LES

RENCONTRES NATIONALES

DE LA FEDELIMA



©La Cartonnerie-Lucie Pochet

LES ACTES DES RENCONTRES ACTIONS CULTURELLES DANS LES MUSIQUES ACTUELLES

→ 15 & 16 mai 2025 – La Cartonnerie | Reims

WWW.FEDELIMA.ORG

La Cartonnerie
Musiques & Cultures Actuelles | Reims

FEDELIMA

LES RENCONTRES NATIONALES DE LA FEDELIMA

Actions culturelles dans les musiques actuelles

L'action culturelle dans les musiques actuelles est aujourd'hui bien plus qu'un simple levier d'accès aux pratiques artistiques : c'est un enjeu politique, social et démocratique.
Depuis leur structuration, les Scènes de Musiques Actuelles (SMAC) ont joué un rôle moteur dans le développement de l'action culturelle. Conçues tout d'abord comme des espaces de diffusion, elles ont progressivement intégré les enjeux d'éducation artistique et culturelle au cœur de leurs projets. Aujourd'hui, 98 % des 160 adhérents de la FEDELIMA s'engagent pleinement dans ces missions et ont su inventer des formes adaptées aux réalités des territoires et des personnes qui y habitent. À travers des résidences artistiques, des actions en milieu scolaire, des projets en direction des familles, des seniors, des personnes en situation de handicap, placées sous main de justice ou en lien avec des structures sociales et médicales, etc., les projets d'action culturelle démontrent que la musique peut être un outil d'émancipation et de lien social. Pourtant, dans un contexte où les inégalités persistent, où les financements se resserrent et où les logiques de rentabilité tendent à prendre le pas sur l'intérêt général, la fonction de l'action culturelle est trop souvent sous-estimée, voire fragilisée.

Comment continuer à innover, à nourrir les imaginaires de demain et à inclure quand les moyens se raréfient ? Comment garantir une véritable diversité des voix et des pratiques dans un secteur où certains publics restent à la marge ? Comment assurer des espaces d'expression et de transmission qui ne soient pas réservés à quelques-un·es mais ouverts à toutes et tous ? Comment défendre une action culturelle qui ne soit pas qu'un supplément d'âme des projets dédiés aux musiques actuelles et des territoires ?

Ces premières rencontres nationales dédiées à l'action culturelle dans les musiques actuelles ont été l'occasion de prendre la mesure des défis qui nous attendent, de partager nos réalités et expériences. Elles ont été également l'opportunité de réfléchir ensemble aux perspectives possibles pour faire de l'action culturelle un pilier des musiques actuelles et défendre une vision de la culture comme un droit, et non comme un privilège.

Elles ont été accueillies **les 15 et 16 mai 2025 à La Cartonnerie, à Reims**, pendant l'Hyperforum - le temps fort des actions culturelles et des propositions jeune public de la structure.

Ces rencontres furent le fruit d'une co-construction, nourrie par les échanges et l'implication des adhérents de la FEDELIMA au sein d'un comité de pilotage qui a conçu ce programme avec une ambition claire : qu'ensemble, nous construisions les espaces et les moyens d'une culture vivante, accessible et porteuse d'émancipation.

Structures partenaires sur le territoire

La Cartonnerie



À l'image des cercles concentriques de la cible de son logo, ***La Cartonnerie*** est ce lieu où diverses formes d'art et d'expression convergent, attirant des publics divers et variés. La SMAC qui fête ses 20 ans est de celles qui n'a jamais arrêté de bouger, de penser, de douter, de se bonifier, de réunir (dans son cercle) des passions et des passionné·es.

La Cartonnerie se nourrit de l'énergie de ses artistes et de ses publics, elle est un prescripteur et s'affiche comme tel. Accessible à toutes et à tous et pointue en même temps. Elle propose trois espaces scéniques, six studios de répétition, et un espace de restauration baptisé « Le Floor » ouvert chaque soir de concert. En plus des concerts, elle offre un accompagnement artistique, des ateliers et projets jeune public, des expositions, des formations et est à l'initiative du festival La Magnifique Society ou encore plus récemment du temps fort estival JUMP !.

Focus sur

HYPERFORUM

Dans le même temps que les Rencontres, la Cartonnerie a proposé l'Hyperforum. Un temps fort pour présenter des projets du territoire menés auprès de publics variés, qu'ils soient éloignés ou non d'une pratique artistique et culturelle : public scolaire (de la maternelle à l'université), membres d'associations, établissements de santé ou d'insertion, structures médico-sociales…

Grabuge

Fédération des musiques actuelles du Grand Est

Grabuge est la fédération des musiques actuelles du Grand Est. Elle s'adresse à l'ensemble des professions, des esthétiques et des structures de la filière. Grabuge joue un rôle de représentation, de plaidoyer et de porte-parole, et s'attache à faire le lien entre les politiques publiques régionales, nationales et européennes et les acteurs régionaux.

Avec le soutien de

MINISTÈRE DE LA CULTURE — Liberté, Égalité, Fraternité
CNM — Centre national de la musique
La Région Grand Est
Marne le département
Reims.fr
Quartier Musique
Temporis

Structure organisatrice

FEDELIMA

La FEDELIMA est une fédération nationale regroupant 160 lieux ou projets dédiés aux musiques actuelles, ancrés dans les territoires et porteurs de valeurs d'intérêt général. Elle soutient le développement de ses membres dans une attention particulière au respect de leur diversité et de leur complémentarité. Engagée sur des principes de coopération, ses principes d'action se veulent collectifs, participatifs et ouverts au secteur professionnel, aux partenaires publics et territoriaux, aux artistes et plus largement à la société civile. À travers ses actions, la FEDELIMA accompagne des structures engagées dans la diversité culturelle, l'émancipation des individus et le développement des pratiques artistiques. Elle inscrit son action dans une démarche de respect et de mise en œuvre des droits culturels, reconnaissant à chacun·e le droit de participer à la vie culturelle selon ses propres références et sensibilités.



Jeudi 15 mai 2025	
Plénière introductive - Actions culturelles et musiques actuelles : sens, tensions et engagements	p. 8
De la scène à l'action culturelle : quelles expériences et modes de transmission possibles par et pour les musicien·nes ?	p. 10
Inspirations croisées : quand musiques actuelles, sport et social se rencontrent par l'action culturelle	p. 24
Cultiver son public, en équipe !	p. 32
Financer l'action culturelle en musiques actuelles : entre valeurs, contraintes et idéal ?	p. 34
Vendredi 16 mai 2025	
Valoriser l'action culturelle : entre évaluation et partage du sensible	p. 44
Nos mille vies dans l'action culturelle : entre polyvalence, reconnaissance et équilibre ?	p. 52
Coups de cœur ou petits flops ? S'inspirer et s'entraider en action culturelle	p. 60
Santé mentale et musiques actuelles : comment la médiation peut-elle faire la différence ?	p. 62
Résonances collectives : partager et enrichir nos pratiques professionnelles en action culturelle !	p. 72
Plénière conclusive	p. 74
Les dispositifs présentés lors des rencontres	p. 80

LES RENCONTRES NATIONALES DE LA FEDELIMA

Avec les témoignages de...

Tout au long de ces Rencontres, deux artistes complices, ancré·es dans le territoire, nous ont accompagné·es en filigrane. Nous leur avons proposé un rôle singulier : celui de grands témoins. À l'écoute, en observation attentive, il et elle ont suivi nos échanges, capté les fils rouges, les questionnements, les inspirations et sont venus nourrir de leur propre regard, de leur expérience et de leur sensibilité ces quelques jours.

En clôture de ces deux journées, il et elle nous ont offert une restitution (une prise de parole libre, subjective, vivante) pour partager leurs ressentis, leurs réflexions, les échos que ces discussions ont fait résonner en elle et en lui. Une manière de prolonger nos échanges par un duo de voix extérieures, artistiques et incarnées.



Margaux Claudel

Autrice, mélodiste, interprète (Reims)

Margaux Claudel est une artiste rémoise autodidacte, autrice, mélodiste et interprète. Le propos de sa musique « pop inter » reflète sa forte sensibilité aux œuvres qui, par une esthétique forte et soignée, subliment la violence des hommes, des femmes et du monde. Elle porte dans ses œuvres une ambivalence entre la profondeur sombre, parfois proche de la folie de ses textes, et le caractère chaleureux, intime, souvent lumineux de la musique et de la voix qui les racontent. D'abord entrepreneure, formatrice et consultante dans le milieu de la nouvelle économie et de l'ESS, elle décide d'embrasser pleinement sa carrière d'artiste depuis 2019.



Rémi Costa

Auteur, compositeur, interprète (Reims)

Musicien depuis toujours et grand amoureux des mots, la musique est devenue son (vrai) métier il y a une dizaine d'années. Multi-instrumentiste, il écrit, chante, pratique la guitare, le clavier et la basse. D'abord, auteur, compositeur et interprète au sein du groupe LA VILLA GINETTE (Chanson française) puis guitariste et chanteur au sein du groupe SWING SHADY (Pop manouche), il sillonne les scènes de France depuis 15 ans maintenant. En parallèle, il développe aussi des activités dans l'action culturelle auprès des adultes et des enfants via des ateliers d'écriture et de fabrication de chansons. Vrai passionné de son, il se forme depuis plusieurs années aux techniques de prise de son, de mixage et de production en autodidacte. Il a réalisé de nombreux projets pour des pièces de théâtre et des spectacles de cirque, entre autres.

↵ retour au sommaire

GLOSSAIRE DES SIGLES UTILISES DANS CES ACTES

ARS → Agence régionale de santé

CFMI → Centre de formation de musiciens intervenants

CMP → Centre médico-psychologique

CMR → Centres musicaux ruraux (Fédération nationale des)

CNAM → Conservatoire national des arts et métiers

CNM → Centre national de la musique

CSE → Comité social et économique

CSM → Centre de santé mentale

DG2TDC → Délégation générale à la transmission, aux territoires et à la démocratie culturelle (ministère de la Culture)

DRAC → Direction régionale des affaires culturelles

DUMI → Diplôme universitaire de musicien intervenant

EAC → Éducation artistique et culturelle

EHPAD → Établissement d'hébergement pour personnes âgées dépendantes

EPCC → Établissement public de coopération culturelle

EPSM → Établissement public de santé mentale

ESAT → Établissement et service d'accompagnement par le travail

ESS → Économie sociale et solidaire

FALC → Facile à lire et à comprendre

IME → Institut médico-éducatif

LGBTQIA+ → Lesbiennes, gays, bisexuel·les, trans, queers, intersexes, asexuel·les et aromantiques ; le « + » inclut les autres identités de genre et orientations

MJC → Maison des jeunes et de la culture

SACEM → Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique

SMAC → Scène de musiques actuelles (label national du ministère de la Culture)

SOLIMA → Schéma d'orientation pour le développement des lieux de musiques actuelles

STAPS → Sciences et techniques des activités physiques et sportives

VHSS → Violences et harcèlement sexistes et sexuels

↵ retour au sommaire

Actions culturelles et musiques actuelles : sens, tensions et engagements

Plénière | Le Club

L'action culturelle n'a jamais été autant sollicitée. Porteuse de sens, d'expérimentations et de transmission, elle se déploie dans un contexte où les attentes se multiplient, les financements se contractent et les contradictions s'accumulent. Entre massification et fidélisation, idéal et réalité du terrain, principes affichés et complexité des mises en œuvre, comment donner du souffle et du sens à nos actions ? Au-delà des chiffres et des indicateurs, l'action culturelle repose avant tout sur des relations humaines, des engagements et des métiers situés à la croisée de nombreuses dynamiques. Mais comment préserver la qualité et la cohérence des projets quand les injonctions se font de plus en plus pressantes ? Comment humaniser les publics et défendre une approche qui ne soit pas uniquement quantitative ?

Cette plénière d'ouverture invite à prendre de la hauteur et à poser les bases des échanges à venir : quels sont les grands enjeux de l'action culturelle aujourd'hui ? Comment réaffirmer ses fondements dans un contexte mouvant ? Quels leviers pour repenser nos pratiques sans s'épuiser ? Un temps pour interroger ensemble ce qui fait sens, aujourd'hui et pour demain.

Animée par...



Arnaud Wassmer
Journaliste, animateur de rencontres publiques et producteur de podcasts (Rennes)

Avec les contributions de...



Laëtitia Jean
Adjointe de direction, responsable de l'action culturelle à Paloma (Nîmes)



Chloé Langeard
Maîtresse de conférences en sociologie à l'Université d'Angers



Raphaël et Théo Herrerias
Musiciens du duo Terrenoire (originaires de Saint-Etienne)



Isabelle Jacquot-Marchand
Cheffe du bureau des temps de la vie à la DG2TDC – ministère de la Culture



Agnès Vidal
Secrétaire générale du Tetris (Le Havre)



Raphaël Roth
Maître de conférences en Sciences de l'information et de la communication à l'Institut National Supérieur de l'Éducation Artistique et Culturelle (Guingamp) du CNAM



(RÉ)ÉCOUTER L'AUDIO DE LA PLÉNIÈRE SUR SOUNDCLOUD

(RE)LIRE LE DIAPORAMA DE LA PLÉNIÈRE





Photos : Lucie Pochet

De la scène à l'action culturelle : quelles expériences et modes de transmission possibles par et pour les musicien·nes ?

Atelier participatif | Le Floor

À partir de partages d'expériences, cet atelier participatif propose d'explorer les leviers permettant de sensibiliser et d'impliquer les musicien·nes dans des projets d'action culturelle. Comment favoriser leur engagement et les accompagner au mieux dans ces dynamiques ? Quels formats – tutorat, transmission entre pairs, compagnonnage, échanges réguliers – sont les plus adaptés pour les soutenir, les accompagner, les sensibiliser aux enjeux et aux projets d'action culturelle ? Comment leur partager des ressources et des compétences ?

En s'appuyant sur des témoignages et des retours concrets partagés en ouverture de l'atelier, les participant·es seront ensuite invité·es à réfléchir collectivement et laisser libre cours à leur créativité pour imaginer quelles pourraient être les conditions idéales d'accompagnement des artistes vers l'action culturelle. L'objectif : fabriquer ensemble les bases de dispositifs concrets favorisant une implication active et durable des musicien·nes dans des actions culturelles porteuses de sens !

Co-animé par…



Olga Debout
Responsable de l'éducation artistique et de la médiation culturelle à la Souris Verte (Épinal)



Laure Pierre
Formatrice, facilitatrice, coache certifiée, ELPI (Bordeaux)

Avec les contributions de…



Diana Alzate
Coordinatrice des projets EAC de la fédération nationale des Centres Musicaux Ruraux (Nogent-sur-Marne)



Cyrielle Léger
Directrice générale adjointe de la fédération nationale des Centres musicaux ruraux (Nogent-sur-Marne)



Nathanaëlle Leschevin
Directrice adjointe, déléguée à l'action culturelle à l'ARA (Roubaix)



Mouloud J
Auteur, musicien, slameur (Nancy)



Lina Bijou
Autrice, compositrice, interprète (Nancy)

En ouverture, **Olga Debout** explique que cet atelier est né des problématiques rencontrées par les professionnel·les de l'action culturelle pour accompagner les artistes dans la découverte des pratiques liées aux actions culturelles et du souhait qu'ils et elles puissent y prendre leur place sereinement et en pleine conscience des enjeux, des partenaires et contextes liés à ces projets. Il ne s'agit pas uniquement de leur permettre d'animer un atelier, mais de les aider à mieux identifier leurs propres compétences et limites pour prendre part à ces projets ainsi que de découvrir les réalités et enjeux des structures et professionnel·les impliqué·es.

Elle précise que cet atelier se déroulera en deux parties : la première sera consacrée à différents témoignages, la seconde se déroulera d'une manière plus participative et fera appel à l'intelligence collective du groupe pour proposer des pistes de réflexions et d'actions.

1re partie : Entrer dans l'action culturelle, des parcours souvent empiriques qui ont besoin d'accompagnement

Les témoignages des deux artistes **Lina Bijou** et **Mouloud J** montrent tout d'abord que l'entrée dans l'action culturelle ne résulte pas nécessairement d'un parcours de formation identifié ou d'un projet professionnel construit à l'avance.

Pour Lina Bijou, ses premiers pas dans l'action culturelle, encore récents, relèvent plutôt d'une opportunité saisie « *au bon endroit au bon moment* ». Le premier projet d'action culturelle dans lequel elle s'est impliquée consiste en deux ateliers autour du blues, proposés dans le cadre de la Journée internationale des droits des femmes. Le travail porte à la fois sur l'histoire de cette esthétique et sur l'écriture collective d'un morceau à partir d'une grille de blues. Cette première expérience auprès d'un public adulte lui permet surtout de prendre confiance dans sa capacité à transmettre, à être identifiée sur ce type de projet et l'encourage ensuite à accepter de nouvelles propositions. Elle précise que cette montée en confiance constitue un premier apprentissage. Le sentiment de légitimité ne se gagne pas nécessairement par le passage d'une pratique artistique à une posture d'intervenant·e, néanmoins les retours des participant·es, l'expérimentation et la répétition des situations participent alors progressivement à la construction de cette nouvelle place.

> ***« D'avoir un bon retour sur ces ateliers-là, ça m'a permis de me dire que je pouvais vraiment continuer dans ce domaine et accepter d'autres demandes. »***
>
> **Lina Bijou**

Lina Bijou précise que l'expérience se complexifie lorsque par la suite elle est amenée à intervenir auprès de publics plus « sensibles » et dans des contextes nécessitant une attention particulière, notamment au Centre psychothérapique de Nancy, auprès d'une structure spécialisée dans les addictions ou encore dans le cadre de projets avec la Protection judiciaire de la jeunesse. Ces situations peuvent confronter les artistes à des témoignages, des comportements ou des problématiques auxquels leur parcours artistique ne les a pas nécessairement préparé·es. Elle évoque notamment l'intérêt de disposer de connaissances préalables à ces contextes tout en insistant sur la nécessité de pouvoir compter sur la présence des professionnel·les qui accompagnent habituellement les personnes concernées lors des ateliers. Pour Lina Bijou, l'adaptation apparaît dès lors comme l'une des compétences fondamentales de l'artiste intervenant·e. Un atelier ne peut être reproduit à l'identique indépendamment des personnes rencontrées. Il faut pouvoir ajuster ses attentes, ses propositions et parfois son déroulé à ce qui se passe réellement dans le groupe. Cette capacité s'acquiert également de manière informelle. Lina Bijou explique avoir assisté à des ateliers menés par d'autres artistes nancéien·nes et s'être nourrie de leurs pratiques pour construire les siennes. Observer, participer, puis expérimenter constitue ainsi une forme d'apprentissage entre pairs qui revient régulièrement au cours des échanges.

> ***« On s'inspire beaucoup de ce qu'on a vu chez les autres. On est là pour apprendre. Ça fait deux ans que je fais ça et ça a fait beaucoup évoluer ma pratique. »***
>
> **Lina Bijou**

Le parcours de Mouloud J est différent mais aboutit à certains constats comparables. Musicien passé par le conservatoire et particulièrement attaché à l'écriture et à la poésie, Mouloud J explique être entré dans l'action culturelle avant tout par désir de transmission. Ses premières expériences ont été facilitées par la possibilité

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

d'intervenir dans les établissements scolaires, collèges et lycées, aux côtés d'un photographe. Cette configuration en binôme lui a permis de ne pas se retrouver seul immédiatement face à un groupe, de pouvoir échanger et d'apprendre progressivement. Après des interventions en milieu scolaire, il s'est tourné vers d'autres personnes et contextes : secteur de la psychiatrie, femmes isolées ou encore adolescent·es neuroatypiques et autistes. Il précise que cette ouverture à d'autres cadres d'intervention correspond aussi à sa volonté de ne pas limiter l'action culturelle au cadre scolaire et de construire des projets avec des personnes parfois plus éloignées des propositions artistiques et culturelles. Comme Lina Bijou, Mouloud J explique qu'il est passé par une phase d'observation d'autres slameurs et musicien·nes dans le but de faire évoluer sa pratique. Il partage l'intérêt à se mettre en position de participant afin de vivre ces ateliers comme peuvent le faire les personnes à qui ils sont destinés. Puis, à partir de ces premières expériences, il a décidé de construire lui-même ses propositions et se lancer pleinement dans ces projets.



Des besoins en compétences qui dépassent largement la pratique artistique

Mouloud J évoque ensuite certaines difficultés très concrètes qu'il a pu rencontrer au début de sa pratique : il s'agit des aspects plus techniques et connexes à l'action culturelle, par exemple : comment construire un atelier, mais également comment facturer une intervention, créer une activité professionnelle ou comprendre les dimensions administratives et logistiques de ce travail ?

