieux de musiques actuelles sur les territoires et d'expliquer leurs fonctionnements. Ils ont sollicité des musiciens.ne.s expérimenté.e.s pour jouer le rôle de parrains et marraines de l'opération, en répondant à des questions simples. Ces réponses ont servi de base lors de discussions à Bruxelles pendant lesquelles ils communiquaient également sur le réseau européen et ses valeurs. Lors de la mise en ligne de la page « *What artists say* »³ sur leur site Internet, les connexions ont explosé. Et les adhérents ont pu se servir de ces témoignages au sein de leurs pays pour échanger avec leurs propres élus.

Un participant fait part d'une rencontre à Rennes lors des dernières élections où des directeurs.rices de structures culturelles ont été invité.e.s en tant que citoyen.ne.s à partager leur parole. Au final chacun n'a bénéficié que de cinq minutes de prise de parole et s'en est suivi un débat d'une demie-heure. « *Il ne pouvait pas s'y dire grand-chose* », constate le témoin. La construction d'un grand équipement de type « arena » était notamment annoncée dans le programme de la liste candidate à l'initiative de l'invitation. Celle-ci désormais élue, le projet va voir le jour bien que l'ensemble des structures culturelles ayant participé à la rencontre se soient positionnées contre.

Le Collectif des Associations Citoyennes est évoqué dans les discussions. Celui-ci avait mené en 2014 une campagne à travers notamment la diffusion d'un communiqué intitulé « Nous refusons le désastre social qui s'annonce
.....

2 - <http://www.live-dma.eu/>

3 - <http://www.live-dma.eu/what-artists-say/>

: l'avenir ne se construira pas sans les associations citoyennes ! ». Pour les participants, cette initiative était intéressante, car elle permettait de réaffirmer le rôle des associations et de pointer les manques suite à leur potentielle disparition. Mais certains estiment que le propos demeurait quelque peu autocentré.

Enfin, un dernier témoignage d'une représentante de la MJC de Palaiseau fait part de la tenue, lors des dernières élections municipales, d'un débat entre les différentes listes candidates organisé au sein de sa structure. Ce débat a été minutieusement organisé et encadré : respect du temps de parole, choix de sujets (jeunesse, culture...). L'ensemble des candidats s'est senti concerné et tous ont participé. Les organisateurs ont été très satisfaits du déroulé. Le climat convivial a favorisé une certaine liberté de parole, mais dans le respect de celle de l'autre. Il s'agissait de la première fois que les candidats débattaient directement entre eux. Les nouveaux candidats ont redemandé pour cette année 2020 à la MJC d'organiser un débat de ce type, ouvert à tous les habitants.

Les participants s'interrogent au final sur les impacts réels de ce genre d'actions au regard du temps consacré et des risques potentiels encourus. Ils se questionnent également sur le public ciblé : doivent-ils à travers elles s'adresser aux personnalités politiques ou à l'électeur ?

Une mobilisation citoyenne : qui ? Quand ?

Pour certains participants, il est particulièrement opportun de porter une parole pendant une campagne municipale. Il est important pour cela de se mobiliser à plusieurs pour ne pas centrer les questionnements sur sa structure et élargir le débat sur des thématiques locales. Il y a en revanche des enjeux plus importants que d'autres selon les territoires. Notamment le risque, sur certains d'entre eux, d'une forte abstention et de l'élection d'une liste du Rassemblement National.

D'autres pointent surtout l'intérêt de la séquence électorale à venir, qui va courir de 2020 à 2022 : élections municipales ; cantonales ; régionales ; présidentielle et législatives. En

tant que membres d'une fédération nationale, il est à la fois possible de porter des enjeux localement et sur plusieurs autres échelles de territoires. Il y a pour eux un intérêt à penser une stratégie collective sur le moyen terme, comme a su le faire par exemple le mouvement Alternatiba, émanant directement du terrain et dont la Fédération Nationale des Arts de la Rue a su s'emparer pour agir à des échelles de territoire.

D'autres se demandent si les campagnes électorales sont des temps démocratiques si particulièrement intéressants que cela. Les logiques de temporalités électorales ont un impact direct sur les projets culturels. À l'approche d'élections, certains sont gelés, car considérés comme trop polémiques et les élus sortants souhaitent éviter toute prise de risque avant les élections. Pour l'un des discutants, « *tout le monde y va de sa communication, promet un peu tout et n'importe quoi* ». Pour lui, les enjeux sont permanents et les campagnes électorales ne constituent pas forcément des moments plus cruciaux que le reste du temps. D'autant que des projets qui n'étaient pas proposés dans les programmes des candidats élus peuvent faire leur apparition après l'élection tout comme d'autres qui étaient promis n'émergent pas.

Enfin, « l'entre deux tours » redistribue souvent les cartes. Un membre du Jardin Moderne, à Rennes, illustre ces propos en témoignant d'une période hors élections ayant eu un fort impact sur la politique municipale. « *Lors des mobilisations contre la Loi Travail, une ambiance de guérilla urbaine planait sur la ville, qui touchait les usagers des structures musicales actuelles. Or, la municipalité apportait son soutien indéfectible au gouvernement de François Hollande (déclarations hebdomadaires sur les casseurs, aucune sur les manifestants blessés). Sept associations culturelles subventionnées par la ville, dont le Jardin Moderne et l'Antipode, ont donc rédigé et cosigné une communiqué dans la hâte. Au final, une soixantaine de structures a été signataire et la municipalité a semblé bouleversée, prenant conscience de la liberté de parole et de l'impact potentiel des associations qui ne se contentaient pas d'obéir et de reproduire la parole publique. Des lignes ont bougé du côté du Parti Socialiste local au pouvoir. De même, de nombreux habitants, particulièrement chez les étudiants, ont pris conscience de la nature réelle, associative, de structures qui pouvaient*

être perçues par eux uniquement comme un service de la ville. Le Jardin Moderne a été sollicité pour de la mise à disposition de salles de réunion, ou d'une photocopieuse ». Il s'agit clairement selon lui d'un moment politique plus fort qu'une rencontre bilatérale avec un candidat à l'aune d'une élection.

Enfin, la question est posée d'organiser ces temps de travail et de négociation et de formuler des propositions plutôt juste après les élections, une fois les municipalités en place. De nombreuses nouvelles majorités seront probablement élues en 2020, nécessitant pédagogie et dialogue. Alors qu'il semble difficile, au regard des échanges, de peser réellement sur les programmes ou la mobilisation des citoyens.

Pour la plupart des discutants, il semble néanmoins pertinent que les structures qui adhèrent à la FEDELIMA restent ouvertes à des initiatives telles que certaines évoquées en début d'atelier si cela s'avère pertinent au regard des enjeux et réalités de leur territoire. Il convient cependant d'être vigilant quant à la posture adoptée. Pour l'un des participants, celle-ci est claire : pour une association, active sur un territoire, il est légitime de souhaiter connaître les positions d'un futur administrateur public sur tel ou tel sujet qui la concerne. Pour autant, un participant francilien nuance en évoquant une certaine forme de soumission avérée de beaucoup de structures associatives vis-à-vis de politiques locales ou nationales. Il évoque à nouveau la campagne « Plus de musique dans nos villes » dont les tracts et affiches, pourtant très neutres, étaient parfois difficiles à faire accepter dans certaines structures adhérentes ou partenaires du RIF. Une partie ne souhaitait ou ne pouvait pas relayer la campagne sans l'autorisation préalable de leur(s) partenaire(s) institutionnel(s). Pour lui, du fait de cette tension à l'œuvre chez les personnes morales, des enjeux relatifs à leurs relations instituées, l'action individuelle est tout aussi fondamentale. Une personne morale va naturellement s'interroger sur les éventuels dangers structurels qu'elle encoure à contribuer au débat public, collectif, souhaité par les réseaux, ce qui entraîne un risque d'autocensure. Un membre de l'assemblée déplore ce renvoi à la capacité individuelle, qui va à l'encontre de l'associationnisme auquel il a toujours cru. Pour lui, l'individu membre d'un collectif, qu'il souscrive

ou qu'il s'engage, s'inscrit dans le champ d'une légitimité associative dont certain.e.s se font le porte-voix. Sans pour autant remettre en cause la légitimité et la pertinence des espaces collaboratifs et fédératifs, le participant précédent maintient l'utilité dans certains cadres d'un dépassement de fonction, d'un engagement personnel.

Les Conseils de Développement, un espace de représentation pour les acteurs des musiques actuelles ?

Une partie des débats de l'atelier gravite autour des espaces de représentation politique accessibles aux acteurs des musiques actuelles. L'animatrice de l'atelier évoque ainsi la piste d'un investissement des Conseils de développement des intercommunalités. Seuls, les acteurs des musiques actuelles pèsent peu dans le débat public, n'ont que peu d'influence sur les candidats aux élections locales comme sur les élus locaux. Les Conseils de Développement ne constituent-ils pas un des rares espaces où exercer leur droit à la démocratie participative ?

Un participant témoigne avoir été membre d'un Conseil de Développement de la métropole lilloise, pour deux mandats de 3 ans. Il a essayé de s'y investir dans un premier temps, autour de la thématique culturelle. Or, il faut être un certain nombre de membres pour porter une thématique et constituer un groupe de travail. Comprendre le fonctionnement du Conseil nécessite déjà au préalable six mois à un an. Puis un temps long est à nouveau nécessaire pour identifier d'autres membres sur lesquels pouvoir s'appuyer, qui ne siègent pas toujours ou n'ont pas forcément de temps à consacrer à chaque sujet. La démarche lui a semblé au final extrêmement laborieuse. Il a tenté de s'y investir sérieusement pendant plusieurs années puis a baissé les bras. Au final, il fait le constat personnel d'une structure complètement verrouillée et aucunement levier, du moins pour les thématiques dans lesquelles il a souhaité s'investir.

Une technicienne du service de développement économique de la Communauté d'agglomération de Bourges témoigne à son tour de son expérience sur le sujet, sa collectivité étant

en cours de montage d'un Conseil de Développement. Pour elle, il s'agit d'un espace de démocratie participative permettant à chacun de s'investir au long cours. Elle incite également pour cela les acteurs culturels à solliciter l'ensemble des maires siégeant à la Communauté de Commune, tous ne portant pas le même intérêt au champ culturel. Elle évoque l'existence de deux programmes nationaux en cours dans sa Communauté d'agglomération et dont les acteurs culturels peuvent s'emparer :

- « Action Cœur de ville »⁴ : le sujet de la musique en cœur de ville a été très abordé, mais malheureusement un peu en l'absence des acteurs culturels...
- « Territoires d'industrie »⁵ : dont la thématique est plus large que l'on pourrait croire car elle englobe les industries créatives. Malheureusement, celles-ci sont peu présentes au niveau local.

