

RAFFUT!

LES RENCONTRES DE LA FEDELIMA
- PAU 2016 -



LES ACTES

PALAIS BEAUMON



RAFFUT!

LES RENCONTRES DE LA FEDELIMA



Finies les JP, JPELMA, Journées pro... C'est sous ce doux nom de RAFFUT! que se se sont déroulées les Rencontres de la FEDELIMA. Ces journées ont été l'occasion pour les membres des équipes et des gouvernances des adhérents, 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 des travaux ou des 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 abordées ont été volontairement très diversifiées, de la technique à la communication, de l'action culturelle à la ruralité, des droits culturels à l'observation, des enjeux européens à l'économie, des entrées artistiques à la structuration des projets, de la programmation à la coopération, aux enjeux de structuration du secteur...

RAFFUT! reste chaque année largement ouvert à TOUS, aux membres des équipes des adhérents de la FEDELIMA, aux représentants de leurs gouvernances, aux musiciens, aux associations locales, aux chercheurs, aux représentants des collectivités territoriales, de l'État, aux organisations professionnelles de la culture, de l'économie solidaire, du secteur associatif...!

L'équipe de la FEDELIMA vous souhaite une agréable lecture !

POUR PLUS D'INFOS : www.raffut.fedelima.org
L'ÉQUIPE DE LA FEDELIMA : contact@fedelima.org
L'ÉQUIPE D'AMPLI : contact@ampli.asso.fr

LES ORGANISATEURS



La FEDELIMA (Fédération des Lieux de Musiques Actuelles) regroupe plus 140 lieux dédiés aux musiques actuelles en France. Elle réalise des études, participe à l'évolution des politiques publiques, accompagne les concertations territoriales et organise des groupes de travail avec ses adhérents.

Ampli est une scène de musiques actuelles située à Billère, près de Pau, dont le projet artistique et culturel vise à faciliter l'accès aux musiques actuelles par la mise en place de dispositifs d'accompagnement d'incitation à l'initiative, de médiation, de sensibilisation et de propositions visant à éveiller et satisfaire la curiosité. Ce projet se décline autour de l'aide à la création, la diffusion de spectacles, tout en assurant la médiation et la sensibilisation des publics, l'accompagnement de projets, le travail en réseau et l'action culturelle.



SOMMAIRE



LUNDI

- 5 La connaissance des publics et de l'environnement des projets musiques actuelles : enjeux, moyens et méthodes
- 11 Projets de musiques actuelles : des fabriques de liberté ?
- 17 Les réseaux sociaux : quelles stratégies de communication ?

MARDI

- 25 JE NE ME TAIRAI PAS : comment réagir face à des pouvoirs locaux ou nationaux tendant vers la droite (très) dure...
- 35 État des lieux pratiques et usages du numérique dans les projets musiques actuelles
- 39 Le metal et les lieux de musiques actuelles
- 47 Projet politique des structures de musiques actuelles et utilité sociale. Focus sur les évaluations possibles des projets d'éducation et d'actions culturelles
- 65 Management, valorisation et reconnaissance : théorie, réalité et outils
- 75 Musiques actuelles et jeune public
- 83 Transmissions des projets musiques actuelles
- 91 Les pratiques en amateur dans les musiques actuelles : où en sommes-nous ?
- 93 Les lieux de musiques actuelles et la militance où en est-on ? Sommes-nous toujours en mesure d'accueillir la contestation ?
- 103 Développement artistique : comment nos lieux soutiennent la création artistique ?
- 109 Enjeux de l'accompagnement de la pratique musicale
- 113 Lieux de musiques actuelles, lieux de citoyenneté, de convivialité : quelles implications possibles, quelles relations avec la population ?

MERCREDI

- 121 Parité homme-femme dans les musiques actuelles
- 129 La coopération entre projets de musiques actuelles : enjeux, freins et facteurs facilitants
- 133 Le hip-hop et lieux de musiques actuelles
- 141 Risque auditifs et responsabilités
- 143 L'emploi permanent dans les lieux de musiques actuelles



LA CONNAISSANCE DES PUBLICS ET DE L'ENVIRONNEMENT DES PROJETS MUSIQUES ACTUELLES : ENJEUX, MOYENS ET MÉTHODES



INTERVENANTS

Jean-Rémi **KOUCHAJKI**, directeur général de PayinTech
 Henri **DIDONNA**, directeur de L'Autre Canal (Nancy)
 Rémi **BRETON**, directeur du Chato'do (Blois)
 Claire **FRIDEZ**, directrice du Moulin de Brainans

Animé par Hyacinthe **CHATAIGNE**, chargé de l'observation et des études à la FEDELIMA

Avec les demandes croissantes des partenaires de pouvoir justifier l'utilisation des fonds publics et, pour cela, d'évaluer l'adéquation des actions des projets musiques actuelles avec leur environnement, mais également l'enjeu pour les lieux de pouvoir évaluer leurs actions sur d'autres indicateurs qu'uniquement la fréquentation, la connaissance des publics, mais également du territoire d'actions devient un enjeu important pour les lieux de musiques actuelles. Il reste cependant compliqué de mener ce type de démarches. Les champs de questionnements sont assez vastes, et varient selon les objectifs visés : connaissance des pratiques culturelles, des modes de consommation culturelle, profils sociodémographiques, enquêtes de satisfaction, approche marketing, contribution à l'évolution des projets par le recueil des attentes, diagnostic du territoire pour mieux répondre aux besoins de la population... Par ailleurs, les solutions techniques et les méthodes permettant de recueillir ces informations existent, mais peuvent être compliquées à mettre en œuvre.

Cet atelier a été l'occasion de pouvoir échanger autour des démarches initiées, de recueillir les attentes des lieux en termes de méthodologie et d'outillage, et d'échanger autour des enjeux et objectifs inhérents à ce sujet, et pourquoi pas de bâtir des outils communs et partagés ?

Les questionnements portant sur la connaissance des publics fréquentant les lieux de musiques actuelles sont relativement récurrents pour les professionnels et leurs partenaires. Au-delà des indicateurs de fréquentation des concerts, qu'ils portent sur les pratiques culturelles, la constitution socio démographique de la population (etc.) les lieux ont besoin d'informations et d'outils leur permettant de mieux cerner si leur projet correspond aux attentes des publics. Il leur faut également pouvoir anticiper des axes de développement du projet artistique et culturel et vérifier si ces axes correspondent bien aux attentes des publics fréquentant ou faisant appel aux services proposés par les structures sur leur territoire. Un projet doit, en ce sens, savoir proposer des actions, mais aussi s'adapter aux publics.

Les structures sont également en attente de réponse concernant la gestion de leurs différents outils et bases de données (outil de billetterie en ligne, fichiers d'adhérents, d'abonnés, etc.) via lesquels elles recueillent déjà des informations, mais bien souvent sous des formats ou des applications différentes. La gestion et l'exploitation de cette masse d'information se heurtent habituellement aux problématiques d'interconnexion des différents outils d'analyses utilisés au quotidien par les structures, limitant par là même leur utilisation dans le cadre de leur analyse.

Deux problématiques principales se profilent donc pour les professionnels présents à cet atelier, d'une part les publics et leur connaissance, et d'autre part, les différents outils de gestion d'informations portant sur ces mêmes publics et leurs interconnexions possibles.

Claire FRIDEZ, directrice du Moulin de Brainans, lieu isolé et ancré en milieu rural dans le Jura, présente un travail d'enquête réalisé auprès du public de la salle durant le premier trimestre 2016. L'objectif de cette enquête étant de pouvoir mieux comprendre le pourquoi d'une certaine « désertification » de la salle par le public « jeune » et plus précisément les 15-29 ans.

Ce travail a été enclenché avec l'apport en compétences d'une étudiante en école de commerce avec la passation de 200 questionnaires auprès de ce public. Il s'agissait de vérifier auprès de ce public quelles étaient ses pratiques en termes de sorties culturelles, de mieux appréhender leur connaissance du lieu, sonder la question de l'accessibilité, et d'évaluer la communication de la salle auprès de ce même public. Les questionnaires ont été passés via des formulaires en ligne sur Internet et la communication autour de l'enquête est principalement passée via les réseaux sociaux. La passation de questionnaires directement auprès du public cible eut été plus adaptée, mais les moyens humains et financiers nécessaires à un tel travail n'ont pas pu être réunis.

Suite à l'analyse des résultats, il est ressorti concernant la communication externe, que la salle était très bien identifiée par le public. L'enquête a permis de constater que le public sondé restait au courant de l'actualité de la salle essentiellement via sa communication dématérialisée (son site Internet et ses profils sur les réseaux sociaux). L'affichage public n'ayant finalement que peu d'impact sur cette population. L'enquête a cependant fait ressortir que la problématique centrale restait celle de la mobilité de cette population spécifique et des conditions d'accès à la salle. Une réflexion a donc été engagée et relance la réflexion sur la mise en place de solutions

de transports adaptées au public pour se rendre au Moulin de Brainans les soirs de concerts. En l'occurrence, des navettes avec un tarif adapté aux moyens financiers de ce public afin de pouvoir accéder au lieu. De plus, l'association souhaite développer une offre hors les murs régulière pour aller à la rencontre des publics. La structure souhaiterait maintenant continuer ce travail et l'affiner afin d'interpeller les politiques sur les problématiques de mobilité en milieu rural.

Henri DIDONNA, directeur de L'Autre Canal à Nancy (lieu situé proche du centre-ville, avec une salle principale de 1 300 places, plus un club 350 places, locaux de répétitions, etc.) présente un travail commandé par la Ville de Nancy, visant à pouvoir observer si les moyens financiers déployés dans la culture étaient adaptés au public qui était touché. L'enquête a été portée par la ville de Nancy, avec 2 personnes à temps plein et la participation de salariés et de bénévoles de la structure pour sa réalisation in situ durant l'année 2015. Un questionnaire a été élaboré par L'Autre Canal et la ville et 766 questionnaires ont ainsi été récoltés.

Nancy est une ville étudiante. Les résultats de l'enquête ont permis d'observer que le taux de satisfaction du public est assez élevé (proche de 70%). L'équipe permanente du lieu était surprise de constater que près de la moitié des sondés avaient bien identifié les différentes missions du lieu (appui à la création, soutien aux groupes émergents, etc.) au-delà de la mission, souvent la plus connue, de diffusion/programmation de concerts. Ce travail a permis de constater que les efforts qui avaient été réalisés, la saison précédente, autour du programme et de sa communication en direction du public commençaient à porter leurs fruits. Les informations recueillies concernant cet axe de l'enquête vont permettre de rectifier, modifier certains éléments la saison prochaine. Une partie du questionnaire portait également sur la carte d'adhésion à l'association et aux différents services qu'elle propose. L'Autre Canal travaille activement à fidéliser son public depuis trois années maintenant (300 adhérents il y a 3 ans, 500 il y a deux ans et 1 200 cette année).

L'Autre Canal, en tant qu'Établissement Public de Coopération Culturelle (avec toutes les contraintes que comporte ce mode de gestion concernant l'utilisation faite de l'argent public) a décidé en septembre 2015 de mettre en place une solution adaptée à sa gestion financière particulière, notamment pour la gestion du bar de la salle. Il s'est agi de mettre en place une solution 100% cashless. Il s'agit d'une carte de paiement dématérialisée qui est créditée et qui ne nécessite plus d'échanges de monnaie en liquide permettant ainsi la dématérialisation du paiement au bar de la salle. Le coût de cette carte est de 1 euro et l'argent est restitué lorsqu'une personne souhaite rendre sa carte. L'Autre Canal peut ainsi s'appuyer sur ces cartes pour mieux analyser dans l'avenir les pratiques de ses usagers. Ces cartes à puces individuelles stockent pour l'instant différentes informations sur son détenteur, telles que le nom, le prénom, la date de naissance, l'adresse email. Des informations complémentaires peuvent cependant y être ajoutées, comme le sexe par exemple.

Rapidement, la question s'est posée de savoir si cette carte de paiement nominative sur laquelle pouvaient être chargées différentes informations permettant à la fois le paiement, mais aussi des avantages ou services offerts (une boisson offerte dans le cadre d'un partenariat avec un brasseur, une réduction, une offre pour une soirée, des réductions sur les tarifs, des places offertes, des accès gratuits, gratuité du vestiaire, etc.), ne pouvait pas devenir tout simplement la carte d'abonnement/adhésion à l'Autre Canal.

Un travail de réflexion quant à l'élargissement des utilisations et de l'objet de cette carte cashless a été amorcé en interne. Sur la saison 2016/2017, il est envisagé la mise en place fonctionnelle du remboursement des crédits chargés. Le chargement automatique des billets de concert sur cette carte est également à l'étude (le lien se fait entre les solutions de billetterie en ligne et l'enregistrement du billet, en lien avec l'identifiant unique de la carte de l'acheteur). Un travail est également engagé avec les différents lieux de diffusion du réseau musiques actuelles Lorrain afin de mettre en place une carte unique valable sur plusieurs lieux, à l'image des cartes ou pass culture. L'Autre Canal compte intensifier ses opérations de partenariats avec d'autres équipements culturels du territoire, en proposant des avantages particuliers. « *Nous nous sommes rendu compte qu'à chaque fois que l'on sortait de nos murs c'était une occasion supplémentaire de gagner de nouveaux publics pour l'Autre Canal* ».

Jean-Rémi KOUCHAJKI, directeur Général de PayinTech, présente la solution utilisée par l'Autre Canal à Nancy. Ce système a été développé pour les différents secteurs du tourisme, du sport, du loisir ou de la culture.

Dans sa phase de déploiement, la solution a dû être adaptée au fonctionnement administratif de l'Autre Canal. L'ensemble de sa mise en place a été réalisée en lien avec la structure de façon à ce que l'interface soit compatible avec la gestion de comptabilité publique d'un établissement tel qu'un EPCC.

Concernant le cashless, il existe un cadre réglementaire qui régit l'utilisation des puces utilisées sur ce type de cartes, que ce soit au niveau de l'encaissement des fonds, de l'acceptation des espèces ou concernant la gestion des données individuelles qui y sont stockées (CNIL). Le cashless ne reste qu'un outil pour accompagner les exploitants et les structures dans le cadre de leur activité, et ainsi faciliter leur politique de développement. Aujourd'hui les lieux de musiques actuelles sont des structures basées essentiellement sur la gestion de communautés (communauté de membres, d'abonnés, d'usagers, etc.). L'adjonction de brique cashless dans cette gestion est un pas naturel et reste surtout un pas technologique facilitant la gestion des services proposés à ces différentes communautés ou publics. C'est ce qu'a permis le e-billet électronique dans le domaine de la billetterie, lors de son arrivée, en permettant de diversifier les modalités et solutions d'achat des places pour les spectateurs.

Pour son détenteur, le cashless est matérialisé par une carte au format carte bancaire (mais il

peut s'agir d'un bracelet, un porte-clés...) contenant une puce électronique sur laquelle il est possible de stocker des informations. Cette carte peut être d'une part personnalisée (en cela elle s'apparente à un objet rassemblant les membres de la communauté qui la détient) et la puce qu'elle contient peut, d'autre part, accueillir des contenus très divers (monnaie, billet, permission d'activités connexes (répétition), permission d'accès à des espaces, etc.). Dans le cadre d'une salle de concert, la carte est l'outil privilégié, car elle permet de faire 2 en 1 avec la carte d'adhérent à l'association et/ou d'abonné aux concerts.

Pour la structure, l'utilisation de cette carte permet de renforcer la connaissance des usages du public et donc de mieux adapter les services et spectacles aux pratiques et attentes des usagers. Le paiement est dématérialisé, mais l'expérience est re-matérialisée via l'objet « carte ». L'objet va permettre de relier la reconnaissance de l'utilisateur avec la communauté de sa salle. La carte peut également être déclinée en différente version, selon le degré de participation ou de pratique de l'usage (entre le membre actif ou l'utilisateur occasionnel par exemple). Il reste important de travailler sur l'expérience de l'utilisateur afin qu'il puisse disposer d'un maximum de services dans un objet simple, en plus d'un objet de reconnaissance par rapport à sa communauté (les membres de l'association par exemple).

Cet outil peut également permettre à la salle de personnaliser sa relation avec ses usagers, d'animer sa communauté avec ses outils afin de créer une nouvelle offre de services et dynamiser sa communauté d'adhérents. Ces cartes peuvent également être utilisées en tant qu'objets promotionnels de la structure dans le cadre de partenariats commerciaux ou de mécénat.

Rémi BRETON, directeur du Chato'do à Blois, présente SoTicket, une solution de billetterie portée par SoCoop, une société coopérative. La création de cette solution remonte à la nécessité pour les salles de disposer de leur propre outil de gestion de billetterie en ligne afin de s'autonomiser et de sortir du cadre d'utilisation des solutions dématérialisées existantes, portées par des entreprises commerciales ajoutant au prix du billet proposé par la salle, un prix pour l'utilisation de la solution qui, au final, pénalise le client en toute fin de chaîne. En l'occurrence, l'utilisateur qui va acheter sa place de concert via cette solution. Également problématiques, les données et informations captées par ses solutions de billetterie en ligne ne sont pas disponibles pour les salles utilisant leurs services et peuvent être utilisées à d'autres fins commerciales.

Suite à un atelier sur le sujet de la billetterie dématérialisée, il y a 3 années maintenant, et qui posait les constats ci-dessus, différentes salles de musiques actuelles en partenariat avec certaines organisations du secteur des musiques actuelles ont décidé de créer leur propre solution de billetterie en ligne. Un cahier des charges a été réalisé et des appels d'offres ont été passés avec différents prestataires de développement informatique afin de créer un outil répondant à ce dernier. Afin d'encadrer l'outil et le porter de manière indépendante et de manière partagée entre les partenaires du projet, une structure juridique de type coopérative a été créée en janvier 2016 : SoCoop.

Hyacinthe CHATAIGNÉ précise au regard des différentes interventions, concernant notamment l'utilisation qui peut être faite ultérieurement des données recueillies, que ce qui est intéressant ici, c'est que les structures puissent accéder à des outils leur permettant de gérer en toute autonomie leurs propres outils et les informations qu'elles recueillent sur leurs publics, leurs usagers (...) (en respect bien entendu de la loi informatique et liberté) via ces différentes solutions (que ce soit par utilisation de solutions du cashless, ou de ebillet).

Elles sont ainsi en mesure de capitaliser et gérer des informations qu'elles peuvent mettre au service de leur projet sans que cette gestion ne soit déléguée à des structures commerciales extérieures, qui très souvent, ont d'autres valeurs et des comportements éthiques différents. Dans ce cas, les informations recueillies sur les habitudes des usagers échappent complètement à la salle et peuvent être utilisées à d'autres fins que celles portées par le projet de la structure. Les outils existent, la question de fond restant de savoir comment ils sont utilisés et à quelles fins. Au-delà du recueil d'informations quantitatives et/ou nominatives qualifiées via différents outils comme ceux présentés dans le cadre de cet atelier, la FEDELIMA est actuellement en réflexion afin de trouver des solutions pour tenter d'évaluer beaucoup plus qualitativement l'impact des projets de structures sur leurs territoires notamment sur des entrées d'utilité sociale.

PROJETS DE MUSIQUES ACTUELLES : DES FABRIQUES DE LIBERTÉ ?



INTERVENANTS

Patrice MEYER-BISCH, philosophe, coordonnateur de l'Institut interdisciplinaire d'éthique et des droits de l'homme (IIEDH) et de la Chaire Unesco pour les droits de l'homme et la démocratie
Jean-Michel LUCAS, docteur en sciences économiques et consultant en dé-formation culturelle
Chloé SECHER, coordinatrice d'Actes-If, membre de la CNLII (Coordination Nationale des Lieux Intermédiaires et Indépendants)

Animé par **Bernard GUINARD**, directeur de la FAMDT

Au-delà de la diffusion, les projets des adhérents de la FEDELIMA se renouvellent à l'aune des territoires sur lesquels ils sont ancrés, et des personnes qui y vivent. Cette nécessaire prise en compte des personnes suppose souvent une transversalité dans les projets menés qui conduisent les lieux à construire, souvent en coopération, des projets dont l'axe principal est bien la liberté d'expression artistique...et la liberté de création artistique. Les lieux sont des endroits de fabrique de cette liberté, mais comment le mettre en évidence ?

Et parlant de liberté, quelle est la relation entre porteurs de projets et politiques dans la prise en compte des droits culturels ?

Patrice Meyer-Bisch répond d'emblée à la question posée : Oui, les lieux de musiques actuelles sont bien des fabriques de liberté. Oui, les droits culturels sont bien un outil de cette fabrique de liberté.

Pour le comprendre, il faut savoir que l'ensemble des Droits de l'Homme, ce sont des normes politiques, et non juridiques. Cela nous contraint tous en tant que citoyens et habitants. C'est notre charte fondamentale, c'est à nous de nous en charger d'abord, et ils doivent être garantis par l'État. Dans la déclaration de 1948¹, deux articles concernent les droits culturels : le 26, droit à l'éducation et le 27, droit de participer à la vie culturelle de la communauté. Ces articles ont une portée politique fondamentale même si elle n'est pas directement exécutoire.

La notion de communauté est importante, car une nation c'est une communauté politique, et c'est important, car on parle de valeurs politiques partagées fondamentales. Et donc, de tous. Les villes, départements (etc.) sont aussi des communautés politiques. Les Droits de l'Homme sont notre grammaire politique. Les droits culturels sont étroitement insérés dans les droits de l'homme. Les libertés s'interprètent les unes par les autres, dépendent les unes des autres. Les responsabilités sont liées. Dans tous les droits humains, il y a une part de droit et une part d'égalité, mais aussi de responsabilité. Chacun ne peut revendiquer son droit dans son coin !

Maintenant, il y a plusieurs formes de libertés, plusieurs interprétations : du côté de la distinction droite/gauche, par exemple, il y a deux interprétations. Les libéraux disent : les libertés fondamentales sont des libertés négatives, car on ne peut pas les empêcher. Les marxistes disent quant à eux que ça n'empêche pas de ne pas pouvoir les exercer : si j'ai faim, je n'ai pas de moyens de m'exprimer. Une liberté positive induit d'avoir les moyens d'exercer sa liberté. Ensuite, il y a la liberté formelle : on a le droit, mais c'est trop compliqué d'exercer ce droit par la faute de contraintes trop fortes. Cela s'oppose à la liberté réelle. Et pour finir, la liberté instruite : il faut avoir les savoirs à disposition.

Les droits culturels, ce sont cet accès aux savoirs fondamentaux qui permettent de connaître son corps, les arts, tout ce qui fait la culture au sens très large, en passant par les modes de vie jusqu'aux beaux-arts et aux sciences, en passant par tout ce qui est circulation du sens. Selon l'UNESCO, un bien culturel est porteur d'identité de valeur et de sens. Donc par exemple, la pratique musicale me permet de faire circuler du sens et j'arrive à toucher et à être touché. Le droit culturel c'est donc le droit de savoir (au sens de saveur qui nous touche, de tendresse, d'émotion, d'admiration devant la nature une personne ou un objet), et la capacité de porter, de travailler ces savoirs pour en faire une discipline culturelle (qui peut être un mode de vie).

Une liberté culturelle est alors plus dangereuse que les autres pour les autorités : non seulement on a la liberté de s'exprimer, mais aussi celle de changer les codes d'expression. C'est une liberté « au carré » puisqu'elle n'a de sens que dans la mesure ou en maîtrise les moyens d'expression.

.....

¹ <http://www.un.org/fr/universal-declaration-human-rights/index.html>

Ne pas pouvoir dire, ça tue les gens. Il faut pouvoir dire, donc il faut maîtriser les moyens de dire !

Maintenant la question de la « Fabrique » : accéder à une ressource culturelle de qualité qui permette d'exercer son processus d'identification, c'est une chose, mais ça n'est pas suffisant. Les droits culturels c'est donc accéder, participer et contribuer (ajouter quelque chose). Les lieux en sont, des fabriques. Un lieu peut être « excellent », créatif. Un lieu qu'on aime, dont on a envie de profiter, c'est un lieu où on va rencontrer des gens riches, mais humbles et capables de partager. Cela implique un vrai capital culturel, il faut une concentration de ressources culturelles. On peut se faire la même réflexion sur les temps : longs, courts, par exemple le temps du festival est intéressant, car il y a le temps avant, le temps de la fête et le temps de l'intégration. On ne peut se passer du temps de la fête, lieu de fulgurance et de créativité.

Il y a donc dans la notion de « Fabriques de liberté » plusieurs critères importants : **critère de lieu, critère temporel, critère de discipline**. Et, par-dessus tout, le critère d'avoir des acteurs très différents (âges, amateurs, pros, bénévoles, professionnel, etc.). La dimension économique est également importante, mais pas que dans sa dimension financière, aussi et surtout dans ce qu'elle intègre des partenaires pour les associer dans un projet commun, et met en avant les ressources bénévoles. Enfin, LES PUBLICS. Publics invités, publics choisis, mais pas saucissonnés. Ce qui compte dans cette notion de public c'est qu'on ne considère pas qu'il y a l'artiste d'un côté et le public de l'autre côté ; ça c'est très société de consommation. Un spectacle, c'est un acte de société, un acte public. Celui qui est sur scène invite différentes personnes à participer à un acte public dans lequel on partage ensemble un acte culturel. L'artiste dans ce domaine-là (ou le scientifique, ou la fête de rue...) fait acte de citoyenneté. Alors, comment mobiliser toutes ça ?

D'abord, la notion de ressources de qualité les Droits de l'Homme sont normatifs. Dans le domaine culturel, on a une profonde technicité, et une profonde « sensualité », sensibilité, qui fait qu'on ne découvre une passion qu'au fur et à mesure qu'on la partage. Une référence de qualité est une référence qui ouvre ces espaces. Ce qui est de qualité, c'est ce qui peut faire réfléchir, être interprété, selon sa propre sensibilité. Plus les arts et les sciences sont de haute technicité, plus cette marge d'interprétation doit être grande. On doit pouvoir débattre. On doit pouvoir remettre en question, prendre des risques. Ces 4 indicateurs sont travaillés par PAIDEIA² dans les départements.

Maintenant, comment utiliser les normes en vigueur ? On se charge soi-même de ses droits, de ses responsabilités culturelles. En tant qu'acteurs culturels, même en tant que parents, on a une responsabilité qui est de répondre aux droits culturels : les siens, ceux des gens de son équipe et les autres.

Ce n'est pas l'État qui a la première responsabilité, mais vous et moi. La mission d'État, c'est de nous aider à prendre cette responsabilité. Se référer aux nouveaux petits textes de loi qui sont dans les lois citées c'est utile, car maintenant on en parle.

.....

2 <http://droitsculturels.org/blog/category/actualites/>

Pour Jean-Michel Lucas, aussi, les lieux sont des fabriques de liberté. À condition qu'ils sachent le dire et l'expliquer :

À nous de dire et de définir nous-mêmes notre légitimité en faisant référence à ces droits de l'homme. A nous de dire à quoi ça correspond, et de plus l'exercice permet en équipe de réfléchir sur la valeur de nos actions.

(Questions du public)

Mais alors, tout ne se vaudrait pas ? Comment on définit ce qui est « de qualité » ?

La capacité, ce n'est pas que la capacité de chacun, c'est aussi les ressources et la reconnaissance qu'il a à sa disposition. Donc l'aspect normatif c'est un seuil de liberté. Dans l'éducation par exemple, on va faire en sorte que les enfants aient les capacités linguistiques les meilleures possible, c'est-à-dire celles par lesquelles lui-même sera capable de s'exprimer et être reconnu : poétique, technique, multilingue. Peu importe en fonction de ses besoins. C'est aussi ce qui permet la reconnaissance. C'est moi qui suis capable « POUR », et pas que « DE ». La liberté implique des langues contrastées.

Le critère d'excellence est surprenant... Cela donne l'impression que la politique de démocratisation de la culture va dans le sens des droits culturels ?

Non, je n'ai pas dit que l'État devait définir ce qui est excellent ! C'est vous et moi qui définissons ce qui est excellent ! Nous sommes dans une interprétation collective, communautaire. Puis il y a débat, et ensemble vous choisirez. L'excellence c'est juste sortir de la médiocrité, en se confrontant aux autres, et ainsi se crée l'excellence. Oublions l'État, c'est à nous de définir l'excellence. Par le dialogue, le débat, l'interprétation. Une excellence culturelle doit rechercher une excellence sociale. Il faut qu'il y ait rencontre.

Si on ne parvient pas à considérer que les lieux sont des fabriques de liberté, au fond à ce moment-là alors ils ne fabriquent que des produits, en capacité de répondre à des demandes de clients, dans un univers dominé par les logiques de l'industrie culturelle. La liberté, c'est ce qui va vous permettre d'échapper dans la négociation publique à cette logique de vente et achat. Nous sommes des fabricants de liberté, et ça c'est une responsabilité publique forte. Avant c'était une affaire de militants, ce n'est plus le cas maintenant que c'est inscrit dans la loi ! On lit ces lois à travers l'opportunité de chacun d'entre vous de dire « nous ne sommes pas des épiciers culturels », mais au-delà de ça, nous sommes des fabricants de liberté, des acteurs des droits culturels, de la liberté des uns et des autres : et ça c'est dans la loi !

Alors, vous êtes plus républicains que d'autres puisque vous appliquez la loi strictement ! Ce

qui est positif : la dernière loi LCAP³ a dans son article 3 une opportunité de négociation. Dans chaque région, pour harmoniser les politiques culturelles, il doit y avoir une conférence territoriale de l'action publique. Cela peut-être une « grande messe », mais si on laisse la place aux autres, tant pis pour vous. La place doit être prise. Il fait négocier pour y être. Ne négociez pas au titre des musiques actuelles, mais à travers l'idée que les collectivités territoriales vont devoir respecter les droits culturels. Ils y sont obligés par la loi.

Quels arguments travailler ? Je vous propose 2 axes :

1/ Liberté d'expression artistique. À disposition le rapport de Mme Shaheed⁴, rapporteuse spéciale pour les droits culturels auprès de l'UNESCO, qui donne des armes à ce sujet. Avez-vous le sentiment que vous faites de l'auto censure ? Alors votre liberté de programmation artistique est bloquée, limitée, du fait qu'on vous oblige à faire des choses que vous ne voulez pas faire. Cela aussi ça fait partie de la négociation des droits culturels. Si vous pensez que vous ne pouvez pas être dans votre liberté parce que vos subventions sont relatives à des commandes ? Dans la négociation, idem : notre liberté ne doit pas être limitée par le pouvoir de l'argent. Le pouvoir de négociation doit se faire sur le pouvoir de ce que vous faites par rapport à cette notion de liberté. Il ne faut donc pas simplement augmenter sur votre nombre de clients !

Dans le cahier des charges et missions SMAC (Scène de Musiques Actuelles), il n'y a même pas la notion de liberté ! Elle est inconnue ? Avec la LCAP (Loi Liberté de création, architecture et patrimoine), la notion de liberté artistique est un élément principal. Il faut s'appuyer dessus !

2/ Différence entre liberté de création artistique et liberté d'expression : pour désigner une expression artistique comme une création, dans le cadre de la politique publique, il faut bien désigner qui est l'autorité qui a désigné ce groupe qui a fait une création. Qui a le pouvoir de dire création ? Quand on dit création dans la puissance publique, c'est qu'un expert est passé par là et a dit « création ». C'est un terme qui cache derrière lui une exigence de pouvoir. Donc attention : où est-ce qu'on délibère de celui qui a le pouvoir de dire « création » ou « pas création » ? Où est l'expert ? Il faut donc délibérer et négocier le cadre de cette création, et ça c'est compliqué.

C'est pourquoi on préfère la liberté d'expression artistique, qui est universelle au nom des droits humains. Il fait faire sortir une autre exigence universelle. Ça veut dire qu'il faut un lieu de discussion : « ce concert n'aura pas lieu parce qu'il est contraire à quelque chose : ça se discute, il faut un endroit de débat, de co-construction des droits des uns et des autres.

Enfin, la notion de « Lieux de liberté » : grâce à votre action, votre présence, la notion la plus importante, c'est la liberté que vous allez permettre à d'autres d'obtenir. Au lieu de dire « j'ai des publics », il vaut mieux poser sa relation aux autres en disant « en quoi mon action permet

.....

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

4 http://droitsculturels.org/wp-content/uploads/2015/02/A_HRC_28_57_FRE.doc

à d'autres personnes d'accéder à une liberté, d'être plus dignes, plus libres ? De s'émanciper de leur propre référentiel culturel en le confrontant à d'autres dans un dialogue rendu possible ? »

Cet enjeu est clairement précisé dans un texte nommé « observation générale 21⁵ », qui dit « une politique de droits culturels, c'est faire que votre action permette aux personnes de s'identifier à plusieurs communautés, de prendre part à la vie politique, d'exercer leurs propres pratiques culturelles ». Le rôle du lieu est de permettre aux personnes d'être des acteurs. Il y a donc un gros travail à faire d'interprétation de vos activités à l'aulne de la liberté !

.....

.....

5 http://droitsculturels.org/ressources/wp-content/uploads/sites/2/2012/07/OBSERVATION_GENERALE_21-droits-culturels.pdf

LES RÉSEAUX SOCIAUX : QUELLES STRATÉGIES DE COMMUNICATION ?



INTERVENANTS

40 participants à l'atelier ont échangé bonnes pratiques, témoignages et expériences liés à l'usage de différents réseaux sociaux...

Animé par **Benjamin FRAIGNEAU**, chargé de mission à la FEDELIMA

Les usages professionnels des réseaux sociaux se sont très rapidement imposés dans les lieux de musiques actuelles. Twitter, Facebook, Instagram, instaurent aujourd'hui un nouveau type de relation entre une structure et son public. Ces réseaux sociaux semblent aujourd'hui familiers et complètement assimilés tant pour des usages privés que professionnels. Or, l'appropriation de ces outils pour des usages plus poussés peut s'avérer plus problématique qu'il n'y paraît. Perte d'accès à sa page malgré les justificatifs envoyés à Facebook, administration, gestion des invitations aux événements, création de groupes Facebook dédiés aux studios, réactions inappropriées de la part du public...

Cet atelier a laissé place aux partages de mauvaises expériences, mais surtout aux conseils pratiques qui permettent de les éviter !

La décision de mettre en place cet atelier a été prise au vu des discussions engagées sur la liste de discussion en ligne « communication » de la FEDELIMA concernant les différents problèmes liés à l'administration des comptes Facebook des adhérents de la fédération. Cet atelier a donc été l'occasion pour les participants de faire part des problématiques et thématiques qui les intéressent. Il a ainsi été divisé en deux temps :

- un premier temps purement dédié aux questions techniques comme la gestion et l'administration de compte Facebook et l'utilisation de différents médias (Twitter, Instagram, Snapchat, Periscope etc.)
- un deuxième temps afin d'élargir les questionnements et de récolter des thématiques plus globales sur les questions de communication, du métier de communicant, dans l'objectif final de lancer un groupe de travail FEDELIMA

La gestion des comptes Facebook des adhérents

Différents témoignages ont rapporté le fait que l'administration des comptes pose parfois problème, notamment en matière de distinction entre vie professionnelle et vie personnelle. Utiliser des comptes personnels pour administrer la page officielle de sa structure peut parfois engendrer des mélanges, notamment lors de publication d'informations personnelles.

La création d'un compte « semi-personnel », du type « Prénom_Nom de la structure », peut permettre de contourner cette problématique puisqu'elle permet de gérer la page d'une structure et d'être en même temps identifié comme le salarié de celle-ci. Cela permet ainsi de séparer vies professionnelles et personnel !

Cependant, ces questions créent parfois des « problèmes » entre salariés et la direction, qui peut envisager une autre position que celle d'une séparation claire entre compte personnel et compte de la structure. Faire ce lien n'est pas rendu obligatoire par la direction, mais fortement suggéré pour les salariés dont la fonction est justement de communiquer. Cela passe ainsi par le fait de partager un événement sur son compte personnel, inviter ses amis, faire en sorte que le maximum de personnes assiste au concert.

La création d'un compte semi-personnel (c'est à dire un compte perso, qui est en fait un compte professionnel qui ne sert qu'à administrer la page de la structure), est sans doute la solution la plus utilisée par les structures. Elle permet aussi de proposer deux types de discours.

Même s'il faut plutôt capitaliser l'activité sur la page officielle de la structure, il est possible d'avoir un discours totalement différent grâce à ce fameux compte « Prénom_Nom de la structure ». Il est possible d'y adopter un discours adapté aux « prescripteurs », plutôt destiné aux usagers ou spectateurs des niches, avec pour objectif final de créer une petite communauté autour de musiques plus « pointues », moins médiatisées. Ces deux types de discours différents, mais proposés sur un même média, peuvent ainsi intégrer une stratégie plus globale de communication sur les réseaux sociaux.

Quelle stratégie de communication globale sur les réseaux sociaux ?

Le premier constat que l'on peut faire est que les usages des réseaux sociaux sont totalement différents d'une tranche d'âge à une autre. Par exemple, Instagram est beaucoup plus investi par les jeunes, Facebook est devenu le réseau des 30-40 ans qui essaient de suivre leurs enfants qui eux ont finalement migré vers Snapchat... Cet effet de génération peut se constater selon les esthétiques. Pour les dates musiques électroniques le public réagit deux fois plus sur twitter, simplement car les 15-25 ans vont s'informer via ce média. Ils vont prendre directement l'information à la source, c'est-à-dire à l'artiste, il est donc plus facile de rentrer en interaction avec eux directement. Cela se fait de façon empirique, mais cela crée différents canaux de communication plutôt en fonction des tranches d'âge.

Habituellement, c'est surtout sur Facebook que les salles sont les plus suivies. Sur ce réseau, les salles se tournent plutôt vers de l'annonce de contenus, diffusion de l'agenda, infos pratiques, des choses très génériques qui sont parfois des répétitions du site internet. Cependant, on constate parfois que le taux d'engagement du public peut être très faible. Beaucoup de gens reçoivent l'information, mais peu de gens interagissent (commentent, «like» les publications, etc.). La question devient alors : comment fait-on revenir les gens de manière active sur la page Facebook ? En réponse sont parfois proposés des rendez-vous ou autres temps forts (qui ne marchent pas toujours).

Sur Instagram et Snapchat, la communication va plutôt s'axer sur de l'information « exclusive » pour faire parler et susciter de l'engagement et de l'envie auprès des publics qui sont jeunes et qui ne sont pas toujours informés de l'existence d'un événement ou d'une salle, mais qui vont fonctionner sur le buzz ou sur le côté insolite ou différent.

Sur Instagram, sont repostées beaucoup de photos de concerts, ou personnes qui participent à des concerts, on est alors beaucoup plus sur du reporting que sur de l'annonce. Des jeux-concours (par exemple une photo d'artiste à relayer) sont aussi postés sur ce réseau .

Sur Snapchat, il faut être super actif, c'est un réseau qui est très chronophage à l'instar de twitter. Ce média est beaucoup utilisé sur du teaser, c'est-à-dire comment attirer l'attention des jeunes principalement. On va mettre beaucoup de photos, beaucoup de petites vidéos tout en prenant bien en compte qu'il n'y a pas d'historique sur Snapchat. Il y a plusieurs façons de communiquer avec Snapchat :

- soit l'on communique directement sur la personne et on va choisir son contact pour lui envoyer l'information

- soit on utilise le système de *story*, dans lequel on va mettre l'information dans son fil d'actualité qui sera visible pendant 24 heures la photo ou vidéo postée

Dévoiler des bouts d'un visuel en « avant-première » peut être une manière d'exploiter ce média. Même si globalement l'inscription des gens ne semble plus fulgurante, on peut tout de même constater une évolution en quelques jours assez significative grâce au côté buzz/insolite, car les gens se passent le mot.