La question de l'accompagnement des artistes vers l'action culturelle déborde donc le seul contenu de l'intervention. Elle touche tout autant à la construction pédagogique qu'aux conditions économiques, juridiques et professionnelles permettant d'exercer cette activité. Il rejoint Lina sur le fait que la confiance en ses capacités de transmission s'acquiert au fil des années et des expériences. Il est donc important de partager ses expériences, d'échanger avec des pairs en la matière. Néanmoins, une autre dimension ne relève cependant pas, selon lui, d'un apprentissage strictement technique. Mouloud J insiste sur l'importance de la relation humaine et utilise à ce propos le terme d' « amour ». Il est possible de se former à des méthodes, à des outils ou à une manière de préparer un atelier, mais la qualité de la relation avec les personnes dépend également d'une disponibilité, d'une attention et d'une sensibilité qui se construisent dans l'expérience. Cette remarque rappelle que l'action culturelle ne consiste pas simplement à transposer un savoir ou une pratique artistique auprès d'un public. Elle engage une relation et suppose donc une posture particulière.

> ***« On peut bien sûr se former techniquement, mais je crois que la chose la plus importante dans la relation avec les différents publics, c'est l'envie, l'intention, tout l'amour qu'on met dedans. »***
>
> Mouloud J

Apprendre des autres : la place essentielle de la transmission entre pairs

Olga Debout remarque que les deux parcours mettent en évidence l'importance des apprentissages informels. Les artistes observent les pratiques d'autres musicien·nes, participent parfois eux-mêmes à des ateliers avant de se retrouver en position de les animer, échangent leurs expériences et adaptent des outils rencontrés ailleurs. Cette transmission entre pairs pourrait dès lors être davantage reconnue et organisée par les structures culturelles qui les emploient pour mener des projets d'action culturelle. Elle questionne en ce sens Lina Bijou et Mouloud J.

Pour Lina Bijou, l'une des premières pistes consiste à mieux mettre en relation les artistes intéressé·es par l'action culturelle. Certain·es pourraient avoir envie de s'investir dans ces projets sans savoir qu'ils existent, à qui s'adresser ou comment commencer. Les structures pourraient contribuer à rendre ces possibilités plus visibles, à faire circuler des ressources, à créer des espaces de rencontre. Elle ajoute que cela peut permettre aussi à certains artistes de diversifier leurs activités, de rencontrer des publics, des personnes au-delà de l'activité de concerts, dans une relation basée davantage sur la durée, la proximité. Elle précise que cette mise en réseau ne doit cependant pas conduire à considérer l'artiste comme un simple prestataire que l'on sélectionnerait dans une liste d'ateliers disponibles. L'enjeu reste de mettre en relation une démarche artistique, les attentes et envies des personnes et le projet porté collectivement par les partenaires.

Mouloud J insiste par ailleurs sur la nécessité de dépasser des projets exclusivement ponctuels. Lorsque cela est possible, travailler sur une temporalité longue permet de mieux connaître les personnes, de constater leurs évolutions et de comprendre ce que la pratique artistique produit réellement. Cette continuité prend une importance particulière lorsqu'il travaille avec des personnes confrontées à des traumatismes, à des situations de handicap ou à des fragilités psychiques. L'accompagnement attendu de la structure consiste alors moins à fournir un modèle d'atelier qu'à ouvrir un espace de dialogue permettant de coconstruire le projet collectivement, de réfléchir à ses finalités et de ne pas réduire la relation à une obligation de résultat ou à la production d'un bilan.

Impulse : organiser le compagnonnage entre artistes et musicien·nes intervenant·es

Cyrielle Léger et **Diana Alzate** présentent ensuite l'expérience de la ***Fédération nationale des Centres Musicaux Ruraux*** (CMR), qui fournit un exemple de dispositif organisant plus explicitement cette complémentarité entre compétences artistiques et pédagogiques.

Créés en 1948 sous l'impulsion de musicien·nes et du Conseil national de la Résistance dans une perspective de démocratisation de la pratique musicale, les CMR interviennent aujourd'hui auprès de publics très divers, de la petite enfance aux pratiques amateurs en passant par le milieu scolaire et le secteur médico-social. Cyrielle Léger précise que les CMR sont très investis dans les milieux ruraux et implantés dans 33 départements. Ils fédèrent un réseau de 170 musicien·nes qui sont tous et toutes salarié·es en contrat à durée indéterminée. Une grande partie de ces professionnel·les sont des musicien·nes intervenant·es titulaires du DUMI. Leur particularité est précisément d'articuler une pratique musicale avec des compétences pédagogiques. Leur connaissance du milieu scolaire, de ses cadres et de ses contraintes constitue ainsi une ressource complémentaire à celle d'un·e artiste principalement engagé·e dans une activité de création et de scène. Cyrielle Léger insiste sur les spécificités des interventions en temps scolaire, au regard du cadre pédagogique assez contraint, qui doit respecter des obligations définies par l'Éducation nationale, qui nécessite des compétences pédagogiques précises, et pour lequel, surtout dans le premier degré, il n'est pas simple d'intervenir quand on n'a pas été formé à la transmission et à la pédagogie. C'est sur cette complémentarité entre artistique et pédagogie, sur cette interconnaissance métier qu'a été imaginé le dispositif Impulse, mené en partenariat avec des lieux de diffusion, dont plusieurs SMAC, des festivals ou des établissements culturels.

Diana Alzate explique que le dispositif Impulse s'adresse à des classes de CE2 à CM2. Il se déploie tout au long de l'année scolaire, avec des ateliers hebdomadaires et encourage la pratique et la création musicale dans les écoles. Il réunit plusieurs acteur·rices : des classes et leurs enseignant·es, des musicien·nes intervenant·es, un·e artiste ou un groupe proposé avec le concours du lieu culturel partenaire et les équipes de ce dernier. Le projet se construit autour de cinq étapes principales. Une première rencontre entre l'artiste et les musicien·nes intervenant·es permet de découvrir mutuellement les pratiques et de déterminer un fil conducteur pour les créations qui seront ensuite développées dans chaque classe. Les enfants rencontrent ensuite l'artiste à l'occasion d'un mini-concert suivi d'un échange. Le travail de création est poursuivi chaque semaine avec le ou la musicien·ne intervenant·e. L'artiste revient ponctuellement au cours du projet pour découvrir l'état d'avancement des créations, échanger avec les élèves et les professionnel·les et préparer progressivement la restitution. Enfin, le parcours aboutit à un concert ouvert aux familles, réunissant les classes et l'artiste dans le lieu partenaire. Les élèves y présentent les créations réalisées durant l'année et partagent également un morceau du répertoire de l'artiste. Cette restitution constitue une étape importante, mais elle n'est que l'aboutissement d'un processus beaucoup plus long. Les enfants découvrent également le lieu, ses différents métiers et la réalité d'un environnement professionnel de création et de diffusion.

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

Complémentarité des compétences plutôt que substitution

Diana Alzate ajoute que l'intérêt du dispositif réside moins dans la simple juxtaposition de plusieurs intervenant·es que dans la manière dont leurs compétences s'articulent. Le ou la musicien·ne intervenant·e accompagne la création semaine après semaine et dispose d'outils pédagogiques ainsi que d'une connaissance du cadre scolaire. L'artiste apporte son univers, son expérience de la création et de la scène, ses méthodes et sa singularité artistique. L'enseignant·e connaît les élèves et peut prolonger certains éléments du projet. Le lieu culturel assure quant à lui la relation avec l'artiste, l'accueil professionnel et une partie de la coordination territoriale du projet.

Cette organisation offre notamment la possibilité à des artistes peu expérimenté·es en matière d'action culturelle d'effectuer leurs premiers pas sans devoir prendre immédiatement en charge l'ensemble du processus pédagogique et en étant accompagné·es tout au long du projet. Pour les CMR, l'enjeu est aussi de renforcer l'interconnaissance entre deux métiers qui peuvent évoluer dans des univers proches sans nécessairement travailler ensemble : celui d'artiste et celui de musicien·ne intervenant·e.

« La relation au sein d'Impulse est fondée sur la complémentarité des champs d'action des un·es et des autres. Tous les artistes n'ont pas déjà une trajectoire avérée dans la transmission, et les musiciens intervenants peuvent être de très bons musiciens, mais c'est pas leur métier principal, ils ne sont pas dans la création et dans la vie de la scène. »

Diana Alzate

Après deux éditions du projet Impulse et une vingtaine de projets conduits, Cyrielle Léger identifie précisément cet enjeu comme l'un des axes qui pourraient encore être approfondis : créer davantage d'espaces permettant aux artistes et aux musicien·nes intervenant·es de comprendre leurs pratiques respectives et d'apprendre les un·es des autres.

Un retour d'expérience : un cadre qui ouvre de nouvelles possibilités

Présente dans la salle, **Camille Desmé**, responsable du pôle actions culturelles et jeune public au sein de la scène de musiques actuelles ***File7***, partage l'expérience de la SMAC de Seine-et-Marne, qui a participé à deux éditions du dispositif. Camille Desmé identifie trois principales opportunités à cette coopération. La première s'articule autour de la temporalité du projet. File7 conduit déjà des projets en milieu scolaire, mais généralement selon des temporalités plus courtes, par exemple sur des cycles de quelques ateliers. La présence hebdomadaire de musicien·nes intervenant·es pendant une année scolaire permet une continuité que le lieu ne pourrait pas nécessairement financer ou organiser seul sur plusieurs classes. La seconde réside dans les nouveaux partenariats proposés par Impulse. Outre la rencontre avec les CMR, le partenariat permet également à File7 de renforcer des liens avec les acteur·rices de l'enseignement musical du territoire, alors même que les relations avec certaines écoles de musique ou certains conservatoires restent difficiles à construire au quotidien. Enfin, la troisième est dans le lien proposé avec l'accompagnement des artistes, mission qui fait aussi partie du cahier des charges des scènes de musiques actuelles. En effet, le dispositif constitue une porte d'entrée particulièrement intéressante pour des artistes accompagné·es par la SMAC qui souhaitent découvrir l'action culturelle. Dans Impulse, l'artiste peut donc expérimenter progressivement cette nouvelle posture, soutenu·e par le suivi régulier du ou de la musicien·ne intervenant·e. Cela lui permet aussi d'élargir ses compétences et la typologie de projets musicaux au sein desquels il ou elle peut s'impliquer. Pour Camille Desmé, cette triple articulation permet de sécuriser à la fois les artistes et les enfants : elle constitue une première expérience de transmission sans faire peser toute la responsabilité pédagogique sur la personne qui découvre l'action culturelle.

« Se retrouver face à une classe de 25, 30 élèves, c'est pas ce qu'il y a de plus simple. Là, c'est vrai qu'on est sur un projet où des artistes intervenants interviennent trois heures par classe. Donc, c'est beaucoup plus digeste. Ce n'est pas eux qui accompagnent au quotidien les créations semaine après semaine. Donc, c'est déjà une première entrée en matière pour que tout se passe bien à la fois pour eux, mais aussi pour les enfants. »

Camille Desmé

À partir de ces exemples, Olga Debout revient ensuite sur une question essentielle : dans quelle mesure un·e artiste doit-il ou elle être préparé·e avant d'intervenir auprès d'un public spécifique ?

Dans le cadre d'un projet de comédie musicale engagé sur plusieurs mois avec des personnes accompagnées par des professionnel·les du soin et de l'éducation, Mouloud J explique avoir travaillé en amont avec des psychologues, thérapeutes et éducateur·rices. Cette coopération a permis de penser le projet à partir des personnes qui y participaient plutôt que de leur appliquer un cadre défini à l'avance. Il ajoute que sans cette relation d'échange et de réelle prise en compte de chaque individu dans la construction de cette comédie musicale, il n'aurait pas pu forcément créer des ateliers qui incluent réellement les personnes et répondent à leurs envies, leur adhésion au projet.

Lina Bijou décrit une expérience moins formalisée. Certains projets qu'elle a menés ont été préparés de manière très empirique, avec une trame suffisamment souple pour évoluer en fonction des personnes rencontrées. La présence d'un·e professionnel·le de la structure partenaire, qui connaît bien les personnes qui participent au projet lui ayant apporté un cadre sécurisant pendant l'atelier.

Une expérience auprès d'enfants lui a toutefois montré les limites d'un projet lorsque les informations circulent mal ou pas assez précisément entre l'artiste, la structure intermédiaire et le groupe. Des enfants insuffisamment préparés à l'intervention, combinés à un manque d'informations en amont pour l'artiste, peuvent rapidement mettre en difficulté le déroulement de l'action. Pour Lina Bijou, l'enjeu de l'interconnaissance et de la préparation collective en amont est donc double : préparer l'artiste au public qu'il ou elle va rencontrer, mais aussi préparer les personnes à la venue de l'artiste et s'assurer que chacun·e comprend la place qu'il ou elle occupera dans le projet.

Formaliser un cadre, y compris avec les artistes expérimenté·es

À File7, Camille Desmé propose systématiquement une rencontre entre les différentes personnes et structures impliquées avant le début d'une action. Avec les artistes découvrant l'action culturelle, elle prend également le temps de partager son expérience : fonctionnement des structures partenaires, situations auxquelles l'artiste peut être confronté·e, rôle des référent·es du public ou encore nécessité de ne pas rester seul·e face à une situation complexe. Elle ajoute que cette préparation ne doit cependant pas concerner uniquement les musicien·nes débutant·es dans l'action culturelle. En effet, après avoir parfois considéré que des artistes intervenant depuis dix ou quinze ans n'avaient plus besoin de cette étape, certaines expériences l'ont conduite à revoir cette position. Des comportements problématiques observés lors d'ateliers avec des enfants, notamment autour du consentement à participer à l'atelier, du contact physique ou de moqueries, ont montré que l'expérience ne garantit pas à elle seule une posture adaptée. File7 procède donc désormais plus systématiquement à un rappel des principes et du cadre des interventions, quelle que soit l'expérience de l'artiste. Ne pas forcer une personne à participer, ne pas se moquer d'un prénom ou d'une manière de parler sont autant de règles qui peuvent sembler évidentes, mais qu'il reste nécessaire d'expliciter collectivement.



Cette démarche déplace quelque peu la question de la « formation » des artistes. Il ne s'agit pas forcément de transformer chaque musicien·ne en professionnel·le de la pédagogie ou de la médiation, mais de permettre à chacun·e de comprendre le contexte dans lequel il ou elle intervient, les responsabilités qui lui reviennent, celles qui relèvent des autres professionnel·les et les postures adéquates à ce type d'interactions.

Mieux articuler action culturelle et accompagnement artistique

Olga Debout interroge enfin la manière dont l'action culturelle est intégrée aux dispositifs d'accompagnement des artistes proposés par les lieux dédiés aux musiques actuelles.

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

À File7, chaque nouvelle promotion d'artistes accompagné·es bénéficie d'un temps de présentation de l'action culturelle. Pour certain·es, cette activité et les possibilités professionnelles qu'elle recouvre sont encore largement méconnues. La SMAC peut ensuite orienter les artistes qui souhaitent approfondir ces enjeux vers des dispositifs extérieurs. Camille Desmé cite notamment les formations proposées à l'échelle francilienne par ***le RIF***, réseau des musiques actuelles en Île-de-France, à destination d'artistes intervenant·es ou souhaitant développer cette activité.

L'enjeu consiste donc à mieux faire dialoguer des fonctions qui restent parfois séparées dans les organisations : accompagnement artistique d'un côté, action culturelle de l'autre. Pourtant, les artistes accompagné·es aujourd'hui peuvent devenir les artistes intervenant·es de demain. Présenter suffisamment tôt les enjeux et les pratiques de l'action culturelle peut leur permettre d'envisager cette activité non comme une simple opportunité ponctuelle ou une diversification économique, mais comme une dimension possible de leur parcours artistique.

Synthèse de la première partie :

La première partie de l'atelier fait ainsi apparaître plusieurs besoins convergents.

La formation formelle constitue une ressource importante, notamment lorsqu'elle concerne des situations ou des publics nécessitant des connaissances spécifiques. Elle ne peut toutefois répondre seule à l'ensemble des besoins. Une part importante des compétences se construit dans l'observation, l'expérimentation, les échanges entre artistes et la coopération avec les professionnel·les de l'éducation, du soin, du social ou de la médiation.

Le compagnonnage peut alors prendre plusieurs formes : commencer une intervention avec une personne plus expérimentée, assister aux ateliers d'autres artistes, organiser des temps de préparation avec les équipes partenaires, créer des espaces d'analyse de pratiques, faire dialoguer artistes et musicien·nes intervenant·es ou encore intégrer davantage l'action culturelle aux dispositifs d'accompagnement artistique.

Les échanges soulignent également qu'accompagner les artistes vers l'action culturelle ne consiste pas seulement à leur transmettre des outils. Les structures doivent elles-mêmes assumer une responsabilité dans la construction du cadre : expliciter les objectifs du projet, permettre la rencontre entre les personnes, transmettre les informations utiles, clarifier les rôles et les postures de chacun·e, sécuriser l'intervention et créer des espaces permettant de revenir sur ce qui s'est passé.

La relation de transmission ne se construit donc pas uniquement entre un·e artiste et un public. Elle repose sur un écosystème dans lequel artistes, médiateur·rices, enseignant·es, professionnel·les du soin ou du social, structures culturelles et personnes participantes disposent chacun·e de savoirs et d'expériences complémentaires.

2e partie : Imaginer les conditions idéales d'accompagnement des artistes vers l'action culturelle

La seconde partie de l'atelier, animée par Laure Pierre, invite précisément les participant·es à passer de ces constats à l'élaboration de propositions.

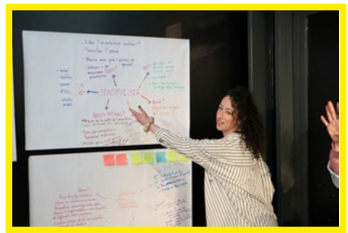
Après un premier temps de réflexion individuelle, chacun·e est invité·e à formuler une à trois idées permettant, dans un cadre volontairement débarrassé des contraintes habituelles, de mieux impliquer, sensibiliser, accompagner et soutenir les artistes dans l'action culturelle. Ces propositions doivent ensuite être mises en discussion dans des sous-groupes avant une restitution collective. L'objectif est de ne pas partir immédiatement de ce qui paraît réalisable, mais d'ouvrir les possibles et de faire émerger les conditions d'un accompagnement idéal : formats de transmission entre pairs, ressources, temps de formation, modalités de compagnonnage ou encore nouveaux espaces de coopération entre les différents métiers.

À l'issue du travail en sous-groupes, Laure Pierre propose aux participant·es que chacun des quatre groupes présente l'intention maîtresse, les grandes lignes de leurs échanges.

SENSIBILISER LES ARTISTES LE PLUS TÔT POSSIBLE

Un premier groupe propose de déplacer la question de la formation vers celle de la sensibilisation. Plutôt que d'attendre qu'un·e artiste soit déjà engagé·e professionnellement et confronté·e à une demande d'intervention, il pourrait être pertinent de faire découvrir l'action culturelle beaucoup plus tôt dans les parcours.

Pour qui ? Cette sensibilisation pourrait ainsi s'adresser aux élèves des conservatoires et écoles de musique, aux jeunes fréquentant les associations, MJC ou studios de répétition, aux étudiant·es suivant des cursus liés à la musique ou encore aux artistes intégré·es à des dispositifs d'accompagnement et à des tremplins, etc. Elle peut même s'imaginer à destination des plus jeunes, des adolescent·es dans une approche très ouverte de sensibilisation à cette possibilité d'activité autour de l'action culturelle par rapport à la représentation qu'on peut se faire du métier de musicien·ne. L'enjeu consiste à « planter une graine » suffisamment tôt pour que l'action culturelle puisse ensuite être envisagée comme une composante possible d'un parcours de musicien·ne, et non comme une activité découverte tardivement ou uniquement à l'occasion d'un besoin économique.



« L'idée est de créer cette opportunité, cette porte déjà ouverte dans leur tête, de se dire, tiens, l'action culturelle peut faire partie de mon package. »

Pourquoi ? L'objectif ne serait pas de former immédiatement des artistes intervenant·es, mais plutôt de leur permettre de découvrir ce que recouvrent la transmission et l'action culturelle : expérimenter un atelier, observer une intervention, découvrir quelques ressources ou encore se familiariser avec le vocabulaire et les réalités de ces projets.

Par quel biais, comment ? Parmi les formats évoqués figurent des modules courts, des fiches pratiques, un lexique permettant de mieux comprendre le vocabulaire de l'action culturelle, des stages ponctuels ou encore des formes de parrainage/marrainage entre artistes plus ou moins expérimenté·es.

Quel besoin ? En premier lieu, faire intervenir des artistes déjà expérimenté·es sur l'action culturelle.

Point de vigilance : Les participant·es insistent néanmoins sur un point : cette sensibilisation ne doit pas devenir une injonction. Tous les artistes n'ont ni l'envie ni nécessairement les qualités humaines requises pour s'engager dans ce type de projet. L'action culturelle peut contribuer à enrichir un parcours artistique, à diversifier une activité professionnelle et participer à l'économie de l'intermittence, mais elle ne peut être réduite à une manière de compléter un nombre d'heures ou de cachets. Le désir de transmettre et la posture relationnelle doivent rester au cœur de l'engagement.

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

FORMER À L'ACTION CULTURELLE PAR LA MISE EN SITUATION COLLECTIVE

L'idée serait de réunir, sur un temps relativement long et éventuellement sous la forme d'une résidence intensive, plusieurs artistes possédant des niveaux d'expérience différents en matière d'action culturelle, des habitant·es d'un territoire et des personnes référentes en action culturelle.