Les acteurs culturels ont besoin de connaître ces programmes enclenchés au niveau national. Chacun peut s'en saisir via sa structure et demander à participer au débat, sur la base du volontariat et y inclure ses projets. Les rendus de ses deux thématiques étaient attendus fin juin 2018. Les projets n'y étant pas alors inclus ne pourront pas bénéficier d'importants fonds (nationaux, régionaux, municipaux...) fléchés sur ces thématiques, par territoires. Les campagnes des candidats sont d'ailleurs un peu orientées par ces thématiques, car ils savent pouvoir disposer d'importants moyens financiers pour tenir leurs engagements par la suite. Ces programmes sont portés par l'État. Concernant « Territoires d'industrie » par exemple, l'état a identifié pour enjeu pour la redynamisation des territoires ruraux et villes moyennes à travers la reconversion industrielle, synonyme de passage d'une ère industrielle à une ère post-industrielle. L'État comprend mieux aujourd'hui qu'une politique descendante est moins efficace qu'une politique cherchant à faire directement émerger les projets au cœur des territoires. Au sein de l'agglomération berryère, dans le cadre d'« Action Cœur de ville », plusieurs projets autour de la musique seront soutenus, notamment avec l'ENSA, école des

4 - <https://www.cohesion-territoires.gouv.fr/programme-action-coeur-de-ville>

5 - <https://www.cget.gouv.fr/dossiers/territoires-dindustrie>

Beaux-Arts de Bourges, qui dispose d'une filière son et bénéficiera de la prise en charge d'un chantier de rénovation.

Pour traiter ces sujets, l'État cherche à rassembler l'ensemble des acteurs concernés d'un territoire. Cela nécessite une véritable approche transversale, entre les acteurs de l'économie et de la culture notamment. Or, elle entretient le sentiment d'un cloisonnement voire d'une méfiance entre les acteurs de ces deux champs.

Un participant lui oppose l'idée d'un cloisonnement surtout à l'œuvre au sein des administrations. Pour lui, l'enjeu n'est pas seulement de faire émerger des projets sur les territoires, mais également de tisser des relations alternatives entre personnes et collectifs de personnes avec les politiques publiques qui se tournent habituellement soit vers le repli sur soi (les municipalités RN), soit vers une démarche « start up et marketing territorial » très libérale. De telles thématiques, « Action Cœur de ville » et « Territoires d'industries » lui parlent assez peu en tant qu'acteurs des musiques.

Pour la représentante de la Communauté d'agglomération de Bourges, c'est justement aux acteurs d'être force de proposition pour s'insérer dans ces programmes et porter des projets qui leur correspondent, le cadre le leur permettant. Cette affirmation questionne son interlocuteur : « faut-il s'insérer dans des cadres existants, qui ne nous correspondent pas forcément ? Ou faut-il créer d'autres espaces ? »

Un nécessaire décloisonnement ?

Un participant, représentant le Fablab des Usines Nouvelles⁶ un tiers lieu poitevin, issu d'un mouvement émergent récent, prend la parole pour questionner la notion de Start-up, sujette à beaucoup d'amalgames et de caricatures. Pour lui, ce terme recouvre une représentation beaucoup plus large que celle qui lui est généralement associée. Par exemple, il considère un artiste plasticien comme une forme de Start-up, quand bien même serait-il exposé pendant un mois sans être payé ni pour sa diffusion ni pour son travail... Il ne limite pas la notion à sa dimension économique. Il fait le constat que les structures avec lesquelles les

6 - <https://lesusines.fr/>

Usines Nouvelles travaillent le moins sont les salles de musiques actuelles. Elles font pour lui en quelque sorte aujourd'hui « partie des meubles », ne se posent pas les bonnes questions, n'interrogent pas les vraies raisons des arbitrages financiers à l'œuvre. Les projets tels que celui qu'il défend, au-delà de la caricature et de la défiance dont ils font l'objet, sont issus du terrain et permettent l'émergence de lieux sociaux, culturels, entrepreneuriaux, qui fonctionnent avec peu de moyens... Ces projets réinterrogent la notion d'espace public, génèrent rencontres et émancipation. Pour lui, les salles de musiques actuelles affichent un certain nombre de valeurs, mais ne les défendent pas forcément, ou par un mauvais angle. Elles ne « jouent pas avec les codes ».

Un participant abonde en partie ce discours en reconnaissant que les acteurs des musiques actuelles de ces 30 ou 40 dernières années ont créé, défendu, construit un secteur qui peut apparaître aujourd'hui comme institutionnalisé dans le sens où il est détaché de beaucoup de pratiques très populaires. Il tempère cependant en critiquant la survalorisation de l'innovation et la taxation d'obsolescence de ce qui est historiquement ancré. Selon lui, il faut à la fois reconnaître sociologiquement une forme d'institutionnalisation du secteur et rappeler sa jeunesse, son dynamisme, sa capacité d'évolution. Pour un second participant, il est clair que les acteurs discutent en permanence de la normalisation des musiques actuelles et des effets pervers de la professionnalisation. Il tient à rappeler que les lieux musiques actuelles ne sont pas les mêmes partout. « Il existe des associations, des régies, des petits, des gros, des lieux cathédrales, des lieux fermés, des lieux ouverts, certains sont issus de tiers lieux orientés musique, de MJC... ». Il faut pour lui lutter contre les divisions, appréhender le secteur dans sa complexité. L'UFISC ou le réseau Actis IF en Île-de-France, par exemple, regroupent théâtre, musique, marionnettes, arts plastiques... Les adhérents de ces structures échangent, essaient de poser des communs et de les défendre... Selon lui, il faut surtout éviter de se penser plus légitime que les autres et se regrouper pour parvenir à opposer au modèle dominant des formes alternatives, qui prônent le bien-être, qui renforcent la démocratie et où l'on peut librement pratiquer de l'art tout comme monter une Start-up.

Ce discours incite le participant poitevin à insister sur l'importance de ne pas stigmatiser le mot Start-up. De nombreux porteurs de projets du numérique par exemple sont, au même titre que les plasticiens ou les salariés des musiques actuelles, des personnes qui travaillent beaucoup, pour peu de revenus. Pour lui, Start-up n'est qu'un « terme de jargon » qui permet de positionner son activité dans un contexte plus porteur. Il prend en exemple l'art contemporain, secteur économique également très porteur en France, qui connaît une explosion des ventes et ce dont personne ne parle. « Des Centres d'art font du business et on n'en parle jamais ». En parallèle, il explique qu'au sein du tiers lieu dont il est membre, des œuvres d'art construites avec un budget de 15000 à 20000 € tournent aujourd'hui à l'international et font vivre énormément de personnes différentes. Selon lui, il faut savoir s'emparer des dispositifs en place, avec subtilité, sans les stigmatiser par principe.

Pour une participante, la question du vocabulaire n'en demeure pas moins primordiale et la notion de « Start-up Nation », fortement répandue, n'est pas représentative de sa conception du secteur culturel. Pour elle, ce type de « jargon » fait justement référence à un système économique basé sur l'individualisme et le capitalisme qui ne correspond pas à ses valeurs. Elle revient sur l'exemple du secteur des arts plastiques qui demeure pour elle l'un des plus compliqués et précaires du champ artistique et culturel. Pour autant, il s'agit d'un secteur où des œuvres sont les plus rentabilisées à l'extrême dans certains cas. Elle trouve dommageable de l'instrumentaliser. Sous prétexte de vouloir décomplexer le vocabulaire et les outils, ce qui peut être parfois utile, elle rappelle qu'il ne faut pas non plus passer outre les mécanismes à l'œuvre et minimiser la prédominance des enjeux économiques et des intérêts individuels qui menacent l'intérêt général. Pour elle, le réseau et ses partenaires doivent défendre des intérêts collectifs, une société basée sur le bien commun, redistributive, participative. Concernant les dispositifs évoqués, elle pense qu'ils ne peuvent pas répondre à la plupart des enjeux des adhérents de la FEDELIMA du fait de sa diversité d'acteurs et de territoires. La ville où elle exerce s'est emparée du dispositif « Action Cœur de ville » avec pour résultat le

remplacement du système de sonorisation de la place principale du centre-ville pour écouter de la musique aux heures de marché et l'installation de bacs à fleurs...

La représentante de la Communauté d'agglomération de Bourges insiste en réponse sur les notions de transversalité et de décloisonnement. Elle concède que certaines formes de modèles économiques sont imposées au niveau national, mais assure qu'ils évoluent. Elle maintient que la parole des acteurs des musiques actuelles n'est pas suffisamment entendue du fait du cloisonnement à l'œuvre, de l'opposition entre acteurs culturels et acteurs économiques réduits à leur dimension capitaliste. Il faut selon elle sortir de cette dichotomie pour ouvrir le dialogue et faire prendre aux projets culturels l'ampleur qu'ils méritent. Elle reconnaît les difficultés que cela comporte sur le terrain et comprend le sentiment de certains acteurs de ne pas avoir été écoutés malgré leurs propositions. Elle les invite à insister et pense qu'à terme leur implication pourra payer. Elle prend pour exemple une association berruyère, After the Creation, qui gagne actuellement en notoriété et en parole, car elle s'investit dans des projets transversaux : théâtre, musique, mais également projets sociaux, en lien avec des foyers. Elle réagit enfin concernant le danger de récupération évoqué précédemment dans l'atelier. Pour elle, organiser un débat n'est jamais neutre, même avec toutes les sensibilités autour de la table. C'est pourquoi selon elle, s'intégrer au long cours dans différents programmes constitue le juste moyen d'éviter le danger de voir sa parole récupérée et d'être considéré comme « *logotypé* ».

Un participant répond qu'il est audible d'évoquer ce besoin de décloisonnement, mais que les rapports politiques sont aussi des rapports de force. Et que pour faire valoir ses intérêts et les intérêts de son secteur, il faut en avoir conscience. Face à un modèle économique dominant, il est très difficile d'exister et de défendre ses valeurs. Et ce rapport de force peut être du côté des acteurs par effet de solidarité et de réseau.