Avec Snapchat, on n'est pas dans une dynamique de « recrutement », mais plutôt dans une dynamique de communication, tenter de s'adresser aux gens de la manière la plus directe. Par exemple, sur un compte comme celui du Monde, la rédaction a pris le parti de montrer le côté coulisse du journal et apporte vraiment une visibilité via Snapchat, et que l'on n'a pas ailleurs, sur la manière dont peut vivre une rédaction, que ce soit dans les bureaux, sur le terrain, etc. Cela peut-être un angle d'accroche. Et, cela ne s'adresse pas particulièrement aux jeunes, le média est très utilisé par les jeunes, mais le contenu est à un niveau qui n'est pas que ciblé sur la jeunesse.

D'un constat général, les participants s'accordent à dire qu'essayer de monter des grandes stratégies est particulièrement chronophage, et souvent impossible par manque de temps. Plus on multiplie les canaux plus cela prend du temps, car il faut aussi varier les contenus. Paradoxalement, il est aussi difficile de se lancer sans avoir de stratégie bien pensée et cadrée. Les réseaux évoluent tellement vite qu'il faut toujours remettre en question la stratégie mise en place... Il est aussi difficile de comprendre comment tout cela se lie, mais il est tentant de surfer sur la vague des réseaux sociaux par souci d'être à la page...

Métiers de communicants : chronophage des réseaux, organisation en interne, personnification de la communication

Comme évoqué précédemment, les réseaux sociaux en tant que médias de l'instantanéité, exigent une présence et une réactivité quasi constantes. C'est en étant réactif, quand les gens savent qu'ils peuvent obtenir une information en envoyant un message instantané à la salle, qu'il est possible de faire grandir la communauté. C'est l'atout de ces outils qui demandent en contrepartie une implication de tous les moments et donc une organisation interne très bien rodée.

Différentes organisations peuvent ainsi être adoptées. Si l'équipe est composée de plusieurs communicants, chacun peut s'occuper d'un réseau social, avec une stratégie ou une ligne éditoriale qui lui est propre. Mais en termes de contrôle du message et de l'image, c'est très compliqué, car cela veut dire que la direction doit « laisser couler », et qu'elle fasse totalement confiance à ses salariés à quand et comment ils vont communiquer. Au regard de la direction, c'est vrai qu'il est parfois très dur d'établir une sorte de charte éditoriale sur Internet de manière générale et définir quel ton on adopte selon les réseaux. Essayer de le faire peut déjà être une piste pour faire en sorte qu'il n'y ait pas d'impair.

Autre point, chaque salarié est différent dans la structure. En tant que communicant, il est souvent plus « aisé » de se mettre en avant, mais par exemple ce n'est pas forcément le cas pour d'autres membres de l'équipe qui peuvent être difficile à sensibiliser, car ils n'adhèrent pas du tout à Facebook ou aux réseaux sociaux en général, etc. C'est un des facteurs qui peut rendre difficile la communication plus personnelle. Il est difficile de parler de l'équipe sans pouvoir montrer tout le monde, mais il est normal de ne pas les obliger à jouer le jeu

Se mettre en première ligne grâce à des photos ou vidéos *fun* est donc souvent une voie utilisée par les communicants. Bien que cette stratégie fédère une communauté autour de personnalités, elle est pourtant risquée, car non pérenne. Le jour où la ou les personnes en charge de la communication quittent la structure, c'est toute la stratégie de communication qui peut se retrouver « le bec dans l'eau », car il faut redéfinir toute la manière d'administrer les réseaux. C'est un problème qui est d'autant plus perceptible lors d'organisation de festivals et l'embauche d'un community manager qui va avoir le même ton avec tous les festivals avec qui il travaille. Ce community manager va animer sa communauté, qui va le suivre, qui aime son style et qui a compris parfois qu'il travaille sur plusieurs festivals. À chaque changement de CM, on peut constater un décrochage du retweet et de l'interaction d'une manière générale.

Les réseaux sociaux peuvent ainsi être l'occasion repenser une manière de communiquer moins frontale, moins dans une approche mercantile des choses, mais plutôt dans de l'engagement affectif. Les lieux de musiques actuelles défendent aujourd'hui une certaine idée de la culture et et ces outils sont aussi très biens pour montrer ce qu'ils savent faire, qu'ils peuvent être conviviaux, qu'ils sont dans le partage et non pas que des « boîtes à concerts ». Il reste encore plein de choses à imaginer pour mettre en avant l'action culturelle ou la pratique musicale en elle-même, mais cela demande de l'engagement de la part de l'équipe, alors que les communicants peuvent parfois être un peu seuls sur leur poste.

Quelques pistes de travail pour un groupe de travail « fonction de communication »

Relation presse, relation publique, community manager, webmaster... Avec cette accumulation de fonctions, les chargés de communication peuvent rapidement tomber dans le « faire, faire, faire » quotidien. Il est alors difficile de trouver du temps pour « défocaliser », prendre un peu de hauteur sur sa propre fonction alors que ces postes ont évolué particulièrement rapidement et prennent aujourd'hui une importance dans les structures qui est non négligeable. Ainsi, l'approche métier peut-être une thématique à aborder, au-delà des cas pratiques et des utilisations diverses et variées des différents outils, même si ces derniers pourraient compléter les diverses astuces déjà échangées sur les listes communication.

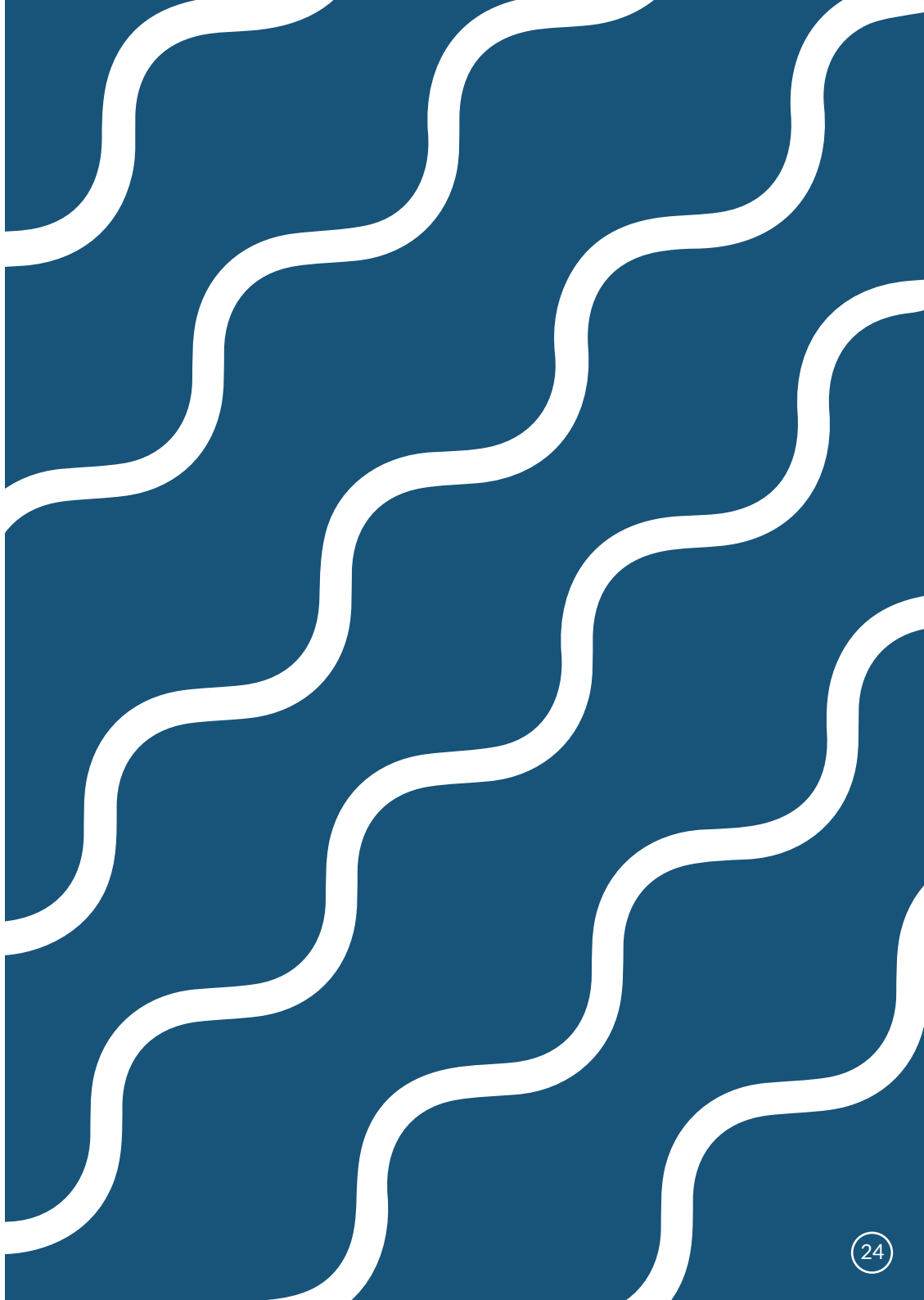
À titre d'exemple, un groupe de travail a été lancé en Poitou-Charentes, il y a deux ans, en partant notamment de l'approche métier. Organisé au sein du PRMA (Pôle Régional des Musiques Actuelles de Poitiers), il a été ouvert depuis l'année dernière à la Grande Région tout en conservant une bonne dynamique. La possibilité d'avoir un référent sur tous les réseaux (ayant déjà constitué un groupe de travail de ce type) et qui pourrait faire remonter toutes les informations au niveau de la FEDELIMA est à considérer.

Il est en effet possible de rechercher individuellement toutes ces informations, mais les réponses obtenues sont parfois très généralistes. Ces informations s'adressent autant à des médias qu'à des salles, alors que les problématiques ne sont pas les mêmes pour tous les corps de métiers. Ainsi, l'idée serait d'établir une sorte de base de données, d'état des lieux et d'avoir un référent par région qui recense des informations ou des pratiques qui se font dans sa région pour ensuite les compiler au niveau de la fédération. D'autant plus que les salles appartiennent à des environnements différents, du milieu rural ou ancrées dans le centre-ville et ne rencontrent pas les mêmes problématiques, n'ont pas le même accès à l'information, etc.

Beaucoup ont témoigné du fait que le partage d'expérience est important, qu'il faut le capitaliser notamment avec des référents et de faire des choses au niveau national par l'addition de ce qu'il se passe au niveau régional. D'autre part, un besoin d'expertise a été exprimé, sur des questions très techniques à travers des modules de formations qui seraient organisés sur différents réseaux sociaux dans différentes régions, et dont les référents feraient remonter l'information pour des formations de formateurs.

Enfin, il a été suggéré de lancer une réflexion à propos du développement durable. Dans certaines structures, ce questionnement a été intégré à tous les niveaux de nos métiers de la production à l'accueil du public en passant par la communication. Ce qui est intéressant, c'est qu'avant on se demandait combien on imprimait de programmes, est-ce qu'il était utile de faire du flyer, etc. Aujourd'hui on se pose la question des réseaux sociaux et de cette complémentarité entre le dématérialisé et le matérialisé. L'enjeu aujourd'hui du développement durable, c'est de réfléchir à son impact sur l'environnement tout en gardant un impact sur le public. Comment on peut réfléchir à cette complémentarité entre ces deux outils : de la communication matérialisée et celle dématérialisée ? Des retours d'expériences, grâce au Live DMA (le réseau européen), pourraient être intéressants pour voir ce qui a été déjà été expérimenté au niveau européen, et notamment avec des festivals qui ont fait le choix de communiquer uniquement via Internet. C'est un parti pris qui permet d'imaginer des économies assez conséquentes et intéressantes en termes de gestion de budget.

La question serait donc : à l'heure où l'on parle d'instantanéité comment peut-on communiquer de manière durable ?



JE NE ME TAIRAI PAS : COMMENT RÉAGIR FACE À DES POUVOIRS LOCAUX OU NATIONAUX TENDANT VERS LA DROITE (TRÈS) DURE...



INTERVENANT

Jean-Yves CAMUS, politologue, chercheur associé à l'IRIS (Institut de Relations Internationales et Stratégiques), spécialiste des nationalismes et extrémismes en Europe

Frédéric VIALE, économiste, membre du collectif STOP TAFTA et du conseil scientifique d'Attac

Sébastien CORNU, président de l'UFISC (Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles)

Laurence BARONE, analyste politique et direction du Bureau Europe Créative France

Animé par **Stéphanie THOMAS**, chargée des logiques territoriales nationales et européennes à la FEDELIMA

Dans de nombreux territoires, en local où dans d'autres pays, notamment européens, les extrêmes droites s'organisent, accèdent au pouvoir, deviennent des éléments incontournables de la vie politique avec lesquels il faut composer...Ou ne pas composer, selon les choix faits par les acteurs en présence. À travers l'expérience d'acteurs et d'artistes sur des territoires en France, nous avons interrogé notre capacité à faire face à ces mouvements en cours, en tentant de comprendre également comment ces mécanismes se mettent en place, au niveau européen, pour mieux rayonner dans les territoires. Quelles sont les stratégies des extrêmes droites en matière de culture ? Comment réagir, agir, quelles positions devons-nous tenir, en tant qu'acteurs de la culture, dans un monde dominé par la finance, dans une société qui se « droitise » radicalement ?

Ce cycle de réflexion a été entamé en mars 2016, suite à une demande des adhérents de la FEDELIMA, confrontés à des politiques publiques difficiles, à des partenaires qui ne le sont plus. Une question a émergé : doit-on, ou pas, traiter avec l'extrême droite ? Il s'agissait également de se construire des référentiels communs face à cette question, qui au final dépasse largement la simple question de l'extrême droite pour ouvrir celle de la droitisation globale de la société.

Pour ce faire, nous avons invité :

Jean Yves Camus, politologue, IRIS, spécialiste des nationalismes et des extrémismes en Europe

Sebastien Cornu, Président UFISC

Frédéric Viale, juriste, stop TAFTA et conseil scientifique ATTAC

Laurence Baronne, analyste politique, RCE

Jean Yves CAMUS travaille pour l'IRIS ([Institut des relations internationales stratégiques](#))

L'IRIS est un think tank français, qui travaille sur des problématiques de géopolitique, sur des thématiques de stratégie et de défense. L'IRIS travaille pour l'Etat, ou pour des organismes supra nationaux (Conseil de l'Europe, Commission européenne...) sur des préconisations en stratégie, du militaire aux problèmes de racisme, d'intolérance et d'inclusivité.

Il introduit la table ronde par **un point d'histoire** :

Juste après les élections présidentielles de 2002 (présence du Front National au second tour), il y eut un moment de soulagement « rapide ». Le Conseil national de l'association « Ras l'Front », a, à ce moment-là, expliqué que le danger était toujours présent, qu'il fallait continuer à s'investir sur le terrain de l'extrême droite, s'engager dans des structures de la société civile pour contrer les stratégies idéologiquement dangereuses de ce parti qui se banalisait, dans d'autres branches de la société civile que celle des militants antifascistes.

Finalement, le champ des militantismes antifascistes a été déserté, ce que JY Camus considère comme étant une grosse erreur : croire que le FN était mort, et avec lui l'idéologie d'extrême droite. Il était alors évident que cela resurgirait sous une forme qui aurait muté, et aujourd'hui, confrontés au problème, il n'y a plus ces formes militantes capables de descendre dans la rue et d'instaurer un rapport de force.

Aujourd'hui, l'ensemble des droites, y compris la droite « mainstream » voit leur centre de gravité idéologique bouger. On ne peut plus dire que toutes les politiques de normalisation passeront par le FN. Il est possible que le FN ne prenne jamais le pouvoir, mais tout ce qu'il a idéologiquement préparé depuis 45 ans nous revient, par le biais des droites au pouvoir, des droites qui s'orientent vers des fondamentaux extrêmement répressifs et délétères pour les populations. Il faut donc regarder l'ensemble des droites et la façon dont en France comme en Europe certains mots, thèmes, comme celui de l'identité par exemple, se sont décalés pour devenir les thèmes centraux de quasi tous les candidats de droite.

Thématiques autoritaires à l'œuvre au plan national, mais aussi au plan local. Les élus peuvent être républicains ou diverses-droites, ils tiennent aujourd'hui sur beaucoup de points un discours très proche de celui des élus du FN. La différence étant que certains sont dans la majorité au pouvoir et d'autres dans l'opposition. Cela crée un problème avec la façon de lutter contre l'extrême-droite, notamment au plan local, car ces élus ont appris de la gestion désastreuse des municipalités FN des années 90. Orange, Marignane, Toulon, à l'époque ces élus ont essayé de transposer au plan local le programme défini au plan national.

Le FN s'est alors aperçu que le droit français ne permettait pas aux collectivités locales de faire des choses relevant des compétences de l'État, ou des autres collectivités territoriales. La loi a depuis précisé les compétences des collectivités de façon plus profonde, et dans ces sphères d'extrême droite, on assiste à un phénomène de professionnalisation des élus et à une volonté de mettre en place une gestion à minima de la cité, qui ne donne aux acteurs de la vie locale qu'un minimum d'aspérités auxquelles s'accrocher pour monter des actions relayées par les médias locaux ou nationaux. Le résultat concret, c'est qu'on ne ferme plus les lieux, mais on leur impose de façon pernicieuse des programmations les plus lisses possible. Finalement le FN n'a jamais fait aussi peu d'idéologie que maintenant, ce qui rend la mobilisation beaucoup plus compliquée. C'est déjà un choix idéologique en soi : celui de la normalisation, de la banalisation. Le problème principal aujourd'hui c'est que ça a extrêmement bien fonctionné.

D'un point de vue européen, le rapport étroit entre l'Union européenne et la financiarisation permet à l'extrême droite de critiquer le principe même de l'Union, et la façon dont elle fonctionne sur un modèle de plus en plus ultralibéral. Cette critique est légitime, et c'est une des armes de l'ultra libéralisme de la discréditer en essayant de montrer qu'elle est surtout défendue par des mouvements « ultras » en Europe.

Or, prenons par exemple le Brexit : ça n'est pas une victoire du FN ou de l'extrême droite européenne ! C'est aussi une victoire de la gauche et de l'extrême gauche britannique ! Victoire de ceux qui reprochent à l'union son orientation ultra libérale ! Les Britanniques n'ont pas majoritairement, et contrairement à ce que les médias voudraient nous faire croire, voté sur la ligne politique d'extrême droite. Pour preuve, Marine Le Pen n'a pas été acceptée sur le territoire anglais lorsqu'elle a voulu féliciter le peuple britannique pour son choix le lendemain du référendum.

On a tendance, sitôt que les peuples bougent, à accuser la même ligne politique que celle de l'extrême droite. Or, extrême gauche et extrême droite ça n'est pas la même chose. Les médias classiques ont un rôle non négligeable dans cette dangereuse confusion des genres...

FREDERIC VIALE : l'Europe économique

C'est vrai, l'action de l'Union européenne est critiquée et critiquable, et a des conséquences lourdes dans tous les domaines sociaux, économiques et culturels. C'est vrai, cela peut expliquer un certain nombre de votes, de réactions, ou le fait qu'à chaque fois qu'on a posé la question de l'UE aux populations la réponse a été « nous ne voulons pas cette Union-là ». Ça n'est pas que d'un seul coup les gens s'alignent sur les idéologies d'extrême droite, mais plutôt que c'est l'extrême droite qui s'aligne sur les raisons objectives que l'on a de critiquer l'UE.

L'UE est aujourd'hui le pire ennemi de l'idée même d'Europe. À la base l'Europe politique est une rencontre, un partage, et elle est tuée de manière systématique par les mécanismes économiques prédominants.

Une des armes de destruction massive c'est en effet la politique commerciale. Prenons la mise en place de la concurrence :

L'UE fabrique du droit, du droit de la concurrence, dans le but d'une harmonisation du champ de l'économie intérieure. Cela se traduit par un assouplissement du marché du travail. Sur le plan international, ça passe par des traités de libre-échange qui visent à traiter la question des droits de douane, mais aussi les normes intérieures. Les traités de commerce international, c'est assouplir les contrôles douaniers et sanitaires, les taxes, c'est savoir si la marchandise peut être revendue au meilleur profit du vendeur, etc. Les droits de douane sont très bas aujourd'hui. Dans les accords qui sont négociés, il s'agit de baisser les barrières derrière les barrières. Il s'agit d'instaurer une interdiction des mesures distorsives au commerce (qui installent une discrimination des acteurs commerciaux). Prenons l'exemple de la subvention : c'est une mesure distorsive au commerce. Donc dans l'œil du viseur des accords commerciaux. Les opérateurs privés doivent avoir la main, et accessoirement le secteur public peut intervenir via la subvention, à condition qu'elle ne soit pas un obstacle au commerce. Tous ces obstacles doivent sauter : par exemple une mesure sanitaire française contre la vache aux hormones, c'est un obstacle technique au commerce. Il est défini par l'UE une équivalence des produits : un bœuf est un bœuf, il doit pouvoir être exporté. En cas de problème, l'organe de règlement des différends est saisi (l'organe appartient à l'Organisation Mondiale du Commerce), et peut condamner l'UE (dans le cas du bœuf, autorisation du Canada à surtaxer les exportations de bœuf aux hormones). D'autres puissances dans le monde se sont aperçues que l'OMC ne pourrait pas entièrement libéraliser le commerce international, qui porte sur toutes les marchandises exploitables (y compris la culture). Donc les accords de commerce se régionalisent : c'est le TAFTA (qui représente à lui seul un tiers du commerce international et la moitié du PIB mondial) et le CETA. Ces accords mettent en avant la libéralisation, l'accès au marché, le traitement national, et en plus deux mécanismes d'arbitrage privé et d'harmonisation réglementaire. Les acteurs culturels devraient s'en inquiéter.

Précisons deux choses :

1/ l'arbitrage : c'est le mécanisme par lequel une entreprise internationale convoque à sa table les états et demande des compensations, car une mesure prise est contraire aux bénéfices escomptés. Ce sont des arbitres (pas des juges), avocats internationaux désignés (qui conseillent entreprises, états, hommes d'affaires, etc..) spécialistes des conflits commerciaux, sur tous les sujets qui peuvent réduire les bénéfices escomptés des entreprises.

Prenons l'exemple de Véolia : il y a un marché public de traitement des ordures à Alexandrie. Le Printemps arabe a eu une conséquence positive, qui fût l'augmentation du salaire minimum, passé de 40 à 70€ par mois. Véolia possède là-bas une concession de 15 ans, et constate qu'à cause de cette augmentation, elle fera moins de bénéfices par rapport à ses calculs basés sur un

coût de la vie moins élevé. Véolia présente donc la note à l'État et saisit le mécanisme d'arbitrage. Elle gagne sa compensation.

2/ l'harmonisation réglementaire : la Commission européenne organise les normes européennes. Une autre structure se met en place qui sera chargée à l'avenir de donner son avis sur les réglementations envisagées qui ont un impact sur le commerce... c'est à dire toutes ! Par exemple, dans le cas des biberons aux bisphénols, il faudra demander d'abord à ce conseil son avis, qui lui demandera son avis aux fabricants de perturbateurs endocriniens...qui diront qu'il n'y a pas de raison de ne pas les distribuer, au titre de l'égalité entre les produits (un biberon est un biberon) . Une demande de ce type est censée s'appuyer sur des données scientifiques pour être acceptable. Chaque entreprise est en droit de choisir elle-même l'organisation scientifique qui effectuera l'étude... Il suffit donc d'y mettre le prix pour obtenir des études favorables. On est donc dans la mise en place de dispositifs qui sont exactement le contraire de l'intérêt général. Par rapport aux acteurs culturels, pas d'exception, sauf pour l'audiovisuel dans le TAFTA.

Tout le reste peut être concerné par l'accord et est libéralisable. Ces accords ouvrent le marché aux opérateurs privés. Il existe aussi le traitement national : quand un opérateur s'installe sur le marché, il doit être traité comme tous les autres. Tant que les subventions existent, si un opérateur s'installe dans l'UE, il devra toucher des subventions ou alors personne n'en touche. Du coup on ne peut même pas mesurer jusqu'où ça va : ce mécanisme démantèle l'intervention publique, les choix politiques, et encore, on n'est même pas capable de savoir quels autres effets destructeurs cela aura. Cela touchera tous les secteurs. C'est l'UE qui négocie sur le mandat des états. Le 1er ministre français a dit devant l'Assemblée nationale : le TAFTA on ne signe pas. Le lendemain, conseil des ministres européen, le mandat de négociation est confirmé y compris par la France... La Commission européenne considère que cet accord est non mixte (concernant juste la commission). Et pourtant, normalement, il faut l'unanimité des états pour faire passer ces accords. On est bien dans un réel déni de démocratie. Évidemment, quand le FN arrive là-dessus, il a juste à se baisser. Il en fait le moins possible, c'est du velours...

Pour relativiser au final l'impuissance à contrer ce que fait l'UE, il faut bien se dire que ce sont les états qui lui donnent mandat. Nos gouvernements sont responsables ! Il n'y a pas de méchante Commission, c'est bien sûr le mandat des États membres.

(salle) : tout ça tend vers une totalité, fusion des corps intermédiaires indépendants au profit d'une idéologie libérale dont on voit les conséquences. Quid du mot « totalité » alors ?

FREDERIC VIALE : Si on veut pousser la critique du libéralisme jusqu'au bout, oui on arrive au totalitarisme. Ce qui a été dit sur les tentatives d'unifier le marché mondial répond à une idée de base, qui est celle du marché concurrentiel libre. Cela induit que le consommateur est supposé rationnel. Or par définition le postulat de base de l'économie libérale n'est pas jouable, puisque le consommateur ne peut pas exercer sa responsabilité dans ses choix quotidiens.

(salle) : on a souvent l'image des politiques comme des personnes attirées par pouvoir et argent, prendre des décisions au nom des autres, et en même temps l'exposé montre aussi une grande docilité de ces personnes, assujetties aux grandes entreprises. Comment peuvent-ils abandonner autant de pouvoir au profit d'autres personnes qui n'ont été élues par aucun peuple ?

FREDERIC VIALE : Il y a là plusieurs niveaux d'explication... Prenons la compétitivité territoriale : les territoires sont en concurrence aujourd'hui, c'est un fait. Marketing territorial, branding, culture, prestige etc. Les décideurs politiques sont formés sur des modèles archaïques, leurs écoles fondées sur des vieilles idées qui disent que les bénéfiques d'aujourd'hui sont les investissements de demain et d'après demain. Mantra répété à tous les nouveaux... C'est aussi l'idée que développe la Commission quand elle développe des projets transnationaux. Pour cela on soutient des « champions » nationaux. Sauf que non, les bénéfiques faits aujourd'hui ne retombent pas sur les populations ! Ensuite l'idée que les investissements entraînent de l'emploi, c'est encore plus faux ! Et néanmoins on reste sur ce type de discours. On est là-dessus : dans un système d'économie ouverte et mondialisée, il faut être compétitif. Et puis il y a un autre niveau : les lobbys d'affaires. C'est central. Ces lobbys sont puissants et présents dans le circuit de décisions, aux USA, au Canada, et maintenant à l'UE. Sur les 24000 fonctionnaires à l'UE, il y a 15000 Lobbyistes, dont 5000 à temps complet juste sur les questions environnementales. Payés pour faire des études pour prouver que le gaz de schiste c'est bien, les OGM aussi, etc. C'est une réalité qui ne passe pas par la corruption, mais plus par le fait qu'on a aujourd'hui une classe politique et technocratique qui fait une carrière public/privé/public, etc.. Ce mélange des genres crée des collusions délétères pour l'intérêt général, et donc pour les populations européennes.

(salle) : quelles sont nos marges de mobilisation ? Chez nous en ce moment, il y a la loi travail, liée à la Commission européenne. Ce n'est pas l'extrême droite l'ennemi finalement, ce sont des méthodologies, des manières d'éloigner le pouvoir des gens. Nous on n'a pas l'argent pour les lobbies. Alors avec nos lieux, on peut les ouvrir, faire des débats contradictoires, tenter de favoriser la mobilisation. Mais au final, quel poids aurons-nous ?

FREDERIC VIALE : les 28 et 29 septembre prochains, le conseil des ministres reçoit le texte du CETA. On a encore la chance d'avoir la peau de ces accords : il y a des collectifs « stop tafta » partout, en ce qui concerne le CETA l'idée va être de faire travailler les élus pour leur dire de pousser leurs gouvernements à dire non. Puis les parlementaires européens. Le collectif a mis en place deux campagnes de fonds sur le [site du collectif Stop TAFTA](#), et une campagne d'interpellation des élus locaux pour leur demander de déclarer leurs collectivités hors tafta. On a réussi à obtenir 3 millions de signatures partout en Europe !

LAURENCE BARONE : **Nos modalités d'action, nos capacités de réaction, à travers nos projets...** « Temps long » « tournant à droite » : attention faire bien la différence entre UE, commission, etc.

Il y a une grande confusion du débat politique et public. Il est de plus en plus difficile d'avoir des débats non hystérisés, beaucoup de choses sont fausses, beaucoup d'approximations. Quand on parle de droitisation, on peut se référer à un article de Stuart Hall datant de 1979, juste avant que Thatcher n'arrive au pouvoir. (Stuart Hall, « Le populisme autoritaire », ed. Amsterdam, 2008). Il y explique comment il voit les phénomènes d'évolution sociale en Angleterre à ce moment-là, et comment le terrain est favorable à l'arrivée du libéralisme. Sentiment de perte, d'insécurité, et comment la dame de fer arrive, sur ce terreau, à gagner le pouvoir et à engager des années de déconstruction sociale derrière.

Ces transformations sont-elles proprement culturelles ? C'est difficile à aborder si on ne répond que par la prise en compte de l'économie. On se laisse nous-mêmes piéger dans l'économisme en faisant abstraction tout le reste. Or si on regarde l'émergence de ces mouvements, ils se sont appuyés sur une transformation profonde d'un rapport à l'identité, à l'ouverture, à l'identification citoyenne. Identités plurielles, multiples, sans aucun endroit dans lesquels on apprend à vivre avec une vraie traduction de nos nouvelles sociétés recomposées ! L'UE n'est pas ex-nihilo : il y a quand même un parlement européen, la moitié du législateur c'est celui qu'on a envoyé pour voter. On envoie des gouvernements qui sont représentatifs d'une tendance libérale. La question, c'est pourquoi ? Quel est le terreau social qui conduit à cela ? Comment on agit sur le terrain de la démocratie, pour reprendre pied ? C'est dur d'inverser la chose après 30 ans de déconstruction, mais par exemple, travailler sur les droits culturels, comme vous le faites, et décloisonner nos actions, c'est un bon début.

Ensuite, on peut se poser la question : trop d'Europe ou pas assez ? Qu'est-ce qui a été attaqué dans l'UE au final ? Il faut revenir sur un vrai projet politique européen... Culturellement, si on n'est pas sur la voie nationale ni sur la voie libérale, qu'est-ce qu'on propose ? C'est quoi par exemple une démocratie transnationale ? Quelles sont les conditions culturelles pour y vivre ? Par exemple, est-ce que ça existe une citoyenneté temporaire ? Dans un lieu comme les vôtres, ça se joue dans la manière dont on le fait vivre, dont on permet la participation. On a un rôle en tant qu'acteur dans ce changement de perception. Comment peut-on devenir acteur de la redistribution par exemple ? Comment est-on solidaires des personnes sur nos territoires ? Des autres organisations, des autres secteurs ?

Il faut passer le stade de la sidération et agir. C'est parfois difficile, mais vous êtes en bonne voie.

JEAN-YVES CAMUS : on peut exprimer notre mécontentement, mais le vote ne permet pas tout. Les Britanniques n'ont pas vraiment de chance de trouver dans le parlement européen leur vote.

Sur la question de la sidération, je suis certain que toute personne qui a des convictions idéologiques échappe par définition à la sidération. C'est peut-être l'appauvrissement des convictions idéologiques qui fait que l'on perd cela. Sans quoi les combats menés dans les décennies passées auraient été abandonnés.

LAURENCE BARONE : Je pense que des convictions, on en a, mais par contre on a aussi une grande conscience de l'endroit de reconstruction, qui est long et large : on parle de changement de rapport à la démocratie, on parle de rebâtir 30 ans de déconstruction sociale. Être sidéré, c'est aussi se permettre le sérieux, à la hauteur de ce que l'on a à reconstruire. C'est un combat de 10 à 20 ans. Cela peut redonner aussi de la liberté d'action.

Salle : Peut-être aussi que la société de l'information nous renvoie de la complexité sans arrêt, et rend le monde moins lisible.

JEAN-YVES CAMUS : Cette multiplicité des objets, il ne tient qu'à vous de vous en affranchir.

SEBASTIEN CORNU: nos modalités d'action en tant qu'acteurs

Je partage les analyses de chacun, mais ça ne me donne pas de pouvoir d'agir. Ça me renforce dans mes indignations, mais ça ne m'aide pas à trouver les voies.

Donc le grand complot de la finance me motive, mais ne me donne pas de clés. Nous on essaie de remettre l'économie au service de l'humain, mais là-dessus on fait du prosélytisme. En tant qu'acteur de l'éducation populaire, je sens un constat d'échec au niveau très local déjà, et aussi au niveau de nos fédérations et organisations. On n'a pas réussi à infléchir avant, pourquoi ? Nos organisations se sont beaucoup construites sur des utopies, des valeurs humanistes. On a eu des victoires énormes, par exemple la loi ESS (Économie Sociale et Solidaire), la co-construction, les dynamiques de coopération, ou encore les droits culturels dans la LCAP (Liberté de création, architecture et patrimoine) : respect des identités des personnes, tout ça dans des textes de loi. Pour nous c'est quasiment le maximum où on peut influencer !

Si on n'a pas les solutions, il est essentiel qu'on continue à s'interroger et qu'on existe toujours. Même si on n'a pas les clés, il est essentiel qu'on soit encore des résistants, même symboliques. Et ensemble, dans nos organisations, on est reconnus, on s'est institutionnalisés, et maintenant ? C'est quoi nos enjeux, nos engagements pour demain ? Ça interroge les projets de fonds de nos organisations, à la fois sur nos ambitions politiques et sur les stratégies à aborder dans ces sens-là.

ITW FANNYTASTIC : Un spectacle de musiques actuelles à Hénin-Beaumont en mars 2016. Des interrogations des musiciens et artistes face à cette invitation (interview vidéo disponible à la fin du compte-rendu)

JEAN-YVES CAMUS : Dans les années 90, une prise de pouvoir totale par une ville n'était pas possible. Aujourd'hui, la réforme des collectivités territoriales donne plus de pouvoir aux maires, par exemple, à Hénin-Beaumont, on détricote de façon pernicieuse la culture dans la ville.

Au fond, c'est quoi le fascisme ? Un éloignement républicain, un effacement des contre-pouvoirs. Le FN a une déviance de type totalitaire, en agissant de sorte à effacer ces contres-pouvoir. Dans les années 90, il y avait des contre-pouvoirs efficaces, beaucoup moins aujourd'hui. Par

épuisement des acteurs, disparition des associations nationales type « ras-le-front », et par mélange de lassitude chez un certain nombre d'acteurs associatifs et de manque de moyens financiers. Les municipalités jouent là-dessus en annulant les subventions, ou demandent aux associations de payer au prix du marché la location de leurs locaux (ex : la Ligue des droits de l'Homme à Hénin-Beaumont). En face les moyens d'action et de réaction sont quasi nuls. On assiste à une érosion lente du tissu associatif qui dans les années 90 avait réussi, via des plaintes en justice, à induire des déclarations d'inéligibilité, ou bien dans d'autres cas faire exploser sur la place publique des contradictions internes ou des incapacités à gérer de la part de municipalités FN. Aujourd'hui ça n'est plus le cas. Le rapport de force s'est totalement inversé, et la population ne nous réserve pas un accueil triomphal lorsque nous tenons dans ces villes même des petits colloques modestes sur la gestion de ces villes.

Pourtant la gestion FN est une gestion à minima : pas de grands projets, pas de grandes ambitions, c'est un « ventre mou ». Si les maires FN ne commettent pas de gros impairs d'ici la fin de leur mandature, ils ont des chances d'être réélus parce que tout compte fait tout ça n'est pas si désastreux.

(salle): Par rapport au FN, c'est vrai que l'idéologie est moins présente à l'extrême droite, maintenant c'est un parti avec des élus « normaux », qui ne gèrent pas plus mal les affaires de la cité que les autres. L'idéologie néo-libérale des autres partis, ça ne serait pas la même chose ? La seule différence c'est d'être plus ou moins populiste. Les néolibéraux écrasent tout le monde au profit d'un minimum de personnes. Nous, nos associations, on doit pouvoir décrypter tout cela, parce qu'agiter le chiffon brun, ça pose la question de comment on est en dialogue avec ceux qui mettent le bulletin « bleu marine » dans l'urne. Il faut se poser la question des grandes fractures qui nous entourent. Il faut avoir cette attention vers ceux qui sont le plus en souffrance, parce qu'on est écartelés entre maintenir notre position « confortable » et faire alliance avec ceux qui en « bavent » vraiment.

JEAN-YVES CAMUS : Attention, le chiffon brun n'est peut-être plus si visible, mais cette gestion tranquille ne veut pas dire qu'il n'y a plus d'idéologie. Par exemple, lorsqu'un maire refuse d'assister à la commémoration du bicentenaire contre l'esclavage, c'est de l'idéologie. Quand Ménard demande à dénombrer les élèves musulmans dans les cantines scolaires, aussi. Lorsque Fréjus invite La Souris Déglinguée et le groupe de rock identitaire « in memoriam » dans un festival d'été, c'est un geste idéologique. Il y a encore beaucoup plus que des scories. La programmation de Béziers à des signatures de livres, des débats, etc est une programmation idéologique. Le nombre de militants identitaires nommés à la tête de services culturels ou d'information des villes FN, c'est aussi une marque idéologique : ils savent exactement quel message ils souhaitent diffuser. Oui les poubelles sont ramassées, oui les cantines tournent...Mais derrière, surtout dans les politiques culturelles, il y a beaucoup d'idéologie.

(salle) : les autres partis dits « républicains » aident beaucoup le FN à prospérer, parfois sans s'en rendre compte. La question de la programmation culturelle complètement lisse n'est pas l'exclusivité du FN. On peut aussi être dans une qualité relationnelle très pauvre avec une

municipalité dite « de gauche ». Quand on dit que nos projets défendent l'ESS, les droits culturels, etc, c'est OK, mais le jour où ils se rendent compte qu'on n'est pas leurs instruments, ça devient un gros problème.

Le FN a un jour félicité la gauche sur la déchéance de nationalité... Restriction des libertés, etc. Cette question n'est pas l'exclusivité des partis d'extrême droite, mais c'est aussi un dommage collatéral de la dédramatisation des idées FN. Tout le monde se colle aux idées d'extrême droite aujourd'hui.

(salle) : Le FN a beaucoup évolué, il y a des énarques dans le parti, des gens bien formés et brillants. Ils peuvent gérer une ville par exemple. Par rapport à l'évolution du secteur associatif : le militantisme antifasciste ne trouve plus d'écho chez les élus non plus ! Les discours vont sur leurs plates-bandes idéologiques...Les énergies ne sont pas relayées dans le débat politique.

FREDERIC VIALE : Le combat contre la droitisation politique passe la remise en cause des actions des partis classiques ! L'inaction du Parti Socialiste, par exemple, est extrêmement coupable. Il utilise à la fois la force brutale dans la rue ou des armes redoutables comme le 49.3 pour lutter... contre la population ! Le glissement du PS vers un libéralisme et un autoritarisme doit nous amener à un certain nombre de positions et d'actions politiques. C'est notre devoir aujourd'hui, à nous qui sommes proches des populations, proches de nos territoires. C'est notre responsabilité.