Cette sorte de « formation sur le terrain » permettrait aux artistes d'expérimenter ensemble, de confronter leurs pratiques et d'imaginer les projets qu'ils et elles souhaiteraient réellement mener. Plutôt que de transmettre un modèle prédéfini de l'action culturelle, le dispositif créerait les conditions permettant à chacun·e d'identifier ses envies, ses compétences et sa manière propre d'entrer en relation avec des personnes et d'être à l'écoute des besoins des participant·es notamment, de se tester et d'expérimenter des modalités d'action et des formats de projets.



Comment ? Cela pourrait par exemple s'articuler autour d'une semaine intensive, en immersion sur un territoire, suivie de plusieurs temps de mise en œuvre au cours de l'année. Les projets élaborés collectivement pourraient être testés auprès de différents publics et dans différentes structures, avec des temps réguliers de retour d'expérience.

Cette proposition place l'apprentissage entre pairs au centre du dispositif. Les artistes plus expérimenté·es pourraient partager leurs savoir-faire avec celles et ceux qui découvrent ces pratiques, sans pour autant se positionner comme des formateur·rices au sens classique.

Pour qui ? Des artistes qui ne se connaissent pas forcément, en tout cas, pour plusieurs artistes avec des niveaux d'expérience en action culturelle différents pour pouvoir entretenir ce lien d'échange entre pairs, de transmission et d'interconnaissance. Des musicien·nes donc, mais aussi des habitant·es d'un territoire et des référent·es en action culturelle qui coordonneraient l'ensemble du projet et y contribueraient aussi.

Point de vigilance : Une immersion collective intensive, réunissant des personnes qui ne se connaissent pas nécessairement et travaillant sur des dimensions relationnelles parfois sensibles, peut également faire émerger des difficultés ou une charge émotionnelle importante. Le cadre d'accompagnement doit donc être suffisamment solide et ne pas faire reposer l'ensemble de la régulation du groupe sur la seule personne référente de l'action culturelle. L'idée d'y associer des personnes spécifiques en supervision ou en appui extérieur à la régulation serait un plus.

« C'est un peu une méta-action : c'est-à-dire comment accompagner à l'action culturelle en proposant une sorte de méta-action culturelle avec les artistes et les habitants dans laquelle ils vont pouvoir imaginer et tester des futurs projets d'actions culturelles. »

FORMER LES ARTISTES ET TRANSMETTRE DANS LA DURÉE À PARTIR DES PARCOURS DES MUSICIEN·NES EXISTANTS

Plutôt que de créer systématiquement de nouveaux programmes, les participant·es proposent de mieux intégrer l'action culturelle aux espaces dans lesquels les artistes sont déjà accompagné·es : centres de formation, dispositifs d'accompagnement proposés par les SMAC, ou autres programmes de transmission de savoir-faire au sein desquels peuvent évoluer les artistes.

Cette approche pourrait permettre de faire découvrir plus systématiquement les métiers, les pratiques et les enjeux de l'action culturelle aux artistes au cours de leur parcours professionnel.

Elle suppose aussi de mieux faire connaître les formations existantes. Plusieurs participant·es constatent que certaines propositions destinées aux artistes sont aujourd'hui peu identifiées et peuvent rencontrer des difficultés à trouver leur public, non par manque de besoin, mais faute de circulation suffisante de l'information.

La création de nouveaux outils doit ainsi aller de pair avec un travail de mise en visibilité des ressources déjà disponibles.

Comment ? D'abord en complétant les dispositifs formels qui existent déjà pour les artistes (les cursus de formation musicale, les dispositifs d'accompagnement en SMAC, les espaces de transfert de savoir-faire, etc.) par des temps de sensibilisation à l'action culturelle. Il peut également s'agir de créer des temps spécifiques et réguliers d'échanges tout au long de l'année, dans les lieux de musiques actuelles. Ces temps peuvent avoir une double fonction : soit échanger sur des thématiques spécifiques, soit favoriser un échange régulier entre les chargé·es d'action culturelle, les médiateur·rices et les artistes. Cela peut répondre aux enjeux de mieux comprendre les rôles de chacun·e dans les projets, mieux anticiper et préparer les interventions. Sanctuariser ces temps dans un parcours, dans une année, permet de moins subir la pression du temps, de sortir du sentiment d'urgence ou de précipitation et de poser des perspectives à travailler.



« Il s'agit de mettre en place plus de temps partagés, entre artistes et chargé·es d'action culturelle. Sanctuariser ces moments sur toute une saison pour créer des espaces réguliers de rencontre, d'interconnaissance, d'échange de pratiques et d'apprentissage collectif. »

Pour qui ? Tous·tes les musicien·nes qui souhaitent s'engager dans un parcours professionnalisant dans la musique et les professionnel·les des musiques actuelles impliqué·es sur l'action culturelle. Ces espaces ou temps de sensibilisation peuvent aussi accueillir des personnes ressources en fonction des thématiques abordées (par exemple : structures partenaires du champ du social, du pénitentiaire, de l'éducatif, etc.).

Point de vigilance : Les échanges ont souligné la tendance à minorer le champ d'expertise et de connaissances des chargé·es d'action culturelle ou des médiateur·rices. Une meilleure identification et valorisation de leur périmètre de compétences et d'expertises va de pair avec cet enjeu de mettre en œuvre et d'animer ce type de parcours et d'espaces réguliers d'échanges et de travail avec les artistes autour des actions culturelles.

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

CRÉER UN RÉSEAU AUTOUR DE L'ACTION CULTURELLE

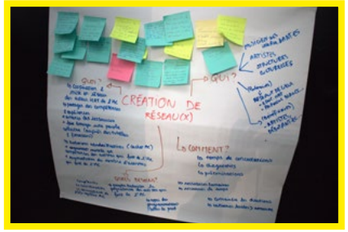
Une autre proposition consiste à structurer un réseau réunissant les différents acteur·rices de l'action culturelle.

Pour qui ? Des artistes expérimenté·es et débutant·es, des musicien·nes intervenant·es, des structures culturelles ainsi que les partenaires issus des différents secteurs avec lesquels les projets sont construits : Éducation nationale, santé, médico-social, justice ou encore collectivités.

Pourquoi ? Cette proposition répond à plusieurs objectifs : faciliter l'interconnaissance, partager les compétences et les expériences, mutualiser des ressources, faire émerger des projets communs, mais aussi produire une parole collective susceptible d'être portée auprès des partenaires institutionnels et des financeurs. Le réseau pourrait également contribuer à mieux valoriser la place de l'action culturelle dans les parcours des artistes.

Certain·es participant·es relèvent en effet que l'investissement dans ces projets peut encore être perçu comme le signe d'une moindre réussite artistique : l'artiste qui intervient en action culturelle serait parfois considéré·e comme quelqu'un qui « ne marche pas » suffisamment sur scène. Ce regard contribue à dévaloriser une activité qui mobilise pourtant des compétences spécifiques et peut pleinement faire partie d'un parcours artistique. Les participant·es insistent donc sur la nécessité de valoriser la polyvalence des artistes, notamment auprès des programmateur·rices, des producteur·rices et des autres acteur·rices de la filière. La capacité à créer, se produire sur scène et s'engager dans des projets de transmission ne constitue pas une hiérarchie de pratiques mais peut, au contraire, enrichir un parcours professionnel.

Un réseau pourrait également permettre de mieux documenter cette activité, de mesurer l'évolution du nombre d'artistes impliqué·es et de contribuer à améliorer la qualité des projets grâce au partage d'expériences.



« On a remarqué qu'il y avait un vrai besoin d'accepter et de valoriser la polyvalence des artistes qui font de l'action culturelle. »

Comment ? Tout d'abord, en s'appuyant sur des temps de concertation, pour que les acteur·rices et les parties prenantes puissent se connaître, échanger, partager des enjeux communs qui permettraient ensuite de travailler des principes d'action, des projets. Et puis les besoins diagnostiques et d'état des lieux par territoire et/ou par structure peuvent aussi apparaître et intéressant à travailler.

Points de vigilance : cette proposition fait néanmoins apparaître plusieurs difficultés. La première concerne les moyens humains et le temps disponibles. Les professionnel·les de l'action culturelle consacrent déjà une part importante de leur activité à la construction et au suivi des projets. De leur côté, les artistes disposent rarement de temps qu'ils et elles peuvent consacrer gratuitement à des rencontres de réseau. Créer un espace supplémentaire suppose donc de dégager du temps de travail et de convaincre les directions des structures et partenaires de reconnaître cette activité comme faisant pleinement partie des missions professionnelles. La seconde interrogation concerne l'échelle pertinente : faut-il imaginer un réseau national capable de produire une parole commune et de peser auprès des institutions, ou privilégier des réseaux locaux et régionaux, davantage en prise avec les spécificités territoriales et les partenaires de proximité ? Les deux niveaux pourraient éventuellement être articulés.

À l'issue des restitutions, Laure Pierre invite les participant·es à identifier ce qui leur paraît commun aux différentes propositions et à partager leurs retours sur cette deuxième partie de l'atelier.

Du temps, de la formation et du collectif : des enjeux de fond pour l'action culturelle

Un premier constat concerne le manque de temps consacré à la préparation et à la concertation. Les projets conduisent parfois trop rapidement les artistes vers l'intervention, sans que suffisamment de temps ait été réservé à la sensibilisation, à la rencontre avec les partenaires ou à la compréhension précise du contexte. La co-construction existe déjà dans de nombreux projets, mais elle pourrait être davantage séquencée et partagée entre l'ensemble des personnes concernées.

Un participant résume les principaux éléments apparus dans presque toutes les restitutions autour de trois mots : *« le temps, la formation et le collectif »*. Cette convergence constitue l'un des enseignements importants de l'exercice. Malgré la diversité des propositions, les groupes identifient des besoins très proches : créer davantage d'espaces de rencontre, permettre aux artistes d'apprendre en expérimentant, reconnaître le temps nécessaire à ces apprentissages et développer des formes de transmission entre pairs.

Les échanges font également apparaître une certaine lucidité sur les difficultés : disponibilité des artistes et des équipes, financement de ces temps, articulation avec les dispositifs existants, multiplicité des partenaires ou encore complexité des différents secteurs professionnels concernés. Pour autant, la restitution témoigne aussi d'une envie partagée de poursuivre et de structurer ces dynamiques.

« … la convergence générale des vues, la lucidité sur les constats, à la fois que ce soit les leviers d'action, mais aussi les freins et les points durs qu'on peut rencontrer. Et puis malgré tout, l'énergie collective est là ! »

Musicien·nes et action culturelle : explorer les possibles

Présentation d'un premier outil issu d'une démarche menée dans les Hauts-de-France

En conclusion de l'atelier, **Nathanaëlle Leschevin**, directrice adjointe déléguée à l'action culturelle à l'ARA, présente une démarche conduite par l'ARA (Roubaix), Le Grand Mix (Tourcoing) et La Lune des Pirates (Amiens) en 2024 et 2025, dans le cadre du contrat de filière des Hauts-de-France, mené par le Centre national de la musique, la DRAC et la Région des Hauts-de-France, et le pôle des musiques actuelles Haute-Fidélité.

Le point de départ du projet rejoint directement les réflexions de l'atelier : avant d'imaginer la manière dont les structures pourraient mieux accompagner les artistes vers l'action culturelle, les partenaires du projet ont choisi de commencer par leur demander quels étaient leurs besoins. Un questionnaire en ligne a ainsi permis de recueillir une centaine de réponses d'artistes présentant des niveaux d'expérience très différents en matière d'action culturelle. Les structures assument les limites de cette démarche, qui ne prétend pas constituer une enquête sociologique représentative, mais cherche plutôt à documenter les perceptions, attentes et difficultés des personnes interrogées.

Ces premiers résultats ont ensuite été mis en discussion lors de deux journées de rencontres[1] permettant aux artistes de préciser, nuancer ou compléter ce qui était ressorti du questionnaire. Une nouvelle étape de travail a été organisée lors de RAFFUT ! 2025 avec des professionnel·les de l'action culturelle : partage des premières analyses et brainstorming sur les outils à mettre en place pour mieux accompagner les artistes.

À partir de l'ensemble de ces contributions, plusieurs outils sont en cours de finalisation. Le premier, est une affiche *« Manifeste de l'action culturelle dans les musiques actuelles »*, fruit d'une coconstruction entre artistes et référent·es d'action culturelle des Hauts-de-France. Sur la forme, il s'agit d'un document en couleur, au format A2, qui peut être affiché facilement dans les lieux. Le recto propose une définition de « *C'est quoi l'action culturelle* ? » autour de deux principaux axes : trois conditions préalables pour des actions culturelles réussies et cinq manières

1 https://legrandmix.com/magazine/musiciensnes-explorons-encore-les-possibles

↵ retour au sommaire

d'envisager l'action culturelle. Le verso propose des pistes pour améliorer la sensibilisation et l'implication des musicien·nes dans ces projets. Ce premier outil, issu de cette démarche plus globale de concertation et de coconstruction, répond à différents enjeux. Il permet de mieux comprendre et valoriser les métiers de référent·es en action culturelle tant en interne, pour les équipes des structures, que pour le grand public, les partenaires associés ainsi que pour les artistes. Il répond aussi au besoin de reconnaissance de ces projets et des personnes qui les portent. Enfin, il a une ambition pédagogique et d'amélioration des pratiques d'action culturelle.

« Cette démarche globale va se finaliser par quelques outils concrets, en sachant que ces outils ne remplacent pas la rencontre humaine. Ça a été dit, ce qui est important, c'est vraiment l'interconnaissance, la rencontre humaine avec les référent·es d'action culturelle ! »

Nathanäelle Leschevin



↵ retour au sommaire

















Inspirations croisées : quand musiques actuelles, sport et social se rencontrent par l'action culturelle

Table ronde | Le Plateau de la Grande Salle

L'action culturelle dans les musiques actuelles ne se limite pas à la transmission ou à l'accès aux pratiques artistiques : elle dialogue avec d'autres champs, comme celui du social par exemple et pourquoi pas celui du sport. Quels liens existent déjà entre ces secteurs ? Quelles inspirations réciproques peuvent nourrir nos pratiques ? Et comment mieux se connaître pour coopérer davantage ? Cette table ronde explorera des expériences où la musique se mêle au sport ou à l'action sociale, où la culture devient un levier d'émancipation et de cohésion. Elle nous invitera également à penser des espaces communs, à identifier des freins et à imaginer des pistes pour renforcer ces collaborations, à partir de dynamiques plus transversales favorisant l'inclusion, la diversité des parcours et l'élargissement des opportunités d'accès à la culture.

Animée par...



Mourad Mabrouki
Codirecteur de l'Espace Django (Strasbourg)

Avec les contributions de...



Alexandre Martin
Artiste musicien, responsable EAC de la ville de Limours



Benjamine Weill
Travailleuse sociale, de formation en philosophie, autrice de *A qui profite le sale ?* (Bagnolet)



Sabrina Layes-Duval
Directrice Culture du Cœur Champagne-Ardenne (Reims)

Croiser les pratiques pour construire du commun

Croiser la musique, le sport et l'action sociale ne consiste pas simplement à rapprocher trois univers, mais à mettre en lumière ce qui les relie déjà. En ouverture, **Mourad Mabrouki** rappelle que ces univers partagent « la puissance du collectif, la question du corps, du rythme, la transmission des valeurs », ainsi que la capacité à faire groupe, à restaurer l'estime de soi et à créer du lien. Il souligne aussi que l'action culturelle ne constitue plus seulement une porte d'entrée vers les pratiques artistiques. Dans les projets présentés, elle devient un levier d'émancipation, d'inclusion et même, en ce moment, de « réparation », dans un contexte marqué par la raréfaction des financements, les fractures sociales et la pression des logiques de rentabilité.

Les expériences de Sabrina Layes-Duval, Alexandre Martin et Benjamine Weill, complétées par les interventions de la salle, montrent que ces croisements ne produisent pas seulement de nouveaux formats d'ateliers. Ils conduisent à revoir la manière d'accueillir, d'enseigner, de programmer et de coopérer. Un fil rouge traverse les échanges : plutôt que de demander aux personnes de s'adapter aux institutions, il s'agit de transformer les cadres afin qu'ils puissent accueillir des parcours, des corps, des goûts et des façons d'apprendre différents.

« C'est devenu un levier puissant de transformation sociale, d'émancipation, d'inclusion et même je dirais en ce moment de réparation. »

Mourad Mabrouki

Partir des personnes plutôt que des dispositifs

Benjamine Weill ouvre les échanges à partir de son expérience dans le champ de la protection de l'enfance. À la suite de la loi de 2007 réformant la protection de l'enfance, elle est amenée à monter en Seine-Saint-Denis le dispositif PAPAdos, conçu pour accueillir des adolescent·es en situation d' « errance institutionnelle », à la frontière entre prévention de droit commun et protection spécialisée. Le principe fondateur est posé d'emblée : *« il fallait que ça soit une structure qui s'adapte aux besoins des jeunes et pas que les jeunes s'adaptent aux besoins de la structure »*. Les éducateur·rices recruté·es ont toutes et tous une double casquette, sportive, culturelle ou liée aux loisirs : boxe éducative, graff ou autres esthétiques de la culture hip-hop.

Ces activités deviennent des médiations éducatives. Elles permettent d'entrer en relation autrement que par l'injonction à parler de soi. Avec des adolescent·es, la parole frontale n'est pas toujours le meilleur point de départ : faire un foot, boxer, écrire ou écouter réciproquement des morceaux ouvre un espace où la relation se construit par le « faire ensemble » et le « faire avec ». Il ne s'agit pas de feindre de partager les mêmes goûts, mais de reconnaître chacun·e depuis sa propre place. Au bout de deux à trois années, l'équipe constate que le succès de la structure tient aussi à cela : les éducateur·rices ne sont plus seulement identifié·es comme des adultes de référence, mais aussi comme des supports de résilience à travers la médiation.

Cette expérience révèle toutefois un écart entre les intentions et le travail réel. L'accompagnement d'équipes conduit Benjamine Weill à observer que les professionnel·les du social passent de plus en plus de temps à coordonner et administrer, au détriment du terrain. Elle observe de moins en moins de terrain et de possibilités de sortir des structures, même lorsque c'est prévu sur le papier : « *Il y a le théorique, il y a la réalité.* » **Sabrina Layes-Duval** rejoint ce constat et souligne un manque de moyens tout aussi criant dans le social et le médico-social. La rencontre entre culture, sport et social suppose donc d'abord de préserver les conditions matérielles qui permettent de connaître les personnes et de construire des relations durables.

« Il fallait que ça soit une structure qui s'adapte aux besoins des jeunes et pas que les jeunes s'adaptent aux besoins de la structure. »

Benjamine Weill

Culture du Cœur : rendre les ressources réellement accessibles

L'expérience de Culture du Cœur Champagne-Ardenne prolonge ce constat. L'association intervient sur les quatre départements de l'ancienne Champagne-Ardenne avec une équipe de trois personnes. Elle met en relation des partenaires culturels et sportifs avec des structures sociales et médico-sociales, afin que des personnes en situation de précarité ou de handicap puissent accéder à des activités culturelles, sportives et de loisirs. Sabrina Layes-Duval insiste cependant

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

sur un point : mettre gratuitement des billets à disposition ne suffit pas.

Le prix n'est qu'un obstacle parmi d'autres. Comme le résume Sabrina Layes-Duval, « *offrir des invitations gratuites, ça ne suffit pas face aux barrières psychologiques, culturelles, sociales, de mobilité, de langue* ». Des transports en commun limités le soir, l'absence de professionnel·les accompagnant les personnes le samedi ou l'image élitiste qui colle encore à la culture peuvent aussi empêcher la sortie. Culture du Cœur rassemble les informations et construit des parcours à partir des goûts, des situations et des envies. L'enjeu n'est pas de prescrire ce qu'il serait bon de voir, mais de présenter un champ des possibles et de laisser les personnes s'en saisir ou non.

Le sport peut constituer une première étape, parce qu'il apparaît parfois plus accessible que les institutions culturelles. Une sortie à un match peut déclencher le simple fait de quitter son domicile ou son quartier, puis ouvrir vers d'autres propositions. Sabrina Layes-Duval évoque ainsi des personnes accompagnées par une maison relais, devenues supportrices des Pétillantes, l'équipe féminine de basket de Reims, avant de participer à des visites de lieux culturels. Dans les Ardennes, une initiation à la boxe organisée à l'occasion de la Journée internationale des droits des femmes a permis à des participantes de découvrir une force et une confiance nouvelles, puis de poursuivre un parcours culturel à Charleville-Mézières.

La première transformation n'est donc pas nécessairement la fréquentation d'une œuvre. Elle peut être la constitution d'un groupe, le sentiment d'être capable ou la relation créée avec un·e professionnel·le. Pour Sabrina Layes-Duval, le culturel et le sportif offrent alors un appui aux travailleur·euses sociaux·ales et leur permettent, face à la surcharge de travail, de revenir au sens premier de leur métier : créer du lien et partager quelque chose ensemble.