L'UFISC, un espace pour porter une parole collective

Stéphanie Thomas, en sa qualité de présidente

de l'UFISC (Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles) présente une initiative en cours de construction. L'UFISC propose de mener, à l'occasion des élections municipales de 2020, une campagne de sensibilisation autour des valeurs portées par la confédération, en particulier les droits culturels et l'Économie Sociale et Solidaire. Un texte a été rédigé précédemment exprimant sept grands enjeux qui concernent les initiatives citoyennes. La structure à l'idée de le retravailler avec ses adhérents, voire plus largement et d'en faire un objet de campagne. Il s'agirait d'une expression sociétale des valeurs portées et des actions menées à l'échelle des projets de ses membres. Les cibles et la stratégie de communication n'ont pas encore été définies (ndlr : au moment de la tenue de cet atelier). Au vu des échanges, il y aurait évidemment un fond commun à retravailler, reformuler en petit collectif. Les sept enjeux sont les suivants :

- Développer les primo-emplois, les emplois permanents et consolider des formes d'emplois de qualité dans les structures à buts autres que lucratifs, mais d'utilité sociale. Notamment renforcer les FONPEPS, les FONGEPS et autres dispositifs en faveur de ces emplois
- Reconnaître les projets d'intérêt général des structures citoyennes à travers notamment des rééquilibrages budgétaires, des conventions pluriannuelles d'objectifs et des modes innovants d'appuis auprès des partenaires financiers
- Soutenir les lieux intermédiaires et indépendants, par leur meilleure prise en compte, leur identification, l'évaluation de leurs actions et de leur utilité sociale et sociétale et l'élaboration de dispositifs de soutien adaptés
- Favoriser des modalités coopératives d'observation participative et partagée multipartites, qui permettent de donner une meilleure lecture, de montrer les paysages, de valoriser les démarches
- Lancer un processus de travail sur les concertations territoriales (ce qui peut rejoindre des enjeux liés à la ruralité, aux diversités exprimées sur les territoires)
- Accompagner les pratiques et les formes de coopération (un travail déjà largement mené avec l'UFISC et les réseaux territoriaux et fédérations) : qu'est-ce que la coo-

pération, comment la valoriser ? Quel outil collectif travailler pour faire valoir la parole des acteurs ?

- Renforcer la prise en compte des très petites et petites entreprises culturelles de l'ESS, notamment dans les dimensions de formation et d'accompagnement

Quel rôle pour les radios associatives ?

Une participante interroge les acteurs médiatiques autour de la table : comment les radios associatives, avec lesquelles des collaborations existent via l'UFISC et la Féarock, mettent-elles en œuvre ou non le débat politique au sein de leur média ? Connaissent-elles des difficultés, liées notamment au respect du temps de parole ? Apportent-elles un appui aux initiatives locales ?

Un participant, représentant Canal B à Rennes, témoigne que son média a souhaité couvrir à l'antenne les dernières élections municipales. En tant que radio associative, ils sont assujettis à des règles très précises, mais assouplies par rapport aux grands médias nationaux. Ils ont souhaité proposer une formule égalitaire en sollicitant toutes les têtes de liste du premier tour, autour des thématiques culture et citoyenneté. Ils ont ainsi proposé la diffusion de petits reportages thématiques sur lesquels les candidats étaient invités à réagir (il était structurellement impossible pour eux d'inviter les 11 candidats à débattre en plateau en même temps). Chaque candidat disposait ainsi de quelques minutes pour s'exprimer sur chaque sujet puis la radio proposait un temps de décryptage et d'analyse avec des acteurs de terrains spécialistes des questions traitées. Ils ont ensuite voulu organiser un débat entre les deux candidats restants entre les deux tours en partenariat avec un mensuel local de Rennes. Mais celui-ci n'a finalement pas eu lieu suite à un mouvement de contestation populaire indépendant de leur volonté.

Pour 2020, Canal B souhaite partir de questions posées directement par les habitants aux candidats têtes de liste. L'opération est en cours de construction. Une diffusion en différé leur permettra de réajuster les interventions le cas échéant pour respecter un temps de parole

égalitaire. Ce participant réaffirme que dans l'optique d'éventuelles actions collectives, les médias indépendants comme le sien appartiennent au même écosystème, ont les mêmes problématiques et sont des relais importants, car libres et implantés directement sur les territoires.

Julien Pion, directeur de la Féarock (Fédération des Radios Associatives Musiques Actuelles) insiste sur l'importance et l'utilité de ces médias indépendants qui cherchent à tendre autant que cela est possible vers la liberté de parole. Ces médias ont pour vocation de distribuer la parole, un spectre large de sensibilités tout en restant dans le cadre de leurs valeurs. Ce sont également des médias qui travaillent sur l'éducation aux médias. Il existe en effet un enjeu très fort autour de la perception de l'information, y compris aux échelles locales. Autre enjeu fort, la question de l'autocensure. Certains médias en font l'expérience, car un risque existe pour eux de s'opposer à une municipalité en place. Des financements, des postes sont en jeu. Cette autocensure est commune à beaucoup d'acteurs culturels. Or, s'il comprend le souhait de ne pas pactiser avec des personnes dont on ne partage pas les valeurs, il trouve extrêmement dommageable de priver la communauté de ce que ces médias ont à apporter au débat général.

Faut-il ouvrir le dialogue avec des acteurs politiques dont on ne partage pas les valeurs ?

Sur ce point, le débat est intense, comme l'illustre la retranscription des échanges suivants. Une participante, présidente d'une association culturelle, témoigne tout d'abord avoir été interpellée par les membres d'un groupe de travail de la République En Marche qui monte actuellement une liste électorale sur son territoire. Pour elle, il existe une ligne à ne pas franchir. En, tant que représentante d'une association employeuse de plus de vingt personnes, elle souhaite garder une forme de vigilance. Elle a donc décliné l'invitation à une rencontre officielle. Le groupe de travail LREM lui a ensuite proposé un temps de rencontre informel, pour recueillir son avis sur la politique de l'agglomération. Un nouveau problème s'est alors posé, d'un point de vue plus personnel. Après

réflexion, elle n'a pas donné suite, ne souhaitant pas échanger avec des personnes défendant une sensibilité qu'elle estime très éloignée de la sienne. Pour elle, cette orientation politique est responsable de problématiques économiques majeures qui écrasent une partie de la population, entrave le bon fonctionnement de la société et crée des inégalités. Elle ne souhaite donc pas partager ses idées avec ce type d'interlocuteurs pour éviter toute forme de récupération possible.

Pour un second participant, ce type de réaction est dommage et il faut être attentif à garder une forme d'ouverture. Il trouve positif qu'un groupe de la LREM, issu donc d'un parti de gouvernement démocrate, soit ainsi ouvert au dialogue. Il est plus efficace selon lui d'échanger, d'apporter de la contradiction sur ces questions épineuses avec de tels représentants politiques qu'entre structures et interlocuteurs défendant une idéologie commune. Il est pour lui inconcevable de refuser le dialogue par idéologie. Il estime même qu'il est de l'ordre de son devoir de l'encourager. Il tente actuellement d'entrer en contact avec son maire, issu de la majorité LREM. En revanche, il ne s'agit pas pour lui de se plier à ses injonctions, mais bien d'essayer de lui faire entendre ses problématiques. « *Il faut arrêter l'entre-soi éthico-politique* ».

Suite à ces échanges, l'assemblée conclut qu'il peut donc être aidant de disposer d'une plateforme commune, collective, sur laquelle s'appuyer et qui permette d'éviter les écueils d'échanges en tête à tête.

Élargir le champ des perspectives

Nombreux participants se rejoignent dans l'idée qu'il y a urgence et qu'il faut envisager de laisser de côté un temps les problématiques strictement musicales actuelles pour agir à une plus grande échelle. Ils conviennent également du fait que pour une petite association, appartenir à un ou des groupement(s) régionaux, nationaux la crédibilise, renforce son poids auprès de ses élus locaux, lui donne plus de pouvoir. Une participante précise qu'une grande différence d'enjeux existe entre grandes villes et territoires ruraux ou très petites collectivités. Dans ces derniers, les lieux ont forcément de

l'influence, portent une dynamique locale associative et militante. Ces militants sont souvent implantés de longue date sur leur territoire, jouissent d'une forte visibilité, voire pour certains ont assuré des mandats électoraux ou intégré l'opposition dans une municipalité.

Un participant souhaite faire écho aux discussions qui ont eu lieu lors du dernier conseil d'administration de l'UFISC autour d'une éventuelle plateforme de propositions partagées. Il existe pour lui une gigantesque diversité sur les territoires, il y aura donc un véritable travail d'orfèvre pour que chacun puisse s'emparer d'une telle plateforme. Au regard du contexte actuel, marqué par de fortes mobilisations autour notamment du service public (hôpital, école, impôts...) et des enjeux climatiques, il est nécessaire selon lui de raccrocher les positions des acteurs culturels aux enjeux de société. L'enjeu principal consiste à expliquer, à la fois de manière pédagogique et percutante, ce en quoi les initiatives ne se limitent pas à faire exister et défendre des lieux. Il émet le souhait de produire un discours sur l'impact des lieux sur la société, sur ce que représentent les initiatives portées par les lieux et acteurs et en quoi elles participent d'une proposition alternative en termes de société. Un discours plus structuré, sur une vision du monde, porteur d'idéologie. Un tel discours serait d'autant plus porteur qu'il ne se limiterait pas dans le temps, autour d'un calendrier électoral. Il y a peut-être des passerelles à imaginer avec les logiques de circuits courts à l'œuvre dans le secteur agricole. Les lieux de musiques actuelles participent aussi d'un circuit court et favorisent une société plus durable, plus solidaire. L'UFISC, du fait de sa position, peut peut-être proposer un chapeau commun, un discours global autour du sens, autour d'un projet de société, une vision à long terme. À chacun d'imaginer comment il y participe, comment il y articule son discours et développe ses propres thématiques plus ancrées en local ou autour des questions musicales.

L'animateur de l'atelier confirme cette idée que les structures sont des lieux d'échanges, de débats, quelles que soient les échéances électorales. Il identifie néanmoins deux opportunités supplémentaires à l'occasion d'une période électorale :

- Du fait de leur positionnement stratégique dans les bassins de vie, les lieux peuvent

jouer un rôle de caisse de résonance pour des problématiques très larges

- Il s'agit d'une période où l'attention de la population est plus forte
- Cela permet une mobilisation plus importante, voire la création de noyaux qui peuvent perdurer.

Un participant réaffirme l'utilité de relier les messages à des problématiques, des enjeux qui dépassent les musiques actuelles, terme en lui-même un peu galvaudé, illisible. Il ressent implicitement que le secteur se reconnaît dans certains partis, certains mouvements politiques plus que d'autres. C'est pourquoi il relance l'idée d'en passer par des engagements à titres personnels. La question de leadership est pour lui fondamentale. Un engagement collectif peut, doit être porté par une « avant-garde » de personnes qui prennent ce risque, s'engagent sur la scène politique, assument de porter une parole, d'aller à la rencontre des partis politiques ou des mouvements existants pour incarner les idées du secteur. Il est également possible de réunir les citoyens dans les lieux et d'inviter des artistes ou autres personnes à forte notoriété à s'associer. Il s'agit selon lui plus d'un objectif de moyens que de résultats. Les militants des mouvements politiques sont en recherche d'idées, de contenus. Les réseaux peuvent agir en tant que zones d'influence, identifiées par ces personnes qui vont se retrouver en responsabilité.