(salle) : on doit absolument revendiquer à nouveau notre positionnement politique dans nos associations, dans nos réseaux. On doit se politiser, vu l'absence d'alternative du paysage politique actuel.

LAURENCE BARONE (conclusion)- Tout est en train de se recomposer. Des mouvements émergent, des tentatives ont lieu. Il est possible de les soutenir, de les inviter, voire d'en imaginer de nouvelles. Attention surtout à ne pas limiter l'analyse de la droitisation à l'analyse des extrêmes droites. On est bien sur une critique de l'ensemble des partis classiques qui incluent des éléments d'une idéologie d'extrême droite dans leurs plans politiques. Il faut en être conscient, et dans les nouveaux modes d'organisation à trouver, il ne faut pas se laisser abattre : notre capacité d'action, dans la connexion de mouvements naissants, dans l'invention de nouveaux modes d'actions, c'est possible. Et puis au moment où tout bascule, la tentative du repli sur le national est très fort : continuons à porter l'idée d'une Europe humaine et solidaire. Il faut dire ce que l'on veut, ce dont on rêve, l'exprimer avec nos mots et nos moyens, de la façon la plus audible possible ! Et ça, c'est de notre capacité ! Il y a des bases importantes : les grands textes qui ont fondé l'Europe sont dans une ligne humaniste dont nous devons nous emparer à nouveau.

ÉTAT DES LIEUX DES PRATIQUES ET USAGES DU NUMÉRIQUE DANS LES PROJETS MUSIQUES ACTUELLES



INTERVENANTS

Aurélien ROUX, fondateur de l'AMMD- Coopérative artistique libre produisant de l'art libre avec des logiciels et des matériels libres

Gérald ELBAZE, chargé d'ingénierie des projets numériques et du développement de Médias-Cité

Animé par **Stéphanie GEMBARSKI**, chargée d'administration générale à la FEDELIMA

La majorité des projets de musiques actuelles se sont historiquement construits sur la diffusion musicale. Néanmoins, en réponse à l'évolution des besoins et des pratiques, ils ont progressivement élargi leur champ d'action, développant des activités d'accompagnement des pratiques artistiques (répétition, transmission...), d'action culturelle...et pour certains, ont intégré progressivement le numérique et ses outils au sein de leurs projets, en écho aux pratiques des musiciens, des personnes qui, elles aussi, ont intégré ces technologies et usages.

Parallèlement encore, d'autres enjeux, évolutions technologiques et problématiques questionnent de façon permanente nos positionnements et pratiques au regard des outils et usages des technologies numériques, de la gestion des données, ou encore de l'évolution des territoires et des politiques publiques sur des entrées liées au numérique. C'est par exemple le cas de la multiplication des supports et moyens de connexion, de l'expansion des possibilités d'expression spontanée en ligne, en temps réel, du développement des outils libres et de leur appropriation, de l'adaptation des projets musiques actuelles aux nouveaux usages, pratiques et outils liés au numérique, des appropriations et détournements des outils différents selon les générations, etc.

Suite à un temps d'échanges en sous-groupes, nous avons pu collectivement mettre en exergue différents éléments autour de trois entrées principales :

1. Quels enjeux liés aux pratiques et usages du numérique sont perçus par les acteurs des musiques actuelles ?
2. Quels freins sont rencontrés par rapport à ces pratiques ?
3. Quelles attentes des acteurs des musiques actuelles par rapport à ces pratiques ?

1. LES ENJEUX

- Un premier enjeu de nature philosophique et sociétal a été relevé. Comment mieux percevoir, comprendre et situer les enjeux, les évolutions des pratiques, des usages, des technologies liés aux pratiques et usages du numérique ?
- L'enjeu de la médiation et la sensibilisation a été réaffirmé tant en direction du grand public que vers des publics spécifiques.
- Dans le même sens, celui de la formation et de la transmission tant en direction du public que des équipes des projets culturels a été également partagé. Comment répondre voire anticiper les besoins de formation sur ce champ des équipes des projets de musiques actuelles ? Celui du ou des publics (animateurs, artistes, enseignants..) ?
- L'enjeu de pouvoir développer de la coopération entre acteurs sur ce champ afin notamment de pouvoir mieux accompagner les projets.

2. LES FREINS

- Le frein du manque d'expertise pour accompagner des projets intégrant des pratiques et outils numériques, mais aussi pour accompagner l'évolution des projets musiques actuelles dans ce domaine a été largement partagé. Cette limite allant du manque ou de la non-connaissance de personnes et d'espaces ressources de proximité au défaut de formations adaptées aux besoins des acteurs culturels, ou encore à la non-connaissance d'intervenants qui pourraient être ressources sur certains projets.
- Le frein économique a également été fortement mentionné. Beaucoup de projets liés aux pratiques numériques sont financés très souvent via une logique d'appels à projets qui ne permettent pas un développement pérenne.
- Le manque de veille technologique mutualisée, partagée, « vulgarisée ».
- Les inégalités d'accès au réseau de communication (haut débit, fibre...).
- Les équipements culturels peu adaptés à ces pratiques de par leur bâti, ce qui entraîne une certaine disqualification des lieux culturels actuels par rapport aux réalités des usages et des pratiques.
- Le frein des peurs sociétales a également été mentionné : la question de la place des écrans, des contenus qui circulent sur les réseaux, sur le net, de l'isolement (home studio).
- La question du juridique a pu également être abordée comme un frein, notamment au travers de ce qui questionne le droit à l'image.

3. LES ATTENTES EXPRIMÉES

D'une manière globale il a été exprimé l'intérêt d'approfondir collectivement les réflexions qui ont émergé lors de ce temps d'échanges. La création d'une liste de discussion et d'échanges est un outil possible.

- Une des attentes fortement exprimées est le développement de ressources et de réseau en termes de :

- Formation des équipes (ex : droit à l'image, captation, logiciels libres, question d'ordre plus technique...)
- Modules d'initiation à l'art numérique, son histoire, ses contenus, ses dispositifs et outils, les métiers et les compétences qui y sont liés...
- Programmation, circulation des projets artistiques – arts numériques, les conditions d'accueil, les partenariats possibles...
- Veille sur les appels à projets

- Une autre attente a été axée sur le développement d'outils et/ou de processus qui pourraient capitaliser, valoriser et essaimer les expériences, les projets en lien avec les pratiques et usages du numérique dans les musiques actuelles.

RESSOURCES

- **AMMD, freak and free arts Coo[r]p** : <http://ammd.net/>

L'AMMD est une coopérative d'artistes libres produisant de l'Art Libre avec des matériels et des logiciels libres. Aurélien Roux, membre du collectif et également formateur du collectif AMMD, propose des installations et formations autour de la prise de son, l'enregistrement via une console gérée par un logiciel libre.

- **Médias-Cité, (Bordeaux)** : www.medias-cite.coop

Média Cité est une coopérative d'intérêt collectif, une structure d'appui en matière d'innovation sociale et numérique dont l'objet est :

- De favoriser l'expression, la diffusion et la formation des artistes, des acteurs éducatifs, culturels et socioculturels
- D'accompagner les collectivités territoriales dans la définition et la mise en œuvre des projets et dans la démocratisation des usages du numérique
- La formation, l'animation et la sensibilisation, mais également le conseil et le soutien, la création et l'aide à la création, la réalisation et la production
- La démocratisation de ces nouvelles technologies, des outils et des compétences qui s'y rapportent dans le but de favoriser la création et la diffusion d'actions et de contenus pour une citoyenneté effective.

LE METAL ET LES LIEUX DE MUSIQUES ACTUELLES



INTERVENANTS

Corentin CHARBONNIER, président de l'association Throne of Thanatos (Tours) et auteur d'une thèse de doctorat en anthropologie, [Hellfest : un pèlerinage pour metalheads](#)

Yoann ESTINGOY, musicien du groupe Gorr, responsable de l'association Légion Gorr, organisateur du festival GroFest

Fred CHOUESNE, directeur de la structure de production de spectacle Garmonbozia (Rennes)

Sophie MASSIT, chargée de production pour le projet «Mélangélie» et anciennement codirectrice de l'Empreinte, structure dédiée aux musiques actuelles à Savigny-le-Temple

Animé par Gêrôme GUIBERT, maître de conférences en sociologie à l'université Paris-III-Sorbonne-Nouvelle et cofondateur de la revue Volume!

Cet atelier a abordé la question du metal dans les lieux de musiques actuelles selon deux entrées. Il avait pour but de donner des éléments sur le fonctionnement de la culture métal d'une part (histoire, groupes de référence, styles, valeurs, scènes locales, particularités françaises, etc.) et de discuter du rapport des lieux à la filière des musiques metal d'autre part. Qu'il s'agisse de données quantitatives (nombre et part des concerts de metal dans la programmation, groupes en répétition ou en accompagnement, connaissance des réseaux...) et de qualitatives (représentation, connaissance de la culture, idées sur la communauté metal, a priori...)

Gêrôme GUIBERT, maître de conférences en sociologie à l'université Paris-III-Sorbonne-Nouvelle et cofondateur de la revue Volume!, spécialiste des musiques populaires et des scènes locales introduit cet atelier en précisant qu'il lui semble important de pouvoir évoquer ce genre musical qu'est le metal dans le cadre de rencontres avec des professionnels du secteur des musiques actuelles et plus précisément avec des lieux diffusant ces musiques. L'objectif de cet atelier était de réunir un panel de personnes se situant à différents niveaux de la filière, entre l'artiste d'une part et le lieu où il est diffusé d'autre part, en demandant à chacun de témoigner du regard qu'ils portent sur la place du métal dans les lieux de musiques actuelles.

Pour débiter l'atelier, et afin de poser le cadre de la discussion, Gêrôme Guibert présente quelques statistiques qu'il a compilées sur le metal. Il précise cependant qu'il est difficile de pouvoir analyser la place prise par ce genre musical dans la programmation des structures de diffusion de musiques actuelles. En effet, dans la plupart des enquêtes ou travaux, que ces soit par le CNV¹ ou la FEDELIMA, l'esthétique « metal » n'apparaît pas en tant que telle comme esthétique isolée. Elle est intégrée dans un genre plus large, du type « Pop/Rock », ce qui ne permet pas de l'identifier précisément, et donc de pouvoir exactement analyser ce genre dans la programmation des structures de diffusion.

Gêrôme GUIBERT pointe un premier axe de questionnement qui aborde la question de la représentation du metal dans les lieux de musiques actuelles. Les quelques travaux qui ont pu être réalisés ont montré que la programmation du metal dans les scènes de musiques actuelles était faible, souvent en deçà de 5% de la programmation totale. Alors que des enquêtes² portant sur les publics des espaces de répétitions réalisées par le RIF³ et La Fédurok⁴ ont pu montrer qu'autour de 20 à 30 % des groupes qui répétaient dans les studios de répétition étaient des groupes associés au Hard-Rock, Heavy Metal et Metal. On constate donc une différence importante entre le nombre de groupes répétant dans les studios de répétitions et leur présence sur scène, comme s'ils s'étaient évaporés entre la répétition et leur diffusion en concerts.

Un deuxième axe de questionnement concerne la filière de production metal (manager, producteur, etc.) elle-même. Cette dernière est-elle spécifique ? Existe-t-il un monde metal indépendant du monde des musiques actuelles ?

Fred CHOUESNE, directeur et fondateur de Garmonbozia (Rennes), tourneur, programmateur de groupes de métal depuis une vingtaine d'années, spécialisé metal extrême (death/Thrash/black) témoigne des débuts de son activité. L'association Garmonbozia est née en 1998 afin de pouvoir pallier le manque de concerts metal dans les environs de Rennes, Paris centralisant à l'époque la très grande majorité des dates programmées en France.

1 CNV : Centre Nationale de la chanson des Variétés et du jazz - www.cnv.fr

2 « Les publics, services et métiers de la répétition dans les lieux de musiques amplifiées-actuelles », La Fédurok, 2007.

3 RIF : Réseaux en Île-de-France - www.lerif.org

4 La Fédurok (fédération des lieux de musiques amplifiées/actuelles) née en 1994 et la FSJ (fédération des Scènes de Jazz) née en 1996 se sont rassemblées pour devenir depuis le 1er janvier 2013 une seule et même fédération nationale : la FEDELIMA.

Rapidement, il a dû faire face à une demande importante de groupes étrangers souhaitant pouvoir jouer un peu partout en France, au-delà de Paris. Ces groupes étaient cependant trop gros pour les petites associations locales et trop petits pour les grosses structures privées (Live Nation, Drouot...). Il n'y avait, en fait à cette époque, que peu de tourneur/producteur en capacité de s'occuper d'eux sur le territoire. L'activité de Garmonbozia s'est alors très fortement développée et la structure s'est professionnalisée.

Concernant son lien avec les scènes de musiques actuelles, Fred Chouesne précise que Garmonbozia travaille principalement avec certaines d'entre elles qui intègrent du metal dans leur programmation. Il s'agit de salles comme La Laiterie à Strasbourg, L'empreinte à Savigny Le Temple, L'Aéronef à Lille, Le CAMJI à Niort, Le Confort Moderne à Poitiers, L'Autre Canal à Nancy... Mais elles restent peu nombreuses. Les contrats passés avec ces salles ne représentent que 10 à 15% de son chiffre d'affaires. La grande majorité des contrats est réalisée avec des associations metal locales qui louent des salles dans leur ville pour y organiser leurs propres concerts.

Concernant la relation aux salles, dans la majorité des cas c'est Garmonbozia qui contacte les salles pour proposer les groupes de son catalogue, mais cela arrive aussi qu'ils soient contactés par des lieux qui souhaitent organiser un concert de metal sur un trimestre pour lequel ils n'ont pas de proposition dans ce genre musical. Hormis les salles ayant l'habitude de programmer ce genre, de manière générale, la plupart des programmeurs des salles que contacte Garmonbozia ne connaissent pas les groupes qui leur sont proposés. Lorsqu'une salle est intéressée par un artiste metal pour organiser un concert « découverte », il est important de pouvoir échanger avec le programmeur afin de calibrer la notoriété du groupe avec la capacité d'accueil de la salle en termes de public. Cet équilibre est nécessaire à trouver afin que la soirée soit réussie à la fois pour la salle, l'artiste et le public. Les programmeurs s'appuient souvent sur des personnes de la communauté metal qui fréquentent leur structure (musicien répétant dans les studios, techniciens, bénévoles, membre du conseil d'administration...) pour être conseillés sur ce style.

Sophie MASSIT, programmatrice de l'Empreinte à Savigny le Temple (77), salle de 450 places avec un club de 150 places, qui a programmé beaucoup de groupes métal dans ce lieu durant une dizaine d'années, explique qu'elle n'est pas issue de la communauté metal mais qu'elle a appris à aimer et comprendre ce genre dans le cadre de son travail de programmation. À son arrivée à l'Empreinte en 2007, il y avait déjà une programmation metal importante, mais essentiellement composée de groupes français. Elle programme aujourd'hui des groupes internationaux, de tous types de metal, et avec 6 principaux agents (dont Garmonbozia, Alternative Live, K Productions, Base Productions, 3C Tour, Rage Tour). L'Empreinte est une salle à la programmation musicale pluri-esthétique, mais avec une couleur rock. L'exigence de diversité des styles programmés limite bien entendu le nombre de concerts metal organisés annuellement qui représentent quand même 10 dates sur 40 dans l'année. Cela va du hard-rock avec un public plus vieux au Deathcore avec des jeunes de 18/20 ans. Chaque style de metal programmé touche un public

différent et spécifique.

Sophie Massit souligne qu'une des problématiques actuelles dans son métier réside dans son impossibilité de pouvoir programmer elle-même des groupes en première partie des groupes « têtes d'affiche » étrangers. En effet, la majorité des propositions faites par les tourneurs sont des plateaux complets intégrant de 3 à 5 groupes dont les premières parties. Cela pose la question des faibles marges de manœuvre du programmeur dans la construction de sa programmation quant à pouvoir programmer des groupes français ou locaux en première partie des groupes internationaux. Elle précise que ce n'était pas le cas il y a une dizaine d'années. L'empreinte programmatrice en 2007 approximativement 80% de groupes metal français, alors qu'ils ne sont plus que 20% aujourd'hui. C'est une des grandes particularités de la programmation de ce style musical à la différence des autres styles musicaux, la plupart des artistes ne sont pas nationaux, mais internationaux. Cela oblige les programmeurs à être très réactif pour contractualiser une date avec un booker, lorsque seulement quelques dates sont proposées en France pour une tournée européenne du groupe. À la différence des groupes metal français à forte notoriété et plus « anciens », comme Lofofora ou Mass Hysteria, qui organisent à chaque sortie d'album une tournée française avec un nombre de propositions de dates beaucoup plus important. C'est une des raisons qui explique que l'on voit apparaître de manière plus fréquente et récurrente ces groupes français dans la programmation des salles.

Il existe un réservoir de très bons nouveaux groupes en France, mais ces derniers peinent à pouvoir être diffusés, alors que leurs propositions musicales sont qualitativement très intéressantes. Ces groupes étant souvent méconnus, excepté des initiés et spécialistes, ils restent peu programmés par les salles, quand bien même certaines d'entre elles qui « travaillent » ce genre seraient complètement susceptibles de les faire découvrir à leur public. Les programmeurs ont à s'interroger quant à leur pratique de programmation et leur ouverture à ce style lorsque le public répond présent. C'est une vraie problématique, car cela participe des missions des salles d'aider à faire « grimper » les jeunes groupes qui pour certains tournent et sont plus connus à l'étranger qu'en France. Il semble sur ce point également important de préciser que les radios, télévisions, magazines musicaux, maisons de disque ont une part de responsabilité dans cet état de fait quant à la faible couverture médiatique de ces artistes.

Ce parti pris de couleur de programmation metal de l'Empreinte et le fait que certains salariés de la salle connaissent très bien le metal semble avoir des effets sur les pratiques musicales et le public sur son territoire. En effet, Sophie Massit constate localement une dynamique importante autour du metal, que ce soit concernant le nombre de groupes qui se forment et viennent répéter dans les studios ou les demandes d'associations locales souhaitant organiser leur propre programmation de soirées metal dans le club de 150 places.

Corentin CHARBONNIER, anthropologue du metal, journaliste, photographe, organisateur de concerts, et manager de groupes, témoigne de sa rencontre avec la culture metal. Tout a

commencé, lorsqu'il était adolescent à Tours, en montant une radio au Lycée. Rapidement, il s'est mis à organiser des concerts dans les bars avec des groupes locaux et/ou français, pour ensuite continuer et développer ses activités autour du metal à Angers (émission de radio, interviews de groupes, photos, organisation de concerts). Aujourd'hui, il organise des concerts en programmant des groupes de metal internationaux, qui viennent du Brésil ou de Pologne. Ces groupes étant peu connus, il est compliqué, voire impossible pour lui de les faire jouer dans des scènes de musiques actuelles (SMAC) à la programmation beaucoup plus généraliste. Il s'y est essayé un temps en contactant les programmeurs de ces salles et a préféré arrêter, car ces groupes de « niche », ne font pas déplacer assez de public pour pouvoir remplir des SMACs à la jauge trop importante. Il a donc finalement fait le choix de programmer essentiellement dans le réseau des cafés-concerts, dont la taille est beaucoup plus adaptée à des groupes dont la notoriété reste très « confidentielle ». Il revendique et préfère se cantonner à un mode de fonctionnement « Do It Yourself ». La composition de la programmation metal des scènes de musiques actuelles dans son environnement local reste de son point de vue assez identique, souvent composée des mêmes artistes français « valeur sûre » que l'on voit programmés de manière régulière tous les deux ans. Il y a très peu de chance de pouvoir assister à un concert de groupes metal novateurs ou émergents. Il a commencé à développer des partenariats (affiches, photos...) avec certaines salles, dont le Chato'Do à Blois. Le constat fait par Sophie Massit concernant la difficile place faite aux groupes locaux ou peu connus dans la programmation est également partagé par Corentin Charbonnier. Il constate cependant un regain d'intérêt pour ce style de musique en France. Un des indicateurs intéressants reste l'augmentation importante du nombre de festivals organisés dédiés à ce genre de musique depuis une dizaine d'années (Hellfest, Motocultor,...). Il existe bien un public pour ce genre, mais les artistes et groupes français, en très grande majorité non professionnels, sont très peu diffusés dans ces festivals qui programment essentiellement des groupes étrangers.

Yoann ESTANGOY, musicien dans un groupe local dénommé « Grorr » mélangeant death metal et musique traditionnelle et membre de l'association « Légion Grorr » qui organise des événements metal dans Pau et ses environs, explique son parcours dans le metal en tant que musicien. Le groupe Grorr a été accompagné en résidence sur scène par « Ampli », lieu de musiques actuelles de l'agglomération paloise dans laquelle le groupe répétait. « Ampli » disposant d'un studio d'enregistrement, l'accompagnement a permis également au groupe de réaliser son premier album en autoproduction. Pour son second album, après avoir cherché un label en France, le groupe a finalement pu négocier un contrat de licence avec un label suédois. Après une dizaine d'années d'expérience, Yoann Estangoy dresse, depuis sa place de musicien, un constat rejoignant celui des autres intervenants de cet atelier. Il reste très difficile pour un groupe local, non professionnel et souhaitant le rester, de pouvoir s'exprimer sur des scènes plus importantes en dehors de son territoire d'implantation. De manière caricaturée, si un groupe non professionnel comme Grorr, souhaite jouer en dehors de son environnement local (au regard des coûts de déplacements, techniques, etc.), « il faut presque payer pour jouer ». Le groupe reste cantonné à devoir se produire en public dans des cafés-concerts. Il a fait le choix de s'organiser

par lui-même notamment en co-organisant un festival metal ouvert et fédérateur avec « Ampli » avec des groupes comme « No Return » (groupe thrash français des années 80), « Hypnose », « Acrid », « Clone »... L'association Groorr reste un interlocuteur privilégié pour la programmation metal de Ampli.

Suite à ces interventions, des échanges débutent avec les participants de l'atelier dont voici la teneur en synthèse.

Pour des salles en provinces ce genre musical ne mobilise pas toujours le public escompté. On observe, de plus, dans certaines structures une baisse de la fréquentation de ce genre musical dans les studios de répétition, ou dans la fréquentation des concerts metal. Il semblerait que le milieu metal adepte du « Do It Yourself » reste méfiant à l'égard des salles de type SMAC, souvent perçue comme institutionnalisée et posant trop de contraintes pour l'organisation de concerts. La communauté metal quant à elle, est parfois perçue par certains professionnels comme un peu « fermée » ou « hermétique ». Il semble y avoir un blocage entre certaines salles et ce genre musical. Il peut être compliqué de connaître parfaitement les différents courants musicaux et leurs nombreux sous-genres, ce qui est le cas de cette esthétique musicale. La question du décalage intergénérationnel entre le « jeune » public de la communauté metal et les programmeurs de salles, souvent plus âgés, est abordée. Les programmeurs-trices présentes dans l'audience de l'atelier, évoque cette hypothèse comme une piste qui pourrait expliquer le manque de représentation de ce genre musical dans les programmations des salles alors que la scène metal française (associations d'organisation de concerts, collectifs, groupes...) est très active et présente dans la programmation des bars, petits clubs et cafés-concerts. Il est précisé que cette hypothèse peut être également valable pour d'autres genres musicaux. Une personne précise à ce titre qu'il peut être dommageable de remarquer que les risques pris parfois par les salles sur des artistes indie pop, rock, electro rassemblant au final 50 personnes pour un coût de plateau de 2 500 euros, ne soient pas de la même manière pris avec d'autres styles comme le metal. Les salles de musiques actuelles ont « raté le coche » à un moment en arrêtant de soutenir cette scène qui dispose pourtant d'un vrai public qui, de surcroît, est fidèle.

La question est posée de savoir si les SMACs ont déjà eu les codes du metal ? Que ce soit en termes de communication, de promotion, de construction des propositions artistiques, des collaborations avec les scènes métal locales. Corentin Charbonnier précise pour exemple qu'en région Centre, les ¾ des groupes existants n'ont jamais joué dans une des SMACs présentes dans la région.

Gérôme Guibert rappelle les résultats de certaines enquêtes réalisées qui pointent le profil et la culture généralement « rock indé » des programmeurs exerçant aujourd'hui dans les scènes de musiques actuelles en France. Le décalage intergénérationnel entre les programmeurs et les publics est également pour lui existant pour d'autres styles musicaux.

Un programmeur en salle précise que les exigences de veille ou de recherche sur le metal ou le rap ne sont peut-être pas les mêmes que pour des genres plus porteurs tels que la pop ou l'électro, ce constat est pour lui effectivement dommageable.

L'orientation et la fonction pluri esthétiques des scènes de musiques actuelles pourraient être des éléments explicatifs de la difficulté à faire venir un public metal très spécialisé dans ces salles, hors programmation de « grosses » têtes d'affiche. Ce public ne se reconnaissant pas complètement dans ce type d'équipement. Un programmeur intervient concernant la programmation du metal dans les SMACs expliquant qu'il distingue deux principaux problèmes : la diversité et la régularité. Les SMACs ont une exigence de diversité de programmation musicale, qui est liée à leur cahier des charges et donc leurs missions. Cela rend compliquée l'identification du lieu par les communautés spécifiques et notamment underground, puisque leurs courants musicaux de prédilection sont noyés dans la programmation dans d'autres courants et styles parfois aux antipodes de ce qu'elles écoutent. Si on observe une programmation de SMAC sur l'année, on observe très un grand écart de styles musicaux diffusés. De plus, il reste compliqué de programmer tous les styles, mais avec régularité pour chaque courant programmé lorsque l'on organise 70 soirées par an. Certains styles sont donc peu ou pas représentés et le metal en est un. Sur certains territoires, délaissée par les salles de type SMACs, la scène metal s'est donc repliée sur d'autres espaces de diffusion que sont les cafés-concerts, les clubs privés et les festivals.

Une piste évoquée pour mieux faire connaître et ouvrir ce genre pourrait être celle de médiation via des actions culturelles qui proposent des conférences et concerts aux scolaires portant sur un courant musical (le rap, le rock garage, le reggae, les musiques électroniques...) de façon à sensibiliser le jeune public, futur spectateur, à l'écoute de ce genre et sortir des clivages et clichés dont peut souffrir ce courant musical. Il reste cependant très rare que ces conférences portent sur le metal et sa culture. Une seconde piste concerne un projet d'aides à la diffusion d'esthétiques peu diffusées dans les lieux de musiques actuelles. La nécessaire autoformation et sensibilisation des programmeurs de scènes de musiques actuelles à ce genre est également abordée.

PROJET POLITIQUE DES STRUCTURES DE MUSIQUES ACTUELLES ET UTILITÉ SOCIALE

FOCUS SUR LES ÉVALUATIONS POSSIBLES DES PROJETS D'ÉDUCATION ET D' ACTIONS CULTURELLES



INTERVENANTS

Hélène DUCLOS, consultante et formatrice en évaluation de l'utilité sociale, impact social et méthodologie de projet

Fred JISKRA, directeur des Zuluberlus (Colombes)

Animé par **Florian AUVINET**, coordinateur du RESEAU 92

Les projets éducatifs, d'actions culturelles sont souvent financés via des dispositifs spécifiques qui induisent des critères quantitatifs d'évaluation (nombres de personnes touchées, tranches d'âges, provenance géographique...). Au-delà de ces critères factuels, souvent réducteurs, comment partager différemment les enjeux, évaluer les contenus et valoriser l'impact de ces projets sur les territoires ? Cet atelier a proposé de questionner ces autres moyens et processus d'évaluation, d'échanger sur des méthodes et outils possibles pour affirmer l'utilité sociale inhérente aux projets d'éducation et d'actions culturelles menés par les acteurs des musiques actuelles ?

POUR ALLER PLUS LOIN

Utilité sociale, quelques repères : 

Enjeux de l'évaluation de l'utilité sociale : 

Démarche d'évaluation de l'utilité sociale : 

L'utilité sociale est un concept, situé au cœur de la construction des projets et des fédérations, qui est apparu dès le début de la structuration du secteur des musiques actuelles. C'est un concept qui est souvent utilisé dans les rapports des acteurs à leurs partenaires publics et qui sert souvent de justification ou de légitimation politique aux actions qu'ils mènent.

C'est une dimension très importante encore aujourd'hui, notamment dans le contexte où le secteur des musiques actuelles se revendique du champ de l'économie sociale est solidaire, qui questionne les projets sous l'angle de l'utilité sociale. Il y a également une nécessité dans le dialogue et la relation aux élus politiques – souvent très dans le pragmatisme et l'économie - de repenser la valorisation des projets sous l'angle de cette notion. Et puis, il y a aussi l'enjeu des publics, du lien social qui renvoie à tout le champ de l'action et de l'éducation artistique et culturelle, sujet qui va être plus particulièrement abordé dans cet atelier.

L'utilité sociale est une notion qui est beaucoup utilisée, mais dont on a souvent des difficultés à appréhender concrètement les effets, ou qu'on a du mal à rendre concrète et compréhensible auprès des interlocuteurs. En effet, le cadre d'évaluation des projets est très souvent restreint à des critères quantitatifs qui sont réducteurs et qui ne rendent pas réellement compte de l'ensemble des missions et actions menées par les acteurs des musiques actuelles. L'objectif de cet atelier est d'avoir une réflexion sur cette notion et de s'outiller pour mieux la valoriser.

Témoignage de Fred Jiskra, directeur des Zuluberlus à Colombes (92)

L'association Les Zuluberlus a été créée dans les années 80 de manière informelle puis s'est développée de manière associative par la suite. Elle croise les champs de la diffusion, de la production et de l'accompagnement d'artistes jusqu'aux ateliers menés aujourd'hui, champs qui relèvent tous de l'utilité sociale.

L'utilité sociale, comme base des projets et non comme critère d'évaluation

L'utilité sociale est une notion que les politiques jouxtent souvent avec l'action culturelle. Pour ma part, le terme d'utilité sociale m'interroge et me pose un souci sur l'aspect normatif qu'il peut sous-entendre. J'ai l'impression qu'on veut nous faire rentrer dans des cases pour pouvoir évaluer notre action. Or, de mon point de vue, l'utilité sociale n'est pas résiduelle : elle n'existe pas qu'à la fin de nos projets, mais pré existe à ces derniers. En ce sens, l'utilité sociale est une finalité de nos projets, elle est la base du reste et n'est pas un prétexte résiduel pour répondre ou donner une unité de mesure à des critères de commande publique.

L'utilité sociale traverse donc l'ensemble de nos activités. Mais pourquoi, au départ, nous mettons-nous ensemble collectivement pour créer une œuvre ? Est-ce pour viser la finalité de cette œuvre et créer une œuvre majeure et définitive ? Ou est-ce que le fait de se mettre collectivement ensemble n'est pas un moyen pour aller plus loin et défendre des idées politiques, économiques, sociales... ?

Aujourd'hui, cette idée de militance artistique, qui consiste à défendre des idées au sein de la création artistique a évolué par rapport aux années 80 où les artistes se servaient de la musique pour lutter contre l'ultra libéralisme, le racisme... Peut-être s'éloigne-t-on des années de lutte

politique, peut-être n'a-t-on pas trouvé de solutions, peut-être le front national ne représente-t-il plus une menace ?

Quoi qu'il en soit, lorsque les Zuluberlus se sont créés, c'était dans l'idée de prendre la musique comme une solution collective à notre petit niveau, et de devenir un micro-milieu éducatif. L'utilité sociale a donc commencé par la création artistique puis on l'a développé via la diffusion. L'utilité sociale est très présente au travers de l'action de diffusion, notamment sur les choix qu'on fait artistiquement : que veut-on montrer aux publics ? Mais aussi sur la manière d'accueillir et de faire participer ces publics. À travers les actions qu'on mène, on peut lutter contre certaines choses et amener des visions différentes de ce qu'on a l'habitude de voir, d'entendre...

Quand je dis « utilité sociale », cela veut dire engagement, cela veut dire valeurs, il y a de l'économie, de la création de richesse, il y a du social, de l'éducation, de la transmission, de la solidarité, de la politique, du partage, de la formation, de la répartition, du changement, de la nouveauté et de l'indépendance. Voilà sur quoi est basé le projet des Zuluberlus, et nous allons essayer de développer l'utilité sociale au sens large.

Au fur et à mesure que le secteur des musiques actuelles s'est développé, sont apparus des besoins de critères quantitatifs de la part des partenaires publics, ce qui malheureusement aujourd'hui, tend à faire rentrer les projets dans des cases normées, alors que ceux-ci sont dynamiques et expérimentaux, s'adaptant en permanence à leur environnement. Si l'on regarde l'évolution des musiques actuelles, elles se sont développées dans des squats, puis dans des structures d'éducation populaire pour arriver petit à petit à ce qu'on appelle aujourd'hui les scènes de musiques actuelles qui sont apparues en même temps que la professionnalisation du secteur via la création de métiers dédiés. On a sans doute oublié aujourd'hui la force que notre secteur représente, le côté « éducation populaire », les aspects « militants » qui pouvaient exister à l'origine, et qui permettent de renverser ou de bousculer ce qui préexiste chez beaucoup de partenaires publics. Finalement, aujourd'hui, plutôt que de rentrer dans les critères d'évaluation posés par les partenaires publics, il nous faut réaffirmer collectivement ce que nous sommes, ce que l'on fait. Il faut que l'on inverse la tendance et que l'on crie haut et fort notre utilité sociale, mais sur l'ensemble des activités et actions que nous proposons, au-delà de l'accompagnement et de l'action culturelle.

Le projet culturel des Zuluberlus souhaite développer les pratiques collectives, mélanger les esthétiques musicales et les champs artistiques... former, sensibiliser pour pouvoir mieux affronter son avenir. En 2008, en accord avec la municipalité de Colombes (85 000 habitants, à 10km de Paris), les Zuluberlus ont décidé de développer un volet culturel. À l'époque, lorsque l'on regardait la formation artistique des plus jeunes, mais aussi des publics éloignés, dans les quartiers, on souhaitait développer des méthodes pédagogiques différentes de celles habituellement utilisées dans les écoles de musique notamment. C'est comme cela qu'on a mis en place et développé le « jouer ensemble » : des ateliers dans une structure jeunesse auprès

de jeunes de 12 à 17 ans qui avaient déjà une pratique rythmique via une batucada et qui souhaitaient créer un spectacle de A à Z mêlant danse, musique...

L'idée est que pour enrichir la pratique artistique de chacun, il faut passer par une pratique collective, mais aussi de la création musicale. Les jeunes suivent des cours classiques d'instruments, de chant (...), mais tous les samedis, il y a un atelier de pratique collective ou d'écriture animé par des musiciens volontaires afin de monter un spectacle global.

Au fil du temps, le constat était que ces temps collectifs venaient vraiment enrichir la pratique individuelle de chacun et permettaient aussi de les mélanger : même si à l'origine, ils n'écoutaient pas la même musique, les participants s'ouvraient à d'autres esthétiques, travaillaient ensemble des morceaux d'une autre époque, ce qui était difficilement imaginable au départ.

En parallèle de la création du spectacle, à force de se croiser dans ces ateliers, différents groupes se sont constitués. Nous nous sommes dit que nous pouvions aller plus loin en introduisant la notion de rendu, en les faisant jouer sur scène. On remarquait en effet, que dans les pédagogies classiques d'apprentissage de la musique, on ne jouait pas souvent pour les autres, mais davantage pour soi, pour progresser sur son instrument. L'idée était donc de trouver des moyens réguliers pour que ces groupes se produisent devant un public. Enfin, pour qu'ils progressent, nous avons proposé des master class.

Le projet a commencé en 2008, aujourd'hui les jeunes ont bien plus de 17 ans, mais les Zuluberlus ont continué à accompagner les groupes qui le souhaitaient, en essayant de leur trouver des dates dans d'autres salles. Par ailleurs, le spectacle qui avait été créé tourne chaque année. Et, nous avons mis en place des formations son et lumière pour que les jeunes soient autonomes dans cette production.

Pour revenir à la notion d'éducation populaire, à l'époque, on nous demandait de nous occuper des jeunes des quartiers, des publics empêchés (...) en leur proposant des actions culturelles. Mais, dès le départ, nous avons souhaité aller plus loin. Il ne s'agissait pas forcément de les faire entrer directement dans le monde du travail, mais ne pas non plus se limiter à ne leur proposer que de l'action. Nous souhaitions les former plus globalement afin qu'ils soient en mesure d'affronter la société, les impératifs du marché, les difficultés auxquelles on se retrouve confronté aujourd'hui. C'était vraiment la base du projet.

Hélène Duclos, Consultante et formatrice à Trans-Formation.

Par rapport au témoignage qui vient d'être donné, il y a deux points importants à soulever et à différencier. **Premièrement, qu'est-ce que l'utilité sociale pour vous ?** Par exemple, comme le montre le témoignage précédent cela peut toucher à des choses de l'ordre de la transformation sociétale, de l'accessibilité à la culture, à l'éducation... Et ensuite, **pourquoi utiliser ce terme-là ?** Parce qu'il est possible de faire de l'utilité sociale sans utiliser le terme ou sans le mettre en avant. De ce qui a été dit précédemment, c'est, par exemple, parce que c'est votre raison d'être, que cela permet de garder un fil entre vos différentes actions...

Avant de parler de méthode, il semble nécessaire de faire un point sur la notion d'utilité sociale, puis de réfléchir sur pourquoi utiliser ce terme, et enfin, sur des exemples concrets de mise en place d'une évaluation de l'utilité sociale.

Qu'est-ce que l'utilité sociale ?

Il n'existe pas de définition de l'utilité sociale validée par tous. Il y a une norme qui commence à apparaître, mais qui reste une norme dans un cadre donné et qui ne peut donc pas être utilisée de manière globale.

L'utilité sociale est une notion qui est apparue à la fin des années 1970 dans une jurisprudence, mais qui a commencé à être réellement utilisée dans les années 1980-1990. Elle a d'abord été utilisée par l'État, sans aucune définition, mais avec l'idée de donner les moyens à l'État de dire « j'exonère des impôts, je donne des subventions à telle ou telle association, car elle a une utilité sociale ». À la fin des années 1990, il existait 17 textes de loi qui utilisaient la notion d'utilité sociale, mais pas un seul n'en donnait une définition. À cette époque, les associations ont essayé de se réapproprier la notion. Par exemple, le Conseil national de la vie associative a essayé d'identifier des faisceaux d'indicateurs, des critères pour repérer l'utilité sociale, mais c'était très large. La seule définition qui existait était celle de l'instruction fiscale qui, par rapport à la règle des 4P, pointait la notion d'utilité sociale comme étant un ensemble d'activités peu prises en compte dans les marchés et concernant des publics spécifiques. C'était donc une définition qui n'était pas portée sur le sens, mais qui était un critère fiscal.