« Nous sommes des personnes ressources [...] mais on ne va pas prescrire ce que les personnes doivent aller voir ou ce qui est mieux pour elles. »

Sabrina Layes-Duval

Un travail d'intermédiation et de « dentelle »

Pour relier des univers professionnels qui se connaissent peu, Culture du Cœur assume une fonction d'intermédiation. Elle doit connaître les partenaires, leurs locaux, leurs contraintes et les personnes accompagnées. Un centre d'accueil de demandeur·ses d'asile, marqué par un renouvellement fréquent, n'appelle pas le même projet qu'un groupe d'entraide mutuelle dont les membres se retrouvent quotidiennement. Dans un cas, une action ponctuelle peut être la seule forme possible ; dans l'autre, un parcours au long cours peut se construire.

Du côté des lieux culturels, il faut dépasser la seule billetterie. La Cartonnerie peut par exemple proposer une découverte du bâtiment, des studios, des métiers techniques, de l'acoustique ou des risques auditifs. La question devient alors : jusqu'où le lieu peut-il adapter sa proposition ? Sabrina Layes-Duval décrit ce travail comme un travail de « *dentelle* », rarement réalisable par chaque partenaire isolément faute de temps.

L'association organise également des rencontres courtes entre professionnel·les des deux champs. L'objectif n'est pas de fabriquer un projet en dix minutes, mais de permettre la première prise de contact. L'intermédiation réussit lorsque Culture du Cœur peut ensuite se retirer et que les structures poursuivent leur coopération de manière autonome.

Le projet mené avec La Cartonnerie autour de la place des femmes dans le rap illustre cette co-construction. La proposition initiale prévoyait des ateliers réservés aux jeunes femmes. Culture du Cœur questionne ce choix : si la représentation d'un rap masculin est partagée par l'ensemble des jeunes, pourquoi ne travailler qu'avec les filles ? Le projet est finalement ouvert à des jeunes femmes et à des jeunes hommes, en lien avec deux maisons de quartier, dans un univers rap animé par des artistes femmes. La mixité permet de travailler collectivement les représentations sans renoncer à l'objectif premier : changer l'image très masculine du rap.

Le corps et le rythme comme langages communs

Le parcours d'**Alexandre Martin** montre comment le sport peut transformer une pédagogie musicale. Musicien autodidacte, ancien basketteur et entraîneur, formé en STAPS (sciences et techniques des activités physiques et sportives), il met en regard la vie d'une équipe sportive et celle d'un groupe. Les enseignements pluridisciplinaires reçus en sciences et techniques des activités physiques et sportives l'amènent à questionner un apprentissage musical souvent centré sur la lecture, la technique instrumentale et la progression individuelle.



La découverte des travaux d'Émile Jaques-Dalcroze, qui place l'expérience corporelle avant la théorisation, confirme ses intuitions. Le rythme n'est pas un don que certain·es posséderaient naturellement : il peut s'éprouver et se développer par le mouvement, la marche, l'écoute et la coordination. Le « *timing* » d'une équipe de basket et la pulsation d'un ensemble musical peuvent être pensés dans une même continuité. Alexandre Martin regrette d'ailleurs que ce travail du sens du rythme par le corps reste, chez les sportif·ves, « *complètement inutilisé, très peu connu* ».

Alexandre Martin construit à partir de cette approche des ateliers destinés à de grand·es débutant·es. En deux heures, les participant·es traversent plusieurs fondamentaux (imprégnation, écoute, pulsation, chant, exploration sonore, improvisation) pour jouer ensemble trois morceaux de musiques actuelles. Les trompettes et trombones en plastique servent moins à former rapidement des instrumentistes qu'à permettre à chacun·e d'entrer dans une expérience de musicien·ne. L'apprentissage commence par le collectif et par la musique elle-même : « *comme on va faire avec les copains un match de basket, on ne sait pas encore marquer des paniers, mais on va tout de suite jouer* ».

Une étape consiste à autoriser le « *gribouillage sonore* ». « *Personne ne conteste le fait de passer par un gribouillage pour aller vers la forme. Et en musique, c'est un espace qui n'existe quasiment pas* », relève Alexandre Martin. En donnant le droit de produire des sons, puis de les inscrire dans un cadre, l'atelier rend l'improvisation accessible dès la première heure.

Lors d'un forum organisé sur un week-end dans le sud de l'Essonne, dans le cadre d'un SOLIMA porté avec le RIF, l'atelier réunit des enfants d'un conservatoire, son directeur, des mères n'ayant jamais pratiqué la musique venues avec leurs enfants, un responsable musique du département, des participant·es présent·es la veille au concert des amateur·rices du secteur et quatre touristes néerlandais de passage. Des musicien·nes professionnel·les rejoignent le groupe. Pour Alexandre Martin, l'important est que tout le monde joue ensemble et vive collectivement cette expérience.

« Comme on va faire avec les copains un match de basket, on ne sait pas encore marquer des paniers, mais on va tout de suite jouer. »

Alexandre Martin

Déconstruire une culture pensée comme un domaine réservé

Benjamine Weill déplace ensuite le débat vers les représentations de la culture. Elle critique une conception qui la réduit à des disciplines légitimes, situées dans des lieux spécialisés et transmises de manière descendante. La culture apparaît alors intellectuelle, difficile d'accès et séparée des identités ordinaires. L'école, le conservatoire, mais aussi les cours de sport, reproduisent un rapport entre un·e maître·sse sachant·e et des élèves invité·es à se conformer. « *L'élève, par exemple, pour revenir à la pédagogie, c'est celui qui fait taire son corps* », observe-t-elle, en rappelant que le solfège l'avait, enfant, « *complètement dégoûtée de la musique* ».

Cette hiérarchie produit un sentiment d'illégitimité. Les personnes éloignées des codes académiques peuvent se considérer comme insuffisamment cultivées pour entrer dans certains lieux. Or aller à l'opéra, au musée ou aux Jeux olympiques suppose de connaître des règles implicites et d'assumer des coûts matériels. Les obstacles résultent aussi de codes sociaux que les institutions oublient de nommer.

La culture hip-hop constitue, pour Benjamine Weill, un contre-modèle. Contre-culture à l'origine, sortie des murs pour investir la rue, elle réunit plusieurs disciplines et un liant : le knowledge, le savoir, ajouté par KRS-One. Benjamine Weill file la métaphore : « *la culture, c'est comme en cuisine. C'est la sauce, la culture. C'est ce qui va faire du lien entre les ingrédients.* » Elle engage le corps dans le graff, la danse, le beatbox, le rap et le DJing, tout en construisant ses propres

↵ retour au sommaire

formes de transmission.

Cette réflexion invite les lieux de musiques actuelles à interroger leurs choix. Les professionnel·les forment un milieu relativement homogène, avec des goûts qui peuvent se rapprocher. Elle reprend à son compte la formule de Sabrina Layes-Duval : une proposition jugée excellente reste souvent « *un super concert pour celui qui le programm*e », sans garantie de répondre aux attentes des personnes ni de lever les freins qu'elles rencontrent. L'écart avec les pratiques des jeunes est particulièrement visible dans le rap : les SMAC ne disposent pas toujours des moyens d'accueillir les artistes les plus écouté·es, tandis que leurs programmations spécialisées peuvent rester éloignées des attentes formulées.

Benjamine Weill appelle aussi à examiner les représentations de genre. Elle refuse de faire du rap une esthétique naturellement masculine et rappelle que les artistes qui ne sont pas des hommes ont été nombreuses, avant d'être invisibilisées. Le réflexe selon lequel leur programmation ne remplirait pas les salles conduit à prendre moins de risques et à reconduire les déséquilibres. Travailler l'accès suppose donc aussi de travailler les impensés de la programmation et de l'accompagnement.

« Le rap n'est absolument pas masculin en soi. »

Benjamine Weill

Des pédagogies fondées sur l'expérience et l'égale dignité

Les échanges font émerger une convergence entre pédagogie hip-hop, éducation populaire, médiation sociale et apprentissage par le corps. Benjamine Weill parle de « *pédagogie par en dessous* » : le ou la pédagogue construit un cadre suffisamment sûr, puis accepte de se retirer pour laisser le groupe expérimenter, décider et produire ses propres questions. Aux enseignant·es qui veulent tout savoir à l'avance, elle a envie de répondre : « *faites confiance au grou*pe », car « *si c'est trop préparé, quelque part, ça devient académiq*ue ». Cette posture est difficile, car la formation valorise souvent la capacité à guider, anticiper et maîtriser le résultat.

Alexandre Martin retrouve ce principe dans les recherches de François Delalande, son enseignant au CFMI, sur l'éveil musical des tout-petits. Le travail de l'adulte consiste d'abord à concevoir une situation féconde, puis à laisser les enfants agir et imiter. Ce qu'il a rencontré de plus difficile, pédagogiquement, c'est précisément « de ne pas agir ». L'apprentissage naît du corps vécu, de la répétition, de l'attention aux autres et de l'expérience sensible.

Le Maître ignorant de Jacques Rancière, convoquée par Benjamine Weill, précise cette posture. Il ne s'agit ni d'abandonner le groupe ni de nier les compétences professionnelles. La technicité réside dans la capacité à créer le cadre, sécuriser l'espace, réunir des personnes différentes et mettre en circulation les savoirs sans se placer au-dessus.

Sabrina Layes-Duval résume cette logique par l'idée de « *venir nu de ses certitud*es ». Dans l'accompagnement, les personnes ne sont pas des élèves à qui l'on expliquerait ce qu'elles doivent aimer ou penser. Elles disposent d'une culture propre. Les droits culturels ne consistent donc pas seulement à ouvrir l'accès à une offre existante : ils invitent à construire le chemin à partir des personnes et à respecter la possibilité qu'elles ne se saisissent pas d'une proposition.

« Venir nu de ses certitudes. On est d'égal à égal avec un autre être humain. »

Sabrina Layes-Duval

Accueillir, faire participer et partager la responsabilité

La discussion avec la salle rappelle que l'inclusion ne s'achève pas lorsque de nouvelles personnes entrent dans le lieu. Une participante évoque une restitution d'action culturelle réunissant 150 enfants et environ 400 parents en première partie d'un concert. Les réactions négatives ne viennent pas nécessairement des nouveaux·elles venu·es, mais de personnes habituées, dérangées par des usages différents.

Sabrina Layes-Duval renverse la perspective : les habitué·es ont eux aussi besoin d'être accompagné·es. Connaître les codes d'un équipement ne donne pas un droit supérieur sur l'espace. Une véritable mixité suppose de remettre en cause les hiérarchies entre les personnes qui ont acheté leur billet et celles qui bénéficient d'une invitation. Elle raconte avoir dû intervenir auprès d'un partenaire qui faisait attendre les invité·es de Culture du Cœur et les installait sur des places distinctes. La médiation porte ici sur la déontologie du partenariat et l'égale dignité.

L'expérience des concerts « *À la bonne heur*e » à l'Espace Django illustre cette responsabilité. Organisés l'après-midi depuis huit ou neuf ans, au tarif de 3 euros, ils permettent notamment à des personnes qui ont besoin d'un accompagnement professionnel ou médical de participer. Leur succès attire progressivement des publics plus habitués, dont certain·es supportent mal le temps nécessaire à l'accueil de personnes aveugles ou formulent des remarques excluantes. Certain·es écrivent même, quelques minutes après la fin d'un concert, que *« ces gens-là ne devraient pas avoir le droit d'assister au concert »*. L'équipe intervient, répond patiemment et rappelle une évidence : « *Il faut qu'on apprenne à vivre tous ensemble*. »

Un concert debout de musique latine déplace pourtant les représentations. Organisé à la demande de professionnel·les qui accompagnent des personnes en situation de handicap et souhaitaient les faire danser, y compris en fauteuil, il inquiète d'abord certain·es habitué·es. Pendant la soirée, plusieurs les aident finalement à danser et décrivent ensuite un moment exceptionnel. L'inclusion transforme donc l'expérience de l'ensemble du public.



Les « *séances rel*ax », évoquées par Alexandre Martin, répondent à la même logique : la mixité de la salle est annoncée dès l'entrée et chacun·e sait qu'il ou elle entre dans un espace de mixité. Cette sécurisation ne doit toutefois pas reposer uniquement sur les chargé·es d'action culturelle. Une participante souligne qu'elle est systématiquement sollicitée dès qu'une personne considérée comme relevant d'un « *public spécifiqu*e » est annoncée, même lorsque l'équipe a été formée. Le risque est de reproduire en interne les silos que l'action culturelle cherche à dépasser.

Plusieurs exemples invitent aussi à passer de l'accès à la participation. Au Nouveau Monde, à Fribourg, des personnes en situation de handicap scannent les billets à l'entrée. En Alsace, le « *bar à mioch*es » est tenu par des enfants qui servent les sirops et rendent la monnaie. Les personnes ne sont plus seulement accueillies : elles occupent une fonction et contribuent au lieu. Cette participation concrète change les perceptions et rejoint les droits culturels.

Rendre ce travail visible est également essentiel. Informer en amont qu'une première partie est assurée par des enfants, expliquer un partenariat avec Culture du Cœur ou montrer les projets dans le hall permet de venir en connaissance de cause. À l'Espace Django, un programme à double entrée et des écrans présentant les actions menées diffusent une autre représentation du lieu : non plus seulement un espace de concerts, mais un espace habité par des partenariats et des récits multiples.

Décloisonner les métiers, les formations et les institutions

Le croisement entre musique, sport et social conduit à questionner la spécialisation des fonctions. Alexandre Martin reprend l'expression de « *spécialiste de la généralité* » pour caractériser les musicien·nes intervenant·es : leur expertise ne réside pas uniquement dans une discipline, mais dans la capacité à relier des personnes, des institutions et des ressources sur un territoire. Cette fonction est essentielle, bien qu'elle soit parfois moins reconnue que les expertises spécialisées.

La comparaison entre sport et musique révèle plusieurs transferts possibles. Dans la formation sportive, Alexandre Martin a rencontré la psychopédagogie, les sciences de l'apprentissage, la motivation et la distinction entre fondamentaux individuels et collectifs. En musique, il observe une place plus importante accordée aux œuvres et à la maîtrise technique, mais moins d'attention au corps ou à la motivation, alors que, selon lui, 80 % des élèves des conservatoires et écoles de musique arrêtent encore dans les quatre premières années. D'où sa proposition : « *On peut penser l'action culturelle comme un sport d'équipe*. » Concrètement, on aborde immédiatement les fondamentaux collectifs, on joue avant de tout maîtriser et l'on donne du sens à la technique par une situation partagée.

Sa chorale destinée aux personnes qui n'oseraient pas rejoindre un chœur classique met cette réflexion en pratique. Une répétition mensuelle, la transmission orale, les enregistrements

↵ retour au sommaire
↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

et la présence de trois artistes et d'un chef de chœur permettent à une centaine de participant·es de se sentir à l'aise et de devenir autonomes. Certaines personnes témoignent d'effets importants sur leur bien-être, alors que le projet n'avait pas formulé d'objectif thérapeutique. Le social apparaît comme un effet de la qualité de l'expérience et du collectif.

« On peut penser l'action culturelle comme un sport d'équipe. »

Alexandre Martin

La même interconnaissance reste à construire entre institutions de formation. Un étudiant en STAPS invite les lieux culturels à se rapprocher des étudiant·es et de leurs bureaux associatifs. Alexandre Martin constate de son côté que les départements STAPS et les centres de formation de musicien·nes intervenant·es peuvent coexister sur un même campus sans se connaître, alors que leurs approches pourraient se compléter.

Décloisonner suppose des occasions concrètes : formations croisées, recherches communes, événements coréalisés et projets associant des filières différentes. Les partenariats sont parfois géographiquement proches (une salle de concert et un palais des sports peuvent partager le même parking) mais restent inexistants faute de personnes-ressources identifiées.



Des projets hybrides qui transforment les usages

Les dernières interventions présentent des formes où la rencontre entre disciplines devient le cœur de la proposition artistique. À l'Espace Django, l'équipe est présente tous les quinze jours aux matchs d'un club de foot naissant, repris par des jeunes du quartier. La musique, la lumière et les références demandées par les participant·es transforment le gymnase en espace festif inspiré du streetball. Cette présence permet d'aller à la rencontre d'habitant·es pour qui la salle restait jusque-là *« le truc au bout de la rue, une espèce de bateau orang*e ». Le projet sportif et social devient aussi culturel.

Une participante témoigne d'un projet Culture-Justice qui associe un beatboxer et un danseur contemporain. Les séances ne se contentent pas d'alterner deux disciplines : les gestes, les sons et le rythme circulent de l'une à l'autre. L'approche corporelle facilite l'entrée dans le beatbox et déculpabilise la pratique musicale. L'équipe reconnaît que cet effet n'avait pas été anticipé : pensée comme une rencontre entre deux disciplines, l'expérience a très concrètement nourri les deux pratiques.

Un membre du collectif Sonopopée, présent dans la salle, présente le spectacle SonoSoccer, qui pousse plus loin cette hybridation. Dans une arène de matchs à deux ou trois, un ballon connecté déclenche des scénarios et des matières musicales. Les personnes viennent parfois pour la performance sportive et découvrent qu'elles peuvent jouer avec le ballon « *comme avec un outil de scratc*h », produire des gammes ou rechercher d'autres scores que le nombre de buts. Le jeu, les technologies, le théâtre de rue et la création sonore deviennent indissociables. D'autres propositions sont citées, comme la jonglerie musicale de Vincent de Lavenère, à partir de balles produisant des notes ou le freestyle football associé à la danse.

Ces projets ne cherchent pas seulement à attirer un public sportif vers la culture, ou l'inverse. Ils inventent des objets communs dans lesquels les catégories cessent d'être évidentes. Leur circulation reste pourtant une question ouverte : comment faire tourner une proposition réellement interdisciplinaire ? Benjamine Weill en avait posé l'enjeu : la transversalité, « *c'est d'arriver à pouvoir décaler le regard, mais qui va supposer que tous ensemble, on accepte un peu d'étrangeté* ». Pour Alexandre Martin, c'est précisément là que l'artiste « *légitime le process*us », parce qu'il a le droit de penser autrement et de créer des formes.

Enseignements et perspectives

La rencontre ne débouche pas sur une méthode unique, mais sur plusieurs déplacements communs. Le premier consiste à partir des personnes, de leurs goûts, de leurs contraintes et de leurs capacités, plutôt que d'un dispositif ou d'une offre à remplir. Le deuxième invite à reconnaître le corps et le sensible comme des lieux de connaissance, d'expression et de transmission. Le troisième conduit à déplacer la posture professionnelle : savoir créer un cadre, mettre en relation et laisser agir peut être aussi important que maîtriser un contenu.

Les expériences présentées montrent que l'accès gratuit n'est jamais suffisant en lui-même. Il faut travailler la mobilité, l'information, les horaires, l'accompagnement, les codes, l'accueil et les réactions des publics déjà présents. La mixité n'est pas un état spontané ; elle se prépare, se communique, se défend et s'apprend. Elle engage toute l'équipe, et non le seul service d'action culturelle.

La transversalité demande enfin des moyens et du temps. Les professionnel·les du social doivent pouvoir retourner sur le terrain ; les lieux culturels doivent connaître leurs partenaires ; les fonctions d'intermédiation doivent être reconnues ; les formations doivent se rencontrer ; les projets hybrides doivent trouver des espaces de production et de diffusion. Sans ces conditions, le décloisonnement reste une intention supplémentaire confiée à des équipes déjà surchargées.

La formule de Sabrina Layes-Duval, « *faire culture, c'est faire humanité ensemble* », résume l'ambition partagée. La musique, le sport et l'action sociale ne sont pas trois outils placés côte à côte. Ils constituent des manières d'éprouver le collectif, de déplacer les regards et de rendre visibles des capacités souvent empêchées par les cadres institutionnels. Leur rencontre ouvre des espaces où l'on peut jouer avant de savoir, apprendre des autres, prendre une responsabilité et construire du commun sans effacer les différences.

« Faire culture, c'est faire humanité ensemble. »

Sabrina Layes-Duval

↵ retour au sommaire

Cultiver son public, en équipe !

Atelier participatif | La Mezzanine

Comment imaginer de nouvelles manières d'attirer et de fidéliser son public tout en tenant compte des réalités de chacun·e au sein d'une salle de concert ? Cet atelier immersif a invité à changer de perspective et à repenser collectivement vos pratiques à travers une approche ludique et collaborative.

Les participants ont eu l'occasion d'échanger avec d'autres professionnel·les, d'expérimenter des idées nouvelles et de découvrir Crowdbuilder, un outil innovant conçu par 17 salles européennes adhérentes des membres du Live DMA (réseau européen qui regroupe 21 organisations professionnelles de la musique), pour accompagner le développement des publics. Une expérience dynamique pour questionner les habitudes, partager des solutions et repartir avec des pistes concrètes à mettre en œuvre !

Co-animé par...



Juliette Olivares
Chargée de projets au Live DMA, réseau européen de musiques actuelles (Nantes)



Marine Idir
Chargée des actions culturelles et du développement des publics à Petit Bain (Paris)







CET ATELIER, BASÉ SUR UN PRINCIPE DE JEU DE RÔLE, N'A PAS FAIT L'OBJET D'UN COMPTE RENDU.