Pour un autre participant, si l'objectif est en effet de porter des revendications, enjeux, plus largement (climatiques, économiques...), les lieux de musiques actuelles peuvent jouer un rôle d'étendard. Mais ils peuvent aussi se faire les chambres d'écho d'autres mouvements. Il est pour lui important de se positionner aux deux niveaux. Certains lieux, acteurs, n'auront pas la capacité simple à incarner et porter ces enjeux, mais en s'associant à d'autres mouvements, ils peuvent jouer un rôle. Il souhaite à titre personnel s'orienter vers ce type d'initiative, induisant un positionnement affirmé. Il évoque par exemple l'idée d'accueillir des professionnels ou chercheurs spécialistes des questions de migration, climatiques, du transport, de la qualité de l'air... Dans ce cas, ce n'est pas le directeur ou l'équipe du lieu qui porte directement le discours, mais en l'accueillant dans leurs murs, ils réaffirment le rôle

citoyen et militant du lieu.

Un discutant évoque trois piliers fondamentaux dont il a peu été question :

- La référence à l'ESS, c'est à dire à un certain modèle économique
- Les droits culturels
- Le développement durable, au sens large

Il propose de s'emparer des musiques actuelles au prisme de ces trois piliers.

Un autre met cependant en garde l'affirmation d'une telle orientation en particulier concernant les réseaux territoriaux, qui composent avec beaucoup de structures affiliées, très diverses. Il a la sensation que ces réseaux ne sont pas forcément armés pour porter un discours politique aussi poussé. Ils sont aussi des exutoires et pourraient être violemment mis en contradiction s'ils s'engagent trop loin sur les trois axes précités.

« Il existera toujours un décalage entre ceux qui veulent changer le monde et ceux qui veulent s'y adapter... »

Stéphanie Thomas conclut les échanges en pointant la volonté collective de se doter a minima d'un outil commun transversal, porteur d'une vision globale, sociétale et déclinable en fonction des projets respectifs de chacun. L'UFISC peut proposer d'en porter la première phase de réalisation à son niveau et qu'elle soit ensuite partagée au sein des différents réseaux. Un participant propose néanmoins de se mettre également en action en interne sans attendre. Le réseau est notamment compétent en termes d'événementiel. Il est également proposé de mobiliser les moyens financiers des réseaux, voire directement des structures, pour les flécher en interne sur un salarié ou en externe sur un coordinateur de campagne, afin d'enclencher l'organisation d'un processus au long terme.

Les dispositifs d'accompagnement des groupes sont-ils adaptés aux pratiques en amateur ?

 Jeudi 4 juillet | 10h00-12h30

 Houlocène

Les dispositifs d'accompagnement des musiciens se multiplient et se structurent, dans les lieux spécialisés, de plus en plus souvent dans le cadre de coopérations à l'échelle d'un territoire mais aussi via quelques initiatives relevant de la sphère commerciale. De repérage, d'aide à la création ou à la structuration, formalisés ou à la carte, les dispositifs sont multifformes et souvent catégorisés suivant le « niveau de développement » des groupes. Ils peuvent les aider à franchir des caps et à se professionnaliser, mais sont-ils adaptés aux pratiques en amateur ? S'adressent-ils à tous les musiciens et peuvent-ils répondre aux besoins des groupes ne fréquentant pas de locaux de répétition ? Quels sont les critères de sélection et les moyens dédiés ? Sont-ils compatibles avec une certaine liberté revendiquée par les amateurs ? Ce temps d'échanges tentera de définir quelques pistes d'évolution envisageables ou nécessaires dans l'accompagnement des artistes amateurs.

Avec...



SIMON GUYOT

Animateur du centre ressource du Jardin Moderne (Rennes)



JULES NOVENA

Chargé d'accompagnement à l'ARA (Roubaix)



CHARLÈNE HOUDAYER

Chargée de l'accompagnement au 6par4 (Laval)



NICOLAS BONGRAND

Coordinateur du collectif RPM - Recherche Pédagogie Musicale

Animé par...



GUILLAUME DAMPENON

Administrateur Le Bastion (Besançon)

Introduction par Guillaume DAMPENON

La question de l'accompagnement déployé par les lieux de musiques actuelles en direction des musicien.ne.s en amateur dans les musiques actuelles mérite d'être posée dans un contexte législatif et réglementaire nouveau qui remet en lumière ces pratiques.

L'objectif n'est pas de faire un inventaire exhaustif des dispositifs d'accompagnement, mais d'essayer de les caractériser pour savoir s'ils répondent aux attentes de ce vaste champ hétérogène des pratiques en amateur.

Les réponses sont variables en fonction de la nature et l'histoire des projets des lieux de MA.

Intervention de Jules NOVENA, chargé d'accompagnement à l'ARA (Roubaix)

Dans les Hauts-de-France, se réalise un travail collectif d'échanges d'expériences au sein du réseau Haute Fidélité mais aussi de formation sur le plan national via le collectif RPM. Ainsi l'ARA (Autour des Rythmes Actuels), école associative ayant privilégié la formation musicale par la pratique collective, a développé sur plusieurs années un accompagnement artistique en direction de groupes amateurs ou professionnels (nécessitant de disposer d'un set d'au moins 30 minutes) avec un parcours à la carte à partir d'un diagnostic.

La volonté est désormais de s'adresser sans sélection par un appel sur la métropole de Lille aux groupes amateurs (quatre par an) qui sont débutants afin de leur donner plus d'autonomie en se dotant de bases solides dans leur pratique de répétition, de composition et de jeu scénique à partir des ressources et compétences internes.

Intervention de Simon GUYOT, animateur du centre ressource du Jardin Moderne (Rennes)

Le Jardin Moderne à Rennes, avec ses 7 studios de répétition, son studio d'enregistrement et sa salle de concert, n'a pas mis en place de dispositifs. L'activité de répétition est au cœur de l'activité du lieu, qui est un endroit revendiqué historiquement pour la création et la pratique musicale. Il n'y a pas de parcours d'accompagnement. C'est un espace de vie où se côtoient les projets de musicien.ne.s et de groupes sans distinguer ce qui relève du professionnel ou de l'amateur. L'ensemble du lieu et de son équipe sont mobilisés pour accompagner dans un cadre relationnel souvent informel. Le meilleur accompagnement serait « celui qui ne dit pas son nom ». Il n'y a pas d'obligation d'intervenir. L'informel permet de s'écarter du dispositif et constitue au Jardin Moderne une culture collective de lieu de vie.

L'entrée de la ressource et du besoin d'information est souvent une entrée pour aller plus loin en particulier sur de l'accompagnement. Mais la ressource ou le transfert de connaissance et de savoir-faire peut s'organiser entre les musicien.ne.s eux-mêmes. Il y a un enjeu à mettre en réseau les musicien.ne.s.

Souvent la réponse à des groupes véritablement amateurs est difficile en dehors des dispositifs d'accompagnement principalement dédiés à la professionnalisation, en particulier dans les lieux labellisés SMAC.

Intervention de Charlène HOUDAYER, chargée de l'accompagnement au 6par4 (Laval)

Dans le département de la Mayenne, suite à une concertation de deux ans, un portail de recensement des projets et des musicien.ne.s a été lancé en octobre 2018. Ce projet dénommé 5/3 mobilise des écoles de musique, des studios de répétition... Il est coordonné par le 6par4, lieu labellisé SMAC à Laval. 35 projets de création artistique originale se sont inscrits. Une quinzaine ont bénéficié de parcours d'accompagnement prédéfinis. Tous ont eu des réponses. 40% des projets étaient inconnus des

structures accompagnantes. Cette dynamique territoriale en réseau est le fruit d'une longue histoire depuis 1990 de la coopération entre écoles de musique, structures de répétition et lieux de diffusion, concentrés principalement sur Laval, qui représente un tiers des habitants du département. La pratique est principalement en amateur dans la mesure où les musiciens qui se destinent à la professionnalisation vont très vite vers Angers, Le Mans, Rennes ou Paris.

Intervention de Nicolas BONGRAND, coordinateur du collectif RPM - Recherche Pédagogie Musicale

Le rôle des écoles de musique constitue une problématique de positionnement pour les lieux de MA depuis que les musiques actuelles sont dans leur périmètre d'intervention. Selon les territoires, la relation a pu s'établir ou non. Pour certains c'est surtout par les personnes, en particulier les enseignants et les régisseurs des lieux de répétition, comme à Angoulême. Pour d'autres, la construction a été longue. Et après une période de défiance et de non-reconnaissance mutuelles, des projets de coopération voient le jour pour même générer de la mutualisation à l'instar du 109 à Montluçon avec un poste partagé d'accompagnement. L'intérêt de s'engager pour la scène de musiques actuelles reste cependant à réfléchir tant l'investissement est important sur le plan humain et financier face à une institution qui a un positionnement légitime et institutionnel qui prime dans les choix politiques de la collectivité.

Cette problématique de la relation des lieux, en particulier labellisé SMAC, avec les écoles de musique, qui a été traitée par le collectif RPM par l'angle de la coopération, prend une ampleur plus importante et se systématise sur de nombreux territoires.

Constats partagés

Quant aux musicien.ne.s qui pratiquent en amateur, plusieurs constats ont été faits au cours de l'atelier :

- La forte dominante de la professionnalisation dans la culture des lieux et du secteur laisse peu de place pour les amateurs dans les accompagnements mis en place de façon générale.
- La relation aux amateurs doit être simple et plus informel pour correspondre à leurs éventuels besoins.
- Il y a un discours de légitimation des amateurs à construire auprès des institutions et des politiques qui pour le moment privilégie celui de la découverte de nouveaux talents professionnels.

Le Fonds d'Encouragement aux Initiatives Amateurs (FEIA) porté par le ministère de la Culture (DGCA) a été évoqué comme une possible opportunité pour certaines initiatives amateurs dans les musiques actuelles.

La coopération entre des acteurs d'horizon différents (pédagogique, accompagnants, ...) doit pouvoir permettre « une acculturation commune » et des méthodes partagées d'approche territoriale sur ces sujets.

C'est ce qu'ont proposé de mettre en chantier la FEDELIMA, la FAMDT et le collectif RPM, en particulier à l'occasion de rencontres dédiées aux musiciens amateurs à l'ARA à Roubaix les 12 et 13 novembre 2019¹.

.....
1 - <https://www.fedelima.org/article376.html>

Bénévoles, intermittents, vacataires, salariés permanents, dirigeants bénévoles... Comment veiller à une meilleure cohésion d'équipe ?

 Jeudi 4 juillet | 10h00-12h30

 Salle pédagogique

Différentes personnes contribuent à la mise en œuvre des projets de musiques actuelles. Certaines sont salariées de manière permanentes, d'autres à temps partiels ou très ponctuellement, d'autre encore s'investissent bénévolement. Ces différentes façons de participer à la mise en œuvre du projet – de par la temporalité, la régularité, les responsabilités (...) - représentent-elles des difficultés à la cohérence d'ensemble ? Quels freins peuvent être observés ? Comment les dépasser ? Quels moyens peuvent être réfléchis pour permettre à chacun de trouver sa place et s'inscrire dans une participation plus collective du projet ? Là, se situent les principaux enjeux de ce temps d'échanges.