Les années 2000 : expérimentations et analyses

Dans les années 2000, c'est une notion qui est extrêmement utilisée, essentiellement dans le champ de l'économie sociale qui représente à l'époque les associations, mutuelles, coopératives et fondations. À cette époque, il y a beaucoup de travaux de recherche et des rapports d'étude sur la question. Par exemple, Lipietz avait fait une grille de lecture sur trois entrées : l'utilité sociale pour les pauvres, l'utilité sociale avec une dimension environnementale, et enfin l'utilité sociale comme halo sociale, qui renvoie au lien social. Il y a eu également les travaux de Jean Gadrey, un universitaire de Valenciennes, qui en 2003 a synthétisé des travaux de recherche sur les notions d'utilité sociale, d'externalité positive, de biens communs. Son idée était d'identifier les critères d'utilité sociale qui étaient plus ou moins spécifiques à l'Économie Sociale et Solidaire (ESS). Il a ainsi identifié 5 grandes composantes : la plus large étant la dimension économique et sociale c'est-à-dire « l'utilité sociale existe à partir du moment où on crée de l'économie et de l'emploi », ce qui n'est pas très spécifique à l'ESS. À partir de cette composante principale, Jean Gadrey en a décliné plusieurs : une autour du lien social, de l'égalité, et une autour du développement durable, de la démocratie participative. Pour lui, l'utilité sociale la plus spécifique par rapport à l'ESS, c'est « l'utilité sociale interne contagion externe » : c'est l'idée de se dire qu'il y a une utilité sociale en interne qui a une contagion sur l'extérieur c'est-à-dire l'environnement. Par exemple, une personne qui est bénévole, puis qui fait partie d'une commission, et qui devient dirigeant bénévole... deviendra peut-être demain, grâce au parcours qu'elle aura suivi au sein

de l'association qui fait « école de la démocratie », syndicaliste ou se présentera à des élections municipales. Dans les années 2000, un grand nombre d'expérimentation, de méthodologies autour de l'utilité sociale se mettent également en place. C'est d'ailleurs à cette époque qu'Hélène Duclos a commencé à travailler cette question dans une association qui s'appelait culture et promotion, association d'éducation populaire, qui a été la première à travailler sur cette notion. L'AVISE a fait des guides également.

Regardons ce que Jean Gadrey donne comme définition de l'utilité sociale tout en disant haut et fort qu'il ne faut pas l'utiliser : « *Est d'utilité sociale, l'activité d'une organisation d'économie sociale qui a pour résultat constatable et, en général, pour objectif explicite, au-delà d'éventuels autres objectifs de productions de biens et de services destinés à des usages individuels, de contribuer à la cohésion sociale notamment à la réduction des inégalités, à la solidarité nationale, internationale, locale et de proximité, à la sociabilité et à l'amélioration des conditions collectives de développement humain, en partie l'éducation, la santé, l'environnement et la démocratie* ». Pourquoi dit-il qu'il ne faut pas l'utiliser ? Car l'erreur ou la tentation pour certains seraient de se dire « tiens je vais voir si j'ai une utilité sociale, je vais voir si je réponds bien »... En suivant cette voie, vous êtes certain de construire une « usine à gaz » en termes d'évaluation parce que c'est extrêmement large.

Ce qu'il faut retenir de cela c'est que la porte d'entrée n'est pas forcément de cadrer à une définition de l'utilité sociale, mais plutôt d'identifier pour une structure ce que son projet apporte à la société. C'est sur ce point qu'il faut s'appuyer pour développer la démarche.

L'article 2 de la loi ESS (2014) : un début de cadre à l'utilité sociale

2010 est l'année qui marque une véritable reconnaissance de la notion d'utilité sociale, et notamment une reconnaissance publique dans le cadre de la loi ESS. Cette loi parue en 2014 structure l'Économie Sociale et Solidaire, en élargissant le champ de l'économie sociale qui représentait les associations, mutuelles, coopératives et fondations. En effet, cette loi précise que l'économie sociale et solidaire est un mode d'entreprendre et ne peut pas se définir via le statut juridique d'une structure. Ainsi, une société commerciale peut tout à fait être attachée à l'ESS. Pour cela, il y a des conditions à remplir en termes de gouvernance, mais il faut surtout noter l'article 2 de la loi, qui concerne « les entreprises qui poursuivent une utilité sociale », et qui définit ce qu'est l'utilité sociale au sens de la loi ESS pour les sociétés commerciales.

Il y est dit : « pour avoir une utilité sociale, il faut soutenir des personnes en situation de fragilité ou lutter contre l'exclusion et les inégalités, éduquer à la citoyenneté, générer du lien social et de la cohésion territoriale... Et en plus, c'est bien si vous produisez du développement durable, de la solidarité énergétique, de la solidarité internationale... ». C'est une définition assez large et en même temps encore assez centré sur une économie de la réparation et du soutien aux personnes en fragilité. C'est pour ces raisons que cette définition n'est pas forcément LA norme ou LA définition de l'utilité sociale puisque c'est dans le cadre spécifique d'une société commerciale qui veut se rattacher à l'ESS ou dans celui d'une association qui voudrait avoir l'agrément « entreprise solidaire d'utilité sociale ».

Évaluation de l'utilité sociale et mesure de l'impact social

En parallèle, il y a une autre forme de reconnaissance qui est un peu à la marge et qui est davantage d'ordre privé. En effet, depuis une dizaine d'années, on peut constater la montée en puissance de ce qu'on appelle « l'entrepreneuriat social ». Au niveau européen, c'est une entreprise dont les objectifs sociaux sont plus importants que les objectifs économiques. Dans ce cadre-là, l'Union européenne ne distingue pas ce qu'est une entreprise classique d'une association. Potentiellement, toutes les personnes présentes à cet atelier pourraient alors être des entreprises sociales. Encore faut-il pouvoir montrer que ses « objectifs sociaux » sont plus importants que « ses objectifs économiques », et, pour cela, on parle de « mesure de l'impact social ».

« Évaluer l'utilité sociale » et « mesurer l'impact social », sont des notions assez proches, notamment sur les contenus. Que cherche-t-on lorsque l'on évalue l'utilité sociale ? On va essayer d'évaluer l'impact social, c'est-à-dire trouver des indicateurs d'impact social pour savoir quel impact on a sur la société.

En termes de méthodes, c'est un petit peu différent : ce sont des méthodes plus anglo-saxonnes, issues de l'entreprise classique, pour mesurer l'impact social. Ce sont surtout les fondamentaux qui sont un peu différents : lorsque l'on cherche à mesurer l'impact social, c'est pour en rendre compte à des financeurs voire même plus, dans une logique de mobilisation des financeurs privés. La notion d'évaluation de l'utilité sociale va quant à elle, être davantage utilisée par les structures lorsqu'elles veulent une reconnaissance de la sphère publique.

Qu'est-ce qui génère de l'utilité sociale ?

Finalement qu'est-ce qui génère de l'utilité sociale ? C'est certes la nature des activités menées, mais c'est surtout la manière dont on mène ces activités. Par exemple, ce n'est pas tant « organiser un concert » qui est d'utilité sociale, que la manière dont cela va être fait et qui va générer telle ou telle forme d'utilité sociale. La manière de faire est donc extrêmement importante à observer lorsque l'on travaille sur l'utilité sociale.

On peut ainsi prendre l'exemple d'une structure qui se posait des questions sur le fait de répondre ou non à un appel d'offres autour de la construction d'un rond-point. Son cœur de projet et l'utilité sociale qu'elle mettait en avant était la démocratie participative et la citoyenneté. Répondre à un appel d'offres sur la construction d'un rond-point a donc fait débat en interne, certains ne voyant pas le rapport avec le cœur du projet. Finalement, cela a été considéré comme tout à fait légitime, car c'était la manière de réaliser l'étude qui générerait son utilité sociale en termes de citoyenneté puisqu'elle ne faisait pas un travail à partir des flux de voitures, mais rencontrait la population, faisait le lien entre la population et les politiques pour faire remonter des besoins, prenait en compte la place des hommes et des femmes sur ce quartier... Ainsi, la manière de réaliser l'étude produisait de la citoyenneté alors qu'un bureau d'étude aurait pu faire exactement la même chose et ne pas en produire.

L'agrément ESUS : « entreprise solidaire d'utilité sociale ».

L'agrément « Entreprise sociale et solidaire » n'existe plus et est remplacé progressivement, au moment d'un renouvellement par exemple, par l'agrément ESUS. C'est un agrément qui permettra à terme d'accéder à certains financements, à l'épargne salariale, mais qui va probablement devenir progressivement un cadre. Par exemple, en ce qui concerne les DLA (dispositif local d'accompagnement), certaines régions commencent à penser au fait de le réserver aux structures qui auront l'agrément.

Même si la loi existe et que les décrets sont sortis, pour des questions pratiques ce ne sera pas rapidement le cas. En effet, ce sont les DIRECCTE qui vont attribuer cet agrément, mais pour le moment, elles n'ont pas les moyens de le faire : elles ne sont pas équipées pour et n'ont pas le personnel. Idem pour les entreprises qui veulent se faire reconnaître de l'ESS, ce sont les chambres consulaires qui doivent s'en occuper, mais qui ne sont pas pour le moment équipées pour le faire. Cependant, on peut imaginer, à terme, que cela va devenir un cadre.

Pour obtenir l'agrément ESUS, il faut réunir plusieurs conditions. Premièrement, il faut avoir un but d'utilité sociale en référence à l'article 2 de la loi et le prouver, y compris pour les associations qui sont pourtant a priori dans l'ESS. Il faut également que le fait de rechercher une utilité sociale ait un impact significatif sur le compte de résultat. Plus précisément, cela doit représenter 66% des charges d'exploitation. Cependant, une structure qui est capable de prouver qu'elle lutte contre l'exclusion et fait de l'éducation à la citoyenneté à travers ses activités pourra facilement démontrer que toutes ses activités contribuent à ces objectifs. Elle rentrera donc dans le cadre de l'agrément ESUS.

Il faut bien différencier la démarche de l'agrément d'une démarche de réflexion ou d'évaluation de l'utilité sociale. En effet, une structure peut très bien avoir l'agrément sans pour autant aller beaucoup plus loin : il s'agit juste d'un dossier à remplir et personne ne va venir contrôler ce qu'il y est inscrit. Une structure peut donc avoir l'agrément ESUS sans avoir posé une réflexion autour de son utilité sociale et de la question de son évaluation et, inversement, on peut tout à fait faire un travail autour de l'utilité sociale parce que l'on veut mieux poser son projet et que l'on souhaite mieux travailler avec des partenaires sans se poser la question de l'agrément ESUS. Ces entrées sont différentes : il y a l'agrément, il y a une définition de l'utilité sociale pour des entreprises commerciales qui souhaiteraient être dans l'ESS et, il y a la réflexion que chaque structure peut avoir envie de mener sur son utilité sociale et la démarche d'évaluation qu'elle souhaite y associer.

Conclusion : identifier en amont l'utilité sociale de sa structure pour pouvoir créer un cadre d'évaluation

En conclusion, que peut-on dire sur l'utilité sociale ? La loi ESS existe, mais avoir une utilité sociale ne signifie pas forcément répondre au cadre de cette loi. La notion d'utilité sociale, au sens de sociétale, comprend l'ensemble des impacts sur la société. Cela peut ainsi concerner des impacts économiques. Par exemple, le fait de développer des activités sur un territoire est déjà

en soi d'utilité sociale, mais cela peut aussi avoir des impacts sociaux, des impacts culturels, des impacts environnementaux. La notion d'utilité sociale comprend donc des choses extrêmement larges. Par ailleurs, ces impacts sont liés à l'activité : à la manière de la réaliser et à la gouvernance.

Il est intéressant d'évaluer l'utilité sociale de chaque structure. Lorsque l'on parle d'évaluation, cela renvoie à la valeur. Il est donc extrêmement important de savoir qui va définir l'utilité sociale. Reprenons l'exemple de la structure qui définissait son utilité sociale autour du fait de générer de la citoyenneté. Si l'on affirme cela en amont, on va vérifier s'il y a ou non de la production de citoyenneté lorsque l'on va évaluer l'utilité sociale. Cependant, si on ne l'a pas identifié en amont, c'est-à-dire au moment où l'on définit l'utilité sociale, on ne va pas aller vérifier si la structure génère de la citoyenneté. Autrement dit, les structures qui vont pouvoir identifier en amont quelle est leur utilité sociale vont poser le cadre de référence de l'évaluation de cette dernière. Le moment où l'on va identifier a priori ce qu'est l'utilité sociale pour la structure est absolument fondateur lorsque l'on travaille sur l'évaluation de l'utilité sociale. C'est le moment où l'on va identifier en amont ce qu'est l'utilité sociale pour la structure, et ce qui permettra de mettre en place un cadre que l'on pourra aller ensuite évaluer. Par conséquent, qui associe-t-on à ce temps d'identification de l'utilité sociale ? Ce n'est pas forcément la structure seule qui peut définir quelle est son utilité sociale. Il est intéressant d'associer à la démarche les publics concernés, mais aussi les partenaires... toutes les parties prenantes afin de croiser les points de vue. En effet, l'utilité sociale va varier en fonction des valeurs que l'on porte, de l'environnement, du contexte dans lequel on se trouve et des activités.

Quels enjeux pour définir son utilité sociale et l'évaluer ?

Finalement, la question que l'on se pose est « qu'est-ce que la structure apporte à la société ? » Cette question est posée pour le présent aujourd'hui, mais aussi pour le futur. C'est ce qui va permettre de repenser le projet et son évolution.

Plus généralement, l'évaluation de l'utilité sociale peut servir à plusieurs choses. Si l'on travaille sur son utilité sociale, on va questionner le sens de ce que l'on fait. Certaines structures s'appuieront sur ce travail pour revoir leur projet ou elles ne le feront pas : cela dépend des enjeux qu'elles auront. C'est un outil qui peut être mobilisé d'une façon ou d'une autre. Par conséquent, lorsque l'on s'inscrit dans ce type de démarche, la question des enjeux que l'on a est vraiment fondamentale, car la méthodologie qui va être mise en place sera adaptée. Autre exemple, cela peut être aussi un outil de progrès : non pas pour rendre des comptes à des financeurs, mais plutôt pour soi, pour vérifier, évaluer que l'on va dans le sens que l'on souhaite.

Bien sûr, il y a des risques à ce que ce soit un grand « fourre-tout » et que des grandes entreprises, sur la base d'une communication bien rodée, puissent se revendiquer de l'ESS. Par exemple, dans le domaine de l'insertion par l'activité économique, il existe des structures qui accompagnent des publics depuis des années. Or, on voit depuis peu des agences d'intérim qui commencent à

tenir ce discours. Comme ces dernières sont mieux équipées en termes d'outils marketing que les structures de l'ESS, certains pourraient croire qu'elles font la même chose, voire mieux. Par conséquent, selon Hélène Duclos, l'enjeu est que les structures de l'ESS s'approprient cet outil pour faire contre poids, pour ne pas se faire instrumentaliser par les pouvoirs publics. Car l'idée première de cette démarche est que ce soit les structures qui les mènent et non les pouvoirs publics. Cette démarche permet aussi d'être capable de se positionner, de valoriser ce qu'elles font par rapport à des acteurs marchands qui ont d'autres outils.

Avant d'aborder la question de la démarche, il est donc important de s'interroger sur pourquoi définir son utilité sociale ? Pourquoi réfléchir à cette notion, voire l'évaluer ? Qu'est-ce que cela peut apporter ?

(Réponses de la salle) Cela peut servir à l'équipe et aux bénévoles afin de mieux se rendre compte de ce qui est produit au-delà de l'activité artistique. Par conséquent, cela peut permettre de mieux le communiquer auprès des publics, mais aussi des partenaires et des financeurs. Par ailleurs, cela peut servir à valoriser ces productions, à avoir accès à des financements spécifiques. Cela peut permettre aux institutions de mieux percevoir la richesse de ce secteur, en leur montrant que cela va au-delà de l'entrée « exigence artistique ». Ainsi, ils peuvent sans doute mieux cerner et comprendre les réalités d'actions du secteur... Enfin, cela permet de revoir le projet, de se rendre compte que l'on réalise des choses importantes au-delà de notre activité la plus visible et de se dire qu'il faut peut-être se donner plus de moyens sur le sujet, embaucher par exemple une personne plus spécifique sur un type de mission...

En résumé, il y a des enjeux d'appropriation, de mobilisation en interne, d'amélioration de la pratique, puis en externe des enjeux de valorisation de la pratique et de recherche de financement.

L'utilité sociale peut également servir dans des démarches de mutualisation, des processus de coopération... Pour des réseaux par exemple, c'est très structurant, car on se relie sans être ensemble. Dans ce cas, il faut faire attention à ce que le réseau ne construise pas un référentiel pour la tête de réseau que les structures appliqueraient ensuite. Mieux vaut que la définition des critères de l'utilité sociale parte de chacune des structures intéressées et que cela remonte ensuite pour donner une synthèse transversale. C'est aussi intéressant dans des démarches de mutualisation . Les partenaires poussent souvent à la mutualisation, mais plutôt que de se demander « comment on peut faire des économies financières ? », c'est plus stimulant et intéressant de s'interroger sur « qu'a-t-on en commun ? Qu'est-ce qui est structurant ? » ce qui permet d'arriver davantage à une mutualisation qui est porteuse de sens. À l'inverse, des démarches d'évaluation de l'utilité sociale ont fait échouer des fusions de structures, car elles se sont rendu compte que certes, elles avaient des activités communes, mais elles ne partageaient pas du tout les mêmes valeurs.

Retours d'expérience : être davantage dans une démarche de partenariat avec les institutions, faire

évaluer son action, redynamiser la vie bénévole et les équipes...

Dans les expériences des structures qui ont mené ce type de démarche, on a très souvent des retours qui affirment que cela leur a permis une reconnaissance des partenaires, donné une forme de légitimité, au-delà d'une recherche de financement. Autrement dit, cela sort les structures des logiques de justification de financement et/ou de prestations pour aller davantage vers des logiques d'affirmation de « qui on est ? » et de coconstruction avec les partenaires pour dire « voilà qui nous sommes, ce que nous apportons, et comment pouvons-nous travailler ensemble ? ».

On peut également constater dans de nombreuses démarches d'évaluation de l'utilité sociale qu'un registre ressort assez souvent autour de la « transformation sociétale ». C'est une entrée importante, mais sur lequel les structures ont souvent du mal à avoir des résultats. Après avoir fait la démarche d'évaluation, elles peuvent par conséquent se dire « il faut agir davantage dessus ». Un des critères de l'utilité sociale peut aussi par exemple être la manière dont on forme, informe, sensibilise le politique, lui renvoie de la veille.

La remobilisation de la vie associative et de l'équipe fait fréquemment partie des retours renvoyés après cette démarche. Même si les structures n'entreprennent pas ce type de démarche pour cet enjeu, elles s'aperçoivent que le fait d'avoir formalisé leurs valeurs, affirmer leurs enjeux, d'avoir pris le temps de questionner le sens, permet de redéfinir le sens commun de ce qui est fait ensemble, et facilite souvent le renouvellement de la gouvernance, l'engagement bénévole, de l'équipe...

Quelle démarche pour définir et évaluer l'utilité sociale ?

Premièrement, Hélène Duclos a évalué la démarche type puis l'a illustrée en prenant des exemples dans le champ culturel et au-delà.

Quelques principes

Contrairement à l'évaluation classique, nous ne sommes pas sur le partenaire financier qui demande l'évaluation, mais sur une **démarche volontaire des structures**.

Hélène Duclos a accompagné environ 300 structures sur 15 ans, et n'a eu que deux cas où la demande émanait de manière plus ou moins explicite de la part d'une collectivité. Un cas a été catastrophique, car la structure a mis plus de 6 mois à se dire que cela pouvait lui être utile, et un cas a été un succès parce qu'il y avait déjà un très fort partenariat existant avec la ville.

On est également principalement sur de l'**auto-évaluation**. C'est une auto-évaluation accompagnée, car il est assez difficile pour une structure de le faire seule. En effet, cela nécessite du recul qu'elle a souvent du mal à prendre, car techniquement il faut pouvoir l'organiser ce qui n'est pas aisé... L'accompagnement peut être très léger ou au contraire très présent, c'est à définir avec la structure. Dans tous les cas, le fait d'être accompagné permet une prise de distance.

Concrètement, l'accompagnement peut être pris en charge par les DLA (Dispositif Local d'Accompagnement), par la formation, parfois par la collectivité, etc. C'est souvent une démarche collective qui réunit plusieurs structures ce qui peut plus facilement permettre un autofinancement. La fonction de l'accompagnateur va être maieutique, au sens de faire accoucher ce qu'est l'utilité sociale, pour aider à la prise de recul. Il y a aussi une fonction d'expertise, car l'accompagnateur amène de l'outillage et de la méthode. Il permet un regard extérieur d'abord pour aider à la prise de recul, mais il va également pouvoir piocher dans les différentes expériences qu'il a accompagnées pour apporter des propositions, des outils, etc. Il peut parfois poser le doigt sur des éléments que la structure ne souhaite pas voir ou, il est plus simple, qui est extérieur à la structure, de poser certaines questions, de remettre des affirmations en débat.

Dans ce type de démarche, il y a aussi **une association des parties prenantes**. C'est essentiel dans cette démarche et notamment, dans un temps phare : dans l'identification du collectif de l'utilité sociale.

Dernier principe plus pragmatique : la démarche doit **s'adapter aux moyens de la structure**. Il est impossible de mettre en place la même démarche si la structure a 300 ou 2 salariés. Ce ne seront pas les mêmes principes, les mêmes étapes et l'outillage sera complètement différent. Il est important que l'énergie mise dans l'évaluation de l'utilité sociale soit proportionnelle aux résultats attendus et à la taille, moyens de la structure.

La démarche type : analyser les besoins à entrer dans une démarche de définition et évaluation de l'utilité sociale, identifier son utilité sociale, définir des indicateurs, collecter et analyser.

Premièrement, il faut analyser les besoins des structures à entrer dans cette démarche. Si les enjeux sont en termes de projet, de questionner le sens, remobiliser, se réapproprier, mieux communiquer en interne voire même valoriser des avantages concurrentiels, il n'est peut-être pas nécessaire d'aller jusqu'à l'évaluation. Un travail pour identifier et structurer l'utilité sociale peut suffire. Mais, si l'enjeu est de questionner ses activités, mieux les piloter, rendre des comptes aux partenaires, cela nécessite d'aller jusqu'à l'évaluation.

Il est conseillé de commencer par identifier l'utilité sociale et de voir ensuite s'il est nécessaire ou non de continuer sur de l'évaluation de l'utilité sociale. En effet, il y a beaucoup de structures qui demandent de l'évaluation de l'utilité sociale alors que l'identification aurait suffi. « Évaluer » nécessite de poser des indicateurs d'évaluation, de collecter des données et surtout d'en faire l'analyse. Il faut donc bien se poser la question au départ sur l'enjeu, pourquoi entre-t-on dans cette démarche, qu'en attend-on ? Est-ce un outil pour mieux définir ce que l'on défend ? Est-ce un outil pour arbitrer, prendre des décisions par rapport à l'évolution du projet ? Est-ce un outil pour mieux communiquer avec les partenaires ? Etc.

Il y a ensuite le temps clé d'identification et de définition de l'utilité sociale.

Cela part du principe qu'il n'y a pas, a priori, une définition de l'utilité sociale : on n'est en effet pas dans le cas d'un agrément ESUS ou dans le cadre de la loi. L'idée est de ne pas partir d'une définition de l'utilité sociale, mais de se questionner sur ce qu'est notre utilité sociale. Il s'agit de le faire avec l'ensemble des parties prenantes. Ensuite, soit l'on s'arrête à la fin de cette étape en formalisant la définition de notre utilité sociale, ce qui permet de la valoriser ensuite, ou l'on entre dans une démarche d'évaluation.

Ce temps de réflexion s'appuie sur l'idée que la structure a sa propre définition de ce qu'est l'utilité sociale. Elle travaille avec des partenaires privés et publics qui ont la leur. Ensuite, il y a les publics, les usagers, les habitants... qui ont aussi leur définition de l'utilité sociale. Lorsque l'on travaille sur l'utilité sociale, on regarde l'ensemble. Ensuite, il sera possible de faire des choix – notamment sur les indicateurs et fréquences d'analyse –, mais il est nécessaire de rester très large dans un premier temps.

Concrètement, identifier les critères de l'utilité sociale peut se faire de plusieurs manières. Soit via des réunions par type de public : salariés, associations, partenaires, etc., ce qui peut être rassurant, mais pas obligatoirement ce qu'il y a de plus pertinent. Soit, on rassemble un plus grand nombre - partenaires, salariés, partenaires, associations, musiciens, etc. - dans une même salle, et un grand brainstorming est organisé pour définir la fonction de la structure ? Qu'apporte-t-elle en termes d'utilité sociale ? Faire participer l'ensemble des parties prenantes en même temps va permettre un temps de co-construction d'une vision commune de la structure. En effet, chacun a sa porte d'entrée, sa vision et, en utilisant cette méthode, chacun va pouvoir entendre celles des autres et exprimer la sienne. C'est de cette manière qu'est créée une vision d'ensemble de la structure. Logiquement, à la fin du travail, la définition de l'utilité sociale correspond au croisement des regards des différentes parties prenantes, même s'il peut-être parfois difficile de trouver cet espace commun. Lorsqu'il y a « tension » entre deux critères d'utilité sociale qui peuvent paraître contradictoires, il est possible et même conseiller, dans l'analyse, de garder les deux avec des indicateurs différents pour chacun. En résumé, à l'issue de cette démarche d'identification de ce qu'est l'utilité sociale, il est possible de dresser un panorama de ce qu'est l'utilité sociale. Cela permet de voir a priori ce que la structure apporte, mais on n'a pas encore évalué si ce résultat était vrai ou pas.

Lorsque l'on entre dans la démarche d'évaluation, on construit un **dispositif d'évaluation** qui est extrêmement variable selon les structures qui n'ont pas toutes la même énergie à y mettre. La tentation est d'entrer par les indicateurs, ce qui est souvent une mauvaise idée, car on a tendance à les multiplier alors qu'en les analysant on constate qu'il y a de nombreux indicateurs qui sont inutiles. Hélène Duclos, préfère rapidement entrer dans l'analyse pour essayer d'identifier les quelques indicateurs pertinents et ne pas collecter inutilement.

En résumé, il va s'agir **d'identifier quelques indicateurs pertinents, de collecter et d'analyser** même si, dans les faits, tout cela se mélange un peu : on va analyser, collecter, revenir sur l'analyse, etc. Il n'y a pas d'étapes figées. Une fois l'analyse bien avancée, il est intéressant de remobiliser l'ensemble des personnes qui ont participé au premier tour de l'identification

de l'utilité sociale. C'est un temps de construction partagée. Qu'a-t-on à dire ensemble sur les premiers éléments d'analyse ? Cela a plusieurs intérêts : par principe, il est intéressant de remobiliser à la fin les personnes qui ont été mobilisées. Stratégiquement, c'est aussi un moyen d'appropriation des résultats de l'évaluation, car la plupart des restitutions sont sous forme de rapport écrit que personne ne lit. Or, en remobilisant les parties prenantes, on s'assure qu'ils vont suivre les résultats et se les réapproprier.

Quelques exemples (cf. power point 3. Démarche d'évaluation de l'utilité sociale)

Le collectif des festivals bretons engagés dans le développement durable : évaluation de l'utilité sociale de huit festivals

C'est une démarche collective d'évaluation qui a été initiée par le collectif des festivals bretons engagés dans le développement durable. Le travail a été fait par 8 festivals. Au départ, pour se rassurer, les festivals ont dit : « nous souhaitons construire un référentiel de l'utilité sociale des festivals ». Cette étape n'est pas du tout obligatoire, mais était importante dans leur processus. Avec ses parties prenantes (dont leurs partenaires), chaque festival a identifié son utilité sociale. Cela a permis de produire un panorama de l'utilité sociale ainsi que des critères et des indicateurs. Ensuite, chaque festival a évalué sa propre utilité sociale lors d'une seconde phase. Chaque festival n'est pas reparti de ce référentiel global, mais a utilisé son propre registre de l'utilité sociale avec ses propres critères. Au total, 6 réunions collectives ont été menées et du temps de travail a été réalisé par chacune des structures entre ces temps collectifs. Ce travail a été accompagné par l'animatrice du collectif qui s'est ainsi formée à la démarche.

Résultats, 5 registres ou critères de l'utilité sociale ont été identifiés pour l'ensemble des festivals et, à l'intérieur de chaque, des indicateurs d'évaluation en termes de réalisation, de résultats, d'attentes, etc. Les 5 critères du référentiel commun étaient : « faire société », « capacité à être », « changement sociétal », « vivacité culturelle et artistique » et « dynamique de territoire ».

Si l'on prend en exemple un des 8 festivals sur sa propre évaluation, on peut constater qu'il existe des éléments communs avec le référentiel collectif comme la « dynamique de territoire », mais il y a également des éléments spécifiques au festival en question qu'on ne retrouvera pas dans le référentiel commun.

Concernons l'outillage, il est possible de prendre comme exemple les critères de réalisation comme « accès large à la vie culturelle ». La réalisation c'est : « qu'est-ce que vous faites qui produit de l'accès large à la vie culturelle ? », « qu'est-ce que cela produit ? », « qu'est-ce que cela veut dire en termes d'impact ? »... Sur ce critère, par exemple, on est allé regarder le nombre de primo arrivant accédant à un festival. Dans ce cas, l'idée n'était pas de regarder la fréquentation en tant que telle, mais quels types de publics accèdent au festival. D'ailleurs, les indicateurs ne sont pas tous quantitatifs, ils peuvent être aussi qualitatifs. En résumé, l'évaluation va consister à se poser la question de « que fait-on qui contribue à tel critère d'évaluation sociale ? » et « qu'est-ce que cela produit ? ».

Un autre indicateur a fait l'objet de nombreux débats et s'appelle aujourd'hui « parenthèse d'exception dans le quotidien », après s'être appelé « exutoire », « sortir du cadre ». Le premier indicateur, auquel tout le monde a pensé était « compter le nombre de comas éthyliques ». Cet exemple montre que, même sur des éléments qui n'ont pas l'air évaluables, il est possible de produire des choses. Qu'est-ce qui donne un côté « parallèle » à un festival ? Il est possible de regarder du côté de « la concentration de proposition », « l'aménagement d'exceptions », « l'organisation d'exceptions ». À chaque fois, il fallait essayer d'identifier ce que cela contenait. Ensuite, il a été question de s'interroger sur les résultats que cela produisait : par exemple, du décalage avec le quotidien, de la transgression. Les résultats d'impacts ont quant à eux été plus compliqués à définir.

D'une manière générale, sur chaque critère, il est possible d'avoir des indicateurs. Les exemples cités précédemment sont sur des indicateurs chiffrés, car c'est ce qui est le plus parlant. Cependant, il est possible d'en avoir qui sont beaucoup plus qualitatifs. On oppose d'ailleurs souvent qualitatif et le quantitatif, mais la question centrale devrait plutôt être : comment est-ce que l'on peut objectiver des choses qui sont très subjectives ? Par exemple, comment objectiver la confiance en soi ? Sans que cela puisse être reproductible à grande échelle, la question peut-être posée à un petit groupe. Une fois le phénomène décrit de manière assez détaillée, on est capable d'objectiver quelque chose qui semble très subjectif au départ. C'est de l'outillage qui se construit au fur et à mesure avec les discussions et les échanges au sein du groupe.

En ce qui concerne les indicateurs de résultats, si l'on prend le critère « dynamique de territoire », il est par exemple possible de montrer qu'économiquement, on est un acteur sur le territoire parce que 88% du public a dormi dans un hébergement touristique, que les commerces locaux sont impliqués en tant que partenaires du festival...

Évaluation de l'utilité sociale dans le champ de la médiation sociale

Sur cet exemple d'accompagnement, l'évaluation portait sur les registres suivants : cohésion sociale, tranquillité publique, innovation, apprentissage, contribution économique et reconnaissance. Dans ce cas, c'était une évaluation importante avec un budget conséquent pour la mener. Le travail s'est réalisé sur cinq sites différents, avec des enquêtes menées auprès des publics avec notamment plus de 500 retours qui ont permis de produire des éléments très significatifs.

De plus, les cinq structures étaient très différentes puisqu'il y avait un service municipal, une association, un groupement d'employeurs et un GIP, dans des champs de la médiation sociale extrêmement différents : médiation scolaire, médiation dans le métro (etc.) et de tailles très variables allant de 6 à 400 salariés. Lorsque l'on arrive à obtenir des convergences de résultat, avec des structures aussi différentes, il est possible de se dire avec certitude que « c'est un apport en termes d'utilité sociale ».

Questions de la salle destinées à Hélène Duclos

[SALLE] L'évaluation de l'utilité sociale correspond-elle finalement à l'évaluation du cahier des charges de la structure ?

Pas forcément. Lorsque l'on va s'interroger sur l'utilité sociale, on va retrouver des critères qui vont faire partie du cahier des charges initial de la structure et d'autres non. Par exemple, si l'on prend le champ de l'insertion par l'activité économique, le cahier des charges de la structure, c'est « l'accès à l'emploi ». L'indicateur quasi unique, c'est le nombre de retour à l'emploi. Quand on regarde leur utilité sociale, c'est beaucoup plus large que cela. Et il existe tout un ensemble de champs que produisent les structures qui ne sont jamais financées : tout le champ de la transformation sociétale par exemple, celui du renforcement du pouvoir d'agir ou du développement économique...

[SALLE], Mais qu'est-ce que cela produit comme effet ?

Cela dépend de ce que l'on recherche, de ses enjeux. Cela peut produire un élargissement du cahier des charges, ou permettre d'affirmer auprès des partenaires publics « je suis sur le champ du retour à l'emploi, mais j'apporte d'autres choses que vous pourriez peut-être financer, car elles vous intéressent ».

Par exemple, sur le cahier des charges SMAC, on est sur des entrées très opérationnelles « diffusion », « accompagnement » (etc.) et des critères très quantitatifs comme le nombre de dates par exemple. Lorsque l'on souhaite faire résonner ce cahier des charges avec le projet global de la structure, il peut être intéressant de mener ce type de démarche qui va permettre d'affirmer des valeurs. Finalement, la démarche d'évaluation de l'utilité sociale va davantage mettre en avant le projet associatif que le cahier des charges auquel les structures répondent.

[SALLE] Avant, si on ne parlait pas d'utilité sociale, c'est peut-être parce qu'on considérait qu'elle faisait partie intégrante de nos actions artistiques et culturelles. La question de fond, c'est : est-ce qu'aujourd'hui, on est obligé d'en arriver là pour justifier de notre action sur les territoires pour continuer à avoir des financements ? N'est-ce pas le piège d'entrer dans cette démarche pour justifier de nos emplois et, plus largement, de nos financements ?

Effectivement, cela peut être une des raisons qui poussent une structure à rentrer dans cette démarche. Il y a un certain nombre de structures qui sont acculées sur ce point. Mais il y en a également beaucoup d'autres qui ne rentrent pas par cette porte et qui réalisent juste qu'elles ne sont jamais posées la question si ce qu'elles faisaient marchent ou non. Cela peut rester un questionnement interne à la structure qui a envie d'avancer, de repenser son projet associatif, de questionner le sens de ce qu'elle fait.

[SALLE] Il y a pleins de nouveaux concepts qui arrivent par les lois et/ou les différents partenaires, comment crée-t-on de la transversalité ? Par exemple, quels liens fait-on entre utilité sociale et droits culturels ? Est-ce qu'on va devoir traiter les droits culturels d'un côté et l'utilité sociale de l'autre ? Va-t-on pouvoir traiter ces deux concepts ensemble ?

Effectivement, c'est une vraie question parce qu'entre utilité sociale et droits culturels, il y a une grande proximité. Pour moi, l'évaluation de l'utilité sociale n'est pas une fin en soi, mais vraiment un outil. C'est positif si cela peut être un outil pour mieux appréhender ou s'appropriier la notion de droits culturels.

L'évaluation de l'utilité sociale est un outil, mais qui permet de reposer du politique, c'est vraiment cela qui est important. Les structures se sont beaucoup institutionnalisées et se sont fait instrumentaliser avec la recherche d'une reconnaissance allant avec des financements. Ce type de démarche peut permettre de remettre du sens au cœur du projet, et c'est important que les acteurs puissent se réapproprier ces concepts, s'en servir, etc.

MANAGEMENT, VALORISATION ET RECONNAISSANCE : THÉORIE, RÉALITÉ ET OUTILS



INTERVENANTS

Laëtitia COQUELIN, consultante à Alter Ergos, conseil en gestion administrative du personnel et en développement du capital humain.

Animé par Vincent RULOT, directeur de La CLEF (Saint-Germain-En-Laye)

L'atelier « fonction de direction » qui s'était déroulé à la journée professionnelle à Paloma en mars 2015 avait permis de dégager plusieurs sujets qui semblaient intéressants d'approfondir. Du fonctionnement et de l'organisation d'une équipe pour la mise en œuvre du projet, en passant par l'animation d'une équipe aux fonctions et obligations d'employeur, l'ensemble de ces sujets seront abordés lors d'une rencontre – organisée en partenariat avec le RIF et le SMA – autour de la « fonction direction » qui aura lieu les mardi 15 et mercredi 16 novembre 2016 à La Clef, à Saint-Germain-en-Laye. Néanmoins, RAFFUT ! est l'occasion d'aborder l'un de ces sujets.

Cet atelier a abordé le management et la reconnaissance du travail des salariés. Quels sont les différents types de management qui existent ? Quels sont leurs effets sur la valorisation du travail et la reconnaissance des salariés ? Quels sont les écarts que l'on peut rencontrer entre la théorie et la réalité ? Existente-t-il des outils pour mieux anticiper les éventuelles difficultés à venir ? Il a permis également de discuter et d'affiner des sujets qui ont pu être abordés lors de la rencontre de novembre.

POUR ALLER PLUS LOIN

Accéder à la présentation : 

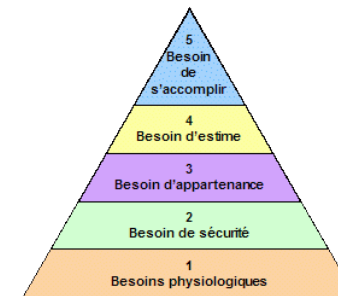
Cet atelier a pour objectif de sensibiliser les participants aux différents modèles de management qui existent et à la notion de « reconnaissance des salariés ».

I. La notion de reconnaissance

La reconnaissance et la motivation sont des questions centrales, situées au cœur des préoccupations des dirigeants et des salariés. En effet, à l'heure où est observée dans le secteur des musiques actuelles une réduction des moyens et des difficultés à embaucher, les salariés ont le sentiment de devoir faire beaucoup d'efforts, de devoir s'engager davantage, ce qui accroît le besoin de reconnaissance. D'ailleurs, d'après une étude réalisée en 2015, 7 salariés sur 10 estiment ne pas être reconnus à leur juste valeur. Lorsque l'on sait que la reconnaissance du travail est un des principaux facteurs de satisfaction et joue sur la motivation, ces résultats questionnent voire inquiètent. Aussi, en quoi consiste ce besoin de reconnaissance et comment y répondre ?

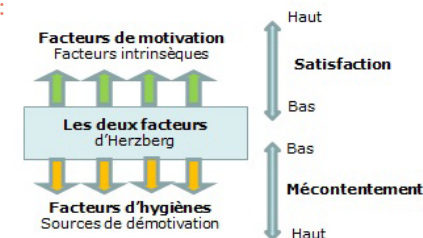
La motivation (diapositive 3 de)

La motivation, très liée à la reconnaissance, est un phénomène complexe. La « pyramide des besoins » de Maslow met en avant 5 besoins humains qui sont organisés de manière hiérarchique.



Le besoin le plus important est toujours celui qui est le moins satisfait. Il est possible d'adapter cette pyramide aux besoins des salariés au sein d'une entreprise. Ces besoins vont agir sur la motivation ou démotivation de ces derniers.