CROWD BUILDER (RE)DÉCOUVRIR CROWDBUILDER

Financer l'action culturelle en musiques actuelles : entre valeurs, contraintes et idéal ?

Table ronde | Le Club

L'action culturelle dans les musiques actuelles repose sur des valeurs fortes : expression et émancipation des personnes, découverte et pratiques artistiques et culturelles pour toutes et tous, respect de l'expression des droits culturels, éducation tout au long de la vie, contribution à l'inclusivité dans le respect des diversités, croisement des publics et développement culturel territorial... Pourtant, son financement se heurte à de nombreuses contradictions : appels à projets souvent précaires et chronophages, inégalités territoriales de plus en plus visibles, temporalités administratives en décalage avec le temps long du travail de terrain et la construction partenariale inhérente à ces projets, remise en cause de certaines instances et dispositifs... Comment maintenir l'éthique de l'éducation artistique et culturelle et surtout, rendre durable un modèle qui semble souvent contraint par l'urgence des financements ponctuels et fragilisés ? Entre défense des valeurs dans l'ADN de l'action culturelle et nécessité d'adaptation aux réalités économiques, nous explorerons les pistes pour un financement plus équitable, réfléchi et pérenne.

Animée par...



Juliette Poulain
Journaliste (*Les Échos, Les Inrocks*)

Avec les contributions de...



Robin Godard
Responsable partenariats et mécénat de la Cartonnerie (Reims)



Gaëlle Carré
Responsable de l'action culturelle et de la programmation jeunesse au Gueulard Plus (Nilvange)



Vincent Launay
Chargé de développement Nouvelle-Aquitaine du pass Culture



Élise Mérigeau
Conseillère action culturelle et territoriale dans la Marne, référente régionale pour l'éveil artistique et culturel, la lutte contre la pauvreté, l'éducation populaire et l'économie sociale et solidaire de la DRAC Grand Est



Laurent Mercier
Chargé de médiation culturelle au Tamanoir (Gennevilliers)



Fanny Rossi
Gérante associée de la société Temporis (Reims)

Juliette Poulain introduit les échanges en rappelant qu'aujourd'hui, l'action culturelle est très impactée par des baisses de financement. En effet, à la suite de l'annonce du budget culture 2025, adopté en février et prévoyant 100 millions d'euros d'économies, de nombreuses collectivités territoriales ont baissé les subventions allouées aux actions culturelles. Pour autant, dans les musiques actuelles, le cahier des charges et des missions du ***label d'État pour les SMAC*** (scènes de musiques actuelles), impose trois activités : la création – production et diffusion de concerts, l'accompagnement des pratiques musicales et l'action culturelle sur le territoire.

Dans ce contexte de baisse de financements, comment, concrètement, mener à bien ce troisième axe de mission ?

Financer les actions culturelles : la réalité des structures de musiques actuelles

Laurent Mercier apporte une première réponse en rappelant que les actions culturelles du Tamanoir sont financées presqu'exclusivement par des appels à projets. Ainsi, le gel ou la baisse des subventions de fonctionnement n'a pas directement affecté ces actions, puisque les appels à projets ont été reconduits cette année. Pour lui, la difficulté réside ailleurs : la structure doit être en recherche permanente de financements via ces appels à projets. Lorsque les subventions de fonctionnement diminuent, il n'existe plus aucune marge pour compléter ou sécuriser les projets d'actions culturelles. Le projet devient alors entièrement dépendant de ces appels à projets, ce qui crée une situation de fragilité et de complexité pour la structure.

Gaëlle Carré explique que jusqu'à présent, le Gueulard Plus disposait d'une enveloppe dédiée à l'action culturelle et à la programmation jeune public prise sur son budget de fonctionnement global. Ceci permettait de compléter les financements obtenus via les appels à projets et de soutenir des initiatives hors cadre et offrait une réelle souplesse dans la mise en œuvre des actions. En 2025, pour la première fois, la structure subit des baisses de subventions. Des arbitrages vont devoir être faits, et le budget d'action culturelle sera impacté. À ce stade, la décision a été de maintenir le nombre de projets portés via des dispositifs du type Culture-Santé. Néanmoins sans financements complémentaires, certains projets devront s'arrêter. C'est un choix radical, mais il n'existe plus de marge pour faire autrement. Par ailleurs, le Pass culture permettait jusqu'ici de soutenir de nombreux projets dans les collèges et lycées. En cas de nouveau gel, il deviendrait très difficile de mener des actions dans les établissements scolaires, qui disposent de très peu d'autres moyens.

Juliette Poulain rappelle que certains projets d'actions culturelles sont cofinancés par des partenaires plus stables économiquement, comme la SACEM, ce qui rassure souvent les partenaires institutionnels tels que l'Éducation nationale. Elle interroge néanmoins les limites de ces soutiens.

Pour Gaëlle Carré il existe plusieurs limites à ce type de dispositif. D'abord, les projets identifiés comme les Fabriques à Musique, portées par la SACEM, sont fortement mis en avant par l'Éducation nationale, qui encourage les enseignant·es à s'y engager. Si cette identification est positive, elle enferme néanmoins les structures dans une catégorie de projets très rigide qui laisse peu de place à l'exploration, à l'innovation ou à la liberté de création. Cela contraint aussi parfois à renoncer à certains projets pertinents, porteurs de sens pour le territoire, la réalité des bénéficiaires et des structures engagées, car un des critères ne répond pas stricto sensu à ceux imposés dans l'appel à projet (par exemple, le nombre de classes ou d'établissements impliqués).

Juliette Poulain revient plus généralement sur les appels à projets, qui permettent certes de trouver certains financements, mais représentent aussi une charge administrative importante et dont l'issue, en matière financière, reste incertaine. Elle interroge la manière dont les structures peuvent appréhender cette réalité.

Logiques d'appel à projets Vs plus-value du temps long en action culturelle

Laurent Mercier précise qu'au Tamanoir, il n'y a aucune injonction interne à répondre à tous les appels à projets. Cependant, le fait d'y candidater année après année permet de construire un partenariat plus solide et durable, même si certaines éditions sont plus contraignantes que d'autres. Il souligne aussi le risque de répondre à un appel à projet sans partir d'abord du désir pédagogique ou d'action culturelle de la structure, même si, dans les faits, il faut toujours composer entre les deux. Par exemple, chaque

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

année, le Tamanoir répond à un appel à projet très intéressant, mais qui impose de croiser deux publics, le public scolaire et les personnes dites éloignées des pratiques culturelles, avec l'obligation d'organiser deux sorties culturelles. À Gennevilliers, le Tamanoir est situé dans un quartier prioritaire où la culture de la sortie en soirée est peu présente. Une sortie au musée ou au théâtre en journée peut s'envisager, mais pour un concert de musiques actuelles en soirée, cela reste très compliqué. La deuxième contrainte, liée aux appels à projets à renouveler tous les ans, concerne la continuité : que peut-on poursuivre, reproduire ou doit-on arrêter ? Laurent Mercier ajoute que le format des appels à projet rend difficile, voire impossible, la reconduction d'actions, ce qui empêche d'installer des projets dans le temps long. La nécessité de proposer des actions nouvelles est compréhensible : elle ouvre à d'autres perspectives, d'autres publics, d'autres intervenant·es, mais la continuité pédagogique a aussi de la valeur, notamment dans la relation directe avec les structures. Elle produit de l'ancrage, de l'interconnaissance, de la confiance et installe aussi pour les bénéficiaires une sorte de vécu commun de génération en génération. A contrario, le fait d'inventer sans cesse de nouveaux projets représente un temps d'ingénierie important et impose un rythme qui ne permet pas d'explorer l'autre dimension : celle de la durée et de l'inscription dans le temps long.

Gaëlle Carré ajoute que la généralisation des appels à projets pour financer les actions culturelles a eu deux effets négatifs. D'une part, les demandes se multipliant dans le contexte budgétaire actuel, la part de projets retenus diminue. D'autre part, les dotations allouées aux appels à projets s'amenuisant, les attributions sont de plus en plus faibles. Il devient de plus en plus difficile d'obtenir des montants à la hauteur des réels besoins des projets. Elle souligne que ce système ne pourra pas répondre aux ambitions des politiques annoncées, des Contrats territoriaux d'éducation artistique et culturelle (CTEAC) ou du label 100 % EAC, par exemple.

Le Pass Culture : quel bilan, quels nécessaires ajustements ?

Juliette Poulain revient sur le Pass culture, mis en place par Emmanuel Macron pendant son premier mandat. Concrètement, ce dispositif du ministère de la Culture permet de financer une part individuelle en octroyant un budget aux jeunes jusqu'à 20 ans pour acheter des biens culturels ou des places pour des événements culturels. Par ailleurs, il comporte une part collective destinée à soutenir des actions collectives, menées principalement dans un cadre scolaire. Elle questionne ensuite Vincent Launay, chargé du développement du Pass culture en Nouvelle-Aquitaine, sur le bilan de ce dispositif.

Vincent Launay explique qu'en cinq ans, depuis sa généralisation, le dispositif a touché près de 90 % des jeunes inscrits sur la plateforme, au point de constituer « *une véritable génération Pass culture* ». Début mars 2025, l'annonce d'une baisse des crédits alloués aux jeunes a d'ailleurs suscité une mobilisation importante sur les réseaux sociaux, avec des pétitions exprimant leur mécontentement et dénonçant la réduction d'un dispositif perçu comme un espace de confiance et de liberté de choix.

Les évolutions récentes modifient la répartition des crédits : les jeunes de 15 et 16 ans n'ont plus de crédit octroyé sur le Pass culture même s'ils peuvent toujours s'inscrire et accéder à des offres gratuites proposées à proximité de chez elleux. À 17 ans, la dotation passe à 50 € au lieu de 30 €. À 18 ans, elle est désormais de 150 € au lieu de 300 €, avec une bonification de 50 € prévue dans un second temps, selon des critères de ressources et pour les jeunes en situation de handicap. L'ensemble de ces montants est cumulable et utilisable jusqu'au dernier jour des 20 ans. L'un des enjeux du dispositif reste de maintenir une utilisation simple et accessible pour tous les jeunes.

Concernant les usages, ***les études*** menées par l'équipe du Pass culture montrent que la musique constitue le deuxième poste de dépense, en cumulant l'achat de places de concerts, d'instruments et de disques, soit environ 22 à 23 % des crédits dépensés sur le Pass culture. La musique live représente à elle seule 10 % de l'utilisation des crédits dont une majorité est utilisée pour des festivals ou des concerts de grande jauge, avec des artistes très reconnu·es. Un enjeu important consiste désormais à renforcer le lien avec les structures culturelles de proximité afin de diversifier les propositions et d'attirer des publics non scolaires, qui ne sont pas captifs et viennent par curiosité ou intérêt personnel. Vincent Launay précise à ce propos qu'il est possible de solliciter les chargé·es de développement régional du Pass culture pour travailler ces enjeux.

Pour lui, les effets du dispositif sont significatifs : selon une étude d'octobre 2024, 58 % des utilisateur·rices ont assisté à un concert ou un festival grâce au Pass culture. Pour 19 %, c'était une première expérience de musique live, et 63 % ont découvert un nouveau lieu culturel grâce à leur réservation. Le dispositif contribue ainsi à l'autonomie des pratiques culturelles et à la fréquentation des équipements de proximité. Sur la part collective, plus récente que la part individuelle, les acteur·rices culturel·les et les établissements scolaires se sont saisi·es du dispositif très rapidement, au-delà des attentes initiales du ministère de l'Éducation nationale, qui en finance la majeure partie. Sur 2025, le gel temporaire du Pass culture s'explique par un volume très important d'offres et d'actions mises en œuvre. Si cela témoigne d'un certain succès du dispositif, cela souligne aussi des ajustements et améliorations nécessaires qui ont tout intérêt à s'appuyer sur les retours des acteur·rices de terrain.

Le pass Culture : limites et points d'amélioration possible ?

L'une des premières limites est, pour Vincent Launay, l'incertitude sur la poursuite du dispositif tel qu'il a été défini à l'origine. Un des enjeux est donc de pouvoir s'assurer, à la relance du Pass culture, d'avoir un cadre clair, qui puisse préciser ce qui est garanti aux structures notamment sur la part collective. Deux éléments peuvent néanmoins être confirmés : une réouverture des crédits gelés en fin d'année 2025, effective pour le début de l'année scolaire 2025-2026, sur la base des montants votés dans l'enveloppe 2025, et la poursuite du dispositif en 2026. Au-delà de 2026, les arbitrages dépendront des futurs votes liés aux lois de finances.

Vincent Launay souligne que l'ouverture de la part collective du Pass culture a parfois tourné au « *Far West* » : des acteur·rices nombreux·ses, des projets hétérogènes, peu de garanties de qualité. Le dispositif s'est retrouvé à financer une simple représentation sans action culturelle préalable, telle une enveloppe à consommer. Un travail d'accompagnement est donc nécessaire, avec les conseiller·es culturel·les, pour améliorer l'utilisation de cette enveloppe. Il ajoute que le gel de la part collective a par ailleurs révélé que le dispositif était devenu un outil pratique, permettant de mettre en place rapidement et facilement des actions entre un acteur culturel et un établissement, dès lors qu'elles étaient validées par les chef·fes d'établissement. Cette souplesse constitue certes un avantage, mais souligne aussi la nécessité d'un cadrage plus précis, à savoir des critères plus explicites sur la nature des offres collectives, le Pass culture n'ayant vocation qu'à en assurer la mise en œuvre opérationnelle.

En réaction à ce qui vient d'être évoqué, Gaëlle Carré fait part d'un décalage entre le positionnement de la part collective du Pass culture, pensée comme un outil de soutien aux actions « *légères* », et son usage fréquent pour financer des projets d'éducation artistique et culturelle de plus grande ampleur. Dans certaines régions, les projets fédérateurs déposés sur la plateforme Adage se voient systématiquement réorientés vers un financement intégral via le Pass culture. Des actions menées sur une année entière, représentant plusieurs milliers d'euros, sont ainsi prises en charge exclusivement par la part collective. Cette situation crée des effets de concurrence entre niveaux scolaires. Lorsqu'un établissement dispose d'une enveloppe de 5 000 euros, celle-ci peut être entièrement absorbée par un projet destiné à un seul niveau, privant les autres classes de tout accès au dispositif. Une incohérence apparaît alors entre la vocation initiale du Pass culture, davantage tournée vers la médiation et l'accès à des propositions culturelles, et les décisions financières qui en font un levier de financement principal pour des projets importants d'éducation artistique et culturelle.

Laurent Mercier appuie cette impression de décalage qu'il retrouve également dans certains dispositifs spécifiques comme les Fabriques à Musique. Ces pratiques illustrent une tension persistante entre les usages attendus du Pass culture et les orientations financières qui lui sont assignées.

Vincent Launay rappelle que, le Pass culture n'étant pas une subvention, il doit être traité comme une prestation pour l'opérateur qui porte l'action. Il recommande d'intégrer le Pass culture comme contribution de l'établissement au projet et précise que c'est sous cet angle que le dispositif est généralement présenté et défendu.

Élise Mérigeau, conseillère action culturelle et territoriale à la DRAC Grand Est, remercie les structures culturelles pour leurs témoignages, qui mettent en lumière des enjeux très techniques, mais essentiels pour partager les pratiques et identifier des solutions collectives. Concernant l'offre collective du Pass culture et les crédits du ministère de l'Éducation nationale, les réponses relèvent davantage des rectorats, mais elle précise que les DRAC ont vocation à accompagner

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

les acteur·rices culturel·les et les artistes dans la recherche de solutions. Dans un contexte de raréfaction des financements publics, les arbitrages visent à répartir les ressources, assurer un maillage territorial et maintenir des équilibres entre les publics. Le Pass culture représente un apport financier inédit, massif, dédié à l'action culturelle, à l'offre individuelle des jeunes et aux projets d'éducation artistique. Elle précise que cette ampleur conduit, dans certains territoires, à réserver les enveloppes plus modestes des DRAC et des rectorats à d'autres types de projets, tandis que les crédits du Pass culture sont mobilisés pour les actions collectives du second degré. Il s'agit d'une forme de pragmatisme liée aux contraintes budgétaires. Les réponses ne sont pas homogènes : elles varient selon les réalités financières de chaque région, ce qui génère des disparités et parfois un sentiment d'inéquité. Les décisions sont donc territorialisées, sans mot d'ordre national sur la combinaison entre Pass culture, rectorat et DRAC.

Elle ajoute que les témoignages rappellent également la diversité des modèles économiques de l'action culturelle : part fléchée du budget en fonctionnement de la structure, appels à projets publics ou privés, mécénat… Ces configurations très différentes coexistent, y compris au sein d'un réseau de labels régis par un cahier des charges national.

Pour Elise Mérigeau, la question des appels à projets est centrale. Ils constituent l'une des modalités d'action publique parmi d'autres et ne doivent pas être considérés comme l'unique modèle de financement. Malgré leurs limites, ils offrent une certaine stabilité en période d'incertitude, comme en 2025. Les conventions interministérielles (Culture-Justice, Culture-Santé-Autonomie, Culture-Ville, etc.), signées au niveau national et déclinées en région, garantissent le maintien de projets culturels dans les prisons, les hôpitaux ou les quartiers prioritaires, même dans un contexte de baisse générale des budgets. Les ajustements se font ensuite par territoire par territoire : réduction des montants forfaitaires, évolution des types de projets retenus, adaptation aux réalités locales. Ces dispositifs, parfois perçus comme éloignés du terrain, jouent néanmoins un rôle structurant en assurant la continuité de l'action culturelle.

Juliette Poulain rebondit en précisant que, dans un contexte où les financements publics se resserrent, certains lieux et événements se tournent vers des ressources privées pour soutenir leurs actions culturelles. C'est par exemple le cas de la Cartonnerie, soutenue en mécénat par l'agence d'intérim Temporis.

Les fonds privés : une solution pour les projets d'action culturelle ou un pansement durable ?

Fanny Rossi, gérante associée de l'agence d'intérim Temporis, exprime que ce soutien relève d'un choix d'ancrage local : en tant qu'acteur de l'emploi sur le territoire marnais, l'agence souhaitait contribuer à un projet culturel accessible à tous. Confrontée quotidiennement à une grande diversité de demandeur·ses d'emploi sur le territoire, l'agence considère que l'enjeu est de leur offrir la possibilité de découvrir la Cartonnerie et de bénéficier d'un accès facilité à ses propositions culturelles. Le mécénat permet ainsi de rapprocher un public éloigné de l'offre culturelle d'un lieu identifié du territoire. Ce partenariat répond également à un objectif partagé avec la Cartonnerie : accompagner le développement de projets d'action culturelle portés localement. À la suite d'une rencontre avec la salle il y a deux ans, plusieurs initiatives ont été envisagées et mises en œuvre dans ce cadre de collaboration.

À titre d'exemple, **Robin Godard**, cite le projet Grand Tropical Orchestra, mené à l'échelle d'une école, toutes sections confondues, autour de la pratique du ukulélé, sur une année avec une restitution publique finale. Il était auparavant financé par la ville, avant d'être interrompu. L'établissement souhaitait pourtant en assurer la continuité. Le mécénat de Temporis a permis de relancer l'initiative. Une partie du mécénat contribue également à l'organisation par la Cartonnerie de L'Hyperforum, temps fort pour l'agglomération rémoise autour de l'action culturelle. D'une manière générale, les choix d'actions sont définis conjointement entre la Cartonnerie et Temporis, dans un dialogue régulier, et les décisions se prennent généralement de manière simple et fluide.

Robin Godard précise que la Cartonnerie s'appuie depuis une quinzaine d'années sur une stratégie de mécénat, démarche encore atypique dans le paysage des SMAC. Cette orientation remonte au premier directeur du lieu, qui avait anticipé la stagnation des financements publics et avait alors créé un club d'entreprises, le Carto Club, que Robin Godard anime aujourd'hui, afin de fédérer les acteur·rices privé·es du territoire autour de ses différents projets. Ce réseau rassemble désormais environ 70 entreprises qui soutiennent la Cartonnerie chaque année. Le mécénat contribue à l'action culturelle, à l'accompagnement artistique ou encore aux initiatives liées au développement durable. Pour l'action culturelle, l'enveloppe annuelle de la salle s'élève à environ 120 000 €, dont 30 000 à 40 000 € proviennent du mécénat, une part significative amenée à croître. Il constate que les entreprises, y compris les plus petites, développent de plus en plus des politiques de responsabilité sociale (RSE) et recherchent des actions concrètes à mener sur leur territoire.

Ainsi, certaines actions culturelles peuvent être directement liées à l'activité des entreprises mécènes : un bailleur social disposant d'habitats inclusifs, notamment pour des personnes âgées, souhaite proposer des activités culturelles adaptées à ces personnes. Ce type de partenariat permet d'agir auprès de bénéficiaires directement concernés par la politique RSE du mécène, tout en ouvrant la Cartonnerie à des territoires où elle intervenait pas auparavant. L'entreprise trouve une réponse concrète à ses engagements territoriaux, et la Cartonnerie peut développer des actions culturelles dans des contextes nouveaux, en lien étroit avec les réalités locales.