Avec...



SABRINA BARLOY
Bénévole à Emmetrop (Bourges)



STEPHANE GUIOT
Chargé des pratiques musicales à La Clef (Saint-Germain-en-Laye)



CLAIRE CORTOPASSI
Chargée de l'accueil des artistes et du catering à La Clef (Saint-Germain-en-Laye)

Animé par...



GREGORY JURADO
Consultant culturel, association Les Cercles (Torcy)

Introduction par Grégory JURADO

Chaque projet, chaque lieu, à une histoire singulière et les projets/lieux ont parfois une certaine ancienneté et un parcours singulier. La structuration et la professionnalisation des projets/lieux ces 20 dernières années et la prise en compte de la multiplicité des parties prenantes induits une gestion complexe si l'on tient compte de l'ensemble de ces éléments. La "cohésion d'équipe" entendue au sens large comme toutes les parties prenantes d'un projet est un des éléments qui peut aider à sa mise en œuvre projet.

La spécificité des projets est d'avoir une dimension « politique » dans le sens de vouloir « apporter quelque-chose au monde qui nous entoure » (dimension d'intérêt général) : cela induit que chaque partie prenante peut avoir une posture militante, altruiste, philanthrope... La volonté d'apporter aux citoyen-ne-s d'un territoire et au territoire de façon générale... Donc au projet dont ils sont partie prenante.

La question est d'associer à la mise en œuvre, mais également d'associer chaque partie prenante à la définition et à l'évolution du projet. Comment faire corps, comment faire collectif tout en prenant en compte les spécificités (en termes de légitimité, compétences, volonté...) de chacun ?

Un projet réunit différents types de protagonistes : salariés permanents à temps plein ou partiel, salariés intermittents, vacataires, dirigeants, membres du conseil d'administration, bénévoles, partenaires, prestataire... À eux tous, ils représentent l'écosystème du projet.

Constats partagés

Après les divers témoignages, il ressort que s'il y a une volonté de cohésion d'équipe, l'un des moments opportuns à cette mise en place est au moment du premier pas de la personne dans le projet. Une attention particulière doit être adoptée lors de l'intégration des nouveaux venus (stagiaire, adhérent, salarié, bénévoles...), mais des moyens doivent être également mis en place tout au long du parcours au sein du projet.

Cette intégration se fait en partie par la com-

préhension et le partage du projet, mais également par la transmission de connaissances, de savoir-faire... Cette intégration peut être effectuée lors de moment d'accueil spécifique, de formation... Et être renforcée par le biais de support : livret d'accueil, trombinoscope, newsletter...

Les moments de partages et participatifs à la réflexion donnent sens à la cohésion et permettent de la développer et de la maintenir. Elle sera d'autant renforcée par une certaine régularité de rencontres et pourra peut-être éviter l'isolement et les frustrations.

Des exemples d'actions mises en place et de pistes de réflexion

- La Clef à St Germain en Laye a mis en place une semaine de décloisonnement par le biais d'ateliers.
- La Cave aux Poètes à Roubaix a effectué une refonte de son conseil d'administration sous forme de collèges, dont un pour les habitants. Pourquoi pas ouvrir plus largement la gouvernance à chaque partie prenante d'un projet ?
- La Bobine à Grenoble a mis en place des réunions d'équipe régulières et instauré le jeu 24 heures en 24 minutes pour 2 salariés par roulement en début de réunion.
- Mettre en place des concours internes aux bénévoles, par exemple de selfies entre eux hors temps de bénévolat.
- Lors de moments partagés, faire un brainstorming sur les fiches de poste des autres salariés.
- Des rendez-vous réguliers en équipe, mais également sectoriels.
- Pour tisser du lien avec les bénévoles, il faut impérativement se donner ou avoir des moyens humains et pérennes.

Music Moves Europe : un programme, des appels !



Jeudi 4 juillet | 10h00-12h30



Grande loge

Le programme « Music Moves Europe » se concentre sur l'écosystème de la musique à l'échelle européenne. Si l'un des appels qui va prochainement être dévoilé concerne les petits lieux de musiques actuelles, deux autres mesures peuvent tout à fait être investies notamment par les adhérents de la FEDELIMA (co-crédation et co-production, professionnalisation et formation...). Cet atelier proposera un tour exhaustif du montage de ce programme (ses finalités, ses objectifs, son calendrier...) et donnera quelques clés pour monter son propre projet européen sous l'égide Music Moves Europe.

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)

L'objectif initial de cet atelier était de proposer aux participants une expertise concernant l'appel des actions préparatoires 2019 de Music Moves Europe¹, programme européen d'Europe Créative², programme-cadre de la Commission européenne visant à soutenir les secteurs de la culture et de l'audiovisuel. Les appels n'ayant pas encore été publiés au moment de l'atelier, Live DMA propose de communiquer à propos de ses dernières activités, notamment sa campagne autour des dernières élections européennes. Le réseau européen propose ensuite de fournir une information concernant les différents programmes européens à même d'intéresser les professionnels et structures représentés au sein de l'atelier.

Présentation de Live DMA

Live DMA³ est un réseau européen qui réunit des fédérations de salles de concert (la FEDELIMA et le collectif Culture Bar-bars en France et leurs équivalents dans quinze pays européens). Ces différents réseaux représentent plus de 3000 salles de concert, clubs et festivals. Il dispose actuellement d'un financement européen dédié aux réseaux à travers un projet intitulé Live Style Europe⁴ qui court jusqu'en 2021. Grâce à ce financement, le réseau mène diverses activités : le projet Open Club Day⁵, l'animation de groupes de travail, la gestion d'une plateforme ressource en ligne... Dans le cadre de Live Style Europe, Live DMA a mené une campagne autour des élections européennes de mai 2019.

La campagne autour des élections européennes de mai 2019 menée par Live DMA

Les élections européennes constituent un moment-clé pour le réseau Live DMA qui a mené à cette occasion sa première campagne auprès

.....

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

2 - https://ec.europa.eu/programmes/creative-europe/node_fr

3 - <http://www.live-dma.eu/>

4 - <http://www.live-dma.eu/live-style-europe/>

5 - <http://openclubday.com/>

du Parlement européen. Pour rappel, l'Union européenne n'a pas de compétence culturelle. Ce sont ses états membres qui sont responsables de la politique culturelle menée à leur échelle nationale. L'Europe peut néanmoins aider les secteurs culturels à travers des programmes ou des fonds dédiés tels que Music Moves Europe. À travers ce programme, Live DMA milite pour une meilleure reconnaissance des salles de concert, clubs ou festivals au niveau européen et donc, par d'écoulement, au niveau national des pays membres de l'UE. La stratégie de campagne de Live DMA s'est articulée autour de trois objectifs :

- Affirmer la position d'acteurs pertinents des salles, clubs et festivals de son réseau appartenant au secteur musical live en Europe
- Affirmer les valeurs et buts du réseau
- Rédiger et porter un plaidoyer pour de meilleures conditions pour les salles de concert en Europe

Cette stratégie a été déclinée en actions concrètes.

Une campagne de communication a été menée auprès des candidats à la députation européenne à travers la collecte des noms et contacts des candidats et l'envoi d'un questionnaire pour recueillir leur vision et leur engagement en direction de la culture en Europe. Live DMA n'a obtenu que 16 réponses sur les 400 mails envoyés. Seuls les candidats de Lutte ouvrière et du PCF ont répondu en France. Les réponses récoltées auprès des autres candidats en Europe couvraient l'ensemble du spectre politique. Live DMA est revenu vers les candidats lui ayant répondu afin de leur exposer son point de vue sur leurs éléments de réponse. Puis un document de campagne leur a été envoyé, sur la base du plaidoyer précité complété d'une présentation du ou des membres du réseau de leur pays. Des citations des réponses des candidats ont été utilisées pour informer les membres du réseau de ces différentes positions possibles sur le programme culturel au niveau européen. Ces citations ont également été relayées via les réseaux sociaux de Live DMA.

Cette première phase a permis de préciser le contenu d'un document de campagne, outil de plaidoyer présentant les valeurs et les en-

gagements de Live DMA et interpellant l'Union européenne concernant des engagements à mettre en œuvre : mettre en place un dialogue entre le secteur de la musique live et le pouvoir législatif européen, essentiellement au niveau culturel, mais aussi plus largement ; apporter plus de soutien financier et structurel aux salles de concert locales ; soutenir la diversité ; appliquer une législation équitable ; permettre une meilleure reconnaissance du secteur de la musique live et développer des actions dédiées. Un slogan général, « Support Your Local Music Scene » et les citations des candidats à la députation européenne récoltées sont venus compléter ce document de campagne. Il a ensuite été publié et largement relayé en amont des élections, notamment au travers de la presse et des réseaux sociaux.

En complément, des représentants de Live DMA ont effectué de nombreux déplacements et participé à divers événements organisés sur le thème de la musique dans le cadre de la campagne aux élections européennes afin de présenter la campagne du réseau, ses actions et de rencontrer des candidats à la députation. Les animatrices citent en exemples le « Live Online Dialogue⁶ » organisé par « Culture Action Europe⁷ », dialogue en ligne de 8 heures durant lequel citoyens et acteurs du secteur culturel pouvaient réagir sur des thématiques définies et poser leurs questions aux candidats. Live DMA a également participé à la conférence Dialogue Pop en Allemagne et à la Journée de l'Europe organisée par Live Europe⁸ à Bruxelles.

Suite aux résultats des élections, les deux principaux partis européens (parti socialiste et démocrate et parti populaire européen) ont perdu des sièges par rapport à 2014. Davantage de votes ont été exprimés en direction de partis écologistes dans la plupart des pays de l'Union européenne. Mais davantage de sièges ont également été attribués aux partis d'extrême droite, eurosceptiques et nationalistes.

Suite à cette campagne, Live DMA a décidé de poursuivre le dialogue avec les députés élus et d'organiser une veille concernant leurs posi-

6 - <https://cultureactioneurope.org/projects/ep-elections-2019-campaign/live-online-dialogue/>

7 - <https://cultureactioneurope.org/>

8 - <https://liveurope.eu/>

tions et engagements, en particulier au sein de la commission culture et éducation. La liste des contacts des députés élus a été mise à jour et partagée avec les membres pour qu'ils puissent contacter directement les députés européens de leur pays.

A priori, l'évolution du Parlement n'aura pas un impact important sur le budget alloué à Europe Créative. Au moment de l'atelier, Live DMA était cependant en attente de connaître les députés intégrant le comité culture et le comité budget. Live DMA s'est associé à d'autres réseaux européens de la culture pour l'envoi d'un courrier aux députés européens fin juin 2019 suite à des « bruits de couloir » qui plaçaient un parti polonais très à droite à la présidence du comité culture. Ils y réaffirmaient l'importance de ce comité et la nécessité de ne pas le laisser aux mains de l'extrême droite en les incitant à s'y inscrire ainsi que l'importance du programme Europe Créative et d'un budget conséquent alloué à celui-ci. Certains députés réélus, déjà auparavant assez actifs au sein de ce comité, devaient également le réintégrer. Live DMA précise qu'une prise de rendez-vous est prévue entre des membres de son bureau et les membres de ce comité en septembre pour présenter le réseau et ses recommandations.