Il est également intéressant de compléter cette grille de lecture par la théorie des deux facteurs d'Herzberg :



Herzberg distingue deux sortes de besoins : ceux qui sont propres à tous les êtres vivants (facteurs d'hygiène) et ceux qui sont particuliers à l'homme (facteurs internes). Les premiers (facteurs d'hygiène) ne sont pas de véritables sources de motivation, mais simplement de satisfaction. Dans ces facteurs, se retrouvent les conditions de travail, les relations d'équipe, la rémunération... Si la base (facteurs d'hygiène) n'est pas remplie, il risque d'avoir démotivation du salarié. Pour autant, si ces besoins sont satisfaits, cela ne veut pas dire que cela crée de la motivation. Pour cela, il faut agir sur le niveau supérieur. En résumé, pour Herzberg, la motivation c'est en premier lieu, une absence d'insatisfaction sur les besoins élémentaires.

Les processus de reconnaissance (diapositives 4 et 5)

La première étape du processus de reconnaissance est la contribution du salarié et repose sur le respect de ce dernier : considération de son travail, de ses compétences, de son engagement. Par ailleurs, la reconnaissance ne se décrète pas par la personne, mais passe par le regard des autres : chefs, collègues, subordonnés, partenaires de travail, public...

Enfin, le pendant de la contribution c'est la rétribution qui peut être matérielle, morale ou symbolique. D'une manière générale, il est nécessaire d'obtenir de la reconnaissance, car cela contribue à rehausser l'estime de soi, à avoir le sentiment de se construire, d'évoluer...

La reconnaissance doit être exprimée, il ne suffit pas qu'elle soit ressentie. Elle doit également être exprimée à sa « juste valeur » afin de ne pas créer un sentiment d'injustice au sein du collectif. En effet, un sentiment d'injustice annule tout acte de reconnaissance. Il existe 4 formes de reconnaissance qui répondent aux 4 grands besoins de reconnaissance. Elles sont complémentaires et interdépendantes. Aucune forme de reconnaissance n'est supérieure à une autre : chaque salarié a besoin d'être reconnu en tant qu'individu, par rapport à ses compétences, à son engagement et à son professionnalisme.

Les leviers de la reconnaissance (diapositive 6)

Il existe trois catégories de leviers de la reconnaissance. L'ensemble compose ce qu'on appelle : « le système de reconnaissance ». Il s'agit de voir comment ces différents leviers peuvent s'articuler et la manière dont, en tant que dirigeant, on peut les rééquilibrer. Un des leviers de la reconnaissance vient également de l'externe. En tant que dirigeant, il n'est pas possible d'agir directement sur ce levier, mais on peut agir indirectement en permettant par exemple aux salariés d'exercer ses activités en dehors de la structure, de participer à des temps professionnels (...) ce qui facilitera sa reconnaissance par l'externe. Lorsque cela n'est pas possible, il est important de réfléchir à la façon dont on peut venir soutenir en interne le salarié qui aurait peu de contact avec l'extérieur.

Par ailleurs, certains postes comportent des tâches qui peuvent être considérées comme ingrates, qui peuvent être lourdes à porter au quotidien. Il faut alors tenter de prendre de la distance en rattachant ces tâches à la fonction à laquelle elles répondent et non à la personne qui les porte. Autrement dit, en rappelant les objectifs, en allant vers le qualitatif, on peut arriver à dépasser le caractère ingrat de certains postes.

Le management situationnel, les différents styles leadership (diapositive 7)

Dans le levier de reconnaissance relatif aux « relations professionnelles et sociales », il y a la question du management. Selon Hersey & Blanchard, il existe 4 styles de leadership qui sont plus ou moins organisationnels ou relationnels. En fonction du contexte (individuel ou collectif, d'urgence ou de routine...), mais également en fonction de la personne qu'on a en face de soi et notamment de son degré d'autonomie, le dirigeant va utiliser ces 4 styles de leadership selon les situations.

Certains théoriciens disent que pour « la bonne progression » d'un salarié, il faut passer du directif, au persuasif, puis au participatif, et enfin, au délégatif. Mais, il est difficile d'appliquer ce schéma de manière systématique : c'est tout de même les contextes, les personnes, la personnalité du dirigeant qui déterminent le mode de leadership utilisé.

D'une manière générale, cette grille de lecture n'est pas figée : c'est une typologie et elle doit permettre à chacun de pouvoir s'interroger sur son style de leadership, mais elle ne prescrit pas une manière de faire. En effet, la façon d'utiliser tel ou tel style de leadership se fait dans un processus dynamique qui évolue en permanence.

Échanges

Le contexte, la situation sont extrêmement déterminants sur l'application d'un style ou d'un autre. Il serait, par conséquent, intéressant d'avoir une typologie des différents contextes possibles afin de pouvoir la mettre en regard de cette typologie de leadership.

Autre facteur déterminant : la légitimité du dirigeant. En effet, la manière dont il va être reconnu va également fortement influencer son choix de tel ou tel style de leadership.

N'y a-t-il pas un risque de sentiment d'injustice au sein d'une équipe, en adaptant le mode de leadership à la personne ?

Il faut veiller à ne pas faire de discrimination, mais si un salarié exprime le besoin d'être accompagné, et que l'on n'adapte pas son style à sa demande, on peut le laisser en grande difficulté. Plus largement, si l'on estime qu'il faut partir du besoin et du fonctionnement de la personne, on peut aussi considérer comme une injustice le fait de ne pas adapter son mode de leadership au salarié. D'une manière générale, il est essentiel de bien définir les manières de faire, d'en discuter avec l'équipe afin qu'elle puisse aussi enrichir la réflexion et mieux s'approprier les règles du jeu. La communication, la pédagogie sont essentielles pour que les façons de faire soient bien comprises et acceptées par tous.

Il y a une certaine proximité entre les personnes dans les structures de musiques actuelles qui peut parfois biaiser la réalité. Par conséquent, il y a parfois un décalage entre la manière dont le dirigeant pense devoir se comporter, manager une personne, et la manière dont sa gouvernance (voire des personnes extérieures) pense qu'il devrait s'adapter à la personne. Le rôle du dirigeant n'est pas simple dans ce cas, et il peut être mis en porte à faux. Cette question rejoint également la légitimité de la direction dans son rôle de manager, d'animateur d'une équipe.

Parfois il peut également exister un réel décalage entre les valeurs affirmées à travers le projet de la structure et le management mis en place. Ce décalage est souvent très mal vécu par les salariés qui se sont engagés dans la structure par rapport aux valeurs qu'elle défendait, et qui, dans la réalité, ne les retrouvent pas dans les manières de faire. C'est ce qu'on appelle « le conflit de valeur » et cela fait partie des 6 facteurs de risques psychosociaux. Il est donc essentiel d'être vigilant sur cette question.

Il semble par exemple important lors d'une embauche de faire valoir et d'interroger sur le projet et la structure. Au-delà des grands principes défendus, il faut transmettre le contexte, les manières dont les valeurs du projet se mettent en œuvre à travers les activités...

L'exemplarité compte également beaucoup. Les valeurs ne se décrètent pas : elles s'incarnent avant tout. Mais d'une manière générale, formaliser le projet et les manières dont on va le mettre en œuvre peut faciliter sa compréhension et son appropriation par tous.

II. Les principaux modes de management

Dans cette deuxième partie, vont être abordées les différentes théories liées au management. Elles n'y sont pas toutes, car il y a beaucoup d'écoles et de courants, mais il s'agit de présenter les principales.

Le management par la règle : management par les processus et management par les objectifs (diapositives 9, 10 et 11)

Le management par les processus part du principe qu'il n'est pas naturel pour l'homme de travailler et que, par conséquent, l'objectif de l'entreprise doit vérifier si la personne qu'on paie effectue bien les tâches qu'on lui a prescrites. C'est le Taylorisme : une division du travail en différentes tâches prescrites où les résultats attendus et les comportements à adopter sont très formalisés. C'est un modèle où le salarié a peu d'autonomie puisqu'on lui dit quoi faire et comment le faire. Un style de leadership donc très directif.

En ce qui concerne la motivation et la reconnaissance, le salarié est motivé par l'argent donc il reçoit un salaire proportionnel à son rendement. On peut rapprocher ça du niveau 1 de la pyramide de Maslow (besoin primaire). Les limites sont la déshumanisation du travail, l'aliénation et l'exécution passive des tâches. C'est la première théorie de management qui est venue après « le paternalisme » (gestion de l'entreprise comme un père de famille).

Avec Taylor, on est sur une approche quantitative du travail : « il faut produire et être rentable ». Avec Peter Drucker, on est davantage sur une approche plus qualitative du travail : améliorer la performance individuelle pour améliorer les performances collectives. Avec le management par les objectifs, on est dans un processus d'apprentissage continu qui a pour objectif de responsabiliser le salarié sur les résultats à atteindre et lui laisser l'autonomie sur le choix du mode opératoire.

La fiche de poste, les objectifs à atteindre sont également une manière de prescrire le travail, mais le salarié travaille en plus grande autonomie. Toutefois si on rapproche cela de la pyramide de Maslow, on est sur un niveau 2 ou 3. On est encore dans un modèle où les décisions et directions à prendre sont celles définies par un dirigeant ; il y a donc encore séparation des rôles. C'est un management qui est en train d'être remis en question même au sein des entreprises qui l'appliquaient à cause du contexte incertain dans lequel ces dernières se trouvent aujourd'hui.

Le management par les objectifs est donc adapté à un environnement prévisible et stable, ce qui n'est pas le contexte actuel. En plus, cela n'intègre que rarement la dimension relationnelle. En effet, le principe est d'évaluer les performances du salarié à effectuer les tâches qu'on lui a confiées, on est donc dans une expertise technique. C'est donc un mode de management qui n'est pas tellement accepté dans des secteurs où la culture métier est forte. Par ailleurs, l'évaluation, l'organisation du travail étant individuelle, cela peut induire de la concurrence entre salariés et nuire au collectif. Enfin, ça semble complexe à mettre en place dans des petites entreprises où le dirigeant est polyvalent et dont les ressources humaines ne sont pas forcément son point fort. En plus, les outils à mettre en place prennent en plus beaucoup de temps.

Le management par les processus et celui par les objectifs reposent sur une séparation des rôles : le chef dicte ce qu'il faut faire ou ce à quoi il faut parvenir et le salarié exécute et/ou décide uniquement de la manière de le faire. Dans les deux cas, il y a une notion de contrôle soit sous l'angle de l'obéissance avec Taylor, soit sous l'angle du résultat avec le management par les objectifs. Ce sont deux formes différentes, mais l'objectif est que les salariés produisent bien le travail qui est attendu.

Le management participatif (diapositives 12 et 13)

Douglas Mc Gregor est le père de cette théorie. Le principe du management participatif part d'une approche plus confiante en l'homme. En effet, cette théorie part de l'idée que pour qu'une personne se sente bien dans son travail, elle doit trouver du sens dans ce qu'elle fait, elle a besoin d'une certaine liberté pour s'organiser et donc a besoin qu'on lui fasse confiance. Elle a également besoin de progresser dans un domaine qui lui plaît pour continuer à avancer et à trouver du sens à ce qu'elle réalise.

Autre point important : il y a un principe de subsidiarité. C'est-à-dire que l'ensemble des sujets peuvent être traités au niveau des équipes qui ont, en autonomie, les capacités de trouver des solutions à leur difficulté. Le manager n'intervient que si les équipes ne trouvent pas les solutions. Pour que ce type de management fonctionne, il faut une vision claire et partagée du projet de l'entreprise. C'est ce qui va faire le cadre général, c'est à partir de ce dernier que les équipes vont pouvoir s'organiser et prendre des décisions.

Au niveau de la motivation et de la reconnaissance du salarié, le sentiment d'appartenance joue un grand rôle. En effet, la personne est dans un collectif, elle est responsable des prises de décisions et est partie prenante de l'évolution du projet. Par conséquent, elle va pouvoir

augmenter son estime et sa réalisation de soi (niveaux supérieurs de la pyramide de Maslow) et obtenir ainsi une forte reconnaissance. Ce mode de management prend beaucoup de temps : plus les personnes sont nombreuses à prendre des décisions, plus c'est long. Par ailleurs, cela nécessite que le dirigeant « lâche » du pouvoir et que les salariés soient dans une envie de prise de responsabilité, ce qui n'est pas toujours le cas.

Échanges

Même si ce modèle parle à beaucoup et qu'on souhaiterait pouvoir le mettre en place, ça semble très complexe. On ne peut pas, en effet, être dans de l'autogestion complète et, tout le monde ne pas être à égalité sur les prises de décision. Il est nécessaire d'avoir une direction pour organiser, prendre la décision finale. Toutefois, c'est sans doute possible de mettre ce modèle en place dans les petites structures, mais au-delà de 10 salariés, ça semble très compliqué. Ce modèle semble être un principe très libéral. Si l'on considère qu'on obtient reconnaissance, estime de soi, réalisation de soi à travers le travail, on est dans une conception où le travail c'est sa vie. Qu'en est-il de la vie personnelle ? De sa réalisation de soi en dehors du travail ? De la passion qu'on a pour travailler dans ce secteur ? On peut sans doute rapprocher ce concept à celui développé dans les entreprises libérées (Isaac Getz) qui propose une forme d'horizontalité. Mais l'objectif est de faire plus d'argent en augmentant les performances des salariés, cela reste donc très libéral.

D'une manière générale, chaque modèle contient ses risques potentiels de dérive. Peu importe le mode de management qu'on choisit, il faut essayer de prendre ce qu'il y a de meilleur dans chaque style en gardant les valeurs qui nous animent collectivement. Et pour éviter d'être dans un schéma trop libéral, on peut se mettre collectivement des gardes fous.

Le management par les valeurs (diapositives 14 et 15)

Dans ce modèle, le principe est l'exemplarité du manager : les valeurs ne se décrètent pas, elles s'incarnent. Là, c'est le management qui vient en soutien du projet. L'idée est de donner du sens à l'action, ce qui va structurer les modes de collaboration entre les salariés. Il s'agit de faire du lien entre le projet de la structure et sa mise en œuvre, mais sans présager du résultat attendu. Par exemple, si une des valeurs qu'on souhaite défendre est « l'esprit d'équipe, faire passer les intérêts du groupe avant ceux de l'individu », il s'agit de définir ce qu'on attend en termes d'attitude : solliciter l'avis de ses collègues, faire circuler l'information...

Plus généralement, pour mettre en place ce mode de management, il faut définir précisément le projet et les valeurs qui le sous-tendent, puis arriver à décliner ces dernières en normes de comportement.

En ce qui concerne la reconnaissance, le sentiment d'appartenance est très présent : on peut accéder à la réalisation de soi en apportant sa contribution à un projet auquel on croit.

Toutefois, peut apparaître un conflit entre les valeurs définies collectivement et ses valeurs personnelles. Et plus l'équipe est nombreuse, plus il peut être complexe de partager collectivement des valeurs. C'est pourquoi il convient, au moment du recrutement, de s'assurer que les profils retenus partagent les valeurs du projet. La période d'essai peut également permettre de s'assurer que la personne choisie correspond réellement à ce qu'on attend.

Le management par les compétences (diapositives 16 et 17)

Contrairement à la gestion des compétences qui part des postes de travail qu'il est nécessaire d'avoir pour la mise en œuvre d'un projet et donc sur des compétences requises, le management par les compétences est basé sur les compétences acquises. Autrement dit, il est centré sur les personnes qui sont déjà en poste. Le principe de ce management repose sur l'idée qu'il existe des compétences et qu'en les combinant les unes aux autres, on va réussir à sublimer ce que chacun pourrait faire seul et obtenir ainsi un résultat supérieur. Il s'agit donc d'arriver à valoriser l'ensemble des compétences des membres de l'équipe et de savoir comment les combiner les unes aux autres. On retrouve très souvent ce management dans le domaine de la recherche. Dans notre secteur, on le retrouve, mais souvent par défaut, lorsqu'on prend un poste de direction au sein d'une équipe déjà constituée. Il peut d'ailleurs être intéressant, dans ce cas, de se dire « je ne pars pas que des besoins de la structure, je pars aussi des individus qui la composent, de leurs compétences et j'essaie de voir comment les valoriser »

La motivation liée à ce management est souvent forte. En effet, les salariés sont amenés à occuper des postes polyvalents puisque fonction de leur compétence, ce qui évite un ennui au travail. Par ailleurs, leurs compétences étant valorisées, cela permet l'estime de soi et la reconnaissance. Toutefois, ce modèle ne peut fonctionner que si l'équipe est composée de personnes où les compétences et les expertises sont très fortes.

Conclusion

Il est important de composer son propre système de management en piochant dans les différents modèles, en fonction du contexte, de la situation et des personnes. Il y a en effet, un modèle de management que l'on peut choisir parce qu'on considère qu'il correspond au modèle de la structure, de ses valeurs, à son caractère (etc.), mais il y a également le management situationnel qui va permettre de s'adapter à chaque personne. Il s'agit alors de jouer sur les deux tableaux en fonction de la situation vécue. L'essentiel est de faire le lien entre le projet de la structure et le travail mis en œuvre, et de privilégier des modes de management propices à la reconnaissance. Il faut également être vigilant sur le fait qu'au sein du groupe, chaque individu s'y retrouve.

Pistes de travail pour la suite...

Plusieurs sujets pourraient être abordés sur les rencontres direction :

- Quelles spécificités au secteur des musiques actuelles ? Existe-t-il des singularités ? Lesquelles ?
 - La solitude du manager, pris souvent entre une équipe et un CA
 - La confiance en soi et la reconnaissance du dirigeant
 - La gestion des moments informels : quelles limites entre rapports professionnels et rapports personnels ? Entre vie privée et vie public ?
 - L'exemplarité du manager
 - Des outils sur les techniques d'animation, la définition collective des règles du jeu...
 - Gestion du temps de travail : sur investissement / sous-investissement
-

MUSIQUES ACTUELLES ET JEUNE PUBLIC



INTERVENANTS

Camille SOLER, responsable action culturelle et programmation jeune public au Sax (Achères)
Marie-Anne LECLERC, chargée de l'action culturelle et du jeune public à la Cave aux Poètes (Roubaix)
Marina FILOMAR, responsable production et diffusion à l'Armada Productions (Rennes)

Animé par **Lucie ROUSSEAU**, chargée d'action culturelle et d'irrigation territoriale à MAPL (Lorient)

Premier temps d'échanges collectifs sur l'entrée du « jeune public » et des musiques actuelles, cet atelier a été l'occasion d'explorer cette entrée via différents axes de questionnements et de partages d'analyses et d'expériences. Il nous a permis, tout d'abord, d'interroger ce qui fait « jeune public », quels sont les contenus et le périmètre de la notion, les liens entre la programmation grand public et la programmation jeune public, la place du « jeune public » dans le projet global, les liens avec les autres axes du projet, les partenaires du « jeune public » sur les territoires. Il nous a également donné la possibilité d'aborder les spécificités pragmatiques liées au jeune public, en termes de conditions d'accueil, de spécificités et de moyens économiques dédiés...Ou encore de nous questionner sur l'entrée artistique, quelle(s) démarche(s) artistiques, quelles approches différentes quand un groupe ne s'inscrit que dans le champ du dit « jeune public » ou alors quand un groupe de musiques actuelles s'oriente plus spécifiquement vers un public plus jeune...

Pour ce faire trois témoins ont contribué à nourrir nos échanges ouverts à la participation de toutes et tous !

Introduction

Si l'on compare au reste du spectacle vivant, le fait du jeune public est récent et encore en défrichage pour les musiques actuelles. En effet, depuis quelques années, différentes propositions émergent d'artistes ou de groupes qui font évoluer leurs propositions artistiques vers le jeune public, tandis que d'autres artistes créent spécifiquement pour le jeune public. D'autre part, certains projets de musiques actuelles se sont engagés dans un développement fort de cet axe en le singularisant et l'affichant spécifiquement dans leur projet et leur communication, d'autres l'incluent globalement dans leurs propositions artistiques, le jeune public étant un public comme un autre... Ce premier temps d'échanges au sein de la FEDELIMA, positionné spécifiquement sur l'entrée du jeune public et des musiques actuelles, nous a permis de faire un panorama des problématiques en cours, des différentes appréhensions du jeune public, des enjeux perçus, ou encore des perspectives à creuser.

Aussi comment les musiques actuelles abordent-elles cette notion de jeune public ? Est-ce une entrée en termes de tranches d'âges, de types de spectacles ou encore en termes esthétiques ? Qu'est-ce que cela signifie pour les acteurs des musiques actuelles en termes de propositions artistiques, de contenus, de publics ou encore de moyens pour explorer et faire des propositions « jeune public » ? Quelles perceptions de ces projets artistiques en avons-nous ? Autant de questionnements qui ont sous-tendu les échanges de cet atelier.

A - La notion de jeune public vue par les musiques actuelles : programmer des spectacles jeune public ou programmer pour les enfants ?

Différentes visions se croisent : des spectacles et concerts créés spécifiquement pour le jeune public à un aménagement des conditions d'accueil et de réception des concerts de musiques actuelles pour que des publics jeunes puissent découvrir ces pratiques artistiques.

Ainsi, le jeune public ne serait pas un genre pour les musiques actuelles, peut-être une catégorie de public, mais qui tend à largement être dépassée. Habituellement, sont qualifiées de jeune public les propositions artistiques en direction des 3 - 20 ans. Mais pour les acteurs des musiques actuelles, la notion de jeune public induit davantage un rapport intergénérationnel dans une vision des liens possibles entre l'enfant, le jeune et l'adulte, la famille, l'enseignant, l'animateur ou l'éducateur. Ce serait un endroit possible de partage entre l'enfant, l'enfantin, et l'adulte, et des propositions artistiques à plusieurs degrés de lecture à partager en famille, sur des temps de loisirs ou en classe.

Une autre caractéristique semble être les liens tenus qu'entretient le spectacle jeune public avec l'éducation artistique et culturelle ou encore l'action culturelle. Néanmoins, la tendance opposée est aussi affirmée, le concert jeune public pleinement axé sur une découverte artistique, comme une autre entrée dans la programmation musiques actuelles.

En effet la « séance scolaire » ou « séance encadrée » est souvent une entrée très présente sur l'entrée musiques actuelles et jeune public. Elle peut être un des vecteurs qui faciliterait la rencontre, voire démocratiserait l'accès aux pratiques artistiques. Il est également rappelé la notion d'exemplarité et de projections que les petites filles peuvent se faire dès le plus jeune âge en étant en contact avec des propositions artistiques portées par des femmes et/ou via des actions culturelles animées par des artistes féminines. Ceci contribue à un travail d'éducation à long terme qui peut élargir la perception des possibles en termes de choix de pratiques artistiques, voire de choix d'engagement artistique et professionnel.

Une autre caractéristique semble être un élément intrinsèque au jeune public, le rapport à la pluridisciplinarité, à la dramaturgie encore à la scénographie. Trois entrées de spectacles musiques actuelles jeune public pourraient ainsi se distinguer :

- Les concerts de musiques actuelles en configuration dite « classique »
- Les contes musicaux pour les tous petits
- Les spectacles musicaux

Et les adolescents, dans tout ça ?

Dans ce panorama, le public adolescent (14-17 ans) semble présenter quelques caractéristiques spécifiques. Beaucoup moins captifs que les plus jeunes, en recherche de singularité, de construction et d'affirmation de leurs goûts, de leurs choix par rapport à leurs aînés, parents, éducateurs, professeurs...L'estampillage « jeune-public » n'est plus accepté, voire rejeté, de même que la mixité avec des plus jeunes. L'action culturelle a particulièrement son rôle à jouer pour rentrer en contact, pour générer leur implication (ex : découverte des salles de concert, incitation des enseignants à emmener leurs élèves aux concerts, comme ils les emmènent au théâtre, interviews des artistes, vivre l'expérience d'un festival...). On peut citer l'exemple d'un projet porté par *Des Lendemain qui Chantent* avec un artiste qui va à la rencontre des adolescents, collégiens, dans deux classes et les invite à l'expression par la création de chansons, ensuite présentées en public sur la scène DLQC.

Mais l'enjeu principal reste effectivement de leur proposer un panel large et diversifié, leur permettre de vivre un « vrai concert » et contribuer à la construction de leurs goûts et identités. Il s'agit de déclencher une première clé de compréhension de la salle de concert, de permettre une expérience. En ce sens, la question se situe davantage à l'endroit de la personne et non à celle de la programmation artistique ou du jugement qu'on en a. C'est la sensibilisation aux musiques actuelles qu'il faut favoriser et ne pas fermer le rapport aux adolescents pour des questions de choix artistiques.

B - L'inscription du jeune public dans les projets de musiques actuelles

Une évolution générationnelle et sociétale

Les facteurs d'évolution des publics et des habitudes culturelles peuvent être une première clé

de lecture pour contextualiser cette ouverture des musiques actuelles aux projets artistiques en direction du jeune public. Les publics « habitués des musiques actuelles », ceux qui ont grandi avec les équipements dédiés à ces pratiques, sont aujourd'hui largement en âge d'avoir des enfants, voire presque des petits-enfants. Comme souvent dans les processus de filiation, ils leur transmettent leurs habitus culturels et souhaitent ainsi leur faire découvrir et partager leurs environnements et goûts artistiques et culturels et sont demandeurs de propositions artistiques en ce sens.

S'ajoute à cela l'évolution des comportements sociétaux qui évoluent contre une dichotomie du rôle des parents par rapport aux sorties culturelles. En effet, on peut constater une évolution du mode de sortie des « parents de jeunes enfants » qui a souvent été basé sur le fait qu'un des parents reste garder le(s) enfant(s), rôle le plus souvent attribué aux femmes, quand le conjoint va aux concerts. Cette évolution tend vers un plus grand partage des responsabilités parentales et aussi vers une envie des jeunes parents de sortir avec leurs enfants.

Enfin, le coût économique de garde des enfants qui s'ajoute à celui de la sortie culturelle peut également être une clé de lecture du fait que, de plus en plus, les « familles » souhaitent aller au spectacle ensemble.

La nécessité d'inclure la dimension du public jeune dans le projet global musiques actuelles

D'autre part, l'importance qu'au sein des projets musiques actuelles le jeune public soit un vrai désir, une volonté politique qui se traduira par des choix budgétaires également, pour que cela s'installe dans le temps et puisse générer une identification des propositions par la population du territoire est largement partagée. Le fait que le jeune public ne soit pas un « accessoire » du projet global est largement défendu par les acteurs des musiques actuelles. Il y a nécessité à impliquer l'ensemble de l'équipe sur le partage des projets et des enjeux sur le jeune public, autant que sur le reste de la programmation ou du projet.

Certains ont singularisé cette entrée jeune public dans leur projet et leur communication (ex : *Le P'tit Serge* à la Coopérative de Mai, *Sors tes parents* à la Poudrière, *Kids Tempo Club* à la Cave aux Poètes, *les Baby Room*...). D'autres, à l'opposé, ne font aucune distinction ni en termes de tranche d'âge ni en termes de propositions artistiques par rapport aux publics jeunes accueillis.

Les publics d'aujourd'hui et demain

L'attention portée au public jeune a également une portée éducative. Il s'agit en ce sens, de permettre une première expérience des musiques actuelles, de cet environnement culturel et artistique. C'est également une façon de sensibiliser les plus jeunes aux pratiques artistiques des musiques actuelles, mais aussi les adultes qui les accompagnent (parents, enseignants, encadrants, animateurs...).

Focus sur la Cave aux poètes, première scène musiques actuelles conventionnée par l'État autour des écritures jeune public :

Depuis plusieurs années, la Cave aux Poètes a initié des goûters concerts au rythme de 3 ou 4 par an environ. Et, compte tenu de la singularité de la forte densité des projets musiques actuelles sur le bassin de la métropole lilloise, la direction actuelle, arrivée il y a quatre ans, a travaillé avec la DRAC, à la construction d'un axe spécifique autour du jeune public et des musiques actuelles. Ce partenariat a conduit la Cave aux Poètes, à une labellisation par l'État en tant que scène de musiques actuelles conventionnée autour des écritures « jeune public ».

Ce conventionnement a une durée initiale de trois ans et s'articule autour des missions de soutien à la création dans le domaine du jeune public, de soutien à la diffusion (environ 8 spectacles/ an) et par le fait d'associer plus particulièrement un ou des artistes associé(s) à cette démarche, et ce sur les 3 années de la convention (temps de création et d'accompagnement beaucoup plus long que dans la plupart des dispositifs existants).

[Découvrez la programmation jeune public 2016/2017 de la Cave aux Poètes](#)

C - Les spécificités d'accueil et les moyens financiers dédiés au jeune public

Certaines conditions d'accueil peuvent être adaptées notamment pour les plus jeunes :

- L'horaire et le jour des spectacles
- La durée du spectacle ou du concert
- Les niveaux sonores
- Les modalités d'accueil (tapis, coussins...)
- Les tarifs de billetterie (famille, accompagnateur...)

Néanmoins, il est aussi précisé que l'expérience d'un « vrai » concert, dans un lieu dédié aux musiques actuelles, est également à proposer et fait partie de la transmission culturelle de l'environnement des musiques actuelles (situation debout, déplacements possibles dans la salle, consommations adaptées au bar, découvrir une billetterie...).

Les concerts ou spectacles jeune public, enfant pauvre de la programmation ?

Quant aux moyens économiques pour développer la diffusion et de soutenir la création jeune public dans les musiques actuelles, ils sont encore peu développés, mais certains dispositifs existent néanmoins via notamment les sociétés civiles, l'ONDA, des dispositifs d'aides en région (cf. par exemple l'ARCADI pour l'Île-de-France). De plus, c'est souvent un équilibre et des choix budgétaires à négocier avec le programmeur « généraliste » au sein des structures de musiques actuelles.

Le levier de la coopération autour du jeune public sur les territoires

L'importance de développer, au sein de la FEDELIMA, mais aussi avec d'autres partenaires culturels et éducatifs sur les territoires, des leviers de coopération et de partenariats pour mutualiser certains coûts de transport, de création... est un enjeu fortement exprimé et à développer.

À titre d'exemple : le projet jeune public autour du rap, [BoomBap](#), création qui a été coproduite par l'Armada Production (Rennes), l'Antipode MJC (Rennes) et la Coopérative de mai (Clermont-Ferrand) avec les soutiens spécifiques de Rennes Métropole, de l'ADAMI et du CNV.

Autre exemple de coopération possible sur les territoires, celui du « collectif jeune public » de la région des Hauts de France qui réunit structures de diffusion, compagnies, artistes, tourneurs, du spectacle vivant avec comme envie dès septembre 2016 de constituer un sous-groupe « musiques actuelles et jeune public ».

Exemple de la coproduction entre la Coopérative de Mai et la Scène Nationale de Clermont-Ferrand sur un spectacle, un livre-disque, les [Songes de Léo](#), de Morgane Imbeaud, chanteuse de Cocoon.

D - Les démarches artistiques et jeune public dans les musiques actuelles

Ces démarches artistiques sont-elles spécifiques et/ou en lien avec une idée éducative ou pas nécessairement ? Pourquoi certains artistes « tout public » se tournent vers le « jeune public » ?

Parfois l'arrivée d'un enfant peut faire évoluer le regard de l'artiste sur ses choix artistiques, et parfois aussi le fait de coupler une proposition tout public et une proposition jeune public ou goûter concert a pu être le moyen pour certains artistes ou groupes d'assurer leur viabilité économique dans un contexte de diffusion de plus en plus tendu.

Pour l'Armada, tous les artistes accompagnés doivent avoir un fort parti pris artistique hors du jeune public. Ils sont accompagnés du début de la rencontre jusqu'à la production finale du spectacle, la tournée, par différents intervenants, corps de métiers qui leur permettent de se nourrir, de se former dans leur approche du jeune public.

La relation à une potentielle dimension pédagogique liée au spectacle n'est pas une entrée obligatoire dans le choix des artistes pour l'Armada.

De plus, la formation des artistes sur le jeune public (scénographie) peut, par ricochet, les nourrir dans leurs propositions en direction des adultes.

Conclusion :

- Nous pouvons identifier de ce premier temps d'échanges autour des musiques actuelles et du jeune public :
 - L'intérêt de poursuivre régulièrement et plus amplement nos échanges sur cette entrée de jeune public / public jeune
 - De mettre en place une liste de discussion spécifique
 - De creuser des pistes de coopération et de partenariats en termes de création et de diffusion des propositions artistiques en direction du jeune public
 - De nous nourrir des expériences et projets accompagnés, découverts, accueillis par chacun d'entre nous
-

Projets / artistes cités lors de l'atelier :

Hevisaurus, groupe de hard rock finlandais. www.hevisaurus.com
The Wackids, le concert pour jeune rocker de 6 à 666 ans. www.wackids.com
Tony Melvil et Usmar, Quand je serai petit www.quandjeseraipetit.net
Panic au bois béton, concert de musiques urbaines.
T'as vu c'que t'écoutes ?!, conférence ludique sur l'histoire des musiques actuelles
Sapritch : <http://sapritch.blogspot.fr/>
Master, théâtre et histoire du rap de David Lescot et Jean-Pierre Baro: <http://www.bureau-formart.org/agenda/master>
Animal Fyesta : concert de fête pr les 4 à 10 ans www.youtube.com/watch?v=BEFC3evaBmk
Serena Fisseau : www.serena-fisseau.com
Estelle Savasta : www.hippolyteamalaucoeur.com
Mami Chan : armada-productions.com/spip.php?article1167
Rick le Cube : www.ricklecube.com
Boombap : armada-productions.com/spip.php?article1240
Aurélié Namur : www.lesnuitsclaires.fr/compagnie_les_nuits_claires
Gangpol & Mit : armada-productions.com/spip.php?article1189
Lena Deluxe : www.caveauxpoetes.com/action-culturelle-clea-5.html
Mosai et Vincent : armada-productions.com/spip.php?article1172
Alice Laloy: www.sappellereviens.com/la-compagnie/
Super Sauvage, super comédie musicale. www.lacoope.org/artiste/super-sauvage
L'Armada : www.armada-productions.com
MHD : www.youtube.com/watch?v=EFpGndwMiCQ
Blacko : www.blackofficiel.fr/

TRANSMISSIONS DES PROJETS MUSIQUES ACTUELLES



INTERVENANTS

Mireille DESTRIKATS, pour la délégation à la langue française du Ministère de la Culture
Gaëlle MASSICOT-BITTY, responsable musiques actuelles et jazz à l'Institut Français
Thierry WONE, chanteur au sein du groupe French Connection
Michael SPANU, chercheur à l'Université Paris III (thèse sur les usages de l'anglais et des langues étrangères dans les groupes de musiques populaires électro-amplifiées en France)

Animé par Patrick FLORENT, directeur de la radio Canal B à Rennes

Portés souvent à l'origine et historiquement par des personnalités, les projets de musiques actuelles se sont construits au gré d'une action militante, d'opportunités et d'une acceptation dans les politiques publiques et dans le secteur musical et culturel. Comment, lorsque le porteur initial du projet ou la personnalité qui l'a porté pendant des années s'en va, assurer une continuité au projet et à la reconnaissance de ce dernier ? Mais plus largement, de quelle manière « dé-personnifié » le projet et faire en sorte qu'il soit porté plus collectivement par les personnes en place et celles qui arriveront ? À partir de témoignages, il fut question de réfléchir aux enjeux de la transmission d'un projet et d'imaginer des outils pour la mettre en place.

POUR ALLER PLUS LOIN

Accéder à la présentation : 

Cet atelier pose la question de la transmission par rapport à deux observations réalisées sur le terrain : lorsqu'il y a un grand changement de gouvernance, comment transmettre le projet à ses nouveaux dirigeants ? Mais également, en cas de départ en retraite du porteur de projet initial – question qui se pose de plus en plus – comment imaginer le renouvellement de la direction pour assurer la continuité du projet ? Quel impact cela a-t-il sur la gouvernance en place ?

L'objectif de cet atelier n'est pas de dresser une liste exhaustive des différents cas de transmission (il y a beaucoup de cas différents), mais d'échanger sur les questions et problématiques liées à la transmission d'un projet.

Dans un premier temps, Bruno Colin (OPALE) va donner une définition de ce qu'est la transmission et des réflexions qu'elle peut engendrer. Il y aura ensuite un temps de travail en petits groupes autour d'une question puis une mise en commun. Enfin, Damien Morisot (Des Lendemain qui Chantent) - à partir de ce qui s'est dit – rebondira et synthétisera les différentes propositions formulées et/ou pistes de travail à mener.



Qu'est-ce que la transmission, à quoi ça peut nous renvoyer ?

Il existe *plusieurs définitions* de la transmission (Diapositive2). On peut se demander si un projet est transmissible ? Comment une direction transmet à son successeur ? Mais, le plus important dans la notion, c'est le résultat : c'est le moment où le message a été transmis.

Que fait-on passer dans la transmission d'un projet de musiques actuelles ? Les valeurs, les représentations, donc des éléments de l'ordre de la culture. On transmet également des idéaux,

des croyances et des choix esthétiques. Il y a aussi une transmission au niveau de la posture et des méthodes de travail. Ce ne sont pas toujours des éléments formalisés, ni même conscientisés, mais ce sont des choses qui existent, qui sont sous-jacentes d'une organisation. On se situe ainsi au niveau des savoir-être. Enfin, on transmet ce qui est de l'ordre des compétences, des connaissances et de l'expérience : ce qu'on peut appeler des savoir-faire. Il y a donc trois niveaux différents de transmission.

Quels lieux : des directeurs à leurs successeurs ?

S'il y a un cas de remplacement d'un directeur par recrutement, est-ce qu'on veut parler de transmission au successeur ? Ou à l'équipe ? Ou aux deux ? Quand la transmission doit se faire auprès d'une personne qui vient de l'extérieur, le processus n'est pas le même que lorsque c'est une montée en compétence d'une personne en interne. En effet, dans les deux cas, le facteur temps n'est pas le même. On peut supposer que lorsqu'il y a une montée en compétence d'une personne en interne pour assumer une fonction de direction, on a une transmission qui se fait dans le temps, ce qui n'est pas le cas lorsque la personne arrive de l'extérieur. Il y a une histoire commune qui permet de passer des étapes.

La problématique de la transmission peut dépasser le cadre interne d'une structure puisqu'il peut y avoir des personnes qui viennent d'une autre ville, d'un autre lieu avec des éléments extérieurs à transmettre.

D'autres définitions et d'autres questions (Diapositive 3) :

Communication : transmission de données,

Est-ce que le signal peut être brouillé ?

Mécanique : courroie de transmission,

Peut-il y avoir des pannes de transmission ? Quand celui qui transmet s'arrête de transmettre est-ce que le processus continue ou non ?

Physique : transmission du son, de la lumière,

Est-ce que la transmission est la même selon le milieu (partenaires, CA bénévole, salariés,..) traversé ? Est-ce que c'est un milieu qui absorbe ou qui, au contraire, reverbe ?

Neurologie : influx nerveux à travers la synapse,

Celui qui transmet peut aussi être un organe transmetteur c'est-à-dire qu'il peut véhiculer des informations qui sont liées à son environnement dans le but de les faire passer au bon récepteur.

Parapsychologie : transmission de pensée.

Si ça arrive souvent, il se peut que la transmission se fasse naturellement au sein de l'équipe, sans qu'on ait besoin de l'organiser.