Laurent Mercier indique que sa structure ne recourt pas aux financements privés et qu'il ne dispose donc que d'un regard limité sur le sujet. Il exprime néanmoins une inquiétude : celle de voir des financements privés, initialement perçus comme une réponse ponctuelle à la fragilisation des budgets publics, devenir progressivement la norme. Selon lui, ce glissement pourrait masquer la diminution des moyens des politiques publiques et conduire à une forme de confort apparent.

Robin Godard rebondit sur cette inquiétude exprimée. Dans le cas de la Cartonnerie, les partenariats privés s'inscrivent dans le temps : plusieurs mécènes accompagnent la salle depuis près de dix ans. Cette fidélité repose sur une relation de proximité entretenue régulièrement, notamment à travers des rencontres organisées à la Cartonnerie, qui contribuent à structurer un véritable collectif. Le Carto Club fonctionne ainsi comme un réseau où les entreprises et la salle se retrouvent avec plaisir et construisent des actions reconduites d'année en année.

Pour rappel, l'apport global des partenaires privés à la Cartonnerie atteint aujourd'hui environ 250 000€, soit un montant supérieur à la subvention de l'État. Cette évolution résulte d'une confiance consolidée au fil du temps et de la satisfaction des entreprises quant aux projets menés. Les contreparties jouent également un rôle : accueil privilégié lors de concerts, actions spécifiques conçues pour les salarié·es, ou encore ateliers techniques animés par les équipes de la salle. Ces dispositifs permettent aux salarié·es de comprendre concrètement le sens du mécénat engagé par leur entreprise, renforçant ainsi la cohérence entre les actions culturelles soutenues et les politiques RSE des partenaires.

Gaëlle Carré indique que le Gueulard Plus ne bénéficie pas de mécénat privé et qu'elle n'a pas eu l'occasion d'expérimenter ce type de partenariat. Elle estime que le mécénat requiert des compétences spécifiques et du temps, idéalement avec une personne dédiée, afin de construire une véritable stratégie territoriale. Pour une SMAC, s'inscrire dans un réseau d'entreprises locales pourrait renforcer l'ancrage territorial, mais cela suppose une démarche structurée. Elle pointe un autre écueil majeur : l'incompatibilité possible entre les valeurs d'un projet culturel et celles de ses mécènes. Certains grands groupes, notamment sur le plan environnemental, portent des engagements en contradiction avec ceux des structures qu'ils financent. Le mécénat oblige alors à trancher : jusqu'où les besoins financiers peuvent-ils primer sur la cohérence des engagements ?

Robin Godard explique que, pour répondre à cette question, la Cartonnerie travaille actuellement à l'élaboration d'une charte éthique destinée à encadrer les partenariats privés et à permettre de refuser certaines collaborations lorsque les valeurs portées par l'entreprise ne correspondent pas à celles de la salle. Il précise que, parmi les 70 partenaires actuels, plus de 70 % sont des entreprises locales issues du tissu économique du territoire. Ces structures, souvent artisanales

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

ou de petite taille, s'engagent dans le mécénat après avoir identifié l'intérêt fiscal, l'impact territorial de leur soutien et les contreparties proposées. Ce modèle favorise des collaborations fondées sur la proximité et limite les enjeux de cohérence de valeurs. Certaines propositions émanent toutefois de grandes marques dont les activités ou l'image ne correspondent pas aux orientations de la Cartonnerie. Dans ces cas, la salle se montre prudente et peut renoncer à un partenariat.

Élise Mérigeau rejoint l'idée que le mécénat constitue un véritable métier, nécessitant des compétences professionnelles spécifiques et du temps de travail dédié. Elle rappelle qu'il est encore rare de voir, dans les organigrammes des structures culturelles, des postes dédiés à cette fonction ou des personnes formées à ces pratiques. Enfin, elle déconseille fortement d'ajouter une mission mécénat à un poste existant, comme celui de la communication ou de l'action culturelle, au risque d'épuiser les équipes sans obtenir de résultats. Elle ajoute qu'au sein de la DRAC Grand Est, une mission mécénat a été créée, confiée à une personne expérimentée à temps plein. Son rôle n'est pas de rechercher des mécènes pour les projets, mais d'accompagner les acteur·rices culturel·les dans leurs réflexions, de déconstruire certaines idées reçues et de clarifier les réalités du mécénat.

Financements et disparités territoriales

Juliette Poulain interroge les intervenant·es sur les disparités territoriales en matière de financements, notamment pour les salles situées en zones rurales ou dans de petites villes, où l'accès aux financements publics comme privés peut être plus limité.

Robin Godard explique qu'avec l'arrivée du nouveau directeur en 2022, la ruralité est devenue un enjeu central pour le projet de la Cartonnerie. En termes de mécénat sur les territoires ruraux, il cite l'exemple d'une entreprise spécialisée dans le photovoltaïque, active en milieu rural, qui souhaite accompagner des actions culturelles dans les communes où elle implante ses infrastructures. Un projet aquaphonique destiné aux enfants de trois à six ans a ainsi été financé, avec une diffusion dans les écoles et mairies des villages concernés. Il évoque ensuite l'exemple emblématique du festival du Cabaret Vert, dans les Ardennes, qui a bâti son modèle économique sur un socle privé très solide. Plus de 500 entreprises ardennaises soutiennent le festival, permettant de générer près de deux millions d'euros de mécénat, dont un million en numéraire. Le festival refuse chaque année des propositions de mécénat de grandes marques internationales, comme Heineken, afin de préserver son ancrage territorial. Cette dynamique démontre qu'un territoire rural, même économiquement fragile, peut mobiliser un réseau d'entreprises locales autour d'un projet culturel d'envergure.

Laurent Mercier soulève la question du risque d'atteinte à l'image d'un projet culturel lorsque celui-ci s'associe à un partenaire dont les valeurs ou les pratiques ne sont pas pleinement alignées avec celles de la structure. Il évoque la possibilité que certains éléments, non identifiés au départ, puissent émerger par la suite et créer des tensions sur le territoire, entraînant une association problématique entre la salle et le mécène.

Robin Godard indique que cette question a été discutée en interne, notamment avec Fanny Rossi, à travers l'idée d'« *influence* » potentielle d'un mécène sur l'image ou les actions de la salle. Il précise, qu'à la Cartonnerie, aucun cas de ce type n'a été constaté jusqu'à présent, tout en reconnaissant toutefois que certaines propositions peuvent susciter des interrogations. Il cite l'exemple d'une marque de restauration rapide, pour laquelle une réflexion approfondie a été nécessaire afin d'expliciter clairement les critères qui justifient de ne pas engager un partenariat.

Fanny Rossi indique quant à elle, que le mécénat reste volontairement discret pour Temporis, agence d'intérim implantée localement depuis dix ans. L'objectif premier n'est pas de valoriser l'image de l'entreprise, mais de soutenir un projet culturel local en cohérence avec des valeurs partagées. Le partenariat avec la Cartonnerie s'est construit progressivement, à travers plusieurs rencontres, dans une logique d'accompagnement sur le long terme plutôt que dans une démarche opportuniste. Il s'inscrit dans une vision plus large : soutenir des projets culturels locaux dans un contexte de budgets publics de plus en plus contraints, préserver des festivals qui disparaissent faute de moyens, et contribuer à l'accès à l'offre culturelle pour des personnes qui en sont éloignées. Elle évoque notamment le festival La Magnifique Society, disparu récemment, et l'importance de maintenir une offre culturelle accessible sur le territoire. Enfin, elle rappelle que le mécénat s'est également orienté vers des projets en milieu rural, notamment auprès de maisons de retraite ou d'écoles, en lien avec les missions d'insertion et d'accompagnement de l'agence. Cette articulation entre action culturelle et inclusion sociale donne du sens au partenariat et renforce aussi sa cohérence avec les valeurs de l'entreprise.

Le Tamanoir est quant à lui situé en proche banlieue parisienne, dans un territoire fortement urbanisé, qualifié de quartier prioritaire pour la politique de la Ville, non labellisé SMAC, et dont le principal financeur est la ville. Les variations budgétaires des collectivités ont donc un impact direct sur les actions culturelles menées. Laurent Mercier précise qu'à Gennevilliers, l'environnement est dense en établissements scolaires et structures socio-éducatives. Il souligne également que les publics à accompagner ne se limitent pas aux quartiers prioritaires. Il cite l'exemple du lycée d'Asnières, voisin de Gennevilliers, qui propose des options et spécialités musique. Certains dispositifs déconseillent de flécher des financements vers ce type de publics, mais il estime essentiel que des jeunes engagés dans un parcours musical intensif puissent bénéficier d'un accès privilégié à une structure culturelle de proximité, même si la priorité d'action reste les habitant·es de Gennevilliers.

Juliette Poulain ouvre une réflexion collective sur les modes de financement de l'action culturelle évoqués précédemment, corrélés aux spécificités territoriales et interroge leur capacité à renforcer l'action culturelle ou, au contraire, à la fragiliser.

Gaëlle Carré considère que ces financements jouent simultanément le rôle d'accélérateurs et de limites. Ils permettent de concrétiser des projets qui ne pourraient exister sans eux, mais imposent aussi des contraintes fortes. Leur efficacité dépend de la volonté politique, de l'engagement des structures et de la capacité à défendre des projets ambitieux malgré des moyens restreints.

Elle souligne que l'élargissement des dispositifs, notamment dans le cadre du 100 % EAC, favorise l'accès de tous·tes à la culture, mais au risque d'une dispersion des ressources. Cette logique conduit à multiplier des actions courtes ou ponctuelles, au détriment de projets construits sur le long terme, dotés d'un véritable contenu pédagogique. Elle exprime la crainte d'une perte de qualité lorsque les financements sont trop éclatés et que les structures doivent répondre à une demande très large avec des moyens insuffisants. Sa stratégie consiste alors à réduire le nombre de projets pour garantir une exigence artistique et pédagogique élevée. Elle évoque un exemple marquant : un projet autour du jazz et de la musique improvisée, mené avec des classes de maternelle, initialement jugé « *hors cadre* » par l'Éducation nationale. Malgré les réticences, le projet a été réalisé et s'est révélé particulièrement efficient, démontrant l'importance de la confiance accordée aux acteurs culturels et à leur expertise. Elle reconnaît toutefois que certains projets restent « *clés en main* », moins satisfaisants sur le plan pédagogique, mais nécessaires pour maintenir une diversité d'actions et permettre aux enfants de découvrir le lieu.

Enfin, elle regrette l'absence d'une coordination politique forte permettant de structurer des parcours cohérents à l'échelle d'un territoire. Elle imagine un modèle où les acteurs publics définiraient des priorités claires, financeraient les structures de manière concertée et organiseraient des parcours culturels progressifs pour les élèves. Selon elle, cette vision reste éloignée de la réalité actuelle, malgré les discours affichés.

Laurent Mercier insiste sur l'importance de l'évaluation qualitative des projets, en amont comme en aval. Il décrit une forme d'angoisse propre aux porteur·ses de projets : la peur de manquer une opportunité de financement, parfois lancée dans des délais très courts, qui oblige à concevoir rapidement une proposition tout en essayant de maintenir un niveau d'exigence. Or les équipes dédiées à l'action culturelle sont souvent réduites, parfois une ou deux personnes, et sont seules garantes de la qualité pédagogique, de la pertinence de la médiation et de la cohérence des projets. Il note que l'action culturelle reste un domaine mal compris, y compris au sein du spectacle vivant, où l'on demande parfois des indicateurs quantitatifs qui ne reflètent en rien la valeur réelle d'un projet. Il résume ainsi sa pensée : « *un seul projet ambitieux peut avoir plus d'impact que des dizaines d'actions dispersées* ».

Vincent Launay prolonge cette réflexion en évoquant une intervention d'une chercheuse en économie sociale et solidaire. Celle-ci rappelait que, malgré les critiques, les dispositifs comme le Pass culture ont apporté des moyens financiers considérables, qu'il faut utiliser de manière pragmatique et exigeante. Selon cette analyse, ce qui manque aujourd'hui n'est pas tant les financements que la coordination territoriale. Les acteurs culturels se retrouvent parfois isolés dans la conception de leurs projets, sans retours ni articulation avec les autres structures du ter-

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

ritoire. Une coordination réunissant financeurs, établissements scolaires, partenaires éducatifs et structures culturelles permettrait d'optimiser les moyens, d'éviter les redondances et de renforcer la qualité des actions menées.

Élise Mérigeau rappelle que, même si le contexte économique de 2025 accentue les tensions budgétaires, la situation n'est pas nouvelle : il n'a jamais existé de moyens suffisants pour financer des projets pour tous les publics, chaque année. Elle souligne l'importance de la notion de « *maillage territorial* » dans la définition des politiques culturelles. L'enjeu n'est pas de distinguer ville et campagne, mais d'identifier à qui s'adresse l'action culturelle. Le critère premier reste la situation sociale des publics : l'action culturelle financée par l'État vise en priorité les populations les plus fragiles, dans une logique de lutte contre la pauvreté. Elle rappelle qu'en France, il faut encore six générations pour en sortir, ce qui justifie une attention particulière aux populations et aux territoires les plus précaires. La ruralité constitue un axe de vigilance renforcé depuis les orientations ministérielles récentes, mais elle n'est qu'un élément parmi d'autres. La répartition des financements dépend également du potentiel fiscal des collectivités : les territoires déjà bien dotés ne sont pas prioritaires, tandis que des départements comme les Ardennes, où le taux de pauvreté dépasse largement la moyenne nationale, nécessitent un soutien accru.

Elle rappelle que la politique culturelle est une compétence partagée : État, collectivités, autres services publics et financeurs privés contribuent ensemble à l'équilibre global. L'apport privé n'est pas conçu comme un substitut aux financements publics, mais comme un complément permettant de maintenir un maximum de projets. L'objectif est de préserver la diversité des actions culturelles malgré la baisse des enveloppes, en répartissant les financements de manière cohérente et en veillant à ce que les projets essentiels continuent d'exister. Cette recherche d'équilibre constitue le cœur du travail mené entre les structures culturelles et les financeurs publics.

Échanges avec la salle

Une personne dans la salle exprime des difficultés récurrentes dans la mise en œuvre de projets avec l'Éducation nationale. Plusieurs initiatives ont été annulées ou fragilisées par des décisions prises au dernier moment par des directions d'établissement ou des inspections, sans possibilité de défendre les projets ni d'échanger directement avec les décideur·ses. Les exemples évoqués vont de la modification tardive d'une sortie culturelle à l'impossibilité de déposer un projet faute d'engagement de la direction, jusqu'au refus d'un projet artistique jugé « *trop engagé politiquement* » par une inspectrice de l'Éducation nationale. L'ensemble illustre un sentiment de blocage structurel et de manque de dialogue avec les niveaux hiérarchiques de l'Éducation nationale.

Gaëlle Carré confirme que ces situations sont fréquentes. Pour limiter ces risques, elle impose désormais des rendez-vous préalables avec les directeur·ices d'établissements et formalise systématiquement les engagements via des conventions. Elle ajoute que les chargé·es d'action culturelle se retrouvent souvent en première ligne et souvent seul·es pour gérer ces tensions.

Laurent Mercier mentionne également l'importance des conseiller·es musique des académies, lorsque ces postes existent, qui peuvent jouer un rôle de médiation auprès des inspections et du rectorat.

Élise Mérigeau apporte des conseils issus de son expérience de responsable d'actions culturelles. Elle distingue les projets portés directement par les structures culturelles de ceux inscrits dans des dispositifs institutionnels (région, département, commune). Dans ces dispositifs, des interlocuteur·rices existent pour résoudre les blocages, mais les structures n'ont pas toujours le réflexe de solliciter ces appuis. Elle encourage à mobiliser les institutions dès qu'un problème survient, car des leviers réglementaires existent, notamment la ***loi LCAP*** (liberté de création, architecture et patrimoine), qui garantit la liberté de programmation et de diffusion. Elle rappelle que les structures labellisées bénéficient d'un soutien implicite du ministère de la Culture, qui reconnaît leur exigence artistique. Elle souligne enfin que l'action culturelle implique par nature de travailler avec des partenaires dont ce n'est pas le métier, ce qui « *crée, de toute façon, un fossé à combler* ».

Une personne dans la salle souligne un enjeu interne aux SMAC pour l'action culturelle : celui de mieux reconnaître et valoriser la place de l'action culturelle dans les projets artistiques et culturels. Il s'agit de l'inscrire plus profondément dans la stratégie globale de la structure plutôt que de la considérer comme un simple accompagnement.

Une autre personne partage une expérience différente : des actions culturelles menées directement par une équipe artistique, sans passer par un lieu de musiques actuelles. Cette configuration permet un lien direct avec les équipes pédagogiques, facilitant la reconnaissance mutuelle des rôles et limitant les intermédiaires. Les difficultés rencontrées sont principalement logistiques (intempéries, grèves), et non liées à des décisions institutionnelles. Selon elle, la réussite d'un projet réside dans sa validation par une équipe pédagogique et non par des instances institutionnelles plus éloignées du terrain, ce qui réduit considérablement les risques d'annulation de l'action.

La personne soulève ensuite une question sur les financements : les compagnies artistiques peuvent se retrouver en concurrence avec les structures labellisées, notamment dans le cadre du Pass culture, où certaines académies privilégient les lieux labellisés au détriment des équipes artistiques pourtant expérimentées. Cette situation crée un sentiment d'iniquité, les dispositifs étant théoriquement ouverts à toutes les associations mais, dans les faits, orientés vers les structures reconnues par l'État.

En réponse à cette intervention, Laurent Mercier reconnaît que les salles opèrent une forme de curation, de choix lorsqu'elles construisent leur saison d'action culturelle, en articulant trois pôles : les artistes intervenant·es, les référent·es des publics (enseignant·es, animateur·rices, structures sociales) et la médiation assurée par la salle. Cette organisation vise à garantir la pertinence des projets pour le territoire et à adapter les contenus aux personnes concerné·es.

Il souligne que certaines compagnies sont très compétentes, bien implantées localement et capables de mener des projets d'action culturelle de grande qualité. Cependant, des blocages institutionnels peuvent exister, notamment lorsque des académies cherchent à éviter des prestations jugées insuffisantes dans le passé. Selon lui, l'équilibre entre artistes, établissements scolaires et structures culturelles reste fragile : lorsqu'un lieu doit gérer seul la coordination, il peut se retrouver en difficulté dans certaines interactions.

Une personne dans la salle souhaite réagir aux échanges concernant les relations avec l'Éducation nationale. Elle rappelle que, dans certaines structures, les directions entretiennent régulièrement des liens avec les inspecteur·rices et les équipes pédagogiques, au même titre qu'avec les élu·es ou les conservatoires. Ces relations permettent de négocier directement la faisabilité des projets et d'obtenir des ajustements lorsque des difficultés apparaissent.

Selon elle, les directions d'établissement peuvent jouer un rôle déterminant pour soutenir les chargé·es d'action culturelle, notamment en mobilisant leur réseau institutionnel. Les inspections ont également besoin des structures culturelles pour développer leurs propres projets, accéder à des financements ou bénéficier de ressources matérielles. Des échanges réguliers peuvent ainsi permettre de résoudre des blocages, d'obtenir un engagement plus fort des établissements ou de renforcer la participation des classes à certains projets.

La personne souligne enfin l'intérêt de partir des projets pédagogiques des écoles et collèges, dans une logique de droits culturels. En s'appuyant sur les besoins exprimés par les équipes éducatives, il devient possible de construire des propositions artistiques adaptées, parfois élaborées après coup, en réponse à un contexte ou à une demande précise. De son expérience, cette approche favorise une meilleure compréhension mutuelle et une collaboration plus fluide entre structures culturelles et établissements scolaires.

Pour conclure, Juliette Poulain souligne l'importance de préserver le temps long, la liberté d'expérimentation et la coopération entre les différent·es acteur·rices d'un territoire, afin que les contraintes budgétaires ne prennent pas le pas sur les ambitions artistiques, culturelles et pédagogiques des actions culturelles. Elle remercie l'ensemble des intervenant·es et des participant·es pour leurs contributions.

↵ retour au sommaire

Valoriser l'action culturelle : entre évaluation et partage du sensible

Table ronde | Le Floor

L'action culturelle repose sur des expériences humaines, des émotions et des transformations souvent invisibles aux outils d'évaluation classiques. Pourtant, dans un contexte où la nécessité de rendre compte s'intensifie, comment trouver un équilibre entre reconnaissance institutionnelle et préservation du sensible ? Comment mesurer les effets des projets d'action culturelle sans réduire leur portée à des indicateurs quantifiables ? Entre nécessité de valorisation, d'évaluation et transmission du sensible, comment partager largement des expériences qui relèvent autant du vécu que du mesurable ? Cette table ronde sera l'occasion d'explorer comment raconter, évaluer et partager l'action culturelle, en interrogeant les outils d'évaluation, les récits des projets et les enjeux politiques qui traversent l'action culturelle aujourd'hui.

Animée par...



Juliette Poulain
Journaliste (*Les Échos, Les Inrocks*)

Avec les contributions de...