Qu'est-ce que Culture Action Europe ?

Il s'agit d'un réseau européen basé à Bruxelles et réunissant diverses organisations culturelles, pas uniquement liées à la musique (des acteurs du spectacle vivant, des lieux, des artistes, des individuels, des collectifs, des structures...). Le réseau est très actif à Bruxelles pour défendre la place de la culture en général dans les programmes et les politiques européennes. Live DMA n'est pas directement adhérent de ce réseau, mais est membre du Conseil européen de la Musique⁹, lui-même membre de Culture Action Europe. Des liens et échanges réguliers existent donc.

Les animatrices proposent ensuite un tour de table des participants pour qu'ils se présentent et évoquent les raisons de l'intérêt qu'ils portent à cet atelier sur les programmes

9 - <https://www.emc-ipc.org/>

européens afin d'orienter les discussions. Sur les 11 participants, trois souhaitent développer des projets à l'échelle européenne, principalement basés sur de la création et des échanges artistiques. Les huit autres portent un intérêt au sujet sans pour autant avoir une idée précise de projet à mener.

L'organisation des institutions européennes

Les animatrices proposent, avant de communiquer sur les programmes européens, un petit rappel de l'organisation des Institutions européennes.

Le Parlement européen, réélu donc en mai 2019, dispose de trois pouvoirs fondamentaux : législatif, budgétaire et contrôle politique. C'est donc le Parlement qui décide des budgets, le budget global de l'Union européenne ayant été voté en amont de ces élections. Mais ce budget doit également être validé par le Conseil européen, constitué des États membres. Après avis du Conseil européen, le Parlement décide des enveloppes finales, notamment celle de la Commission culture, sur proposition de la Commission européenne. Cette dernière est l'organe du pouvoir exécutif. Elle est indépendante politiquement et est censée promouvoir l'intérêt général de l'Union européenne. Elle prépare et met en œuvre les décisions du Conseil de l'Union européenne et du Parlement européen. Une nouvelle présidente a été nommée par le Conseil de l'Union européenne en juillet 2019 (*ndlr : validée par le Parlement européen au moment de la rédaction de cette synthèse*) : Ursula Von Der Leyen, ministre allemande, conservatrice modérée, proche d'Angela Merkel. Les différents Commissaires européens ont ensuite été nommés, dont la Bulgare Mariya Gabriel, commissaire européenne à l'éducation, à la culture, au multilinguisme et à la jeunesse.

Le Conseil de l'Union européenne réunit des ministres qui selon les sujets traités se réunissent en formations. Il est sur un pied d'égalité avec le Parlement pour la fonction législative.

Concernant le déroulement du processus législatif, la Commission européenne émet en premier lieu une proposition. Le Parlement pro-

cède à une première lecture du texte proposé qui peut être soit un règlement (qui s'applique totalement et directement dans toute l'Union européenne), soit une directive (qui définit des objectifs à atteindre par les pays membres chargés de les adapter et de les mettre en place à leur niveau national comme par exemple, la réforme du droit d'auteur à l'ère du numérique). Ensuite, le Conseil européen adopte le texte ou propose des amendements au Parlement. Des allers-retours sont opérés jusqu'à ce qu'un accord soit trouvé. La Présidence du Conseil de l'Union européenne tourne tous les six mois.

Conseil de l'Union européenne, Conseil européen et Conseil de l'Europe sont trois entités distinctes qu'il ne faut pas confondre. Le Conseil européen n'est pas une des trois institutions européennes, il s'agit d'un sommet européen, à savoir des réunions de chefs d'État qui vont définir les grandes impulsions de l'Union européenne. Il se donne également des objectifs. Parmi les priorités pour la culture en 2019 / 2022 a notamment été décidé le soutien au secteur de la musique.

Le Conseil de l'Europe quant à lui n'est pas non plus une institution européenne. Il réunit 47 États membres, dont les 28 membres de l'UE.

Les trois Institutions européennes sont donc le Parlement européen, la Commission européenne et le Conseil de l'Union européenne. Elles fonctionnent en lien avec le Conseil européen des chefs des États membres qui va définir les grandes orientations qui seront mises en jeu au niveau de ces trois institutions.

Concernant les programmes d'aides, la phase actuelle de programmation couvre 2014 à 2020. La prochaine couvrira 2021 à 2027.

Les principaux sujets de l'atelier sont les programmes Europe Créative et Music Moves Europe. Il existe cependant d'autres programmes européens dont les acteurs culturels peuvent s'emparer, notamment Erasmus ou les fonds structurels et d'investissement européens.

Détails du programme Europe Créative

Actuellement, Europe Créative est le pro-

gramme précisément dédié au secteur des industries culturelles et créatives. Il est composé de trois grandes catégories : culture, média et un instrument financier transsectoriel. Pour sa partie culture, trois sortes d'appels peuvent concerner le secteur de la musique live :

- Projets de petite ou grande coopération
- Réseaux (financements dont bénéficie Live DMA)
- Plateformes. Il existe une plateforme par secteur culturel. Pour la musique, il s'agit de la plateforme Live Europe

Quelques changements sont attendus pour la période de programmation 2021 / 2027. En 2018, la proposition a été faite d'un maintien de l'architecture globale avec un renforcement du soutien aux projets de coopération, car ce sont ceux sur lesquels il y a le plus d'appels (les parties Réseaux et Plateformes comportent chacun deux appels sur sept ans. La partie Coopération comporte deux appels par an). Chaque année, des projets de coopération peuvent donc être financés. Europe Créative souhaite développer la dimension coopération afin d'en augmenter le « success rate », la compétition pour l'obtention de financements européens étant assez rude. Une des principales critiques du programme est le temps de préparation passé à une candidature pour un taux d'échec élevé. Europe Créative émet donc le souhait de pouvoir sélectionner plus de projets sur cette ligne.

Des lignes vont être ajoutées :

- Des programmes sectoriels, notamment le programme Music Moves Europe pour la musique
- Un schéma de mobilité pour les artistes, tous secteurs confondus, dont une action pilote est en cours

L'instrument financier devrait être extrait d'Europe Créative et intégrer le silo « Invest », le but étant que le secteur culturel soit toujours éligible.

La période 2019/2020 se situe donc en toute fin de programmation et comporte à la fois des appels à projets de coopération et des projets pilotes pour tester la future architecture du programme Europe Créative. Il s'agit d'une période intéressante pour postuler aux finan-

ciements européens, car d'une part, l'Europe solde les enveloppes où il reste du budget, et d'autre part des appels pilotes sont proposés dont les résultats serviront à définir le futur programme.

Appel à projet de coopération 2019

Les réponses étaient attendues vers novembre / décembre 2019. Relais Culture Europe¹⁰, bureau Europe Créative en France peut apporter un appui / conseil et accompagner les porteurs de projets. La structure développe une pépinière sur cet appel et propose des webinars. Il existe deux types de coopération :

- Les petites coopérations, regroupant 3 partenaires et plutôt orientées vers de l'expérimentation
- Les grandes coopérations, regroupant 6 partenaires et plutôt orientées vers des projets structurants

Concernant les petites coopérations, le principal objectif du programme est de participer à la réorganisation des filières créative et culturelle en Europe. Les projets soutenus doivent se questionner sur les problématiques liées à l'évolution du secteur : publics, mobilité, modèles économiques, numérique, renforcement des capacités (formations, compétences...). Le programme favorise les projets ayant une approche innovante, mais dans un sens très large.

Concernant les grandes coopérations, l'objectif est plutôt de réfléchir à comment structurer les nouvelles approches, les projets doivent donc être porteurs d'une ambition un peu plus importante. Il s'agit d'enveloppes conséquentes, de 250 000 à 1 million d'euros par an. Les démarches proposées doivent être collaboratives et il est bienvenu de ne pas rester dans des zones de confort de coopération. Cela se traduit par exemple par un travail avec des Pays d'Europe de l'Est, d'Europe du Sud, voire des pays tiers qui ne font pas partie de l'UE, mais font partie du programme Europe Créative (par exemple, la Tunisie). Et/ou par un travail en transversalité avec d'autres acteurs culturels, d'autres champs créatifs...

Il est important de bien prendre connaissance

10 - <https://relais-culture-europe.eu/>

de chaque nouvel appel, car les priorités peuvent évoluer d'une année sur l'autre. Il faut également être attentif à ce qui a déjà été proposé pour éviter de porter un projet redondant. Pour exercer cette vigilance, les résultats des appels sont publiés régulièrement. Live DMA peut renseigner les porteurs de projets sur ce point. En France, ces dernières années, le projet We love green¹¹, le projet Jump¹² porté par le MAMa et le projet Ines¹³, regroupant des festivals, ont obtenu un soutien. En 2019, environ 70 projets ont été sélectionnés, tous secteurs culturels confondus.

L'instrument financier « Garantie Facility » d'Europe Créative

Il s'agit d'un instrument de garantie de l'Union européenne auprès des banques pour de l'emprunt bancaire servant à de l'investissement. Il est essentiellement saisi à ce jour par les secteurs de la mode et des jeux vidéo, mais se développe de plus en plus pour la musique. L'Union européenne met également en place des formations auprès des banques pour les rassurer et leur expliquer qu'il n'est pas risqué d'investir dans le secteur culturel et que les acteurs ont une réelle capacité de remboursement. En France, l'Union européenne est partenaire de BPI France et de l'IFCIC (Institut pour le financement du cinéma et des industries culturelles) qui peuvent servir d'intermédiaires pour obtenir ces prêts bancaires. Cet outil est conservé pour la période 2021 / 2027, mais dans un autre programme qu'Europe Créative.

Les projets-pilotes 2019 / 2021 : l-i-portunus

I-portunus est un schéma de mobilité à destination des artistes et professionnels du secteur qui a débuté en 2019 (3 appels en tout sur 2019). Les candidatures se font au niveau individuel, sans limite d'âge contrairement à Erasmus, autre dispositif comparable. Pour obtenir l'aide, l'individu doit expliquer les raisons de sa mobilité et sa durée. Il s'agit plus d'une candidature basée sur ses motivations qu'un

11 - <https://www.welovegreen.fr/>

12 - <https://www.mamafestival.com/jump/>

13 - <https://www.ines-festivals.eu/>

dossier complexe. En 2019, le secteur musical n'était pas éligible. Live DMA a réagi et obtenu la garantie que les musiciens seraient éligibles à partir de 2020. Mais pour l'instant les musiciens ne sont éligibles que s'ils accompagnent un projet de théâtre ou de danse. La procédure semble assez simplifiée, bien qu'il faille justifier de ses billets de transports, de photos de soi pendant le voyage et d'une activité sur les réseaux sociaux pendant son absence.