Plusieurs éléments peuvent être transmis entre les personnes (Diapositive 4)

- un bien par voie de succession,
- une maladie par contagion, d'une névrose,

(Il n'y a pas que des éléments positifs qui se transmettent)

- de la connaissance,
- du langage, du nom, des traditions,
- une transmission sociale,
- du, des pouvoirs. (La transmission du pouvoir c'est la capacité de transmettre le pouvoir d'agir. Cela peut rejoindre la notion d'empowerment)

L'émetteur transmet (Diapositive 5) ces éléments de manière plus ou moins volontaire, et plus ou moins inconsciente. La succession, la connaissance, le pouvoir sont sans doute transmis de manière volontaire et consciente. Mais les attitudes, la transmission sociale sont sûrement transmises de manière moins consciente étant donné que ce sont des éléments moins visibles. La transmission est aussi plus ou moins complète ou partielle. Il se peut que la personne ait envie de garder les choses pour elle. Elle peut aussi juger que ce qu'elle a à transmettre est trop lourd. Cela peut être également par négligence parce qu'il y a eu absence de réflexion sur ce qu'il y avait à transmettre ou non. D'une manière générale, il est impossible de tout transmettre.

Représentation graphique de la transmission, côté émetteur (Diapositive 6) :

Le terme actif n'est sans doute pas le bon. Il faudrait parler de « conscient et volontaire » ou « conscient ».

Entre 1 et 3 (en haut à gauche) : Orchestrer / Auto-organisation. Il s'agit de provoquer la mise en place d'un système qui va s'auto organiser et permettre ainsi de faire ressortir des leaders, des prises de positions et/ou de pouvoirs...

Entre 1 et 4 (en haut à droite) : Tout organiser. La personne qui part organise tout avant son départ : elle partage ses responsabilités, fait en sorte que chacun ait sa place...

Entre 2 et 3 (en bas à gauche) : Laisser faire, tout en étant présent.

Entre 2 et 4 (en bas à droite) : Être omniprésent sans donner de directives

Du côté du récepteur, celui qui reçoit la transmission, on observe quatre attitudes différentes après le départ de la personne (Diapositive 7) :

- La reproduction ou l'imitation

Si la personne reproduit ce qui a été fait avant, c'est sans doute qu'elle est dans une configuration où elle a peur de mal faire, où elle est dans un sentiment d'insécurité, ce qui renvoie à un besoin d'être sécurisé.

Alors que si la personne imite ce qui a été fait, elle essaie de faire aussi bien. Elle est davantage dans le désir de reproduire ce qu'a réalisé une personne dont elle appréciait le travail et peut-être dans un besoin de reconnaissance par rapport à cette dernière.

- La traduction

Dans ce cas, la personne cherche à préserver son indépendance. La traduction de ce qui a été fait répond sans doute plutôt alors à un besoin d'autonomie.

- L'innovation

Dans ce cas, soit il n'y avait pas de projet de formalisé, soit la personne souhaite apporter quelque chose d'autre ou a besoin de rompre avec ce qui était précédemment fait. Dans tous les cas, cela répond à un besoin de création.

Nouvelle définition (Diapositive 8)

Par rapport aux précédentes définitions, celle-ci apporte des notions complémentaires, notamment « les émotions », c'est-à-dire le côté sensible qui est constitutif d'une communauté. Elle ajoute aussi la notion « d'institution » c'est-à-dire le cadre institué relatif à une réalité. Enfin, elle met l'accent sur la « transformation » : il y a toujours transformation et réappropriation lors d'une transmission.

Étymologie du mot transmission (Diapositive 9)

La transmission renvoie à la notion de transition, de rite de passage et, passer d'une direction à l'autre fait partie de ces transitions et de ces passages.

On observe trois temps principaux significatifs de ces moments de passage :

- la difficulté à mettre le mot fin sur une période révolue
- la difficulté à prendre du temps. Or, il existe toujours une période de « l'entre-deux » dans une période de changement. Mais peut-on se réserver des temps de ce type-là dans une structure qui a besoin de productivité ?
- la difficulté d'accéder à un nouvel état.

Pour ceux qui s'en vont, il faut donc essayer (Diapositive 10) :

- d'accepter de « mourir », de disparaître, de ne plus être ce qu'on a été. Mais aussi accepter d'abandonner un pouvoir ou de voir ses successeurs s'émanciper
- de ne pas tout contrôler pendant la phase de transition. Pour cela, on peut imaginer des espaces qui facilitent les discussions, mais sans exigence de production.
- de savoir ou de sentir vers quoi on se dirige et d'être attiré par cette perspective. Il est sans doute possible pour cela de préciser la nature du lien que l'on gardera avec ce que l'on quitte. Mais il est également important de se réjouir de voir ses successeurs advenir à autre chose.

Et pour ceux qui les remplacent, il est important (Diapositive 11)

- de marquer la fin de la période précédente en l'écrivant, en l'inscrivant quelque part afin de garantir que ce qui a existé, a vraiment existé.
- de réfléchir à ses peurs ou, en tout cas, de trouver les moyens de les laisser s'exprimer d'accepter les zones d'incertitude et, pour cela, de créer des cadres sécurisants comme des temps de réunion ou de séminaire qui vont accompagner le changement d'être en éveil pour repérer les nouvelles idées afin de suivre les plus justes

Selon vous qu'est-ce qui peut faciliter ou au contraire freiner la transmission ?

Travail en sous-groupe.

Synthèse

Ce qui peut **faciliter** la transmission, c'est :

- l'envie de transmettre
- la confiance
- un positionnement clair
- la bienveillance
- le fait qu'il y ait un climat serein
- une préparation sur le temps, anticiper le changement,
- être disposé à transmettre
- la limitation des mandats : on peut prendre l'habitude de transmettre si on sait dès le départ que l'on va partir
- la connaissance et des outils de langage commun donc des outils (fiche de poste, projet,...)
- des temps d'échanges formels et informels pour transmettre (réunions collectives)
- le temps : se laisser le temps
- se donner la possibilité de penser que la direction et/ou la présidence peut changer
- sortir d'une gestion informelle pour formaliser, objectiver et expliciter l'organisation et le fonctionnement interne, les manières de faire
- identifier ce qu'il faut transmettre et à qui. Mais aussi la situation du transmetteur : transmission volontaire ou forcée ?
- dans le cas, d'un transmetteur et un récepteur, introduire un modérateur
- trouver du sens à ce qui est transmis
- identifier les enjeux de ce qu'il y a à transmettre

Les freins :

- l'égo ou l'instant de propriété par rapport à un projet, un lieu
- trop ou pas assez de personnalité
- la peur de la reconversion, de devoir refaire du réseau, de partir en terrain inconnu
- le conflit au travail, l'incompréhension
- ne pas savoir formaliser à cause du manque de recul
- le manque de pédagogie
- le rapport exclusif au pouvoir
- le manque de partage dans le projet
- la limitation des mandats : ce peut être un frein également qui crée la peur de partir
- le sentiment d'injustice, de manque de légitimité, de difficultés pour le nouvel arrivant
- l'urgence du quotidien
- le manque de méthodologie, de savoir-faire communs
- le trop grand copinage entre les salariés au sein d'une structure
- la reconnaissance sociale du directeur par les partenaires, l'environnement,...

Synthèse de Damien Morisot et débat

La transmission n'est pas que le fait d'un directeur ou d'une directrice qui s'en va. La transmission fait partie de l'utilité sociale de nos projets. La transmission est une de nos activités. La transmission, c'est à la fois, l'équipe, le bureau, le CA et les bénévoles.

Le départ d'un directeur-trice historique peut faire peur ou au contraire, on peut se dire que de nouvelles choses peuvent être possibles. Par exemple, lorsque les relations sont tendues entre un partenaire et le directeur-trice d'une structure, ce dernier peut se dire que lorsqu'il va partir la situation va évoluer. Mais ce n'est pas toujours le cas : les problématiques, malgré le changement de direction et/ou de projet, peuvent rester identiques. Il y a sûrement beaucoup de fantasmes autour du départ d'une direction historique.

L'autre élément que l'entend souvent est le « c'était mieux avant ». On peut l'entendre de la part des publics, de certains partenaires, mais aussi de l'équipe, et ce même si elle n'était pas à l'origine du projet. Le lien au projet et surtout au lieu est assez viscéral, et par conséquent, les personnes ont du mal à voir évoluer les équipes, le projet, l'ambiance... Parfois, ça n'a même aucun lien avec le sens du projet, mais les personnes sont attachées au lieu et développent une forme de nostalgie par rapport à ce qu'ils y ont vécu. C'est très compliqué à assumer pour les équipes nouvelles et compliqué aussi à dépasser, car cela touche au sensible.

Un autre cas compliqué peut surgir lorsque le porteur initial du projet disparaît brutalement. Il faut sans doute réfléchir aux moyens d'anticiper ces situations : partager davantage avec les équipes. Trouver des temps où chacun peut réinterroger le projet afin de se le réapproprier. Et, c'est aussi une manière de rendre autonomes les personnes.

LES PRATIQUES EN AMATEUR DANS LES MUSIQUES ACTUELLES : OÙ EN SOMMES-NOUS ?



INTERVENANTS

Benjamin FRAIGNEAU, chargé de mission FEDELIMA
Thierry DUVAL, président du Collectif RPM
Nicolas BONGRAND, coordinateur du Collectif RPM

Animé par Stéphanie GEMBARSKI, FEDELIMA

Qu'en est-il des réalités des pratiques en amateur, des profils des musiciens ? Comment et où pratiquent-ils ? Quelles sont leurs attentes par rapport aux acteurs des musiques actuelles ? Quels accompagnements possibles et projets seraient à mettre en œuvre ?

Pour actualiser et partager nos perceptions des pratiques en amateur dans les musiques actuelles, la FEDELIMA mène depuis 2016 une étude exploratoire sur le département Morbihan, avec l'implication de l'Echonova, de MAPL et le relais de la FAMDT pour les musiques traditionnelles.

Cette étude a été réalisée via deux phases : la première a permis de recueillir des données quantitatives auprès des musiciens qui pratiquent en amateur. La seconde a proposé des temps d'entretiens collectifs davantage centrés sur une approche qualitative permettant des échanges entre musiciens notamment sur leurs rapports à cette pratique musicale, leur entrée en musique, l'histoire des groupes, la place et le sens de la pratique musicale pour les personnes...

Cet atelier a été l'occasion de partager les premières tendances et résultats de cette étude exploratoire, de les confronter à d'autres territoires, ainsi que d'élargir nos échanges avec les réflexions de nos partenaires. D'autre part, cet atelier a permis de faire un point d'actualité sur les évolutions législatives concernant les pratiques en amateurs notamment sur leur diffusion, qui fait l'objet d'un article dans le projet de loi Liberté de Création, Architecture et Patrimoine LCAP).

Ce point sur les pratiques en amateur a été proposé en deux temps. Un premier point d'étape a été fait sur l'étude menée par la FEDELIMA et la FAMDT en partenariat avec l'Echonova et MAPL sur les pratiques en amateur collectives et volontaires dans le Morbihan. La deuxième partie de cet atelier a été animée par Thierry DUVAL qui est intervenu sur le cadre légal dans la diffusion des pratiques amateurs (cadre en place au mois de juillet 2016)

Pourquoi cette étude ?

La FEDELIMA a voulu lancer ce travail avec pour ambition de réactualiser les représentations que l'on a des pratiques en amateur qui sont par nature diverses et variées. Le territoire choisi pour cette étude a été le Morbihan, notamment car la FEDELIMA a repéré sur ce territoire deux initiatives portées par l'Echonova et MAPL, les deux SMAC du Morbihan :

- le plus grand groupe de rock du monde, organisé par MAPL, qui cherche à fédérer un maximum des musiciens (amateurs) dans le stade de Lorient pour jouer ensemble (1005 musiciens en 2015) .
- Vannes All-Star qui rassemble sur scène les musiciens de la scène locale, mélangés afin de créer des groupes éphémères

Une base de données assez fournie était donc disponible et les musiciens locaux assez bien identifiés. La FAMDT a aussi été associée à cette étude, puisque la Bretagne a la particularité d'avoir une forte pratique musicale amateur dans le champ des musiques traditionnelles.

Délimiter de façon la plus claire qu'il soit le périmètre de l'étude a été un enjeu important, car les pratiques musicales en amateur représentent beaucoup de monde, dont une grande partie est en lien avec les conservatoires et les écoles de musique. Faire rentrer ces institutions dans le champ de l'étude aurait provoqué leur surreprésentation et aurait biaisé les résultats. D'autant plus que l'étude s'intéresse aux pratiques musicales qui sont volontaires, autonomes et collectives et non celles qui passent par des enseignements un peu « normés » et obligatoires comme dans les écoles de musique où il y a beaucoup de pratiques collectives amateurs, mais qui sont un peu imposées par un cursus.

**Les pratiques artistiques en amateur, collectives et
volontaires, dans le champ des musiques populaires :**
étude exploratoire sur le territoire du Morbihan

[Document de travail - Juin 2016]



LES LIEUX DE MUSIQUES ACTUELLES ET LA MILITANCE OÙ EN EST-ON ? SOMMES-NOUS TOUJOURS EN MESURE D'ACCUEILLIR LA CONTESTATION ?



INTERVENANTS

Jedediah SKLOWER, membre du comité de rédaction de Volume!, enseigne à l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Animé par Fred JISKRA, directeur des Zuluberlus (Colombes)

Discutants :

Anne-Claire ROCTON, inspectrice musique en charge des musiques actuelles pour la DGCA

Jean-François BURGOS, référent musiques actuelles à la FNCC (Fédération nationale des collectivités territoriales pour la culture)

Pierre-Henri JEANNIN, directeur d'Emmetrop (Bourges)

Basile SABIN, chargé de l'action culturelle d'Emmetrop (Bourges)

Guillaume LECHEVIN, directeur du Jardin Moderne (Rennes)

Interrogeons notre fonction d'acteur culturel sur un territoire : comment nos projets répondent-ils aux enjeux de société auxquels ils sont confrontés ? Comment nos lieux, en tant qu'endroits d'apprentissage et d'exercice de la citoyenneté, peuvent-ils accompagner l'émergence citoyenne à laquelle nous assistons aujourd'hui, tel que le mouvement Nuit Debout ? Est-ce notre rôle, est-ce de notre ressort ? À travers l'histoire alternative de la structuration des musiques actuelles en France et dans le monde, et en explorant les rapports entre contestation et musique, le débat s'est lancé sur notre capacité à accueillir ces nouvelles formes de militance et de citoyenneté.

Avant d'ouvrir le débat, Jedediah SKLOWER pose les enjeux de ce débat dans une perspective historique. Son analyse s'intéresse moins aux espaces et aux lieux, qu'aux dynamiques, mais il pose la question du rôle des salles de musiques actuelles.

Histoire politique des musiques populaires

Jedediah Sklower travaille sur les musiques populaires, celles qui sont nées par la reproduction mécanique, l'amplification et l'apparition de l'industrie culturelle. Elles sont donc tributaires d'une industrie, et de nombreuses médiations matérielles et symboliques participent de leur production et réception : des discours politiques ou médiatiques, des dispositifs techniques comme les espaces de diffusion, par exemple les lieux de musiques actuelles.

Dès les années 1930, la théorie critique reproche à ces musiques d'être façonnées par une hétéronomie foisonnante. Les musiciens composent avec des contraintes et des intermédiaires. Leur travail échappe donc à leur souverain arbitre. Ainsi, analyser la production, la signification et les usages passe forcément par ces médiations.

C'est pour cela qu'il faut intégrer les salles de musiques actuelles dans ce raisonnement. La figure romantique de génie autonome ou l'émanation incarnée du peuple ne reflète pas son ambivalence. L'intérêt des musiques populaires réside dans un désir d'épaissir la médiation. On ne prétend pas être dans la création libre, mais on fait avec le tissu même qui nous contraint : les espaces, formes, techniques... Sur l'aspect politique, on n'est pas non plus dans la figure idéale du militantisme pur, qui fait sans les contraintes du monde social.

Il faut prendre en compte cette nature industrielle des musiques populaires, le rôle des structures de production, des outils phonographiques, des feedbacks du monde social. Le problème des analyses classiques, c'est qu'elles se réfèrent à la société du spectacle, à l'aliénation populaire... Elles ne peuvent donc pas comprendre la nature de ces musiques peuplées de médiations. Elles parlent soit de l'industrie, qui déterminerait des écoutes passives ou plus optimistes, soit d'une liberté de réception non contrainte. **Elles ne repèrent pas ce qui est fondamental : la question des médiations.** Tout est dans cet entre-deux pour comprendre ce qui fait la politique des musiques populaires.

Depuis le XIXème siècle, il y a eu deux conquêtes politiques. D'abord, l'idée que les classes laborieuses étant dangereuses, leur culture le serait aussi. Le danger qu'elles pesaient sur l'ordre social a été dédoublé sur l'ordre culturel. Cette manière de penser la politique est presque close. Il y a toujours quelques stigmatisations, comme pour le hip-hop, mais la valeur esthétique et le soutien à la création sont globalement acceptés.

Ensuite, l'idée que l'esthétique n'est pas seulement la définition de critère formel, mais aussi une

définition normative de ce qu'est l'art. Cela dessine une politique : qui dit qui est apte ou non à apprécier une esthétique ? Jacques Rancière appelle cela un « partage du sensible ». L'avènement des cultures pop a contesté ces partages : le bien, le beau et le bon sont remis en cause. C'est par là que les situations d'oppression sociale, matérielle deviennent autant de sources de créativité que les malheurs existentiels de l'individu romantique.

La politique de musique populaire, c'est cet accompagnement historique d'un processus politique par un phénomène culturel. L'émancipation des masses, la définition et la circonscription d'un espace propre, ouvrant à la constitution d'identités, de mythologies collectives qui débordent et reconfigurent les cadres antérieures. C'est aussi un rouage de la formation d'une opinion politique, avec des possibles dynamiques d'unification subjective de plusieurs pans des classes populaires.

Cela pose déjà des questions : en quoi les lieux qui programment cette musique participent de cette logique historique ? **Est-ce qu'aujourd'hui, on lutte encore pour la reconnaissance de ces cultures ?** Pour certains, oui, car il y a encore dans les choix budgétaires qui se font sur un stigmate hérité de longues luttes de reconnaissance. Mais en quoi un espace propre est encore possible grâce aux salles ?

Les enjeux de la politisation

Dire espaces propres, et les scènes de musiques actuelles le sont évidemment, ne signifie pas qu'ils soient autonomes. Il y a des phénomènes de domination, mais aussi des formes de résistance tactique qui permettent des détournements. Des formes aussi banales que marginales peuvent avoir un écho plus vaste que leur aire de naissance. Il faut repérer ces résistances, car la mise en crise de systèmes dominants à partir de subcultures n'est pas forcément explicitement politique. La politique des musiques populaires ne peut pas être réduite à une question de militantisme explicite d'adoption d'objectifs politiques.

Dans une veine militante, les discours de gauche classique conditionnent la question de la culture à l'action mobilisatrice et au cadrage d'avant-garde militante. Par exemple : le front culturel des 30's aux USA est associé au jazz hot. Or, à partir de cet exemple, Michael Denning explique que la politique n'est pas une forme immanente des subcultures, elle est une force exogène qui les oriente.

Cela part d'une idée louable : susciter la rencontre entre les énergies des subcultures et les savoir-faire des militants. Mais cela implique plusieurs problèmes :

- Les salles sont-elles prêtes à être identifiées politiquement ? La politisation, ce n'est pas simplement un débat démocratique qui intègre l'ensemble des opinions politiques. À un moment, il faut désigner un ennemi.

- Il n'y a pas de rencontres réussies entre subcultures et politique sans préalable d'une culture disposée à des formes de résistance. Jacques Rancière relève : « il ne s'agit pas pour les dominés de se libérer à l'aide de vérités politiques révélées pour une minorité éclairée, mais d'acquérir des passions qui soient inappropriées à la situation d'oppression dans laquelle ils vivent ». Penser l'émancipation sensible comme préalable affectif à la politisation est donc une politique.
- Une critique des milieux punk radicaux : si les promoteurs des musiques actuelles sont efficaces dans leur travail, ils finissent aussi par défaire ce qui peut rester de subversif dans des cultures qui auparavant ne vivaient que grâce à la puissance subversive de leur marginalité. Cependant, en termes d'espace, ces musiques ont rarement des lieux à elles. Dans leur imaginaire, on pense aux garages, aux squats... Quels sont les espaces où ces cultures peuvent se sentir chez elles ? Les scènes de musiques actuelles peuvent apporter une solution politique. En dialogue avec les lieux d'éducation populaire, ils peuvent constituer un réseau qui offrirait un usage propre, propice des pratiques politiques.
- L'aire politique actuelle, à l'image de « Nuit Debout », est à l'occupation des espaces publics : dehors. Avec ses aspects démocratiques et anti-institutionnels, contre les intermédiaires traditionnels de la représentation politique. Dans quelles mesures est-ce que les salles, qui sont des espaces clos en partie institutionnalisés, peuvent être des espaces occupés ? Peuvent-elles s'associer à un geste d'occupation de l'espace public ? Il y a eu des occupations du théâtre de l'Odéon, du festival d'Avignon, de Cannes... Des lieux culturels ont déjà été occupés lors de mouvements sociaux et politiques. Est-ce qu'il y a cette tradition dans les SMAC ?
- Le relevé de ces formes d'activités politiques ne doit pas s'arrêter à une définition située idéologiquement. Certaines ne mènent pas à des conséquences politiques. D'autres soudent des communautés fondées autour d'un projet politique contraire à nos valeurs. Par exemple : l'émancipation par le punk des mouvements d'extrême droite à Rome. Le mouvement néo-fasciste Casapound a picoré plein d'éléments d'extrême gauche sur le sujet du logement. La réussite de ce mouvement pose un problème de coloration politique, car l'émancipation n'est pas systématiquement de gauche.

Penser la politique des musiques populaires, c'est aller plus loin que le simple recensement de faits d'armes glorieux mis en musique. Mais surtout, les grands récits qui ne parlent de la politisation des musiques populaires que dans la mesure où elles accompagnent les mouvements politiques légitimes ont tendance à réduire la musique à une fonction instrumentale. La musique est autre chose qu'une simple expression, elle est aussi une expérience qui permet une autre forme de la pratique politique. Il y a par exemple une articulation originale entre la déviance et leur nature industrielle : lorsque ces musiques sont stigmatisées et qu'une communauté de passionnés les défend, le lien avec d'autres formes de stigmatisation sociale, culturelle ou ethnique peut être fait.

Pour expliquer ce lien, Jedediah Sklower mobilise des références scientifiques :

Jacques Rancière : « ceux à qui on refuse la qualité d'être parlant et pensant revendiquent leur appartenance au monde commun et transforme le monde social par cette exigence de reconnaissance de leur égalité », ce qui est une potentialité de reconnaissance politique.

A. Darre : « par la conscientisation communautaire qu'elles génèrent, les musiques populaires peuvent apparaître comme des ferments de mobilisation sociale, des grammaires pour l'action collective, chanteurs et musiciens sont alors les vecteurs d'une communauté qui s'imagine, qui se projette dans un univers social défini ».

T. Reed : « Dans la mesure où, par définition, les subcultures se distinguent des cultures mainstream, elles existent toujours potentiellement en tant que force politique »

Les rôles des lieux de musique

La stigmatisation ou le rejet par l'industrie de certaines scènes musicales motive leurs acteurs à s'organiser pour jouir de leur musique. Les Punks ont inventé leurs propres lieux en se fondant sur des savoir-faire qui peuvent être recyclés en contexte militant. Cette traduction d'un savoir-faire dans d'autres contextes est une forme d'émancipation. Ces scènes marginalisées par le système médiatique et commercial, ce qu'elles perdent en résonances sociales, elles peuvent le gagner en compétence organisationnelle. Face à la précarité, les salles peuvent offrir un cadre intéressant pour des subcultures marginalisées.

Le revers de cette hypothèse, c'est que plus ces musiques sont reconnues, plus elles perdent de leur résonance politique. Malgré tout, les musiques populaires offrent un répertoire symbolique de luttes culturelles qui sont aussi des moteurs d'association, qui révèlent des capacités d'agir. Ces musiques proposent d'autres programmes de perception, d'autres programmes d'appréciation et d'action. Et donc une faculté de communication des affects à l'œuvre dans des formes de mise en commun.

R. Eyerman et A. Jamison définissent la « praxis cognitive » : « le rôle des arts dans la création de cadre interprétatif au sein de mouvements sociaux, qui irriguent le monde social ».

William Raw parle de « praxis social » : « les mouvements sociaux sont des sites où la culture est un rapport social et politique mis en scène dans toute une série d'activité, de rencontre et de délibération ». C'est l'organisation politique inhérente à une scène musicale.

Dans un espace propre comme les salles de MA, il y a une possibilité d'offrir une caisse de résonance pour ces représentations et à ces organisations. La musique n'est politique et ne produit de la politique qu'à condition d'être elle-même à l'image de l'idéal promu : un collectif inclusif, participatif. Les scènes ne s'organisent pas en partis, donc il ne faut pas penser leur politique sur ce modèle, mais les rapprocher des formes de militantisme actuel, à l'image des mouvements d'occupation des places.

Les salles de musiques actuelles sont des médiateurs, ce sont des espaces où les corps et affects sont en mouvement, où les communautés de fans se retrouvent. On y dispose d'expériences esthétiques et collectives comme dans peu de lieux. Ce sont aussi des liens entre des échelles territoriales, politiques, économiques... elles s'articulent entre des politiques publiques et l'industrie musicale.

Le cœur de la politique des salles de musiques actuelles est donc au nœud de plusieurs politiques : les corps sensibles qui vivent leurs engagements politiques à travers la culture et cet espace qui ouvre sur quelque chose de plus large : la fédération de lieux de musiques actuelles (FEDELIMA).

Suite à cette présentation, la parole est donnée aux discutants et à la salle.

Musiques populaires/actuelles

Jean François BURGOS souhaite d'abord interroger la notion de musique populaire : « Si le populaire, c'est ce qui a la faveur du peuple, alors la musique est déjà un objet de réception ».

Pour **Anne Claire ROCTON**, la musique populaire est liée au profane, dans son opposition à la musique sacrée. Pour elle, les mots de Musiques Actuelles (MA) et Contemporaines ne sont pas adaptés parce qu'ils sont fondés sur l'opposition entre musique écrite et orale. Cette entrée ne permet pas de lier les deux alors que la musique a toujours été une entrée militante. Elles sont contestataires parce qu'elles sont nouvelles. Aujourd'hui, l'engagement du ministère de la Culture est de rendre la culture accessible au plus grand nombre, de permettre aux artistes de créer, d'accompagner des structures... Mais que signifie « militer » quand il y a beaucoup plus d'artistes lisses. On peut accompagner la militance, mais laquelle ? Selon quelles valeurs ? C'est là que les débats du type Nuit Debout manquent à nos sociétés, car avant d'agir il faut penser et ensuite on dégage donc des choix qui sont des engagements.

Jean François BURGOS rappelle que les partis mainstream sont déshabillés de principes idéologiques, pour ne laisser que la compétition entre les individus. Le résultat, c'est que les élus qui ne s'attendent pas à ce qu'on leur demande un avis. Il fait l'hypothèse que la culture serait le fil directeur de la justesse de la dénonciation de l'état de la société et invite à regarder le film Olympia, de Leni Riefenstahl sur les JO de 1936, qui fût une nouvelle esthétique de documentaire avec un message politique abominable.

Relation avec les élus

Guillaume LECHEVIN (le Jardin Moderne, Rennes) témoigne des rapports du Jardin Moderne aux élus rennais. Pendant le mouvement social du printemps 2016, la répression policière était

inédite sur un territoire ancré à gauche. Dans leur discours, la Maire et le Préfet opposaient habitants et usagés, pour défendre les commerçants. Ils proposent des consultations publiques dépolitisées, sans même la présence des élus, qui sont des stratégies de communication à l'opposé de démarche comme Nuit Debout. Par exemple, après un communiqué dénonçant la position de la ville, certains élus ont cherché en coulisse le responsable, en considérant que les signataires étaient instrumentalisés. Leur vision, c'est que les associations sont là pour mettre en place leur politique, ils n'ont pas conscience que les associations sont des projets politiques. Ils n'imaginent pas que le partenariat est une rencontre entre deux projets politiques. Dans le cas du Jardin Moderne, leur méthode, c'est qu'ils sont d'accord avec nos positions à condition qu'on ne les exprime pas. Mais de notre côté, cela renforce l'engagement du conseil d'administration, la musique devient une porte d'entrée vers autre chose.

Pierre Henry JEANNIN a un rapport différent aux élus. À Bourges, Emmetrop est né dans les 80's dans une friche sur un projet pluridisciplinaire. Pour lui, droite ou gauche, l'association fait son projet, se place bien dans des intérêts particuliers qu'elle défend.

Pour Anne Claire ROCTON, la problématique est à la fois conjoncturelle et structurelle. Il y a des coupes conjoncturelles, mais comment faut-il réorganiser les choses ? Les schémas actuels sont caducs, parce que le politique ne comprend pas la pertinence et l'intérêt. Comment faire pour mettre ça en lumière ? Qu'est-ce qu'on risque ? Depuis 18 mois, nous avons plus de 200 nouveaux conseillers culture. Ces élus ne savent pas forcément ce qu'est un mandat, avec la gestion d'une mission et de son portefeuille. Cela avec une obligation d'économie. Le problème, c'est qu'on attend la crise pour agir, mais il faut que vous présentiez les incidences de ces politiques et que vous le fassiez collectivement. Cette synergie des acteurs culturels doit permettre de toucher les élus. S'ils ne voient pas l'impact d'une coupe budgétaire, c'est qu'on a raté quelque chose.

J-L BURGOS ajoute que pour économiser leur fond, les élus n'utilisent pas le centre de formation qui leur est dédié.

G LECHEVIN confirme l'importance de la relation aux élus, même si elle est compliquée. Il faut les convaincre que l'on peut co-construire les politiques, ce qui les surprend parfois. Par exemple, lorsqu'on est mieux informé qu'eux sur un sujet. Le problème, c'est que certains passent plus de temps à travailler sur la campagne suivante. On ne connaît pas leur vision politique, seulement leur stratégie. Dans ce cadre, on a une uniformisation des projets.

J-L BURGOS prend un exemple de problème d'organisation : lorsque les adjoints à l'économie récupèrent automatiquement des projets à impact culturel. Comment faire pour que l'activité économique accepte de parler aux acteurs culturels ? Dans le cinéma, 190 équipements font 55% des entrées, pour se défendre, en cas d'implantation dans une zone commerciale, la commission est obligée de s'adjoindre des spécialistes de la filière cinéma pour étudier l'impact. Il a fallu 10 ans pour mettre en lumière que le maire pouvait être cerné par des acteurs portant

des intérêts particuliers.

Quel ennemi commun ?

Salle : À la Gare de Coustelet, il y a des volontés militantes, mais surtout des difficultés et des freins. Le conseil d'administration n'est pas homogène ce qui ne permet pas de poser une conflictualité. Nous sommes dans une forme positive de l'action, la contestation étant négative. Nous négocions tant en externe, qu'en interne et nous avons besoin du bénévolat. Quant à l'artistique, les principes de droits culturels sont clairs : chacun a le droit de faire son choix, nous nous donnons l'expression à tous pour la diversité.

Salle : Des divergences politiques, il y en a aussi dans à la Fedelima. Définir un ennemi comme le capitalisme, ça ne supprime pas les divergences d'intérêts. La militance doit aussi passer par de la proximité.

J. Sklower propose un ennemi clair à la diversité culturelle : l'austérité, où les choix ne sont plus politiques, mais budgétaires. Il dénonce le fait que les décisions pour appâter la gauche avec un écho médiatique sont minées par une absence de financement. Pour lui, le discours de rationalisation est une fabrication culturelle de l'endettement et ce n'est pas seulement un diktat, car les politiques participent pleinement à ce discours. Cette austérité peut être critiquée tant à droite qu'à gauche.

Salle : L'austérité est passée dans la constitution dès 2008, mais nous avons manqué de vigilance avant de voir les conséquences. Aujourd'hui, on est beaucoup trop dans le domaine de la réaction. La question de l'action permanente et du rôle des acteurs culturels est constante, or on est plus consommateur de la politique que co-constructeur.

G LECHEVIN précise qu'au Jardin Moderne, le terme de militance n'est jamais vraiment utilisé. Il y a des choix assumés qui trouvent des conséquences de toutes sortes. C'est loin de la révolution, mais ce sont des éléments positifs qui produisent des effets sur le modèle de la dissémination. Il y a de nombreuses manières de trouver des applications concrètes de ses valeurs, qui sont toujours insatisfaisantes, mais qui restent des contributions participatives à notre niveau.

Modèle alternatif

Salle : De mon côté, j'ai l'impression que nous sommes orphelins de la capacité d'œuvrer à un autre modèle de société depuis la chute du mur de Berlin. On a perdu un modèle alternatif qu'on pensait crédible. Je ne suis pas à la mise en œuvre d'un projet alternatif, mais j'essaie d'offrir des espaces collectifs contre l'idée de compétition, par le partage d'un objet commun. On ne trouve pas de contre

point au libéralisme, la seule contribution possible, c'est d'être parti prenant d'un objet commun. Avec Nuit Debout, j'ai senti une grande errance parce qu'il n'y avait pas d'objet commun défini. On y discutait des formes de pouvoir, de la parole, de la responsabilité... mais pas de ce qu'on a à faire ensemble. C'était intéressant, mais désespérant, parce que c'était une somme d'errances qui disaient : on ne peut plus rien faire, disons-le nous ensemble. C'est triste, mais révélateur de cette dichotomie entre la lutte contre un système négatif et un vide énorme de la capacité de construire autre chose.

Salle : Je suis aussi réservé sur Nuit Debout, car le postulat est de rejeter tout débouché politique, or il y a une injonction contradictoire entre cela et le sentiment d'urgence de transformation du réel. Du côté des opérateurs, il y a une absence parce qu'ils sont sur un modèle nord-américain de constructions sociales par cause : chacun est sur sa cause et il y a un rapport de force des causes entre elles au lieu de travailler un projet collectif de la chose publique.

Salle : Nuit Debout n'a pas été qu'une agora, il y a eu un clivage avec l'idée de convergence des luttes, car la politique, par ces choix, ne permet pas d'être inclusive. D'ailleurs, le mouvement a été réprimé dès qu'il a souhaité agir. Ce constat est compliqué à gérer pour nos structures.

J-L BURGOS rappelle que pendant deux ans, une concertation nationale a débouché sur le SOLIMA. Cette petite avancée dans les musiques actuelles a demandé du temps. Aujourd'hui, alors qu'il existe un fort processus d'individuation, Nuit Debout ramène une dimension humaine, de rencontre corporelle, qu'il faut analyser. Il est optimiste sur cette capacité à se parler, mais insiste : se comprendre prend du temps.

A-C ROCTON explique qu'il y a une injonction contradictoire entre la rapidité de production de la loi et le terrain. Par exemple, sur la loi travail, on leur a demandé de ne pas finir le travail pour que les parlementaires finissent le propos. Donc un texte a été contesté avant même qu'il soit débattu. Ce cheminement est un choix politique. Le résultat, c'est que les gens se perdent et qu'on peut les raccompagner là où on veut. Si vous répondez, cela dérange, mais pour cela, il faut s'affranchir, il faut des arrières avec un collectif, du commun et du contradictoire.

Passer à l'action

Salle : La FEDELIMA a obtenu des avancées fortes et une légitimité, notamment par des lois. Mais ces cadres ne sont pas encore habités. On lutte pour faire appliquer la loi, mais comment on le fait ? J'attends que l'on construise de la solidarité réelle, mais surtout une contestation active. Je trouve qu'on ne nous entend pas dans la société, qu'on n'a pas d'influence. Comment on se met en ordre de marche pour passer à l'acte ?

G LECHEVIN a un ressenti différent. Il n'a pas dans l'idée de passer à autre chose, de fonctionner par étape. Pour lui, on fait un travail de fond avec une remise en cause quotidienne et récurrente.

Pour les droits culturels, ils sont dans la loi, mais ne sont pas admis sur le terrain. Pour le Solima du bassin Rennais, il a été surpris que la DRAC ne finance pas, mais c'était une vraie expérience démocratique horizontale. Il faut répéter ces actions pour qu'elles s'appliquent.

À Emmetrop, **P-H JEANNIN** parle de moment à la marge des activités artistiques et culturelles. Ils accueillent des comités politiques ou des débats avec une ligne budgétaire spécifique, différents de celles subventionnées.

Salle : En fait, il y a trois niveaux de militance : l'action artistique, la pratique économique et l'action collective. Ce sont trois axes différents, mais légitimes.

G LECHEVIN présente deux situations de la fédération. D'abord, le cas d'urgence résolu par des solidarités, à commencer par des collectes de fonds pour éviter une cessation d'activité, même si ça ne règle pas le problème de fond. Ensuite, pour le long terme, il faut construire des alternatives qui prennent du temps à se mettre en place. Le risque avec les cas d'urgence, c'est qu'il y en a de plus en plus. Cela pose le problème de notre capacité à y répondre.

DÉVELOPPEMENT ARTISTIQUE : COMMENT NOS LIEUX SOUTIENNENT LA CRÉATION ARTISTIQUE ?



INTERVENANTS

Damien MAURICE, responsable du pôle Accompagnement du Cargö (Caen)
Nicolas LEFEVRE, directeur de la Cave aux Poètes (Roubaix)

Animé par Stéphanie THOMAS, chargée des logiques territoriales nationales et européennes à la FEDELIMA

Comment nos lieux soutiennent-ils la création artistique, à travers quels processus, quels dispositifs, quels enjeux en France et à l'International ?

Cet atelier participatif pose plusieurs questions de départ :

- Comment qualifier l'accompagnement dans des logiques de création ?
- Quels types d'artistes/ de projets sont accompagnés par les lieux ?
- Avec quels appuis, quelles ressources sont mises en place les dynamiques d'accompagnement ?
- Comment les dynamiques d'accompagnement s'insèrent-elles dans un projet de lieu ?

Chaque participant se présente, et se positionne au regard du thème de l'atelier. L'assemblée est hétérogène, on y retrouve des chargé(e)s d'accompagnement de lieux, des direct(ric)es, des communicants, des régisseurs, des développeurs d'artistes, des coordinateurs de réseaux régionaux, un artiste et la directrice et l'adjointe à la direction du service culture de Pau.

Les présentations de chacun soulèvent de nouvelles problématiques :

- Accompagner « vers la professionnalisation », où « dans la professionnalisation », signifie-t-il obligatoirement « mettre les groupes/artistes » en état de pénétrer le marché ?
- L'accompagnement des groupes est soumis à un véritable « mille-feuille » de niveaux :
 - o Les villes qui souhaitent que les lieux accompagnent les pratiques en amateur
 - o Les départements qui pour beaucoup ont créé leurs propres dispositifs départementaux de mise en lumière de la scène locale et qui souhaitent ainsi que les lieux y participent
 - o Toujours sur les départements, les schémas d'enseignement qui nécessiteraient qu'on se pose la question de l'enseignement des musiques actuelles afin de créer une proposition qui soit une vraie réponse aux besoins des musiciens sur les territoires, en coopération avec l'ensemble des parties prenantes
 - o Les réseaux régionaux, qui eux aussi ont leurs dispositifs portés par leurs adhérents (souvent représentants de la filière entière) et qui incluent les lieux (ex le MAEL, qui au départ s'est fondé sur un dispositif de circulation d'artistes)
 - o Les dispositifs nationaux type FAIR, Inouïs, etc. qui permettent aux dynamiques d'accompagnement des lieux de résonner à travers un réseau professionnel dense et national, mais qui sont souvent normatifs dans les choix des artistes
 - o Les festivals, qui disposent quasi tous de tremplins, ou de dispositifs « artistes émergents », auxquels participent aussi les lieux
 - o Les marchés, les salons nationaux ou internationaux, dans une perspective « commerciale »

Dans les retours des participants, l'accompagnement peut s'incarner à travers plusieurs outils :

- La gestion de studios de répétition
- Des résidences de création ou de préproduction
- La coopération avec d'autres organisations du territoire autour de l'enseignement : écoles de musique, conservatoires, opéras, orchestres nationaux.