Carine Gonzalez
Accompagnatrice de projets culturels et de territoires - Territoires en cultures (Céret)



Marina Parks
Responsable de l'action culturelle et du développement des publics du CEM (Le Havre)



Céline Rousseau (en visio)
Co-fondatrice de Mazette (Nîmes)



Hélène Koenig
Musicienne, directrice artistique de Cantorama, collectif d'artistes (Hallering)

Le sensible, une matière centrale mais difficile à saisir

Juliette Poulain ouvre les échanges en rappelant le décalage qui traverse de nombreux projets d'action culturelle. Les bilans rendent aisément compte du nombre de participant·es, des budgets mobilisés, des typologies de publics ou du nombre de partenaires. Ils peinent en revanche à faire apparaître ce qui se joue dans la rencontre : les émotions, les déplacements intimes, les relations créées, l'évolution des attitudes ou la manière dont une personne se sent progressivement autorisée à prendre part au projet.

Hélène Koenig situe précisément le sensible dans cette rencontre. Il ne se limite pas à la réception d'une œuvre : il se manifeste dans le lien entre les participant·es, les artistes, les professionnel·les qui accompagnent les publics et les structures qui accueillent le projet. Cette relation peut passer par la musique, la danse, un regard, un geste, un contact ou une discussion. Elle est parfois très discrète, notamment avec de jeunes enfants ou des personnes non verbales, mais elle constitue souvent le cœur même de l'action.

Carine Gonzalez souligne que la difficulté ne tient pas seulement à l'absence d'indicateurs. Elle renvoie plus profondément à la place accordée à ce qui compte dans les processus d'évaluation. Dans ses expériences auprès d'élu·es de territoires ruraux, les demandes portaient principalement sur des volumes d'activité, alors que les effets observés concernaient le développement du territoire, la relation entre les personnes et la capacité d'un événement à faire communauté. Son objectif n'était donc pas uniquement de mesurer pour améliorer, mais d'abord de montrer que ces expériences existent, qu'elles ont du poids et qu'elles méritent d'être considérées.

Des outils pour faire exister les émotions et les transformations

La « *démocratie du sensible* » et les boîtes à émotions constituent l'une des premières expériences présentées. Dans le cadre de deux festivals, dont le Festival 543 à Coustouges, Carine Gonzalez a distribué aux personnes de petits papiers réalisés à partir de chutes de tapisserie, qu'elles pouvaient déposer à la fin d'une représentation dans des boîtes. Il ne leur était pas demandé de formuler un avis, mais de nommer ce qu'elles avaient ressenti. Le soin apporté à l'objet, la possibilité de choisir ses mots et le temps d'introspection suscité par la consigne participaient déjà d'une forme de considération.

> ***« Je ne leur demandais pas leur avis; je leur demandais ce qu'elles avaient ressenti. Cela donnait un poids symbolique à leur expérience. »***
>
> **Carine Gonzalez**

Cette contribution était pensée comme un acte politique : donner une valeur symbolique à l'expérience de chaque personne et reconnaître qu'elle participe à l'événement. Les mots recueillis ne décrivaient pas uniquement la réception artistique, mais l'ensemble du moment vécu, y compris l'accueil, la convivialité et l'implication des habitant·es ou du comité des fêtes. Sur un territoire frontalier, la présence de mots en catalan a également conduit à interroger la possibilité d'exprimer les émotions dans sa langue maternelle, en lien avec les droits culturels.

Les premiers nuages de mots produits à partir de ces contributions se sont révélés insuffisants pour transmettre la richesse de l'expérience. Carine Gonzalez a donc expérimenté d'autres formes de mise en récit et de visualisation, jusqu'à présenter le sensible dans des tableaux. Cette traduction, sans prétendre épuiser l'expérience, a permis aux interlocuteur·rices institutionnel·les d'en percevoir plus directement l'importance.

Marina Parks partage une expérience comparable qui s'est déroulée au Havre avec « *Brouillage Sonore II* », un projet mené dans le quartier prioritaire de Bléville. Des travailleur·euses de l'ESAT Helen Keller ont imaginé et fabriqué des objets sonores amplifiés à partir de matériaux recyclés, puis ont travaillé pendant une semaine avec des musicien·nes au fort de Tourneville. Au début, certaines personnes demandaient si elles devaient porter leurs chaussures de sécurité, comme si elles entraient dans un nouvel espace de travail. L'équipe leur a répondu qu'elles venaient cette fois pour créer.

À la fin de la semaine, les attitudes, les relations et la manière de prendre place dans le groupe avaient profondément évolué. La présence du montage du festival Ouest Park, les balances, les décors et l'activité du site contribuaient à cette immersion. Pourtant, cette transformation reste difficile à traduire dans un bilan classique. L'accompagnement des Ateliers « *santé ville* » de la métropole du Havre a permis de relier ces observations aux compétences psychosociales, no-

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

tamment aux compétences émotionnelles. Cette approche ouvre une piste pour faire reconnaître des effets aujourd'hui peu visibles dans les cadres de financement.

La vidéo et le récit comme moyens d'observation

Hélène Koenig évoque un projet de six mois mené avec la MJC Contre-Courant, le relais petite enfance et une crèche de Belleville-sur-Meuse. Deux musiciennes sont intervenues chaque semaine auprès d'enfants de moins de trois ans, en alternant spectacle et pratique artistique. Un photographe-vidéaste a suivi régulièrement les ateliers et les restitutions.

Le film produit a constitué bien davantage qu'un support de communication. Il a donné aux artistes et aux adultes accompagnant les enfants la possibilité de revoir des regards, des gestes et des réactions qu'ils et elles n'avaient pas perçus dans l'instant. Certaines images montraient des enfants totalement absorbés, alors que les musiciennes, mobilisées par leur intervention, ne s'en étaient pas rendu compte. La vidéo a ainsi rempli une fonction de retour réflexif, d'évaluation sensible et de transmission auprès des partenaires.

Cette expérience contraste avec un autre diagnostic sensible mené sur un vaste territoire rural. Les élu·es n'ayant pas participé aux moments vécus, la restitution des émotions exprimées par les habitant·es a été mal comprise et mal reçue. Le projet a été suspendu. Ce contre-exemple rappelle qu'un récit sensible ne se transmet pas automatiquement : il suppose une acculturation, une relation et, autant que possible, une présence des partenaires tout au long du projet.

Dans le cas de la MJC Contre-Courant, l'artiste avait au contraire été associée dès la conception, puis au bilan réunissant l'ensemble des partenaires. Cette participation a enrichi les pratiques de chacun·e. Pour Hélène Koenig, associer les artistes au montage, à l'observation et à l'évaluation permet de mobiliser leur regard propre, au lieu de les réduire à la seule conduite de l'atelier.

Évaluer suppose d'abord de clarifier le sens du projet

« La question de l'évaluation oblige à remonter à celle du sens de l'action et de l'objectif que l'on donne à ce que l'on fait. »

Carine Gonzalez

Carine Gonzalez insiste sur un préalable : l'évaluation ne peut être pensée indépendamment du sens de l'action. Avant de choisir des outils, il faut formuler les objectifs, les personnes concernées et les éléments que l'on souhaite observer. Cette clarification permet ensuite de sélectionner quelques objets d'attention et d'expérimenter des modalités de recueil adaptées, sans chercher à tout documenter.

La communauté de communes du Val de Drôme a engagé une démarche de ce type, à partir d'un diagnostic sensible accompagné par Luc Carton. Des temps d'acculturation ont réuni élu·es, agent·es, artistes et acteur·rices culturel·les. La collectivité a accepté d'entrer dans une expérimentation fragile, de ne pas disposer immédiatement de toutes les réponses et de reconnaître un droit à l'échec, à condition que les objectifs soient clairement posés.

Lors d'une expérience de présence artistique en milieu rural, Carine Gonzalez a proposé une restitution en « effet miroir » : elle a rendu ce qu'elle avait reçu et observé, en présence des élu·es, des agent·es, des artistes, des habitant·es et des personnes ayant accompagné le projet. Cette méthode ne place pas l'évaluateur·rice au-dessus de l'expérience ; elle remet en discussion les perceptions et associe les personnes qui ont réellement fait le projet à son analyse.

Marina Parks rejoint cette nécessité du diagnostic et du temps long. Dans le réseau petite enfance de Bléville, les échanges avec les professionnel·les ont fait apparaître des préoccupations autour de la diminution des échanges au sein des familles et de la place prise par les écrans. Des ateliers parents-enfants autour de la musique ont alors été imaginés comme une réponse commune, à la croisée de la culture, de la santé et du lien social. La pertinence du projet s'est construite dans ce dialogue plutôt qu'à partir d'une offre culturelle prédéfinie.

Associer les professionnel·les, les artistes et les personnes en amont

Hélène Koenig rappelle que les artistes interviennent souvent dans des espaces dont ils et elles ne connaissent ni les usages ni les équipes. Dans une crèche, un établissement médico-social ou un atelier parents-enfants, les professionnel·les qui accompagnent les personnes sont des repères essentiels. Prévoir un temps d'observation, visiter le lieu, expliquer la démarche et clarifier le rôle de chacun·e conditionnent la qualité de la rencontre.

Avec de très jeunes enfants ou des personnes non verbales, l'engagement des adultes référent·es est déterminant. Si ces derniers et dernières restent à distance, l'artiste aura davantage de difficulté à entrer en relation. À l'inverse, lorsqu'ils et elles vivent l'expérience, s'approprient des comptines, des jeux ou des ressources et peuvent les réutiliser ensuite, le projet se prolonge au-delà de l'intervention artistique.

Cette coopération interprofessionnelle suppose aussi des formations et des espaces de traduction entre secteurs. Marina Parks souligne que les compétences psychosociales restent encore peu intégrées dans le champ culturel, tandis que les partenaires de santé ne saisissent pas toujours la portée des projets artistiques. Malgré la production de vidéos et de podcasts, l'ARS s'est peu emparée du projet présenté. La frontière entre santé et culture demeure donc forte, alors même que les expériences montrent des enjeux communs.



Raconter l'action culturelle autrement

Céline Rousseau défend une approche dans laquelle la communication culturelle constitue une forme de médiation. Les équipes de communication et d'action culturelle poursuivent un objectif commun de relation et de développement des publics, mais leur coopération reste souvent réduite à des demandes ponctuelles : publier un post, envoyer un photographe ou mettre en ligne un article à la fin d'un projet. Cette relation fonctionnelle génère de nombreuses frustrations et appauvrit les récits.

Le langage institutionnel constitue un premier obstacle. Une publication qui énumère le dispositif, le financeur, l'établissement et le nombre de participant·es renseigne les partenaires, mais raconte rarement ce qui s'est passé. Pour intéresser un public plus large, il faut faire apparaître les personnes, les situations, les gestes et les transformations : le mot inattendu d'un enfant, un regard, une hésitation dépassée, une rencontre avec un instrument ou l'évolution d'un groupe.

« Nous avons des histoires intimes, passionnantes, parfois bouleversantes, des histoires de rencontres. Il faut les raconter de manière organique. »

Céline Rousseau

Céline Rousseau propose de penser une véritable éditorialisation : déterminer ce que l'on souhaite raconter, à quel moment, sur quel support et à qui. Le terme « action culturelle » lui-même reste technique et peu recherché par le grand public. Une rubrique dédiée peut être utile aux enseignant·es et aux partenaires, mais elle ne suffit pas à susciter l'intérêt. Un récit suivi, construit dès le lancement et nourri au fil des étapes, permet davantage d'embarquer les personnes.

Cette valorisation ne poursuit pas seulement un objectif de visibilité numérique. Elle permet de rendre lisible la mission d'intérêt général des lieux de musiques actuelles. Lorsque la communication se concentre exclusivement sur les concerts, les structures peuvent être perçues comme de simples salles de diffusion. Les récits d'action culturelle donnent à voir leur ancrage territorial, leur attention à l'accessibilité, aux droits culturels, aux pratiques et aux relations humaines.

Construire un récit collectif

Les échanges montrent que le récit doit lui aussi être partagé. Carine Gonzalez rappelle que les objectifs peuvent différer selon les secteurs et les partenaires, tout en convergeant vers un projet commun. La restitution gagne donc à croiser les regards de celles et ceux qui ont pris part à l'aventure. Elle devient à la fois un outil d'analyse, de reconnaissance et d'acculturation.

Marina Parks présente un reportage de vingt minutes réalisé autour du projet de Bléville. Son auteur a choisi une narration inspirée de l'univers de *X-Files,* fondée sur la recherche de sons non identifiés dans le quartier. Ce regard extérieur a transformé le projet en histoire et lui a donné une cohérence que l'équipe n'aurait pas imaginée de cette manière.

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

La valorisation de ce type de contenu doit toutefois tenir compte du droit à l'image et de l'utilisation des voix, qui peuvent limiter les possibilités de diffusion. Céline Rousseau suggère alors le recours au dessin et à la facilitation graphique : ces formes restituent des visages et des situations sans reproduire directement l'image des personnes.

Elle invite également à ne pas publier un documentaire ou un film sans préparation. Comme pour une programmation artistique, il est possible de créer progressivement de l'attente, de partager des extraits, de mettre en avant ce que les personnes pourront y découvrir et de multiplier les portes d'entrée. Les contraintes algorithmiques rendent cette stratégie d'autant plus nécessaire : un contenu peu vu n'est pas nécessairement un mauvais contenu. Il peut simplement avoir été insuffisamment distribué ou publié dans un format défavorisé par la plateforme.

Hélène Koenig témoigne du sentiment d'abandon que peuvent éprouver les artistes lorsque six mois d'action ne donnent lieu qu'à une publication finale. L'artiste ne peut pas simultanément conduire un atelier, être pleinement présent·e dans la rencontre et assurer seul·e les images, les récits et les réseaux sociaux. Son collectif intègre donc parfois dans ses budgets le travail d'une chargée de communication ou d'une graphiste. Cette situation souligne la nécessité d'une coopération réelle entre les métiers, pensée dès le début du projet.

Articuler quantitatif, qualitatif et sensible

Carine Gonzalez met en garde contre une opposition trop simple entre chiffres et sensible. Les données quantitatives répondent à des besoins légitimes de pilotage et de reddition de comptes, notamment lorsque de l'argent public est mobilisé. L'enjeu n'est donc pas de remplacer les indicateurs existants, mais de compléter les bilans par des éléments qualitatifs et sensibles.

Compte tenu du coût de ces démarches, toutes les actions ne peuvent pas faire l'objet d'un suivi approfondi. Une structure peut choisir une ou deux expériences pilotes, y consacrer davantage de temps et tester des formes de rendu différentes. Cette progression permet d'apprendre, de corriger les outils et d'éviter qu'une ambition trop lourde ne décourage les équipes.

Céline Rousseau propose plusieurs outils issus de la relation aux publics : questionnaires courts à chaud, questions ouvertes associées à des espaces de témoignage, outils de gestion de la relation usager·ère ou visualisation de données. La data visualisation peut rendre des informations complexes plus lisibles, relier les chiffres à des expériences concrètes et renouveler la forme des rapports d'activité.

Marina Parks souligne une contrainte structurelle qui s'ajoute à la question de l'évaluation. Les projets d'action culturelles sont de plus en plus financés via des appels à projets, qui induisent des évaluations à rendre de plus en plus tôt, des formats de réponse dans des temps très contraints et génèrent une impression de course aux financements, d'enchaînements sans grande possibilité de prise de recul et d'analyses des pratiques et des relations. Ces réalités vont à l'encontre des envies des acteur.rices de procéder autrement, de décroître pour mieux associer, mieux coopérer, réfléchir à d'autres façons de procéder ou de rendre compte.



Carine Gonzalez abonde sur la question du temps long comme élément fondamental de l'installation de la relation, de la coopération, de l'interconnaissance et l'imagination d'autres formes d'évaluation, comme celles favorisant l'expression du sensible. Elle ajoute aussi le besoin de juste rémunération de l'ensemble des parties prenantes sur l'ensemble de ces étapes, y compris des artistes.

Ces propositions sont immédiatement discutées à partir des réalités de terrain. Une participante de l'ARA rappelle qu'à Roubaix, certaines personnes entretiennent un rapport difficile aux institutions, à l'écrit ou au numérique. Introduire un questionnaire au terme d'une expérience peut réinstaller une distance, donner le sentiment d'être surveillé·e ou briser la confiance construite. Un outil pertinent sur le papier peut ainsi devenir violent s'il ne correspond ni aux personnes ni au contexte.

« Si j'arrive avec un formulaire, je pense que je brise quelque chose de l'expérience vécue avec ces personnes. »

une personne chargée de projets action culturelle de l'ARA

Céline Rousseau reconnaît cette limite et propose d'autres modalités, inspirées notamment des temps de « déclusion » en formation : demander collectivement ce qui a surpris, ce qui a changé et ce avec quoi chacun·e repart. Ces questions permettent de faire apparaître une bifurcation sans imposer un formulaire. Elles peuvent servir à améliorer l'action ou à nourrir sa mise en récit.

Hélène Koenig suggère, pour sa part, de ne pas considérer la restitution publique comme la fin automatique du projet. Un temps informel, un échange ou une rencontre organisée quelques jours plus tard peut permettre de revenir sur ce qui a été vécu. L'artiste peut être missionné·e pour recueillir ces éléments avec sa sensibilité. Cette temporalité évite la rupture brutale qui survient parfois après plusieurs mois de travail.

Le format des « sorties de salle », courant dans le cinéma, est également évoqué : quelques témoignages de trente secondes recueillis à chaud avec un téléphone peuvent rendre perceptible l'impact émotionnel d'une proposition. La qualité technique importe alors moins que la spontanéité des visages et des paroles.

Donner à chacun·e la possibilité de contribuer

Carine Gonzalez propose de systématiser non pas la contribution elle-même, mais la possibilité de contribuer. Le geste doit rester libre. Les formats peuvent varier selon les projets et évoluer dans le temps afin de préserver l'envie, la surprise et l'attention. Dans les boîtes à émotions, déposer un mot était présenté comme une forme de vote, mais chacun·e pouvait choisir de ne pas participer.

Un participant déplace alors le débat : les outils existent déjà, notamment dans les études sociologiques et les pratiques de l'éducation populaire. Ce qui manque davantage serait la place et des espaces pour *« rendre compte de ce qui compte »*. Les formulaires de subvention et les rapports d'activité offrent peu d'espace au récit sensible, tandis que leurs destinataires ne sont pas toujours préparé·es à le recevoir.

Cette intervention invite aussi à dépasser la fragmentation des publics. Les participant·es à un atelier ne sont pas les seules personnes concernées : les enseignant·es, les éducateur·rices, les artistes, les équipes, les familles, les élu·es et les partenaires font eux aussi partie de l'écosystème du projet. Encore faut-il qu'ils et elles puissent vivre ou comprendre une part de l'expérience.

Céline Rousseau applique cette logique aux élu·es. Plutôt que de leur reprocher leur absence ou leur manque d'intérêt, elle invite à rechercher leurs portes d'entrée : leurs préoccupations en matière d'éducation, de handicap, de jeunesse ou de territoire, mais aussi le temps qu'ils et elles peuvent réellement consacrer à un rapport. La conversation, l'écoute et l'adaptation des formats doivent également s'appliquer à ce public institutionnel.

La question *« pour qui évalue-t-on ? »* traverse toute la fin de la rencontre. L'évaluation peut répondre à une obligation de transparence envers les financeurs, à un besoin d'apprentissage interne, à une transformation des pratiques, à la reconnaissance des participant·es ou à la préparation d'un nouveau projet. Ces objectifs ne produisent ni les mêmes questions ni les mêmes supports.

Des métiers à décloisonner et des espaces à créer

Une salariée de Concerts au Village (Monflanquin dans le 46) témoigne de sa double formation en communication et en médiation culturelle. Seule salariée d'une petite association, elle porte simultanément l'action, son suivi et sa valorisation. Cette configuration montre que les deux dimensions peuvent être étroitement articulées, même si elle représente aussi une charge importante. Elle souligne également l'intérêt du cadre *« avant, pendant, après »* pour les compétences psychosociales : préparer les personnes, accompagner l'expérience et organiser un retour.

Une représentante du ministère de la Culture rappelle enfin que les services centraux ou déconcentrés sont souvent davantage en relation avec les directions qu'avec les personnes qui mettent directement en œuvre l'action culturelle. Cette organisation contribue à la fragmentation des récits. Faire savoir, partager des données à l'échelle d'un réseau et rendre visibles les démarches

↵ retour au sommaire

constitue donc un enjeu collectif, auquel les fédérations peuvent contribuer.

En conclusion, les échanges ne font pas émerger un indicateur unique capable de mesurer le sensible. Ils dessinent plutôt une méthode : repartir du sens du projet, associer les personnes concernées dès l'amont, choisir quelques objets d'observation, combiner les chiffres avec des récits, adapter les outils aux contextes et préserver la liberté de contribuer.

La valorisation ne doit pas se substituer à l'expérience ni transformer chaque rencontre en contenu. Sa première valeur demeure ce qui se passe in situ entre des personnes et un univers artistique. Mais un récit construit avec les artistes, les participant·es, les équipes et les partenaires peut prolonger cette expérience, la rendre compréhensible et défendre la place de l'action culturelle dans les projets de musiques actuelles.