Les projets-pilotes 2019 / 2021 : programme sectoriel Music Moves Europe

Music Moves Europe englobe plusieurs objectifs concernant spécifiquement le secteur de la musique :

- Un dialogue avec le secteur
- Des actions préparatoires débutées en 2018
- Un futur programme à partir de 2021

Les actions préparatoires de 2018 comportaient deux appels et deux tender (type d'études) :

- Un appel à projets autour de la distribution en ligne et hors ligne, dont les résultats sont déjà parus et ayant pour objectif la promotion de la musique et la circulation d'un répertoire en Europe. En France, Radio Campus et Europavox en ont bénéficié. Les projets soutenus concernaient principalement de la radiodiffusion, du radio broadcasting, de la diffusion en ligne et de l'expérimentation sur des applications, des logiciels... Il était possible de postuler seul, sans partenaires, mais il fallait pour cela pouvoir justifier de la dimension européenne du projet (travailler avec des artistes européens par exemple...).
- Un appel à projets autour de la professionnalisation et de la formation (training). Les résultats n'étaient pas encore publiés au moment de l'atelier. La notion d'entrepreneuriat était au cœur de l'appel.
- Une étude (tender) sur l'export de la musique européenne dans le monde (*ndlr : les résultats devaient être présentés le 7 octobre 2019 à Bruxelles*).
- Une étude de faisabilité pour un futur observatoire européen de la musique (sachant qu'il existe déjà un observatoire européen

de l'audiovisuel) menée par deux bureaux d'étude : KEA à Bruxelles et Panteia aux Pays-Bas. Live DMA fait partie du comité consultatif (ndlr : les résultats devaient être présentés fin septembre 2019). Les objectifs de l'étude : identifier les manques et besoins en termes de DATA pour le secteur au niveau européen ? Identifier les manques et besoins en termes de financements en Europe ? Imaginer à quoi ressemblerait un observatoire de la musique européenne. Pour quoi ? Pour qui ? Comment ?

Au moment de l'atelier, Live DMA avait connaissance des grands thèmes des six appels à projets pilotes de 2019, mais sans le détail :

- Professionnalisation et training (avec un focus sur les partenariats et coopérations des acteurs - appel prévu à l'été 2019)
- Une seconde étude sur l'export dans la continuité de la première
- Cocréation et coproduction (avec un focus sur la collaboration entre deux sous-secteurs ou entre différents genres musicaux - appel prévu à l'automne 2019)
- Une étude sur la santé et le bien-être des musiciens
- Un appel à projets de coopération pour les « small music venues » pour de la coopération (appel prévu à l'été 2019)
- Music education and learning basé sur une coopération entre le secteur de la musique et le secteur éducatif (appel prévu à l'automne 2019)

Détails de l'appel à projet pour les small music venues

Cet appel s'adresse aux lieux de moins de 400 places. Les projets soutenus doivent être sur la thématique de la concertation et justifier d'un partenariat entre lieux et/ou entre lieux et autorités locales. Les bénéficiaires peuvent être publics ou privés. Il est possible de postuler en tant que lieu ou en tant que fédération de lieux. L'objectif de cet appel est d'accroître la capacité du secteur à réagir à ses challenges en termes de marché ou en termes de réglementation et de régulation et de favoriser la résilience des petits lieux. Trois grands enjeux sont identifiés dans le cadre de cet appel :

- Les enjeux relatifs au public, aux pratiques
- Les enjeux relatifs à l'environnement législatif ou réglementaire
- Les enjeux relatifs au développement urbain, aux territoires, à la gentrification, au voisinage...

Cet appel intègre à la fois des enjeux culturels, économiques et sociaux : il s'agit de renforcer le dialogue entre les autorités locales et les lieux pour améliorer le fonctionnement de la scène musicale. Jusqu'à 12 projets sont sélectionnables, qui devront se dérouler sur une année, pour une enveloppe maximum de 100 000 € par projet et un cofinancement maximum de l'Europe de 90 %.

Pour ce projet, comme pour tous les projets pilotes en général, il faut justifier en quoi le candidat est déjà un acteur pertinent sur la question traitée, en capacité de développer de nouvelles idées grâce à ce financement européen.

Il est intéressant de postuler à ces actions préparatoires car, non seulement elles peuvent correspondre aux activités du réseau, mais ce sont en plus des candidatures qui sont relativement légères par rapport à un projet de coopération. Y postuler permet de « rentrer dans la boucle » des projets européens, d'être identifié et d'être invité lors des consultations et donc d'être force de proposition pour le futur programme. Enfin, comme le futur programme va se baser sur les résultats de ces actions préparatoires, il est intéressant de postuler même sans être sûr d'être sélectionné, car plus il y aura de candidatures reçues, plus il la problématique sera considérée comme légitime et couvrant un besoin important.

Que faut-il entendre par « candidatures plus légères » ?

Les animatrices répondent que les garanties financières demandées pour les appels à projets de coopération sont assez élevées tandis que pour ces actions préparatoires, il n'y en a pas ou très peu. Il n'est donc pas indispensable d'en passer par un partenariat complexe. Or, c'est en général la partie de ce type d'appel la plus difficile à monter et la plus chronophage. Ces actions préparatoires sont généralement des appels plus proches des activités concrètes d'adhérents qu'un projet de coopération pour

lequel il est demandé de réfléchir à l'impact sur l'organisation de la filière musicale. Il s'agit de projets plus simples : de la formation, des résidences, des projets ancrés en local.

Détail de l'appel à projets coproduction et cocréation

Au moins 10 projets de cocréations ou de résidences seront sélectionnés dans ce cadre, ouverts à tous les genres musicaux et basés sur la collaboration entre sous-genres musicaux. Le projet doit intégrer une stratégie de diffusion et de circulation des travaux réalisés. Il peut s'agir de résidences, de camps de coécriture, de retraites artistiques... L'objectif de cet appel est de mettre en avant la diversité et de renforcer la compétitivité des projets au sein du marché économique européen très concurrentiel. Il s'agit également de contribuer au développement de nouvelles pratiques artistiques, de créations innovantes, à la recherche et à la création d'un nouveau répertoire et de nouveaux schémas de coproduction. À travers cet appel, Music Moves Europe cherche à encourager les artistes et professionnels à penser en dehors de leurs propres frontières artistiques et de leurs contextes en stimulant une collaboration transfrontalière et transgenre. Le projet peut se mener seul ou en coopération et peut bénéficier d'une enveloppe maximum de 40 000 € par projet et un cofinancement maximum de l'Europe de 85 %.

Quelles sont les modalités de règlements et d'avances ?

Les animatrices ne disposent pas des informations précises, mais affirment constater une nette amélioration concernant les délais de versements dans le cadre d'Europe Créative. À titre d'exemple, pour leur aide dans le cadre de l'appel à projets de soutien aux réseaux, ils perçoivent 70 % avant le début de l'action et 30 % à la fin. C'est très différent des aides basées sur des fonds structurels qui nécessitent parfois d'attendre jusqu'à 3 ans.

Détail de l'appel à projets professionnalisation et training

Au moins 10 projets seront sélectionnés portés par des acteurs publics ou privés. Le but de cet appel est de favoriser la professionnalisation et la formation de jeunes musiciens et professionnels du secteur. Dans l'appel 2018, le terme « jeune » n'avait pas été défini. À chaque candidat de le définir dans son projet. Il n'est pas forcément corrélé à l'âge. Il peut s'agir par exemple d'un musicien avec une carrière de moins de trois ans. L'objectif de cet appel est de tester des modèles à petite échelle et d'améliorer la capacité du secteur à contribuer à sa propre professionnalisation. Les principales compétences ciblées en termes d'acquisition gravitent autour des « business skills », soit la capacité du candidat à développer sa carrière dans un environnement changeant. À la date de l'atelier, il n'est pas précisé si la structure candidate doit justifier d'une capacité de certification. Il semble cependant pertinent de l'anticiper et si ce n'est pas le cas de la structure candidate, de postuler en partenariat avec un organisme certifiant. Il est en revanche nécessaire qu'elle justifie d'une expérience dans le secteur de la musique ou d'être habitué à coopérer avec des acteurs du secteur de la musique. Il faut prouver la dimension européenne du projet, en ciblant par exemple des participants ou intervenants de différents pays européens.

Le schéma de formation est ouvert tant qu'il répond à l'acquisition de compétences business identifiées comme un besoin. Le projet peut se mener seul ou en coopération et peut bénéficier d'une enveloppe maximum de 90 000 € par projet et un cofinancement maximum de l'Europe de 80 %.

Détail de l'appel à projets music education and learning

Il s'agit d'un appel à projets autour de la question d'éducation musicale, incitant à la coopération entre secteur de la musique et secteur éducatif. L'enveloppe financière maximum est de 30 000 € avec un cofinancement maximum de l'Europe de 80 %. Dix projets seront sélectionnés. Il sera important d'être innovant. Les structures cibles sont plutôt les conservatoires, les orchestres... Donc tout acteur des musiques actuelles qui répond à cet appel est déjà un peu innovant en soi, ce champ n'étant pas

forcément ciblé, mais éligible.

Live DMA accompagne les porteurs de projets

Live DMA fournira un travail préalable à réception des appels : « décorticage », création de modules ou de webinars, partage d'information... Le réseau pourra également faire remonter les questions du secteur à l'agence européenne qui gère les appels. Live DMA se tient à disposition pour accompagner du mieux possible les structures ou professionnels qui souhaitent postuler. Il peut également faciliter les mises en relation avec d'autres partenaires ou salles en Europe, identifier les profils et zones géographiques de partenaires potentiels qui pourraient correspondre aux projets.

Un dialogue permanent avec les institutions européennes

L'un des rôles principaux de Live DMA est de faire remonter du terrain les recommandations et les enjeux du secteur. Europe Créative s'appuie pour cela sur un questionnaire qui présentent les animatrices de l'atelier :

- Citer les trois éléments clés, tendances cruciales, changements de paradigmes... Qui affectent votre branche au sein du secteur de la musique.
- Parmi ces tendances, lesquelles pensez-vous avoir un impact positif sur la diversité musicale ? Lesquelles représentent une menace pour elle ?
- Comment pensez-vous que le secteur de la musique et que les politiques européennes nationales et potentiellement locales peuvent répondre à ces enjeux, pour soutenir une scène musicale live diverse et durable ?
- Nommer et décrire trois politiques clés ou instruments financiers ou financements qui peuvent avoir un impact sur les tendances mentionnées

Pour répondre à cette demande, Live DMA opère un travail de veille et de consultation permanent avec ses membres. À titre d'exemples, les animatrices présentent deux actions.