- La gestion d'une pépinière d'entreprises, si possible en créant une dynamique de filière musicale (Coopérative de mai, Tétris- ambition de départ de la pépinière, mais peu de candidats de la filière)
- L'articulation entre les logiques de diffusion et les logiques d'accompagnement dans les projets des lieux

“ L'accompagnement c'est plus de l'amorce. Après un premier disque, beaucoup de groupes sont conscients que ça ne va pas durer, c'est juste une partie de leur vie. Le développement de carrière, c'est passer le niveau conscient dans la durée, l'amorçage c'est autre chose ! ”

L'accompagnement, une mise à disposition de compétences ?

Beaucoup signalent l'importance de l'accompagnement artistique dans les projets des lieux, devenu pour certains projets centraux, posant la question de la présence de l'artiste dans le lieu, sur scène et dans les actions culturelles. Certains s'interrogent sur leur état de développeurs d'artistes, lorsqu'il n'existe pas ou peu de développeurs professionnels (édition, management...) sur le territoire. Il est souligné que la première démarche de l'accompagnement, c'est la mise à disposition de compétences. Les lieux y sont venus par défaut, mais aujourd'hui c'est formalisé dans leurs projets...

L'accompagnement des artistes locaux, jusqu'à régionaux, semble être le périmètre le plus important, mais certains projets font part d'accompagnements d'artistes hors de ce périmètre (artistes nationaux ou étrangers), soit par demandes de l'entourage professionnel des artistes pour des résidences de création, de préproduction (...) soit par réseau de connaissances.

Enfin, certains font part de partenariats qu'ils mettent en place avec d'autres lieux (Paris, Lyon..) ou des festivals (Printemps de Bourges, Transmusicales) pour donner à voir les artistes accompagnés dans un cadre autre que le cadre local, dans des logiques de rencontre de ces artistes avec la filière (beaucoup de professionnels invités sur ces temps hors-sol) et un public. Les mêmes soulignent que dans le cas d'échanges avec d'autres lieux, il s'agit aussi de croiser les équipes des lieux, les accompagnants, et que cela est professionnellement riche pour les salariés des lieux.

“ Nous, on accompagne les artistes dans leur pratique. Après, les accompagner dans l'économie, dans le marché, c'est une autre question. Il y a un moment où le groupe va faire des choix qui ne regardent pas les missions d'intérêt général que l'on défend. Notre but, c'est de passer le relai. On est des passeurs de flambeaux ! ”

L'importance des développeurs d'artistes sur les territoires

Les développeurs présents soulignent que les réseaux régionaux font pour certains un gros travail de mise en réseau entre eux et les lieux, et que ces partenariats sont nécessaires et bénéfiques à tout le monde, que c'est à développer encore dans un sens de complémentarité. Cette complémentarité n'est pas remise en question, mais interrogée par certains quand, comme cela a été dit avant, il n'y a pas ou peu de développeurs dans les territoires. En ce cas, la question de « jusqu'où va l'accompagnement des lieux » est reposée. Sur cette question de la présence des développeurs, beaucoup signalent qu'il y a là un vrai enjeu à aider les développeurs à s'installer, à la fois en termes de politiques publiques qu'en termes d'infrastructures et d'aides pertinentes leur permettant de « sécuriser » à minima leur activité, car ils sont un maillon essentiel de l'émergence d'artistes nouveaux, dans des esthétiques différentes, en capacité d'accompagner des projets différents, diversifiés. Cela représente un gros enjeu de structuration des scènes locales, avec toutes les forces en présence sur les territoires.

Comment peut s'orienter le travail de la fédération sur ces questions ?

“ Les structures de production doivent être aidées, accompagnées. Elles, elles peuvent ensuite mener ce combat du développement. Des compagnies sont conventionnées sur 3 ans, pourquoi pas des développeurs ? On pourrait créer avec eux des vrais modèles vertueux... ”

Puis est interrogée la fédération sur ces questions : les dispositifs qui ont existé (Monte-Charge 78 Tours) étaient intéressants, jusqu'au moment où ils sont devenus une contrainte de plus dans le « mille-feuille ». Un autre dispositif avait été pensé ensuite, mais qui pour des raisons multiples (fusion de la FSJ et de la FEDUROK, manque de temps et de moyens humains, pertinence pour l'ensemble des adhérents quand la fédération a beaucoup grossi en nombre et en diversité des projets.) n'a pas été créé. Dans les constats réalisés à la fin de ces dispositifs, il y en avait un assez troublant : malgré un jury extérieur à la fédération, et très diversifié (journalistes, développeurs, programmeurs, professionnels), et malgré la diversité des esthétiques proposées dans les dossiers déposés, on finissait quasi systématiquement avec une surreprésentation de la Pop-Rock. Pourtant beaucoup souhaitent que la fédération se réempare de ces questions, mais sans forcément catégoriser « professionnel » ou « amateur », catégorisation qui d'un avis général est un vrai piège dans lequel il ne faut pas tomber.

La question de l'accompagnement en elle-même soulève un très grand champ de travail :

- La question de l'enseignement des musiques actuelles, au cœur de du problème
- La question de comment qualifier le périmètre d'un accompagnement artistique sans le qualifier d' « amateur » ou « vers la professionnalisation » , mais de juste regarder et comprendre les schémas en cours dans les lieux.
- La question de l'extension vers l'Europe : les dispositifs nationaux sont déjà existants et beaucoup y participent (FAIR, Inouïs, SACEM, etc.) – par contre la fédération pourrait avoir vocation à montrer et développer les groupes accompagnés des lieux à l'échelle européenne, dans une visée d'échange qui concernerait aussi les équipes d'accompagnants des lieux, et sur les grands temps européens comme Reeperbahn en Allemagne, ou Eurosonic aux Pays-Bas.
- La fédération pourrait développer des partenariats avec les festivals, et pourquoi pas réaliser un catalogue de partenaires développeurs ?
- Une autre approche pourrait être de recenser les ressources des adhérents en termes d'accompagnement, puis de les partager pour aider et accompagner les musiciens sur ce dont ils ont spécifiquement besoin ? Une palette de ressources identifiées et à disposition en fonction des projets à accompagner ?

“ Il y a une question centrale, c'est celle du temps : il faut du temps pour accompagner et développer un artiste ! Comment on peut faire comprendre à nos partenaires publics ce besoin ? Ils ne l'entendent pas, alors que c'est une garantie de l'existence de scènes locales dynamiques sur les territoires. De façon générale, on est aidés au titre de la création, mais le plus gros boulot, c'est avant qu'il est fait, et en plus c'est là que nos missions d'intérêt général prennent leur sens ! ”

La question du marché

La question de l'insertion économique reste importante. Beaucoup s'interrogent sur leurs missions dans cet exercice délicat de l'accompagnement. La logique de marché n'est pas « tout », elle pourrait même être extrêmement restrictive et dangereuse pour la diversité des esthétiques et des initiatives, car elle se base sur une logique de consommation, d'offre et de demande, régulée par des prescripteurs éloignés des réalités de scènes locales, et par essence vise à réduire de façon drastique les propositions.

Une autre question est soulevée, celle de l'accompagnement des groupes vs l'accompagnement des personnes, des individus. En effet, un groupe a une « durée de vie » souvent courte, mais les artistes, les musiciens qui le composent eux continuent à jouer. Comment on travaille sur les parcours de ces personnes, dans la durée ?

“ Il y a des groupes vraiment très bons, hyper fiers de leur musique et qui peuvent l'être, mais qui ne veulent pas aller dans des logiques de marché. On est aussi sur ces créneaux d'accompagnement, et c'est important. L'excellence, ça n'est pas de passer dans les zéniths ou à la télé, ça se saurait ! Les artistes ont aussi le droit de juste avoir envie de se faire plaisir avec exigence ! Et puis un groupe super en orbite issu de chez nous, en quoi ça nous légitimerait ? Ça nous enferme dans un piège, et chaque projet est différent. L'enjeu c'est juste de comprendre ça. Et puis, personne n'a jamais su dessiner le schéma qui mène à la notoriété ! ”

ENJEUX DE L'ACCOMPAGNEMENT DE LA PRATIQUE MUSICALE



INTERVENANTS

Nicolas BONGRAND, coordinateur du Collectif RPM

Frank ZIMMERMANN, chargé de mission musiques pour Clermont Communauté

Damien MORISOT, directeur Des Lendemains Qui Chantent

Frédéric ROZ, directeur du Tremplin à Beaumont

Marion BLANCHARD-LAGOEYTE, en charge de l'administration et de l'observation au RIF

Animé par Clotilde BERNIER, responsable accompagnement à Paloma (Nîmes)

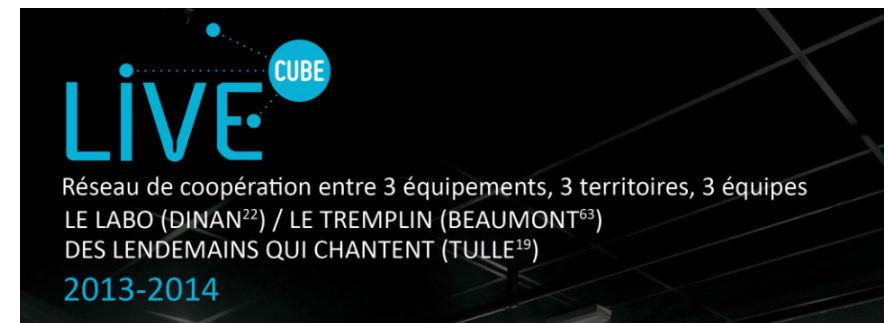
L'accompagnement des musiciens dans les différentes étapes de leurs parcours, qu'ils soient amateurs ou professionnels, a pris une place centrale dans le projet de nombreuses structures de musiques actuelles. C'est pourquoi cet atelier consacré aux enjeux de l'accompagnement des pratiques musicales a été l'occasion de questionner collectivement les problématiques rencontrées par les équipes et les projets, les évolutions des pratiques, des métiers qui s'y réfèrent... Il également permis de restituer les résultats de l'étude du RIF sur « Les services proposés aux musiciens dans les structures de musiques actuelles franciliennes », et de présenter le projet « Live Cube » porté par Le Labo (Dinan), Des Lendemains qui Chantent (Tulle) et Le Tremplin (Beaumont)...

Le terme d'« accompagnement » est désormais largement utilisé dans le vocabulaire des projets et des métiers liés aux musiques actuelles. Néanmoins ses contours et contenus fluctuent selon les projets. Cet atelier a proposé via deux supports, de poursuivre les échanges sur les réalités d'accompagnement des pratiques musicales dans les musiques actuelles. Il s'est articulé autour de deux moments. Le premier a illustré la notion d'accompagnement via la restitution de deux projets : le LIVE CUBE porté par Des Lendemains qui chantent (Tulle, 19), le Labo (Dinan, 22), le Tremplin (Beaumont, 63) et l'étude menée par le RIF, confédération des réseaux de musiques actuelles/amplifiées en Ile de France, sur les services proposés aux musiciens. Le second temps a proposé aux participants un échange en deux groupes, sur les problématiques suivantes :

- Les partenaires de l'accompagnement des pratiques sur les territoires : qui sont-ils et pour quels types de partenariats ? quels sont les freins et facteurs facilitants à la mise en œuvre de projet d'accompagnement selon les partenaires ?
- Comment rendre compte de l'accompagnement ? et capitaliser les expériences ?

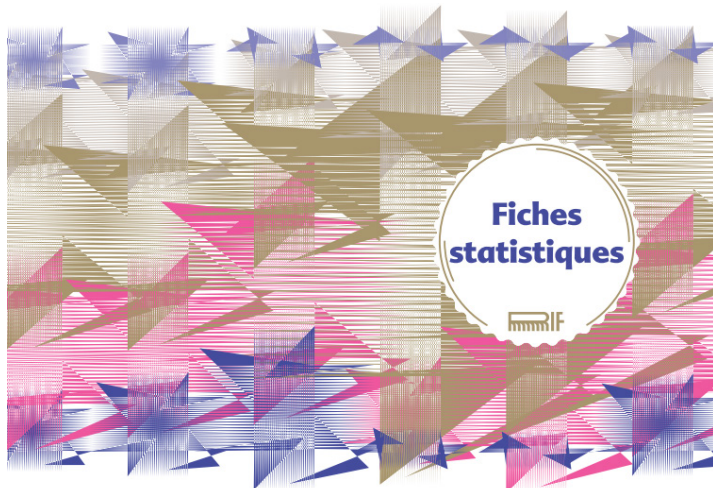
Présentation de deux études et projets :

LIVE CUBE est un projet mis en œuvre par Des Lendemains qui chantent (Tulle, 19), le Labo (Dinan, 22), le Tremplin (Beaumont, 63). Ce projet est axé sur opération de mutualisation de moyens entre des lieux dédiés à l'accompagnement des pratiques artistiques dans le domaine des musiques actuelles, afin de traiter ensemble des problématiques communes.



Cliquez sur l'image pour accéder à toute la ressource produite sur ce projet

- « **Les services proposés aux musiciens dans les structures de musiques actuelles franciliennes** » est une étude - état des lieux menée par le RIF en Île de France. Elle a, entre autres, permis de mettre en exergue que les activités liées à l'accompagnement des musiciens avaient pris une place de plus en plus importante dans les projets des structures de musiques actuelles, même s'il semble difficile de définir précisément cette notion d'accompagnement, ainsi que de cerner précisément les activités qu'elle recoupe.



Cliquez sur l'image pour lire quelques éléments statistiques

Trois objectifs principaux ont animé la mise en œuvre de cet état des lieux :

- 1- Mieux identifier les différentes activités liées à l'accompagnement : quelles natures, quels volumes, quels impacts ?
- 2- Établir un lexique commun
- 3 -Valoriser ces services aux musiciens qui manquent de visibilité et de reconnaissance notamment de la part des partenaires publics

La méthodologie mise en œuvre s'articule autour de deux phases :

- 1) Une phase quantitative de recueil de données autour de cinq entrées de service :
 - l'accueil, l'information et l'orientation des musiciens
 - la répétition en studio
 - l'enregistrement en studio
 - l'accueil scénique
 - les dispositifs

2) Une phase qualitative menée via des entretiens avec dix professionnels des structures de musiques actuelles adhérentes au RIF (différentes fonctions représentées) et huit musiciens / groupes de niveau de développement et de pratiques artistiques diverses, menés par une psychosociologue.

144 structures, lieux pluridisciplinaires (MJC) et lieux de diffusion de musiques actuelles ont répondu au questionnaire.

Quelques indicateurs :

- 91 % des structures proposent les services liés à l'accompagnement, gratuitement.
- les groupes bénéficiaires des accompagnements sont majoritairement dans la tranche 25 – 34 ans
- un quart des groupes accompagnés concerne des pratiques de loisirs
- un quart des groupes seulement se déclarent « débutants »
- 80 % de ces services sont proposés via de l'informel « échanges », « rencontres »
- le tarif horaire moyen de location de studio : 9 euros (référence Ile de France)

LIEUX DE MUSIQUES ACTUELLES, LIEUX DE CITOYENNETÉ, DE CONVIVIALITÉ : QUELLES IMPLICATIONS POSSIBLES, QUELLES RELATIONS AVEC LA POPULATION ?



INTERVENANTS

Jessie GUSTIN, chargée de l'accueil de la communication et de la production au Moulin de Brainans

Claire FRIDEZ, directrice du Moulin de Brainans

Thierry MÉNAGER, directeur de l'Antipode MJC Rennes

Animé par Antoine DE BRUYN, directeur du Run Ar Puns (Châteaulin)

Les lieux de musiques actuelles sont bien entendu des lieux artistiques, de diffusion, de pratiques, de création, d'accompagnement (...), mais ils ont également pour beaucoup d'autres fonctions essentielles. Majoritairement associatifs, ce sont des lieux d'exercice de la citoyenneté, d'implication et d'engagement. Ce sont également des lieux du vivre-ensemble, de sociabilité, de fête et de convivialité, de relation aux autres. Aussi comment les citoyens, bénévoles, adhérents, publics, visiteurs, abonnés ont-ils une place au sein des projets ?

De quelles manières différentes peuvent-ils participer à ces derniers ? Quels modes de relations aux personnes les projets de musiques actuelles proposent-ils ? Qu'est que cela induit pour eux dans leur projet, leurs modes d'organisations ? Comment le rendre accessible et lisible ?

Les lieux de musiques actuelles sont bien entendu des lieux artistiques, de diffusion, de pratiques, de création, d'accompagnement (...), mais ils ont également pour beaucoup d'autres fonctions essentielles. Majoritairement associatifs, ce sont des lieux d'exercice de la citoyenneté, d'implication et d'engagement. Ce sont également des lieux du vivre-ensemble, de sociabilité, de fête et de convivialité, de relation aux autres. Aussi comment les citoyens, bénévoles, adhérents, publics, visiteurs, abonnés ont-ils une place au sein des projets ? De quelles manières différentes peuvent-ils participer à ces derniers ? Quels modes de relations aux personnes les projets de musiques actuelles proposent-ils ? Qu'est que cela induit pour eux dans leur projet, leurs modes d'organisations ? Comment le rendre accessible et lisible ? Autant de premières questions pour nourrir cet atelier qui contribuera à nos échanges et réflexions collectives sur ces enjeux.

L'objectif de cet atelier est de réfléchir globalement à la dynamique associative : quels sont les méthodes, outils et moyens pour mettre en œuvre ces temps participatifs dans les projets ? Cela peut être des groupes de travail, il peut y avoir des salariés dédiés à cette fonction.

Ces temps sont-ils formels, informels ? Avec qui mène-t-on ce processus participatif : adhérents, bénévoles, membres, abonnés, sympathisants ? Quelle est la place de l'équipe ? Anime-t-elle ? Participe-t-elle ? Mais la question centrale est : quel(s) enjeu(x) est(sont) défendu(s) à travers ces processus participatifs ? Cela peut correspondre aux valeurs défendues par le secteur, mais cela peut être aussi un outil pour la transmission du projet.

Moulin de Brainans - Poligny

L'association Promodégel, créée en 1979, a pour vocation d'organiser des projets artistiques et culturels itinérants sur le Jura. En 1996, l'association s'installe dans un ancien complexe de loisirs : bowling, discothèque, restaurant... : le Moulin de Brainans. Ce lieu est central au niveau du Jura, mais en milieu très rural. Le lieu est réhabilité en salle de concert par un rentier Suisse. À ce moment, l'association s'occupe de toute l'activité artistique et culturelle tandis qu'une SARL gère le bar, le restaurant... En 2008, le lieu est racheté par la Communauté de Communes et la SARL met fin à son activité. Quasiment du jour au lendemain, Promodégel se retrouve à devoir gérer l'ensemble de l'activité. Après plusieurs essais et expériences pour se rendre compte réellement comment reprendre cette activité et être en ordre de marche, l'association a réfléchi aux moyens de relancer une dynamique bénévole autour des activités, mais aussi du projet.

Dans un premier temps, l'association a beaucoup communiqué sur le projet. En parallèle, des moments de convivialité ont été mis en place afin que les bénévoles se rencontrent. Il y a également eu la création d'un espace bénévole sur le site pour retrouver le planning et l'ensemble des coups de main qui peuvent être donnés. Enfin, s'est mis en place un réseau avec 4 lieux à proximité dans l'objectif de faire se rencontrer les bénévoles entre eux afin qu'ils puissent échanger, discuter (...), mais aussi bien sûr, partager un moment convivial. Aujourd'hui l'idée est de faire évoluer ces temps de rencontres en y mêlant l'artistique afin de partager la programmation, les groupes accompagnés...

Malgré tous ces outils, l'animation du réseau de bénévole demande un temps conséquent. C'est pourquoi l'association a décidé de créer un poste d'accueil qui assure, entre autres, l'animation du réseau et des projets bénévoles.

Le poste a été créé en 2014. À ce moment, il y avait environ 15 bénévoles, ce qui posait des difficultés pour les faire tourner sur les soirées, étant donné qu'il y a entre 3 et 8 personnes sur les soirées au Moulin, mais que cela peut aller jusqu'à 20 personnes quand ce sont des soirées hors les murs. Le fait de solliciter en permanence les mêmes personnes commençait à les épuiser et il était donc essentiel d'aller en chercher de nouveaux. Pour aller à la recherche de nouveaux bénévoles, il fallait instaurer de la confiance et de l'interconnaissance entre les potentiels bénévoles et la chargée d'accueil. Par conséquent, ont été mis en place des temps de présentation du projet de l'association, un Facebook bénévoles, des temps de distribution de flyers... Suite à toutes ces démarches, l'équipe bénévole s'est étoffée et est passée de 15 à 50 personnes.

La première chose, demandée par les bénévoles, était d'avoir un « espace bénévole ». Il a donc été décidé, via la commission « vie associative » de réhabiliter un espace qui n'était pas utilisé. Des travaux ont été réalisés pendant 2 semaines avec une dizaine de bénévoles après avoir eu des temps de réunions pour savoir ce que chacun voulait, ce qu'il pouvait amener dans ce projet... Un règlement intérieur a également été rédigé puisque ce sont les bénévoles qui gèrent cet espace, en toute autonomie. Cette première action a permis de créer un sentiment de confiance vis-à-vis de l'association et a développé une envie de participer plus activement au projet.

Promodegel travaille avec beaucoup d'artisans locaux, notamment pour le catering, le bar... L'idée a germé de réaliser une bière « bénévole du Moulin ». Les bénévoles se sont donc réunis deux fois pour créer et fabriquer cette bière. Et, pour trouver le nom de cette bière, ils ont fait voter le public venu sur un concert. Beaucoup de personnes ont donc participé à ce projet.

En continuant à chercher d'autres temps pour échanger, pour que tout le monde puisse participer à la vie associative, et partant du constat que beaucoup de personnes étaient intéressées par les produits locaux, l'envie de mettre en place un jardin partagé et participatif est apparu. Deux réunions ont été mises en place pour réfléchir ensemble à ce qui allait être fait sur la parcelle de 30m² : un des bénévoles, qui est dans l'agriculture bio, a proposé de labourer le terrain avec ses chevaux, il a été décidé de partir sur des choses simples : pommes de terre, courgettes... Il y avait dix bénévoles fortement impliqués au départ, mais il n'est pas toujours simple de mobiliser sur la durée et le projet continue réellement avec trois bénévoles. Du coup, une des réflexions actuelles est de se demander comment ouvrir cette activité aux habitants du village par exemple.

Dernièrement, l'association a décidé de faire une soirée bénévole où ces derniers font tout de A à Z : programmation, communication, animation, horaires, logistiques... Pour l'organiser, il y a eu plusieurs réunions, de nombreux échanges par mail...

Pour savoir quoi mettre en place, de quelle manière, des commissions ont été mises en place et les salariés se sont répartis sur chacune d'entre elles. L'équipe de salariés était davantage présente pour chapeauter, transmettre les informations nécessaires... Ce projet s'est mis en place pendant un mois et, au final, ce fut une journée ouverte aux publics avec tournoi l'après-midi, concert le soir, playlist bénévole sur les temps de changement...

Par ailleurs, l'association est en train de mettre en place le « passeport bénévole ». C'est un document qui permet de rendre compte de l'implication et de l'expérience bénévole d'une personne, ce qui peut lui servir à compléter ou appuyer un dossier VAE. En bref, cela permet de faire passerelle entre bénévolat et parcours professionnel.

Enfin, dans trois semaines, les bénévoles, adhérents, sympathisants... sont invités à une journée de réflexion autour du projet. Dans un moment de réorganisation des territoires, l'objectif est de réfléchir, de repenser à ce qu'est notre environnement, mais aussi la manière dont chacun peut s'emparer du projet, se le réapproprier et y participer.

Antipode MJC

L'association existe depuis 50 ans.

La première question qui peut se poser c'est pourquoi avoir associé « lieux de convivialité » et « lieux de citoyenneté » ? Les deux ne sont pas forcément liés. La particularité est sans doute que nous sommes tous, lieux de musiques actuelles, MJC, des lieux de vie, ce qui permet d'être dans un autre rapport avec les personnes. Globalement, on ne se limite pas à considérer les personnes comme « acheteurs de billets », ni de considérer les bénévoles uniquement comme des « donateurs de coup de main ». On est plutôt sur des notions qui pensent que les bénévoles sont partie prenante du projet, qu'ils peuvent s'y investir et s'y intéresser de façon diverse, sans obligation, et avec une pluralité de formes.

Il y a 120, 130 bénévoles à l'Antipode. 1/3 des bénévoles sont salariés, 1/3 sont chômeurs et 1/3 sont étudiants. Il y a un peu plus de femmes que d'hommes, et le panel d'âge est très large. La plus grosse majorité s'intéresse à la musique, mais il y a aussi des personnes actives sur d'autres temps, notamment les cafés citoyens qui ont lieu toutes les semaines. Pour animer le réseau de bénévole, un poste a été créé il y a plusieurs années. Toute cette dynamique a des incidences sur la gouvernance puisque depuis quelques années, il y a plus de candidats au conseil d'administration que de postes vacants.

C'est une dynamique qui s'est mise en place au fil du temps. Il s'agit d'être en relation avec les personnes sans que ce soit une obligation, ce qui ne se fait pas de manière naturelle. Il faut expérimenter en permanence pour trouver les bons trucs, ce qui fonctionne.

Derrière cette question de convivialité, il n'y a pas que « venez, on va faire la fête ». Les personnes ont davantage besoin de chaleur, de bienveillance, de reconnaissance. En effet, beaucoup arrivent parce que ça les ennuie de n'être que spectateurs. Parfois aussi, ils sont seuls et être bénévole leur permet de se faire un réseau social rapidement. Au fur et à mesure, il y a une communauté qui se crée avec l'association (1/3 des bénévoles sont là depuis plus de 5 ans, et chaque année, il y a 1/3 de nouveaux). C'est un projet collectif qui fonctionne collectivement avec des ressources, mais l'association n'est pas que utilisatrice du temps des bénévoles : elle est là aussi pour reconnaître les uns et les autres et, chacun d'entre eux.

On observe que, depuis plusieurs années, la perception du projet a évolué. Les personnes qui étaient avant tout là pour les concerts et, qui par conséquent, en fin d'année, sur les bilans ne parlaient que de musique, des concerts qu'ils avaient aimés ou non. Mais cela a changé aujourd'hui, et beaucoup disent qu'être bénévole leur a permis de découvrir un projet ouvert à tous, ancré sur un quartier... Les personnes demandent de plus en plus à être davantage que des fans de musiques : ils veulent connaître l'envers du décor, ils ont envie de s'intéresser plus largement au projet de l'association et de s'impliquer dedans. Que ce soit l'AG, mais aussi les temps de repas sur les concerts, les temps de partage sur une réunion... Tous ces moments-là sont des occasions de partager le projet sur des enjeux de diversité sociale, générationnelle, culturelle, ainsi que sur des enjeux politiques de rapport à la cité. Cela redonne aussi des valeurs à l'association et/ou une autre mise en œuvre de ces dernières. D'une manière générale, ce sont des endroits où le projet peut être discuté.

Plutôt que de crier contre la mairie et le grand capital, l'objectif est de « faire ensemble », de développer soi-même et ensemble les choses... La participation au projet fait intégralement partie du projet politique de l'association. Pour animer au mieux cette dynamique, il faut trouver le bon ton pour intéresser l'ensemble des bénévoles selon leurs intérêts propres. Il faut établir une relation, créer des habitudes, des liens... Il faut que ce soit un échange. Une fois la relation de confiance établie, on observe que les bénévoles veulent faire partie du projet et s'investir dedans. Le plus difficile est de trouver l'équilibre entre besoins collectifs et besoins individuels. En effet, c'est une organisation collective, mais avec des attentes individuelles des personnes. Il faut donc être attentif et essayer de ne pas être trop dans l'affectif : ne pas trop voir à travers une personne et porter un regard plus collectif.

Mais attention, car accueillir des personnes - qui sont parties prenantes d'un projet - nécessite un budget. Il ne faudrait pas imaginer qu'on fait des économies en mettant en place un système participatif.

Aujourd'hui, l'association essaie d'imaginer, en dehors de l'AG, plusieurs endroits intermédiaires pour échanger et partager. Ainsi, il doit y avoir un lieu d'échange sur le projet artistique et culturel, un autour du projet pédagogique et éducatif et un groupe autour des nouveaux usages. L'association réfléchit également à la mise en place d'un conseil éthique qui mesurerait l'écart entre discours et pratique.

Le Club - Rodez

Le Club est une salle de concert qui s'est développée en 2014. Le lieu est un ancien cinéma, appartenant à l'évêché, qui a été réhabilité sans fonds publics : avec du mécénat financier, du mécénat de compétences, des dons... Au total, plus de 200 bénévoles sont intervenus pour une journée ou beaucoup plus sur les 7 mois de chantier.

Aujourd'hui, il y a 3 permanents et un service civique ainsi qu'un conseil d'administration de 8 personnes (qui ne sont pas issues du monde associatif) et un noyau dur de 40 bénévoles. Les bénévoles ne sont pas tous là pour la même raison : certains souhaitent juste profiter des concerts en tirant des bières, d'autres viennent pour se créer un tissu social, d'autres encore pour faire avancer le projet... Pas mal de spectateurs et d'abonnés sont devenus membres de l'association avec le temps et l'habitude de venir. Pour partager et rappeler ses valeurs, l'association a rédigé une charte des bénévoles. Elle exprime également les attentes de l'association par rapport aux bénévoles et, ce qu'ils sont en droit d'attendre.

L'association existe depuis 6 ans, mais, avant d'avoir un lieu, elle était en itinérance. Avec une salle, on acquiert un certain confort et une certaine routine et, le risque est de perdre les moments conviviaux. Du coup, l'association a mis en place, une ou deux fois par trimestre, des journées conviviales en dehors des concerts. Elle est également attentive au renouvellement des bénévoles : si ce sont toujours les mêmes, elle peut s'essouffler au bout d'un moment. Mais pour l'instant, elle peut encore profiter de l'effet « nouveau » : il y a encore beaucoup de personnes qui découvrent le projet et la salle.

Ce qu'on observe, c'est que le chantier a permis de créer une dynamique, un engouement pour la salle... et du coup, pour le projet. En effet, les bénévoles les plus investis sur le chantier sont ceux que l'on retrouve aujourd'hui dans le CA. Ils représentent également 2/3 des bénévoles sur les concerts.

Run ar puns - Châteaulin

Il est difficile d'investir les bénévoles sur la réécriture du projet, dans une réflexion sur son évolution. C'est très souvent, le salarié qui écrit, et du coup, porte, transmet le projet. Les salariés passent plus de temps à expliquer les enjeux et comment ça se passe dans le milieu qu'à co construire réellement le projet, ce qui limite du coup la réappropriation du projet par chacun.

Aujourd'hui, l'association a une opportunité pour réinvestir les bénévoles, adhérents, sympathisants, propriétaires, salariés via un projet de bâti. Une réunion a été organisée pour présenter ce projet de rachat d'une partie des bâtiments en précisant que tout était encore à réfléchir par rapport à l'activité qui pourrait y être menée. On observe que des bénévoles se sont directement emparés de ce sujet, qu'ils se sont même organisé une réunion pour en discuter et sans même inviter un des salariés. Ils ont trouvé une entrée pour s'investir : les travaux de réhabilitation, ce qui aura un impact indirect sur leur investissement au sein du projet politique.

En proposant une activité, un projet un peu plus pragmatique que l'investissement dans un conseil d'administration, ou la prise de décision alors que les bénévoles n'ont pas forcément tous les enjeux, cela permet à ces derniers de pouvoir s'investir et d'entrer dans le projet par une autre porte.

Par ailleurs, on observe qu'on caractérise beaucoup les personnes dans les projets : l'un est bénévole, l'autre adhérent, l'autre administrateur... Pourtant l'ensemble des personnes investies dans un projet renvoie à la population du territoire et il est d'ailleurs possible, en fonction de sa disponibilité, de ses intérêts (...), de basculer d'un rôle à l'autre les bénévoles peuvent être plus ou moins investis sans que pour autant ce soit nécessaire de les caractériser, voire de les catégoriser ?

Enfin, il y a une réflexion que l'on pourrait mener autour du rôle de chacun dans les projets, notamment en termes de responsabilité, de degrés d'autonomie... Jusqu'où peut-on aller dans la prise de décision lorsqu'on est bénévole ? Adhérents ? Salariés ? (...)

PARITÉ HOMME-FEMME DANS LES MUSIQUES ACTUELLES



INTERVENANTS

Franck MICHAUT, directeur du RIF

Natasha LE ROUX, administratrice – enseignante, Mouvement HF Île-de-France

Franck TESTAERT, directeur du Tetris (Le Havre)

Laure ATTEIA, chargée de projet Égalité du cluster toulousain Ma Sphère

Animé par **Flavie VAN COLEN**, directrice adjointe de Paloma

Qu'en est-il de la parité femmes/hommes dans les musiques actuelles aujourd'hui ? A-t-on les mêmes chances d'accès à des fonctions de direction, de programmation... ou, pour des artistes, d'accès à la scène et aux moyens de production ? Y a-t-il des leviers d'actions ou des moyens à mettre en œuvre pour faire évoluer les inégalités observées ?

Dans un premier temps, l'atelier a présenté un état des lieux sur la répartition femmes/hommes dans le spectacle vivant et celles des salariés permanents de structures de musiques actuelles par type de métier (premiers résultats chiffrés issus d'une étude sur l'emploi menée en 2015/2016 par la FEDELIMA et le RIF).

Il fut question ensuite de pouvoir partager autour de ces premiers constats, et d'échanger sur la base de différents témoignages afin de pouvoir ensemble envisager des pistes d'actions ou de moyens à mettre en place.

Cette plénière débute par la diffusion d'une vidéo enregistrée lors de la journée « Musiques actuelles : les femmes sont-elles des hommes comme les autres », co-organisée par H/F Île-de-France et le RIF, en partenariat avec la FEDELIMA, le mardi 2 février 2016 à FGO Barbara (Paris). Dans cet extrait vidéo, Alix Ewande fait part de son parcours de musicienne (batteuse) et témoigne des difficultés qu'elle peut rencontrer, en tant que femme, dans l'exercice de son métier dans un secteur très masculin.



Franck MICHAUT, directeur du RIF, explique que ce témoignage marquant montre combien les discriminations entre hommes et femmes sont encore à l'œuvre en 2016 dans le secteur des musiques actuelles. Même si la problématique des inégalités hommes/femmes dans la culture n'est pas nouvelle, elle semble être beaucoup plus prise en compte depuis quelques années avec la publication de rapports et d'études sur le sujet. La parole se libère peu à peu. À la question de savoir si le secteur des musiques actuelles (qui porte et revendique des valeurs culturelles, sociales, humanistes assez fortes) est exemplaire sur ce sujet, la réponse semble plutôt négative. Aussi, comment réagit-on et que peut-on mettre en œuvre collectivement pour faire évoluer les comportements et les mentalités ? La première réponse étant certainement d'échanger et de partager sur cette question de société, quand bien même une certaine forme de déni peut être observée.

Après une présentation de données statistiques et sociodémographiques sur la place des femmes dans le spectacle vivant, portant sur les intermittents, les femmes dans les studios de répétitions, les artistes accompagnés, la place des femmes sur scène, dans les effectifs salariés des structures, les postes de cadres, les différences de salaires, on observe un déséquilibre constant et marqué en termes de répartition sexuée, en défaveur des femmes.

En tant que salariée « technicienne », **Virginie BERGIER**, responsable des studios et de l'accompagnement à Lo Bolegason (lieu de musiques actuelles à Castres) et musicienne, témoigne de son parcours dans son travail en lien essentiellement avec un public masculin (artistes et techniciens). Plus qu'un homme, une femme doit sans cesse prouver et montrer qu'elle est légitime à occuper sa fonction et son poste dans cet univers très fortement masculin. Les remarques et blagues sexistes de la part de ses collaborateurs techniciens masculins étaient quasiment quotidiennes lors de ses débuts dans le métier, il y a une quinzaine d'années. Pour s'intégrer, il a fallu qu'elle se batte continuellement afin que les hommes acceptent d'une part et reconnaissent ensuite les compétences et la qualité du travail d'une femme, occupant des fonctions équivalentes aux leurs. Puis, le temps passant, la reconnaissance et la confiance s'installant, le rapport se rééquilibre, tendant même à une forme de protection et de bienveillance. Les mentalités semblent changer avec l'arrivée croissante de femmes techniciennes (son et/ou lumière) et en régie générale, que ce soit dans les formations ou dans le métier. Dans les studios de répétition par exemple, il y a 15 ans on ne retrouvait que 3 à 4 % de femmes. Aujourd'hui, elles représentent 17,5 % des pratiquants à Lo Bolegason. La présence d'une technicienne dans le lieu ainsi que la prise en considération de cette problématique par l'ensemble des hommes de l'équipe, a dû très fortement favoriser et inciter à l'arrivée de cette nouvelle population féminine (porteuse de projet, groupes mixtes, mais peu de groupes essentiellement féminins cependant).

Franck TESTAERT, directeur du Tetris au Havre, explique comment cette problématique de l'égalité et de la parité hommes-femmes a été intégrée comme d'autres questions importantes (modes de gestion, développement durable, écologie...) au cœur du projet artistique et culturel de la structure lors de sa création. En fait, en se référant aux valeurs portées par l'Économie Sociale et Solidaire (ESS), la gouvernance et l'équipe de la structure se sont posé cette question de l'égalité homme-femme et cette problématique s'est « mécaniquement » inscrite dans le projet. En tant que directeur, homme blanc de 50 ans il semblait nécessaire de réagir et de voir comment faire bouger les choses à notre échelle sur ce terrain. Cette question nous a donc portés pour constituer l'équipe permanente de la structure d'une part, mais aussi concernant la gouvernance et le conseil d'administration. Nous avons adhéré au mouvement H/F Normandie, puis nous nous sommes retrouvés à penser et à construire notre programmation également de façon paritaire. Cela reste très compliqué à mettre en place dans les faits (faible nombre de propositions artistiques féminines, indépendance dans les choix artistiques de la personne en charge de la programmation), mais l'important reste de garder cette problématique en tête et de rester toujours vigilant sur ce point en essayant, tant que faire se peut, de tendre le plus possible vers une parité dans la programmation. Pour exemple, on se rend compte qu'il y a beaucoup de « bookeuses » qui n'ont dans leur catalogue que des propositions masculines. Le fait par contre de communiquer sur cette thématique permet des retours extérieurs et l'arrivée de propositions artistiques féminines.

Laure ATTEIA, chargée de projet Égalité du cluster toulousain Ma Sphère, explique le fonctionnement de « La Petite » une structure culturelle qui existe depuis 12 années, qui s'est engagée également dès le début sur la question de l'égalité entre les femmes et les hommes. Avec le temps, les actions de programmation se sont développées ainsi que celles liées à l'égalité et la parité, plutôt placées sur le champ de l'action culturelle et l'action sociale. Suite à un travail de restructuration du projet, il a été décidé de se ressaisir de cette thématique qui était jusqu'alors transversale et de la replacer au centre du projet. L'enjeu initial était de soutenir les formes artistiques innovantes, notamment dans le domaine des musiques électroniques, mais aussi de défendre la création artistique féminine. Nous nous sommes posé la question de savoir s'il était réellement possible de mettre en place une programmation hommes-femmes à égalité. Nous nous sommes donc lancés et normalement sur 2016 nous devrions avoir une programmation paritaire. Après avoir constaté que 72 % des labels en musiques électroniques n'ont pas de femmes dans leur catalogue, nous avons dû passer par d'autres canaux que ceux que nous utilisons habituellement afin de construire notre programmation. Désormais nous nous déplaçons sur les festivals en prêtant une attention toute particulière à assister aux concerts des artistes féminines programmées. Nous avons également mis en place, en termes de communication, une page Facebook dédiée à la mise en visibilité des artistes féminines afin d'identifier de nouveaux projets et que nous le soyons également comme structure favorisant la diffusion d'artistes féminines.

Projet Episcène : ce projet a pour objectif d'accompagner et de former les structures culturelles de l'ancienne région Midi-Pyrénées à l'égalité professionnelle (sensibilisation, réflexion, et mise en place d'actions) afin de définir et mettre en place ensemble des bonnes pratiques afin de les tester en interne au sein de l'équipe salariée. Un des principaux freins observés lors de ces travaux et qui pèsent sur les carrières professionnelles des femmes reste l'articulation des temps de vie personnels et professionnels. Ceci reste renforcé dans le secteur culturel de par certaines particularités comme : la culture du présentisme, le métier passion, les horaires atypiques, une certaine absence de culture RH (ressources humaines) avec une prépondérance pour la gestion de personne à personne... Le constat reste que dans le secteur culturel, qui semble se pencher beaucoup plus fortement que d'autres secteurs sur les problématiques d'innovation sociale, l'égalité professionnelle entre hommes et femmes n'est pas encore au rendez-vous.

La mise en place d'actions spécifiques sur le sujet de l'égalité hommes-femmes est importante, autant dans le cadre des projets tant d'accompagnement, de développement et de diffusion des artistes féminines que dans la communication affichée de la structure quant à cette problématique.

Flavie VAN COLEN, directrice adjointe de Paloma à Nîmes, explique que dans sa structure, l'équipe est mixte, qu'il y a une majorité de cadres femmes, et que le projet est porté par une majorité de femmes. Les fonctions de direction, de programmation et celles liées à la technique sont cependant occupées par des hommes. Les spectatrices représentent 53% du public des concerts, 11% des personnes fréquentant les studios de répétitions sont des femmes et il y a environ 13% de femmes dans la programmation. Le constat de la faible proportion de femmes dans les studios de répétitions et dans la programmation nous a permis de nous saisir collectivement en équipe de cette problématique afin de réfléchir à la mise en place d'actions qui permettraient de faire évoluer les choses. Nous nous sommes posé beaucoup de questions. À savoir, où sont les femmes ? Quelle est leur place dans les musiques actuelles ? Quels postes et fonctions occupent-elles dans les équipes professionnelles ? Comment sont-elles représentées dans les clips ? Comment sont-elles sur scène ? Nous avons donc pris la décision, sur un trimestre de mettre en place des actions suivant ce fil rouge. Un week-end avec une programmation essentiellement féminine, la création d'un spectacle humoristique et de sensibilisation créé et joué par 3 femmes, une exposition, un vidéomaton pour le public avec des questions sur le sujet, des messages reprenant des réflexions machistes ont été installés dans les toilettes des artistes, des techniciens, du public, le sujet a été intégré à nos projets d'actions culturelles, les artistes femmes ont été interviewées en vidéo, etc. Le bilan reste a posteriori un peu mitigé. L'opération n'a pas toujours été bien vécue par les hommes au sein de l'équipe de Paloma. Ces derniers ont pu ressentir ces actions (surtout portées par des femmes en interne) comme leur étant imposées. Ils se sont sentis agressés par cette problématique qui portait à leur sens un discours « féministe » alors que l'objet initial restait de poser des questions et de libérer la parole sur ce sujet. Une certaine partie du public, ainsi que des musiciens, ont eu des réactions parfois gênées, d'autres fois agressives.

La question reste maintenant de savoir comment faire en sorte que cette problématique reste intégrée au projet de la structure de manière pérenne et naturelle sans que ce ne soit vécu comme imposé et que cela produise des effets notamment dans la pratique amateur (pratique du jeu en groupe, studios de répétition, pratique de certains instruments...) ? Il reste cependant important de pouvoir compter et dénombrer pour obtenir des chiffres. En cela, le logiciel partagé de suivi de production utilisé par une grande partie des lieux de musiques actuelles intégrera prochainement la possibilité de préciser le nombre de femmes dans les équipes artistiques, les groupes accueillis, les studios de répétition, etc.



Lien vidéo des actions mises en place par Paloma :
<https://www.youtube.com/watch?v=aAsV-pl9QSg>

Natasha LE ROUX, enseignante et administratrice du mouvement HF Ile-de-France présente ce réseau qui est né en 2008 suite à la publication du rapport de Reine Prat sur l'égalité hommes/femmes dans la culture. L'une des principales actions menées par H/F est le dispositif « saison égalité », qui consiste à accompagner des structures dans l'actualisation du principe d'égalité dans leurs pratiques (dans la gouvernance, dans la programmation artistique, dans l'action culturelle, la communication...). Si l'on prend juste l'exemple des dispositifs de développement d'artistes mis en place sur le secteur des musiques actuelles, on observe qu'ils sont essentiellement constitués de coaches « masculins » et que les groupes/formations sélectionnés sont principalement constitués d'hommes. Il est important de créer des temps d'échange et de réflexion au sein des équipes afin de sensibiliser tant les professionnels que les bénévoles à cette problématique et mettre en œuvre collectivement des leviers pour changer cet état de fait. Concernant les musiques actuelles, H/F Île de France à souhaiter se rapprocher de réseaux d'acteurs déjà constitués (RIF, FEDELIMA...) afin de pouvoir mettre en place une saison égalité avec des structures volontaires membres de ces réseaux.

Ce dispositif débiterait en septembre/octobre 2016 sur 4 entrées : l'accès aux pratiques musicales, l'insertion professionnelle et l'accompagnement des carrières de musiciennes, l'égalité au sein des équipes dirigeantes et salariées et la communication comme outil pour l'égalité femmes-hommes.

Concernant les politiques publiques, la question de l'égalité hommes-femmes doit être intégrée, via un chapeau spécifique, dans les différents cahiers des charges et missions des labels portés par l'État qui sont en cours de refonte, dont le label SMAC (Scènes de Musiques Actuelles).

Dans les stratégies à adopter, il faut impérativement intégrer la place prépondérante de la communication vers l'extérieur, en direction des publics, afin de casser les stéréotypes existants (penser à féminiser les noms de métiers). Il faut également questionner l'iconographie et la manière dont on gère le féminin et le masculin dans la communication.

La parité n'est pas l'égalité, car la parité peut être présente professionnellement, mais avec des différences de salaires qui ne sont pas égalitaires...

Les freins qui se posent aux femmes sont souvent les mêmes que ceux qui se posent aux publics racisés ou des minorités.

Il est proposé que la FEDELIMA, en lien avec d'autres réseaux existants (Live DMA, réseaux territoriaux, etc.), s'engage sur cette thématique en s'emparant de cette question de manière beaucoup plus large avec un objectif de transformation sociale qui doit commencer au sein des structures. Il reste nécessaire de pouvoir compter et dénombrer afin d'avoir un niveau de connaissance plus précis de la question de la parité et de l'égalité hommes-femmes, voire même de l'étendre plus largement aux problématiques de la diversité dans un milieu des musiques actuelles essentiellement peuplé d'individus blancs, diplômés, etc.

Il semble nécessaire de créer les conditions pour que tout le monde puisse apprendre sur ce sujet afin d'avancer ensemble entre hommes et femmes.

LA COOPÉRATION ENTRE PROJETS DE MUSIQUES ACTUELLES : ENJEUX, FREINS ET FACTEURS FACILITANTS



INTERVENANTS

Franck MICHAUT, directeur du RIF
 Natasha LE ROUX, administratrice – enseignante, Mouvement HF Ile-de-France
 Franck TESTAERT, directeur du Tetris (Le Havre)
 Laure ATTEIA, chargée de projet Egalité du cluster toulousain Ma Sphère

Animé par Flavie VAN COLEN, directrice adjointe de Paloma

La coopération serait-elle devenue une autre notion à la mode, de commande ou même inévitable, ou peut-elle s'affirmer réellement comme un principe d'action, de co-construction, une valeur qui tendrait à « mettre en commun » pour tendre vers des enjeux qui dépassent l'intérêt premier des parties prenantes voire même qui pourraient contribuer à l'intérêt général, au bien commun (...) ? Autant de questionnements qui ont conduit la FEDELIMA à se lancer dans une première phase exploratoire autour de la coopération entre acteurs sous toutes ses formes dans les musiques actuelles. Ainsi, en 2014-2015, à partir de quatre territoires sur lesquels différents projets culturels, notamment de musiques actuelles, étaient impliqués dans des processus de coopération, la FEDELIMA a mené une étude visant à objectiver ces différentes formes de coopération. Cette première exploration du sujet questionne entre autres quelles sont les différentes formes de coopération possibles, comment et en quoi elles impliquent les acteurs, quels en sont les freins, les facteurs facilitants, comment dépasser ou éviter les écueils ? Elle a pour principaux enjeux de permettre à chacun de mieux se situer dans un processus de coopération, d'en caractériser les différents types, de formaliser ce qu'ils impliquent... Cet atelier a proposé une restitution des principaux axes de réflexion de cette étude confrontés aux expériences des acteurs des territoires qui en ont composé le panel. Il a permis également de partager plus largement les différentes réalités et enjeux liés à la coopération, leurs perceptions par les projets de musiques actuelles sur les territoires.

POUR ALLER PLUS LOIN

Accéder à la présentation : 

Mise en lumière des éléments saillants de l'étude

Effets de la coopération (Diapositive 2) :

- Développement de nouvelles activités, création de nouveaux équipements, amélioration des services rendus...
- Mise en œuvre de projets plus ambitieux, création de nouvelles dynamiques, décloisonnement, croisement des horizons artistiques et pros...
- Accès à des opportunités, moyens, marchés inaccessible seuls...
- Production de gains de visibilité, notoriété, légitimité...

Représentation graphique de l'intensité de la coopération (Diapositives 3, 4 et 5)

Rien n'est figé. Les processus de coopération sont à observer dans le temps : on peut être très engagé au début, moins par la suite ou vice et versa.

Facteurs de tension (Diapositive 6) :

- La coopération : Néologisme entre coopération et compétition qui veut mettre en avant qu'on peut être en concurrence dans certains espaces et en coopération sur d'autres. Il y a une co-existence entre ces deux situations qui est difficilement exprimée et parfois exprimable, mais qu'il faut essayer de mettre en avant afin d'équilibrer ces forces contradictoires.
- Clarifier et prioriser les objectifs : cela semble simple comme ça, mais ça ne l'est pas forcément. Certains enjeux sont exprimés, mais d'autres peuvent se cacher derrière. Le fait d'être dans un secteur porteur de certaines valeurs peut faire en sorte qu'il y ait des besoins réels non exprimés tels que : « plus de moyens », « envie de s'enrichir »... ; les acteurs préfèrent mettre en avant des besoins de « solidarité », « diversité »...
- Quelles formes d'engagement ? Les formes d'engagement peuvent être différentes selon les acteurs
- Conscientisation des conflits. Ces conflits sont difficilement exprimables. Il faut parfois un médiateur pour faire le lien.
- Identification des besoins



Identification des rôles (Diapositive 7)

Chacun dans un groupe peut jouer un rôle dynamisant. Il est intéressant d'identifier la place de chacun pour comprendre comment peuvent s'articuler les choses de la meilleure manière.

Précisions :

Cette étude est un premier travail de recherche qui avait pour ambition d'essayer de conceptualiser les processus de mise en coopération. Il s'agit davantage de donner des points de repère que de créer des typologies de formes de coopération, qui est contraire à la diversité, défendue par la FEDELIMA par ailleurs. Mais, sans modéliser, il y a tout de même des éléments communs présents dans tous les témoignages que l'étude a essayé de mettre en avant.

L'intérêt du travail n'est pas tant d'avoir une marche à suivre que des clés de compréhension : où en sont les partenaires ? Quelles sont leurs représentations quant à la coopération ? Comment cela se traduit-il ?

À noter qu'il arrive qu'on passe à côté du but anticipé de la coopération, mais que cela n'empêche pas d'obtenir ailleurs, là où on ne s'y attend pas, des choses surprenantes.

On observe que les processus de coopération peuvent sembler longs et fastidieux. Effectivement, cela nécessite du temps, de l'investissement, de la pugnacité. Cela nécessite également des moyens, des temps d'échanges et de partages sur les valeurs du projet en coopération. Et l'ensemble de la démarche nécessite des compétences d'accompagnement qui n'existent pas toujours en interne.

Pour information, la FEDELIMA a répondu à un appel à projets du FDVA sur la coopération inter-associative. Il s'agit moins d'une étude que d'une expérimentation qui vise à suivre et accompagner trois exemples de coopérations sur trois territoires différents, situés en milieu rural. Une partie de cette expérimentation vise également à observer les moyens et compétences nécessaires en ingénierie pour accompagner ce type de projet. L'objectif est également de formaliser plus précisément les processus de coopération, d'avoir une meilleure visibilité des freins et des éléments qui facilitent la coopération.

Questions et débats

Dans l'étude, est-il fait la distinction entre les coopérations volontaires et celles qui sont subies ?

C'est souligné, mais dans les deux cas se pose la question des représentations, des contraintes. Au démarrage, les acteurs - souvent placés dans la concurrence - font le pari de la coopération, d'être sur des projets de territoire à plusieurs, mais au final, cela ne fonctionne pas toujours.

Au-delà de l'éventuelle opposition CA/équipe salariée dans la conduite des projets de coopération, n'y a-t-il pas des blocages entre la direction motrice et les équipes sur le frein ?

Effectivement, il faut veiller à éviter l'écueil des réunions entre directeurs dans les processus de coopération, avec une descente verticale vers l'équipe une fois de temps en temps en réunion. À Quimper, le projet s'est lancé sans se poser la question des équipes et des organes dirigeants. Dans le sud Vaucluse, l'ensemble des dirigeants bénévoles et salariés ont été interrogés. Il en ressort que chaque personne a sa représentation de la coopération : « dans une même équipe, certains n'ont pas le choix » alors que pour d'autres, « ça ne va pas assez vite ». D'une manière générale, pour aller sur des projets comme ceux-là, il faut que l'équipe comme le conseil d'administration soient d'accord pour s'engager.

Faut-il travailler un socle de valeurs communes avant d'entrer en action ?

À Quimper, il y a eu un travail avec Jean-Michel Lucas autour d'un protocole d'accord éthique, la définition d'un socle de valeurs commun. Tous les acteurs devaient signer le document. La collectivité a d'ailleurs été la première à le signer avant de le piétiner. Et, lors de la signature du document en mairie, certains partenaires ont parlé « d'un document trop théorique auquel ils ne comprennent rien ».

On observe souvent une rupture entre les intentions et la mise en œuvre : la traduction des valeurs en action et en projet d'activité est souvent délicate. Beaucoup de projets ont pu s'arrêter parce que les valeurs ont été mises devant l'opérationnalité. L'interconnaissance et l'habitude d'avoir travaillé à plusieurs sont réellement des facteurs favorables.

Ne peut-on pas craindre qu'entrer dans un processus de coopération aille impacter le projet artistique et culturel ?

Souvent, effectivement, les porteurs de projet ont peur de perdre le nom de leur projet. Il y a également un besoin de reconnaissance des personnes engagées dans la coopération : il faut veiller à valoriser leur participation. Ces modes de coopération sont aussi de nouveaux modes d'organisation du travail, et une organisation située plutôt dans l'horizontalité. Cela nécessite des compétences sur l'animation de groupes, sur le fait de travailler collectivement. En ce sens, il serait intéressant de réfléchir à des modèles de formation sur le travail en commun.

LE HIP-HOP ET LES LIEUX DE MUSIQUES ACTUELLES



INTERVENANTS

Alex MONVILLE, programmateur de Canal 93 (Bobigny)
 Nicolas REVERDITO, directeur et programmateur de Pick Up Production
 JP MANOVA, producteur et rappeur français

Animé par
 Guillaume LECHEVIN, directeur du Jardin moderne (Rennes)

Cet atelier a abordé la question de la culture hip-hop dans les lieux de musiques actuelles selon deux entrées. Il avait pour but de donner des éléments sur le fonctionnement de la culture hip-hop d'une part (histoire, groupes de référence, styles, valeurs, scènes locales, particularités françaises, etc.) et de discuter du rapport des lieux à la filière hip-hop - plus précisément au Rap - d'autre part. Qu'il s'agisse de données quantitatives (nombre et part des concerts de rap dans la programmation, groupes en répétition ou en accompagnement, connaissance des réseaux...) et de qualitatives (représentation, connaissance de la culture, idées sur la communauté hip-hop, a priori...).

Cet atelier a été l'occasion pour les intervenants de nous faire part dans un premier temps de leur éclairage sur la culture hip-hop et sur le rap en particulier en nous donnant quelques clefs de lecture historique. Cela nous a ensuite permis d'aborder la question de la relation entre la culture hip-hop en France (notamment des acteurs de cette culture) et les lieux de musiques actuelles.

Pour introduire la table ronde, **Alex MONVILLE**, est revenu sur l'histoire du hip-hop français et plus précisément sur son histoire dans le rap français. Il est aujourd'hui le directeur de Canal 93, une salle de musiques actuelles, située en Seine-Saint-Denis et qui programme environ un tiers de ses concerts autour du rap.

Un bref historique du rap français

Le rap français est l'héritier du rap américain qui est né sur la fin des années 1970 à la confluence de la soul, des bloc party jamaïcaines importées à New York et sur le terreau des luttes des minorités, et de la disco. Le rap est arrivé en France un peu plus tard, notamment lorsque l'on considère le succès international de *Rapper's Delight* du groupe the Sugarhill Gang en 1979.

Le rap est arrivé d'une part par les professionnels de la musique qui étaient un peu à l'affût des nouveaux sons, comme dans les années 1960, où l'on guettait les dernières tendances anglo-saxonnes pour les plaquer avec des chanteurs/auteurs français. Le rap vient aussi beaucoup des fans de funk et de soul qui sont à l'époque les « refusés » des clubs en France, notamment avec l'émergence de clubs du type « Le Palace », toujours dans les années 1980. À cette époque, ceux qui n'y accèdent pas vont dans les clubs de seconde zone, souvent en proche banlieue, ou proches des grandes gares comme à La Défense, ou à Montreuil où il va y avoir la réunion de cette communauté autour du funk, souvent avec des enfants issus de l'immigration.

Pour être plus précis, on peut dire que le rap démarre en France en 1981, avec le morceau très connu de Chagrin d'amour « Chacun fait c'qui lui plaît », qui marque en quelque sorte un tournant. Pour être très schématique et concis, il faut également mentionner Benny-B en 1982, qui ressemble pourtant presque à une parodie de rap aujourd'hui. En 1984, il y avait simultanément une émission qui s'appellait H.I.P.H.O.P., animée par Sidney le dimanche après-midi qui a largement diffusé la culture hip-hop, notamment très axée autour de la danse. Toujours en 1984, on peut noter le premier album de Dee Nasty, père fondateur de rap français, avec Paname City Rappin', qui peut être considéré comme le premier album de français.

Tout cela va infuser le terreau jusqu'à 1986 avec les bloc party de La Chapelle. En 1987-88 Dee Nasty récupère une émission sur Radio Nova, qui s'appelle le Dee Nastyle. C'est tout cela qui va faire la « Génération 1 » du rap français, comme dirait Karim Hammou. Nova est à l'époque une radio purement parisienne, cependant tout le monde va enregistrer des cassettes qui vont circuler dans toute la France et vont à leur tour influencer beaucoup de gens et leur donner envie de rapper. S'il fallait donner une date au rap français moderne, on pourrait citer l'année 1990 et la sortie d'une compilation qui s'appellent Rapattitude où il y a quasiment tous les acteurs de la première génération. Le premier morceau qui va faire un vrai carton et qui n'est, évidemment,

pas un morceau de rap est celui de Tonton David. Ensuite, cela va s'enchaîner, les maisons de disque vont commencer à parier sur le rap ce qui donnera l'année suivante l'arrivée de MC Solaar et son morceau « Bouge de là ». Il est important de mettre en parallèle, le fait il y ait eu en 1991 de sérieuses rixes à la Défense. Très vite une dimension sociale, politique, sociétale va être associée au rap, alors que cela n'avait alors rien à voir.

Après la sortie de plusieurs albums de cette première génération, un deuxième grand basculement a eu lieu. Skyrock, qui est à l'époque en perte de vitesse (en 1996), va choisir de diffuser du rap, esthétique qui va représenter 75% de leur grille musicale. Cela a ainsi entraîné une caisse de résonance incroyable qui va provoquer un appel d'air, un double mouvement entre les médias et les labels. À cette époque le featuring va devenir important et c'est à partir de 1997 qu'il va être une sorte de stratégie collaborative pour faire rentrer des nouveaux venus dans le « game ».

Autre étape et époque, en 2000-2001 apparaissent des webzines comme 90 bpm, Bouska-p, abcdrduson, etc.). On peut alors considérer que c'est le moment où le mouvement s'est réellement organisé.

Aujourd'hui, en 2016, cela fait donc 25 ans que cette musique est en France et qu'elle est absolument partout. Si l'on essaie de faire le décompte de sa présence en 2016, on a simultanément les 4 ou 5 générations de rap qui se succèdent. Certains rappeurs deviennent presque « canonisés », comme Abd al Malik ou Oxmo Puccino qui sont aujourd'hui quasiment de grandes figures de la chanson française. On trouve également l'irruption du rap dans le cinéma (notamment avec les miniséries d'Orelsan, etc.), il y a une importante scène indépendante, de grands collectifs depuis les anciens comme la Scred, l'Animalerie, ou l'Entourage jusqu'à Panama Bende plus récemment. En parallèle, il existe du rap militant (La Canaille, Keny Arkana...), du rap de punk (comme Schlaasss), des battles et pour la première fois des rappeurs réussissent vraiment en tournée (par exemple Nekfeu à Bourges). Le rap est à peu près partout, il est omniprésent sur la scène française, c'est sans conteste la musique qui vend le plus de disques ou de fichiers numériques et celle qui fait le plus de « vues » sur Internet. Pour sortir des idées reçues, c'est la musique la plus présente aujourd'hui et pas uniquement au sein de la jeunesse.

Nicolas REVERDITO, a poursuivi cette introduction en axant plus précisément son propos sur la relation entre les salles de musiques actuelles et la culture hip-hop. Il est le directeur de l'association Pick up Prod, à Nantes, qui existe depuis 1999 et œuvre à la valorisation de la culture hip-hop. L'association a la particularité de ne pas avoir de lieux de diffusion et travaille ainsi avec beaucoup de lieux sur ce territoire dont plusieurs SMAC à Nantes et en région de Pays de la Loire.

Selon lui, le rap est effectivement présent partout, dans les médias, dans les différents styles de musique, etc. Cependant, on constate qu'il existe encore beaucoup de difficultés pour le traiter, pour comprendre comment on se l'approprie, comment on travaille avec les rappeurs, comment on accompagne le développement du secteur, etc. Une des difficultés que l'on peut

aussi remarquer, c'est que les rappeurs font parfois partie d'une culture plus globale : le hip-hop qui est pluridisciplinaire entre le rap, la danse et le graffiti qui vivent indépendamment. Il y a donc très peu de dispositifs qui arrivent à traiter cette pluridisciplinarité, notamment dans les lieux qui sont parfois très sectorisés. Tout l'enjeu de la discussion de cette table ronde a donc tourné autour de ce constat.

Le rap associé à une jeunesse (dangereuse)

Quand le rap est apparu entre 1990 et 1995, lorsque des associations proposaient d'organiser des concerts de rap (dans les collectivités), elles étaient renvoyées du côté des travailleurs sociaux. Pour faire des concerts de rap en France, il y avait deux opportunités : le centre social ou la MJC du coin. Cette situation a perduré jusqu'en 2000. En effet, soit cette musique devait permettre de gérer des populations dangereuses, être une sorte d'outil de régulation social avec des ateliers pour que les jeunes s'expriment, pour qu'ils s'occupent et se soulagent de leur souffrance (donc absolument pas abordé sous l'angle artistique), soit elle devrait discuter avec le business. Pendant très longtemps, cette musique n'a pas été prise en compte comme de la musique, ce qui a freiné le développement de cette scène.

Le rap a très largement été associé à la jeunesse dangereuse. Cette musique est née dans un contexte socio-économique et politique qui n'est pas celui dans lequel est né le rock. C'est une musique de lieu urbain, de zones de déclassements et cela a aussi été marketé ainsi. Par exemple, lorsque des municipalités accueillent des concerts de rap, les mesures de sécurité qui sont prises sont sans commune mesure avec n'importe quel autre type de concert.

Le fait qu'un concert de rap soit différent d'un concert de rock dans l'approche, la préparation, la gestuelle (etc.) est une autre problématique. Par exemple, lors de premiers concerts de rap, les premières demandes des artistes étaient d'avoir des miroirs dans la salle de répétition. Or, la plupart des salles possédaient des équipements qui n'étaient absolument pas adaptés (plutôt ampli, basse, batterie, sono, etc.), sans miroir, sans poste, sans espace plat, etc.

Cette relation a eu beaucoup de mal à se faire, car certains lieux de diffusions ont à cette époque essayé de « plier » une musique qui avait des codes et une manière d'être particulière dans un préexistant. Les premiers concerts de rap furent compliqués, car les rappeurs et ingénieurs du son étaient dans une incompréhension qui pouvait durer des heures, jusqu'à engendrer de grosses tensions. Il existe également une différence dans la manière de procéder en ce qui concerne le live. La notion de collectif est beaucoup plus forte, dans le rap ce qui explique parfois le nombre important de personnes dans les backstage.

Le hip-hop, le rock, le punk ont évolué en même temps, mais n'étaient pas représentés par les mêmes personnes. Selon Nicolas Reverdito, le rock a pris la main sur les musiques actuelles et a tout fait, au départ, pour que le rap n'y rentre pas. L'anecdote du concert qui dégénère ne concernait pas que le rap à la fin des années 1990, or les équipes des salles narraient souvent les histoires de concert de rap qui « partaient en live », avec des rappeurs malpolis, etc.

Les rappeurs ne se sont pas bâtis sur la scène du live et la scène du live n'avait pas très envie d'eux. Toute une culture s'est donc organisée sans aller vers les salles. En proportion, le nombre de sollicitations pour jouer dans les salles par rapport au nombre de pratiquants est assez infime. Ce ne sont pas les mêmes codes de fonctionnement qu'une esthétique comme le rock, y compris sur cet aspect-là.

Le fossé soulevé précédemment entre un jeune groupe de rock et un jeune groupe de rap s'explique aussi par cette notion d'amateurisme qui est plus ancrée dans le rap, car c'est « une musique d'autodidactes ». Il n'y a pas de formation, de conservatoire qui enseigne le rap ou d'école pour apprendre à rapper ou à composer. Il y a de plus en plus d'ateliers dans les lieux de musiques actuelles, mais on peut en quelque sorte considérer le rap comme étant une musique de personnes qui se prennent seules en main. Il existe une vraie culture du *do it yourself*, et il est très compliqué de faire comprendre à certains rappeurs qu'il peut être important de faire une résidence, un accompagnement pour travailler la scène, pour se présenter devant un public préparé. Le fait que les programmeurs demandent systématiquement un liveband aux rappeurs est parfois perçu par ces derniers comme de la condescendance. Ceci s'explique du fait qu'il n'y avait que très peu de rap programmé avant les années 2000, et que par la suite ce sont des collectifs avec des musiciens (comme Hocus Pocus) qui sont apparus. Cependant, depuis 5 ans plus de rappeurs avec des « DJ à l'ancienne » sont programmés. Par ailleurs, il n'y a, à l'heure actuelle, que dans le rap que l'on programme des artistes sans les avoir vus sur scène au préalable, tout simplement, car il n'y a jamais eu de scène.

Tous ces éléments ont créé une scission, qui a évidemment bien évolué aujourd'hui, avec une ouverture bien plus importante des salles à la diffusion du rap. Cette musique a trouvé sa place quasiment partout dans les lieux de musiques actuelles, même s'il reste encore du chemin à parcourir. Cependant, cette scission originelle a été réelle et le rap en paie encore ses pots cassés. Cela explique aussi pourquoi les rappeurs ont un rapport à la scène qui est différent.

Quel accompagnement pour le rap dans les lieux de musiques actuelles ?

Au-delà de cette relation différente du rap à la scène live, il y en a encore aujourd'hui une difficulté à faire entendre au sein d'une équipe gérant un lieu de musiques actuelles le fait qu'elle doive avoir un vrai rôle d'accompagnement dans le hip-hop. C'est un vrai problème, car on peut vite retrouver des réflexions du type « *ce n'est pas forcément à nous de le faire, ce n'est pas trop notre culture, on est meilleur pour accompagner les groupes de rock* ».

De plus, les lieux ont parfois eu beaucoup de difficultés à trouver des personnes qui accompagnent des projets, qui soient crédibles auprès des artistes rappeurs et en même temps compétents. La vitesse à laquelle évolue le rap est vraiment un paramètre qui est compliqué à gérer, un accompagnateur peut vite être perçu comme dépassé. Les mutations dans l'esthétique elle-même vont à une vitesse faramineuse, les carrières se font et se défont très rapidement et il peut y avoir une sorte de « déphasage » entre la manière dont fonctionne l'accompagnement

et la réalité des choses.

Le développement des *open mic* fait partie intégrante de cette culture hip-hop. Dans les lieux institutionnalisés, il est très compliqué d'en mettre en place, car cela arrive à la fin d'un show, ce qui correspond aussi la fin du service du technicien qui doit démonter le plateau. Il est aussi complexe de créer une ambiance hip-hop dans des lieux qui ont des déjà des fonctionnements, et des habitudes bien définies, etc. Il est en effet toujours délicat de mettre le lieu et la soirée aux couleurs de la culture qui est présente. Cette remarque n'est pas spécifique au hip-hop, et l'on perd parfois totalement l'âme avec de nouveaux lieux, très neufs, très froids qui rappellent parfois des centres commerciaux.

Certaines salles se sont pourtant très vite penchées sur la question des *open mic* lorsqu'elles se sont rendu compte qu'il y avait très peu de rappeurs qui fréquentaient la salle et qu'il était assez difficile de les faire monter sur scène en tant que première partie ou scène locale, puisqu'ils n'étaient pas repérés. La question centrale est donc : comment organiser les pratiques amateurs dans le hip-hop et comment peut-on les accueillir ?

Un « one-one » a été créé aux Cuizines, à Chelles, qui est une sorte de mix entre *battle* et *open mic*, où une instru est imposée et sur laquelle les rappeurs doivent poser leur texte. Mis en place depuis 4 ans à chaque trimestre, un vrai engouement s'est créé avec plus ou moins 200 personnes à chaque battle. Un espace de pratique a donc été ouvert et par ce biais là, des rappeurs fréquentent aujourd'hui la structure qui a été identifiée grâce à ses « one-one ».

Le fait de bien réfléchir au choix des intervenants est un élément très important, car il donne aux jeunes l'envie de fréquenter la structure et de pouvoir travailler avec des rappeurs tels que JP Manova, Rossé, Flint, etc. Bien que ce ne soit pas la culture première de la salle, il est important de faire un effort d'adaptation.

À l'instar de Canal 93, plusieurs formules peuvent être développées, car on peut constater que le coaching ou l'accompagnement pouvait être un vrai repoussoir pour certains rappeurs. La salle a donc créé un concept : les jeunes vont en studio et ont deux heures pour poser leur texte sur un instru qui est déjà préparé. Lorsque cela fonctionne, ils peuvent repartir avec une mixtape. Dans le cas contraire, cela leur aura au moins permis de pouvoir s'exprimer, se lâcher. Cette formule est complémentaire puisqu'en parallèle des *open mic* sont organisés. Canal 93 fait aussi en sorte que les rappeurs participent aussi au jam-sessions, en leur faisant comprendre qu'ils sont des musiciens et qu'ils y ont toute leur place.

La maturité dans le projet d'accompagnement est importante, certaines choses ne peuvent pas être proposées d'entrée de jeu. Il y a tout un système d'appropriation mutuel qui nécessite un certain temps pour que les artistes cherchent et découvrent ce qu'ils pourront faire au sein de la salle. Ces différentes formules marchent parce qu'elles sont régulières, mais elles dépendent aussi de la légitimité de celui qui les organise ou qui conseille lors des accompagnements. Si les conseils sont judicieux, il va y avoir une reconnaissance. Et ceci peut s'expliquer du fait que le hip-hop est culturellement basé sur une « transmission entre soi ».

On s'entraîne par soi-même si des lieux ne le proposent pas. Cela se rapproche de pratiques d'autodidaxie qui font qu'inconsciemment, il peut y avoir un refus de la pédagogie sauf si celle-ci est légitime et faite par une personne que les rappeurs reconnaissent comme un acteur de leur discipline.

Pour conclure, on constate que les programmations des lieux de musiques actuelles sont de plus en plus ouvertes au hip-hop. Cependant, il existe encore du chemin à parcourir et cette évolution devrait se poursuivre dans le sens d'un rapprochement des salles avec vers les acteurs hip-hop, les associations, les activistes qui peuvent être des relais de qualité sur le territoire. Ces associations ont très souvent une vision globale de la scène et de ce qui est produit actuellement. Or, le fait de s'associer à ces activistes pour mieux comprendre ce qu'il se passe, « avoir un pied dans la scène rap » et s'y adapter n'est pas suffisamment ancré dans la culture de tous. Cette réflexion est valable aussi bien pour le hip-hop que pour d'autres esthétiques, car ces associations peuvent parfois être perçues, à tort, comme des concurrents des lieux plutôt que des partenaires.

RISQUES AUDITIFS ET RESPONSABILITÉS



INTERVENANTS

Jacky LEVECO, ingénieur d'études sanitaires, conseiller technique pour AGI-SON

Animé par Arnaud PESLIN, régisseur général et directeur technique de l'Echonova (Saint-Avé)

La première partie de cet atelier a été consacrée à un point sur la campagne de mesures sonores dans les petits lieux menée actuellement par AGI SON. Puis, dans un deuxième temps, il fut question d'aborder la responsabilité face aux risques auditifs : qui est responsable en cas de problème ? Comment prévenir les différents risques auditifs dans les studios de répétition, sur scène... ? Quelle formation existe pour prévenir ces risques ?

**ÉVOLUTION
RÈGLEMENTAIRE SUR
LES NIVEAUX SONORES :
POINT D'ÉTAPE**

Pau, le 6 juillet 2016

FEDELIMA
Fédération des Lieux
de Musiques Actuelles

agi son
agir pour une bonne gestion sonore

RAFFUTI

L'EMPLOI PERMANENT DANS LES LIEUX DE MUSIQUES ACTUELLES



INTERVENANTS

Franck MICHAUT, directeur du RIF

Marion BLANCHARD-LAGOEYTE, chargée de l'administration et de l'observation au RIF

Bruno COLIN, personne ressource dans le champ de l'économie sociale et solidaire et de la culture, ancien directeur d'Opale.

Animé par...

Véra BEZSONOFF, chargée de l'accompagnement des adhérents à la FEDELIMA

Hyacinthe CHATAIGNE, chargé de l'observation et des études à la FEDELIMA

La FEDELIMA, en partenariat avec le RIF, mène depuis un an une étude sur l'emploi permanent dans les structures de musiques actuelles. À partir, des DADS des structures adhérentes et de questionnaires complémentaires, cette étude a pour objectif de mieux connaître les salariés permanents des adhérents de la FEDELIMA et du RIF : la nature des postes, le niveau de salaire, l'âge des salariés, le nombre d'hommes et de femmes... Ainsi, cet atelier a été l'occasion de présenter une restitution intermédiaire de cette étude.

L'objectif de cette restitution intermédiaire, en accord avec les principes méthodologiques de l'Observation Participative et Partagée (OPP), était de présenter les premiers résultats bruts, les principaux indicateurs et tendances de cette enquête en cours afin d'engager un échange participatif avec les personnes présentes (professionnels, techniciens de collectivités, représentants d'organisations, etc.). Ce premier temps de restitution a permis de creuser certaines pistes d'analyses et de pouvoir compléter, voire de préciser, certaines entrées ou chiffres produits, tout en répondant aux questionnements et attentes complémentaires. Il s'agit d'un temps intermédiaire faisant suite à la phase opérationnelle de recueil des informations et des premiers traitements statistiques de l'enquête, qui s'inscrit en amont de la phase de rédaction d'un premier document formalisant les résultats.

Ce travail d'enquête qui est mené en partenariat avec le RIF (Confédération des réseaux départementaux de lieux de musiques actuelles / amplifiées en Ile-de-France), la FEDELIMA (fédération des lieux de musiques actuelles) et Opale (Centre de Ressources Culture pour le DLA - Rapport de branche des entreprises artistiques et culturelles de 2007 à 2010) donnera lieu à une publication qui sera rendue publique en 2017.

GLOSSAIRE DES SIGLES UTILISÉS

AGI-SON : Association pour une bonne gestion sonore

CNAM : Conservatoire National des Arts et Métiers

CNLII : Coordination Nationale des Lieux Intermédiaires et Indépendants

CNV : Centre National des Variétés

DGCA : Direction Générale de la Création Artistique / Ministère de la Culture

EPL : Etablissement Public Local

ESS : Economie Sociale et Solidaire

FAMDT : Fédération des Associations des Musiques et Danses Traditionnelles

FEDELIMA : Fédération des Lieux de Musiques Actuelles

FERAROCK : Fédération des Radios Associatives rock

FNCC : Fédération Nationales des Collectivités pour la Culture

IIEDH : Institut Interdisciplinaire d’Ethique et des Droits de l’Homme

IRIS : Institut de Relations Internationales et Stratégiques

JP : Journées Professionnelles

JPELMA : Journées Professionnelles Européennes des Lieux de Musiques Actuelles

LIVE DMA : Réseau européen des lieux et des festivals de musiques actuelles

MA : Musiques actuelles

OPALE : Organisation pour Projets ALternatifs d’Entreprises

RIF : Réseaux en Ile-de-France

RPM : Recherche en Pédagogie Musicale

SMA : Syndicat des Musiques Actuelles

SOLIMA : Schéma d’Orientation pour le Développement des Lieux de Musiques Actuelles

UFISC : Union Fédérale d’Intervention des Structures Culturelles



De nombreux partenaires nous permettent chaque année de réaliser les Rencontres de la FEDELIMA. Nous les remercions chaleureusement :

AGI-SON (Association de gestion sonore)

Collectif RPM (Recherche et Pédagogie Musicale)

Collectif stop TAFTA

DGCA - Ministère de la Culture et de la Communication

FAMDT (Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles)

HF Île-de-France

Intrazik

Live DMA (Linking Initiatives and Venues in Europe - Developing Musical Actions)

Opale (Organisation pour Projets ALternatifs d'Entreprises)

PayinTech

RCE (Relais Culture Europe)

Réseau Actes-if - Réseau solidaire de lieux artistiques et culturels franciliens

RIF (Confédération des réseaux départementaux de lieux de musiques actuelles/
amplifiées en Ile-de-France)

SMA (Syndicat des Musiques Actuelles)

UFISC (Union Fédérale d'Intervention des Structures Culturelles)

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

VOLUME ! La revue des musiques populaires / Editions Mélanie Seteun

Zone Franche - Le réseau des musiques du monde

CES PARTENAIRES PUBLICS SOUTIENNENT RAFFUT!



Pau-Pyrénées
Communauté d'Agglomération



centre national
de la chanson des
variétés et du jazz