Présentation du groupe de travail « Music is not noise »

Il s'agit d'un groupe de travail sur les réglementations sonores mises en place notamment suite à la publication d'un rapport de l'Organisation Mondiale de la Santé adressé aux États membres de l'Union européenne sur les risques pour la santé liés au bruit. Dans cette étude est pointé le risque lié à l'écoute de musique en concert. Ce groupe de travail a donc été organisé pour pouvoir réagir auprès de l'OMS, mais aussi du fait de révisions actuelles des réglementations sonores dans plusieurs pays européens. Le groupe a réalisé un panorama des différentes régulations sonores en Europe, émis une série de recommandations et rédigé un texte qui va servir de base de travail pour échanger avec l'OMS et l'agence européenne de l'environnement. Dans ce texte, Live DMA prend position contre une harmonisation européenne et la mise en place de restrictions sonores supplémentaires, celles-ci constituant un risque pour la diversité et la liberté d'expression. Le texte rappelle que la musique n'est pas du bruit, mais de la culture. Or, toutes les valeurs sociales et de bien-être liés à la musique ne figurent pas dans le rapport de l'OMS. Live DMA réaffirme dans ce texte le fait de représenter des acteurs professionnels et responsables qui mettent en place des mesures de prévention. Il rappelle également que les réglementations sonores sont très diversifiées selon les pays, très complexes et souvent onéreuses à mettre en place. Il alerte, en cas d'harmonisation européenne, sur le risque d'une harmonisation « par le bas ». Live DMA recommande à travers ce texte de poser les bases de partenariats locaux publics / privés, pour ouvrir le dialogue et travailler en concertation sur les questions de prévention. Il recommande également d'inclure les acteurs musicaux dans les réflexions sur l'aménagement de la ville et la planification urbaine, afin notamment de privilégier les logiques d'insonorisation aux réglementations trop limitatives.

Les animatrices prennent en exemple divers pays européens en matière de réglementations sonores afin d'en illustrer la disparité d'un pays à l'autre. En Finlande, par exemple, aucune réglementation n'existe. Mais cet état de fait n'est pas nécessairement à l'avantage des acteurs, car le cadre est uniquement basé

sur les relations à l'œuvre avec les autorités locales... Autre exemple, à Berlin, une grande tolérance est à l'œuvre, car durement négociée par les acteurs. En Suisse et aux Pays-Bas, la réglementation est assez stricte et les niveaux sonores tolérés assez bas. En Espagne enfin, des sonomètres sont directement reliés au poste de contrôle de police le plus proche qui peut procéder directement à des coupures à distance.

Le texte rédigé circule auprès d'agences telles que l'OMS et l'Agence européenne pour l'Environnement, auprès de la Commission européenne et des États membres. Les membres de Live DMA en Allemagne, par exemple, sont en renégociation des réglementations et vont le traduire pour s'en servir à l'échelle locale.

Il est possible de consulter le détail de ces recommandations sur le site de Live DMA¹⁴.

Un participant évoque une démarche portée par la fédération De Concert¹⁵ sur ces sujets. Elle a procédé à un diagnostic de tous ses festivals membres en Europe, servant de base à l'envoi d'une communication aux autorités françaises pour les alerter sur les niveaux sonores qu'elles souhaitaient appliquer et leur incompatibilité avec la liberté de création musicale. Ces travaux ont été menés en collaboration avec le projet européen Monica, programme de recherche sur les événements open air pour mettre en place des outils de contrôle du son permettant de comprendre comment le son se diffuse, en fonction du terrain, des obstacles, etc. Ce type de travaux n'existe pas pour les configurations salles. Pour autant, cela ne relève pas des mêmes enjeux en termes de relations de voisinage, car les festivals ont lieu ponctuellement. Mais il demeure intéressant de constater que plusieurs organisations travaillent sur ce sujet.

Publications dans le cadre des élections européennes

Dans le cadre des élections européennes, Live DMA a fait remonter un certain nombre d'en-

14 - <http://www.live-dma.eu/sound-regulations-in-europe/>

15 - <http://deconcert.org/>

gagements et formulé un certain nombre de demandes.

Les engagements de Live DMA :

- Fonder ses activités sur un fonctionnement démocratique, du bas vers le haut. Ce sont les membres du réseau qui transmettent leurs recommandations, demandes...
- Assurer une représentation collective de ce secteur très divers.
- Coopérer et fournir du savoir et une expertise du secteur musical live européen, notamment à travers l'observation, une étude statistique sur les salles de concert et une plateforme ressource pour faciliter l'échange de connaissances entre salles et membres du réseau.
- Coopérer avec une diversité de partenaires afin de construire collectivement un secteur fort et cohérent en mettant l'accent sur la transversalité nécessaire à ce travail avec les salles de concert. Il ne s'agit pas que de questions de culture, mais également d'urbanisme, de développement durable, d'égalité...
- Promouvoir l'intérêt général, les valeurs européennes et des droits culturels.

Les demandes de Live DMA :

- Accroître le budget et le soutien à Europe Créative et Music Moves Europe.
- Organiser un dialogue entre le secteur et les responsables politiques pour mettre en place des politiques publiques cohérentes et en adéquation avec la réalité des terrains et territoires.
- Favoriser la protection et développer les moyens à destination des petits organismes non lucratifs en réponse aux multinationales qui ne recherchent que le profit privé et imposent parfois leur monopole sur le secteur de l'industrie musicale en Europe.
- Favoriser la transversalité.
- Reconnaître les scènes de musiques comme des acteurs culturels, sociaux, mais aussi économiques et pas comme simples lieux de divertissement, notamment pour faciliter leur accès à des subventions publiques et à des régimes fiscaux bénéfiques.
- Mettre en œuvre une législation équitable ne bénéficiant pas qu'à une partie du sec-

teur de l'industrie musicale live.

- Soutenir la structuration du secteur en renforçant des associations nationales, régionales ou européennes telles que la FEDELIMA ou Live DMA.

Live DMA est-il en capacité de mesurer l'impact de ce type de courrier ?

Les animatrices répondent que leur capacité à mesurer cet impact est très limitée. Elles précisent que lorsque les candidats diffusent leurs programmes, il est de coutume que les organisations rédigent également leurs propres recommandations et les communiquent auprès des candidats afin de jauger leurs réactions. Les candidats élus seront ainsi rapidement sollicités. Elles précisent que les revendications exprimées sont assez larges, car elles couvrent toute la période d'un mandat. Il s'agit avant tout d'un outil pour poser la base d'un dialogue, d'un premier niveau de discussion. Leur but est avant tout d'être identifiés pour que, lors de prises de décisions sur ces sujets, les élus puissent déjà disposer d'éléments et éventuellement organiser des consultations plus précises et détaillées. Cet outil, qui circule plutôt auprès des élus du Parlement, est conçu pour que Live DMA soit perçu comme un interlocuteur pertinent et capable de se positionner.

D'autres instances de dialogue existent plus spécifiquement pour Music Moves Europe. Une première session d'échanges a eu lieu en mai 2019 à Bruxelles (ndlr : une deuxième session était prévue en septembre au moment de la tenue de cet atelier). Ces sessions permettent de réunir différents représentants du secteur de la musique en Europe, de créer du réseautage et de discuter pendant deux jours de thèmes, de challenges, d'enjeux plus précis...

Live DMA affiche-t-il une position face à la concentration des multinationales du spectacle vivant, au-delà de la posture exprimée dans ses recommandations ? Certains projets sont-ils directement axés sur ce point ?

Les animatrices précisent qu'il s'agit en effet d'une problématique que Live DMA fait remonter et qui a été clairement identifiée par la Commission européenne. Les appels des actions préparatoires de Music Moves Europe de 2018 y font directement référence sur les questions de diffusion et de distribution. Le programme avait pour vocation de soutenir de petits et moyens acteurs qui doivent faire face à des phénomènes de concentration, tels que ceux notamment générés par Live Nation. Mais cette problématique est appréhendée de manière encore très générale, car Live Nation n'est pas forcément implanté dans tous les pays de l'Union européenne, donc celle-ci ne peut pas agir plus directement à l'échelle de l'Europe et se limite à un positionnement dans le cadre de ses appels. Elle cherche à y affirmer un soutien à la pluralité du secteur. L'Union européenne perçoit par ailleurs le secteur musical en Europe comme un secteur extrêmement fragmenté, avec un point de vue plutôt négatif. Il est très difficile pour elle de se faire une image précise du secteur, de comprendre combien de personnes il représente, qui y fait quoi, quelles sont les relations entre les uns et les autres. L'Union européenne aurait plutôt tendance à promouvoir des actions pour lutter contre cette fragmentation du secteur. Cependant, celui-ci est fragmenté justement parce qu'il est constitué d'une multitude de petits acteurs. Donc le risque de vouloir « défragmenter le secteur » est peut-être justement de générer des processus de concentration. Live DMA relève un discours un peu ambivalent de la part de l'Union européenne sur ce point, mais sans doute plus par maladresse que par volonté de soutenir les plus gros acteurs. Cela vaut pour le live, mais le même phénomène existe aussi pour la musique enregistrée. C'est par exemple dans cette posture que l'Union européenne a défendu la réforme du copyright : défendre les acteurs culturels européens face à Youtube, position plutôt en faveur du secteur.

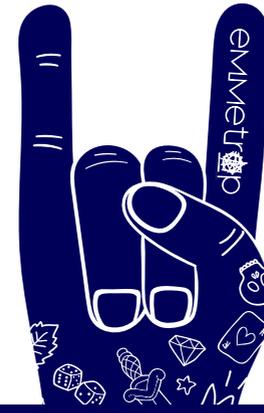
Quelles sont les prises de position de Live DMA par rapport au Centre National de la Musique, question locale de son point de vue ? De quelle manière est-il appréhendé par les autres acteurs européens ?

Les animatrices répondent qu'il ne s'agit pas d'un sujet réellement traité au niveau européen. Lors du tour de table des membres à l'occasion de l'Assemblée générale de juin 2019 à Nantes, la FEDELIMA a expliqué le projet du CNM et toutes les problématiques liées. Les autres membres sont donc au courant, mais pas plus. Les autres acteurs forts sur les consultations européennes sont notamment les Bureaux Export et ils sont très présents dans les discussions autour du CNM. Le CNV est souvent pris à titre d'exemple au niveau européen autour des questions de redistribution, mais à ce jour, pas le CNM.

Un participant conclut en précisant que le CNM sera nécessairement interrogé sur des

points très concrets au niveau européen, notamment sur les critères d'attribution des aides et comment elles sont positionnées par rapport aux directives européennes. Il y aura forcément une articulation directe entre le CNM et l'Europe posant la question de comment agir et peser en tant que fédération nationale sur cette échelle. Il s'agit pour lui d'un nouveau chantier qui s'ouvre.

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!

Ils soutiennent RAFFUT!



www.raffut.FEDELIMA.org