Évaluer et raconter le sensible constitue enfin un enjeu politique. Il s'agit de redistribuer la valeur accordée aux différents effets d'un projet : la qualité de la préparation, la confiance, les liens créés, la capacité à participer, les transformations des pratiques et l'ouverture de nouveaux possibles. Pour que ces dimensions comptent réellement, les structures ont besoin non seulement d'outils, mais aussi de temps, de moyens et d'espaces où elles puissent rendre compte de ce qui compte.

↵ retour au sommaire





Nos mille vies dans l'action culturelle : entre polyvalence, reconnaissance et équilibre ?

Atelier participatif | Le plateau de la Grande Salle

Les métiers de l'action culturelle dans les musiques actuelles sont en constante évolution : polycompétence, polyvalence, adaptation permanente… Si cette diversité fait leur richesse, elle rend aussi leur visibilité complexe, tant au sein des équipes, que du grand public. Quels sont les périmètres des fonctions liées à l'action culturelle aujourd'hui ? Comment traduire la réalité plurielle de ces métiers dans les fiches de poste ? Comment leur donner une meilleure visibilité et une reconnaissance ? Et surtout, comment éviter l'épuisement face à une charge mentale grandissante ? Car au-delà de la diversité des missions et de la nécessité de jongler entre coordination de projets, médiation et gestion des intervenant·es, de nombreux partenariats, etc. ces métiers impliquent aussi un engagement humain fort. Travailler avec des publics en difficulté – personnes en rupture sociale, en situation de précarité, de handicap, de détention… – exige une disponibilité émotionnelle et une capacité d'adaptation qui peuvent peser. Comment s'impliquer dans ces projets sans s'épuiser soi-même ?

Dans cet atelier qui sera résolument participatif, nous vous invitons à partager vos expériences : quels sont les périmètres et contenus de vos postes ? Quels défis rencontrez-vous pour faire reconnaître vos missions et leur complexité ? Quelles stratégies pour préserver l'équilibre entre engagement et surcharge ? À travers des échanges et des témoignages, nous tenterons de mettre en lumière les enjeux et les solutions pour donner aux métiers de l'action culturelle la place et la reconnaissance qu'ils méritent, tout en protégeant celles et ceux qui les exercent.

Animé par…



Camille Rigolage
Responsable de l'action culturelle et des médiations au Pannonica (Nantes)

Cet atelier participatif s'est tout d'abord ouvert sur la proposition d'un débat mouvant.

Le débat mouvant consiste à soumettre une affirmation ou une question au groupe, puis à inviter les participant·es à se positionner physiquement de part et d'autre d'une ligne médiane : d'un côté les « pour » ou les « oui », de l'autre les « contre » ou les « non ».



Un temps d'échange permet ensuite à chacun·e d'expliquer et d'argumenter sa position, et de changer de côté si les arguments de l'autre camp se révèlent convaincants ou de défendre une position d'entre deux.

Les affirmations ou questions ci-dessous ont été proposées lors de cet atelier :

- **Toutes mes journées de travail se ressemblent.**
- **Les personnes en charge de l'action culturelle n'exercent pas de grandes responsabilités.**
- **Je passe 70 % de mon temps de travail en ateliers**
- **Mon intitulé de poste représente bien l'intégralité de mes missions.**
- **Quand je rencontre des difficultés sur le terrain je me sens parfaitement soutenue par mon environnement professionnel proches, mes collègues.**
- **Ce que je fais, mes collègues le savent et le comprennent parfaitement.**
- **Est-ce que j'ai pu suivre une formation professionnelle durant ces 3 dernières années par rapport à certaines difficultés rencontrées dans l'exercice de mon métier ?**
- **Sur ces 3 dernières années, du temps de travail supplémentaire a-t-il été ajouté sur l'action culturelle dans ma structure ?**
- **Est-ce qu'au niveau régional vous avez un endroit pour échanger entre pairs ?**
- **Est-ce que vous recommanderiez à un·e jeune professionnel·le de faire ce métier ?**

L'atelier s'est poursuivi par un temps d'échanges en quatre sous-groupes, structuré autour de quatre thèmes :

- Les trois fonctions principales des postes dédiés à l'action culturelle ;
- Les fonctions complémentaires ;
- Les compétences essentielles des métiers de l'action culturelle ;
- Les conseils, outils et ressources pour décharger une charge émotionnelle vécue en atelier.

Chaque sous-groupe était également invité à choisir sa devise et son totem. Une mise en commun a ensuite permis de partager les productions de chacun des groupes.

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

Notre devise : Paillettes, prendre soin et force

Nos 3 fonctions principales :

- Conception et mise en place des actions culturelles
- Recherche de financements et gestion budgétaire des actions culturelles
- Permettre l'accès aux propositions culturelles de nos structures

Nos fonctions supplémentaires :

- Développer les liens avec les publics
- Assurer la technique sur les projets
- Gérer la communication des projets
- Mettre en œuvre la programmation jeune public
- Gérer la production des projets d'action culturelle
- Prendre en charge la prévention des risques auditifs, les VHSS, les enjeux d'accessibilité
- Animer certains temps

Nos 3 compétences principales :

- La polyvalence
- L'autonomie
- L'aisance relationnelle

Un outil, une méthode pour partager / décharger une charge émotionnelle vécue en atelier :

- Un temps de prise de recul animé par une personne rémunérée dont c'est le métier

Notre totem (objet, animal, etc.) : Une boule à facettes
Pour le côté spectacle, mais aussi le métier à multiple facettes

Notre devise : Ensemble !

Nos 3 fonctions principales :

- Créer du lien
- Concevoir et gérer des projets
- Coordonner l'ensemble de la mise en œuvre des projets de l'idée à l'évaluation

Nos fonctions supplémentaires :

- Mettre en œuvre la programmation jeune public
- Communiquer sur les actions culturelles
- Réaliser la partie administrative des projets et la recherche de subventions pour les projets
- Gérer la production et la régie des projets d'action culturelle
- Mettre en œuvre l'accompagnement artistique
- Réfléchir à la pédagogie des actions
- Assurer la cuisine sur les actions

Nos 3 compétences principales :

- La capacité à créer du lien
- Le sens de l'organisation
- La pédagogie

Un outil, une méthode pour partager / décharger une charge émotionnelle vécue en atelier :

- Moment de mise en commun entre pairs
- Prendre du recul : faire une pause et se couper du terrain quand c'est possible

Notre totem (objet, animal, etc.) : La sauterelle
Pour les bonds et rebonds qu'on fait dans notre quotidien et qu'on suscite chez les personnes

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

Notre devise : On lâche rien !!!

Nos 3 fonctions principales :

- Assurer la médiation
- Coordonner l'ensemble de la mise en œuvre des projets de l'idée à l'évaluation
- Gérer la partie administrative des projets d'action culturelle

Nos fonctions supplémentaires :

- Assurer la production des projets d'action culturelle
- Assurer la régie et la partie technique des actions culturelles
- Mettre en œuvre la communication des projets d'action culturelle
- Gérer l'accueil des publics et les relations publiques

Nos 3 compétences principales :

- La polyvalence
- L'adaptabilité
- La réactivité

Un outil, une méthode pour partager / décharger une charge émotionnelle vécue en atelier :

- Un temps dédié en réunion d'équipe (tour des humeurs)
- Des moments conviviaux avec les collègues
- Une bulle de décompression, de respiration après un temps fort

Notre totem (objet, animal, etc.) : Le Caméléon et la graine

Le Caméléon pour le côté adaptation permanente aux différents environnements et personnes avec lesquelles nous mettons des projets en œuvre. La graine pour celle qu'on plante via nos projets.

Notre devise : Laisser son empreinte

Nos 3 fonctions principales :

- Coordonner l'ensemble de la mise en œuvre des projets de l'idée à l'évaluation
- Gérer la partie administrative des projets d'action culturelle
- Être engagé·e dans la relation aux personnes

Nos fonctions supplémentaires :

- Assurer la partie représentation de la structure sur les enjeux d'EAC (élu.es, partenaires financiers, comités techniques…)
- Assurer la partie technique des actions culturelles
- Mettre en œuvre la communication des projets d'action culturelle
- Mettre en œuvre la programmation jeune public

Nos 3 compétences principales :

- L'empathie, une aisance relationnelle
- La polyvalence, l'adaptabilité et la réactivité
- L'organisation et la méthodologie de projet

Un outil : la connaissance du territoire

Un outil, une méthode pour partager / décharger une charge émotionnelle vécue en atelier :

- Faire du sport !
- Créer dans les studios
- S'isoler au calme
- Faire des croquis, dessiner

Notre totem (objet, animal, etc.) : Une boîte de crayons de couleur

Pour l'aspect créatif et le panel de couleurs, pour la diversité des personnes et des publics avec qui l'on est en contact, avec qui on crée des projets.

↵ retour au sommaire

A la suite de cette mise en commun, Camille Rigolage a invité les participant·es à sélectionner collectivement les éléments de synthèse les plus représentatifs des fonctions de l'action culturelle :

LES 3 FONCTIONS PRINCIPALES DES POSTES DÉDIÉS À L'ACTION CULTURELLE SONT :

- Concevoir et coordonner les projets, de l'idée à l'évaluation
- Gérer l'administratif, le budget et la recherche de financements
- Créer du lien : médiation, relation aux personnes, accès aux propositions culturelles

LES FONCTIONS COMPLÉMENTAIRES IDENTIFIÉES VISENT PRINCIPALEMENT À :

- Faire exister et faire connaître les projets d'EAC : communication, production, régie, technique ;
- Accueillir et accompagner les personnes et les publics : programmation jeune public, accueil, logistique, relations publiques ;
- Représenter prendre soin et « sécuriser » la structure : représentation institutionnelle, prévention, accessibilité).

LES TROIS FAMILLES DE COMPÉTENCES ESSENTIELLES AUX FONCTIONS DÉDIÉES À L'ACTION CULTURELLE SONT :

- L'aisance relationnelle, l'empathie, la capacité à créer du lien, la pédagogie
- L'adaptabilité, la polyvalence et la réactivité
- L'organisation et la méthodologie de projet

Quant aux outils et méthodes pour décompenser de charges émotionnelles reçues du terrains, des différents projets et personnes rencontrées, les groupes mentionnent quatre types de réponses.

Des temps collectifs et institués

- Dans l'idéal : un temps de prise de recul animé qui serait par une personne rémunérée dont c'est le métier, un moment de supervision ;
- Un moment de mise en commun entre pairs ;
- Un temps dédié en réunion d'équipe, le « tour des humeurs ».

Des temps informels et conviviaux

- Des moments conviviaux avec les collègues.
- Une bulle de décompression après un temps fort.

Le retrait et la pause

- Faire une pause et se couper du terrain quand c'est possible.
- S'isoler au calme.

Le corps et la création

- Faire du sport.
- Créer dans les studios.
- Faire des croquis, dessiner.

Les participant·es constatent que les solutions pour parler des réalités vécues sur le terrain, parfois complexes et lourdes à porter seul·e selon les contextes les situations des personnes impliquées sont majoritairement internes aux personnes, parfois aux équipes et reposent sur la disponibilité de chacun·e. La décharge émotionnelle n'est donc pas encore pleinement intégrée aux réalités du métier ni au fonctionnement des structures de musiques actuelles. Elle constitue une perspective à envisager collectivement, en vue de l'inscrire progressivement dans les pratiques professionnelles.









↵ retour au sommaire

Coups de cœur ou petits flops ? S’inspirer et s’entraider en action culturelle

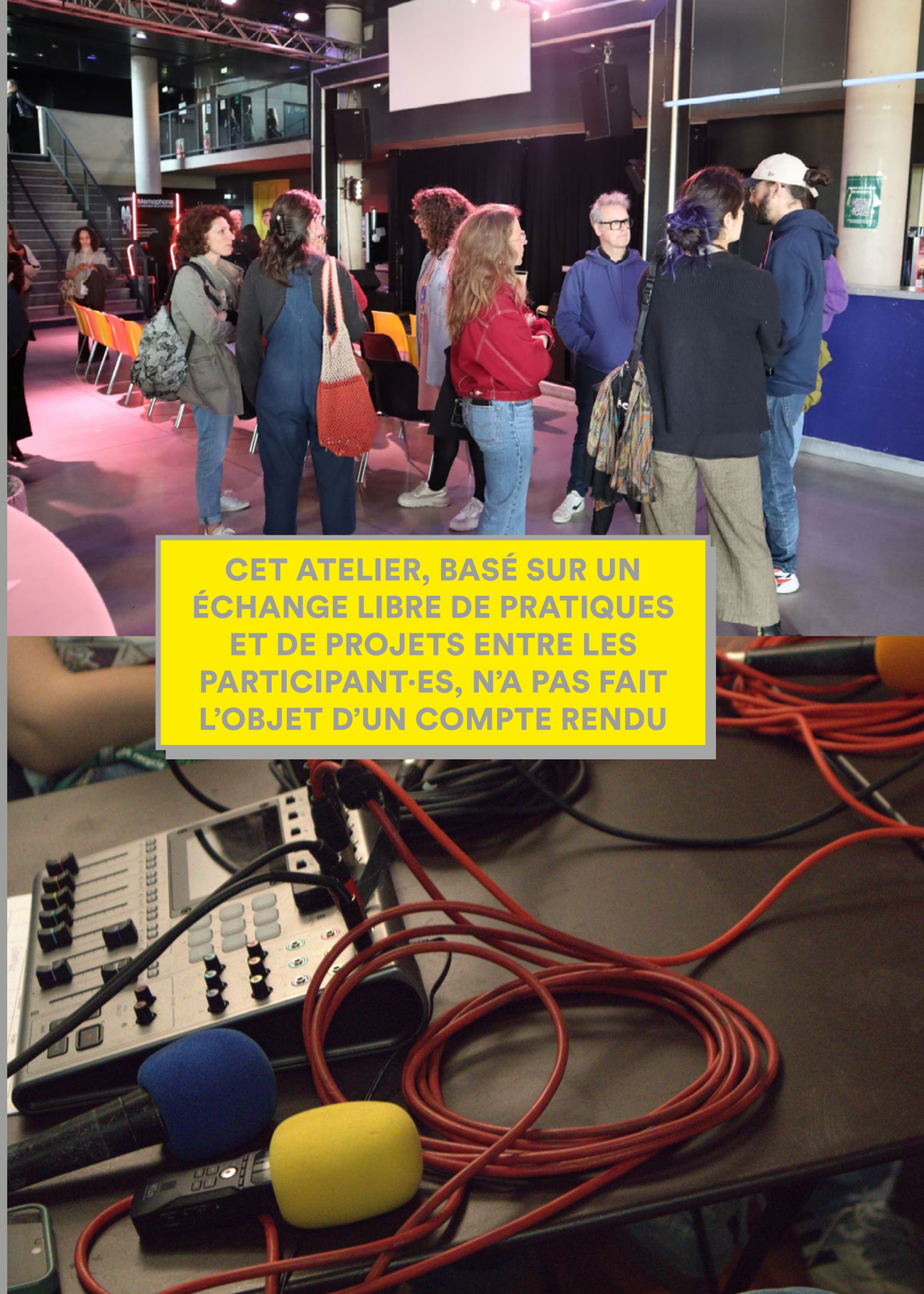
Atelier participatif | La Mezzanine

L’action culturelle, c’est aussi une alchimie : celle des rencontres, des intuitions, des partenariats et parfois… d’un peu de hasard ! Certains projets deviennent des coups de cœur inoubliables, d’autres échappent à nos attentes et se transforment en flops instructifs. Cet atelier participatif nous invite à partager ces expériences, entre éclats de réussite et ratés formatifs, pour apprendre ensemble, échanger des idées et affiner nos pratiques.

Animé par…



Clara Grevaz
Attachée d’actions culturelles et de production à
La CLEF (Saint-Germain-en-Laye)



CET ATELIER, BASÉ SUR UN ÉCHANGE LIBRE DE PRATIQUES ET DE PROJETS ENTRE LES PARTICIPANT·ES, N’A PAS FAIT L’OBJET D’UN COMPTE RENDU

Santé mentale et musiques actuelles : comment la médiation peut-elle faire la différence ?

Table ronde | Le Club

Les lieux musiques actuelles peuvent-ils devenir des espaces réellement inclusifs, où chaque personne se sent accueillie, à l'aise et en confiance ? C'est un des enjeux qui traverse la plupart des projets ! Mais quelle dimension prend cette question lorsqu'on l'aborde sous l'angle de la santé mentale et des troubles mentaux non visibles ? Cette table ronde interroge le rôle de la médiation culturelle dans la construction d'initiatives, visant à des lieux plus ouverts et attentifs aux enjeux de santé mentale. Comment adapter les pratiques, sensibiliser les équipes et proposer des dispositifs d'accueil plus inclusifs ?
À partir de récits d'expériences et de témoignages, nous aborderons les pratiques et partagerons des ressources et initiatives permettant de soutenir les publics concernés tout en favorisant un environnement plus sûr et accueillant. Quelles initiatives peuvent être mises en place pour prévenir l'exclusion et accompagner ces personnes, souvent invisibilisées, dans des espaces culturels ? Cette table ronde proposera des pistes concrètes basées sur la médiation pour rendre les événements et les lieux musicaux plus accessibles et adaptés aux besoins de chacun·e.

Animée par...



Camille Viguié
Journaliste indépendante musicale, radio (Lyon)

Avec les contributions de...



Marine Idir
Chargée des actions culturelles et du développement des publics à Petit Bain (Paris)



YoggyOne
Musicien, beatmaker (Besançon)



Manon Brunet
Responsable de l'action culturelle au Grand Mix (Tourcoing)



Philippe Angelot
Responsable de l'action culturelle et artistique à La Rodia (Besançon)



Christelle Leroux
Psychomotricienne, dansethérapeute au centre médico-psychologique A.Rimbaud Tourcoing et à l'EPSM Lille-Métropole

Une responsabilité d'accueil qui concerne tous les lieux

La rencontre s'ouvre sur un constat : la santé mentale n'est ni un sujet périphérique, ni une question réservée aux professionnel·les du soin. Elle concerne l'ensemble de la population et traverse, à des degrés divers, les publics, les artistes et les équipes des lieux de musiques actuelles. **Camille Viguié**, journaliste musicale indépendante, rappelle qu'aujourd'hui « *une personne sur cinq est concernée par un trouble psychique au cours de sa vie et pourtant 80 % de ces handicaps sont invisible*s ». Elle cite aussi le baromètre 2023 de la Fondation FondaMental : 78 % des Français·es estiment que la santé mentale est aussi importante que la santé physique, mais seulement 55 % pensent que la société prend ce sujet au sérieux. Elle invite les structures à se demander si leurs espaces permettent réellement à chaque personne de se sentir légitime, accueillie et en confiance. Le sujet ne consiste donc pas seulement à concevoir quelques projets destinés à des groupes identifiés : il interroge la façon ordinaire de programmer, d'informer, d'orienter, de recevoir et de prendre soin.

Pour poser un cadre commun de discussion, **Christelle Leroux**, psychomotricienne et dansethérapeute au centre médico-psychologique Arthur-Rimbaud à Tourcoing et à l'EPSM Lille-Métropole, rappelle l'organisation sectorisée de la psychiatrie publique. Chaque établissement public de santé mentale (EPSM) gère un secteur géographique sur lequel sont réparties des structures pour adultes et des structures de pédopsychiatrie. Présents sur chaque territoire, les centres médico-psychologiques (CMP) sont des centres de consultation ouverts à toutes et tous, qui relèvent de la prise en charge ambulatoire, à côté de la prise en charge hospitalière. Il existe aussi des centres de santé mentale (CSM), tandis que des psychiatres libéraux·ales et des cliniques privées interviennent hors de cette organisation sectorisée.

Christelle Leroux distingue ensuite la santé mentale des seuls troubles psychiatriques : elle « *nous concerne toutes et t*ous » et se définit comme un état de bien-être, et non uniquement comme l'absence de trouble. La santé mentale est un état fluctuant, influencé par les événements de vie, le milieu social, le sommeil, la santé physique, les relations, les ruptures ou les situations d'échec. Une période de tristesse, de stress ou de détresse peut relever d'une réaction ordinaire ; elle peut aussi, lorsqu'elle s'installe et prend une place importante, nécessiter un accompagnement ou un soin.

Cette approche évite de réduire les personnes à un diagnostic. Une même personne peut fréquenter un concert dans des conditions ordinaires, traverser ensuite une période de fragilité, puis avoir besoin d'un environnement ou d'un accompagnement différent. Pour **Manon Brunet**, responsable de l'action culturelle au Grand Mix, cette réalité suffit à rendre le sujet incontournable : les salles sont des lieux publics, où il peut y avoir de la foule, du bruit et des moments stressants. Ces caractéristiques peuvent créer de l'anxiété ou accentuer un état préexistant. Elle a d'ailleurs récemment accompagné une personne en pleine crise d'angoisse dans son lieu. Les équipes sont également concernées, dans des métiers qui connaissent des périodes plus intenses que d'autres, auxquelles s'ajoutent parfois des parcours personnels qui rendent plus sensibles.

> ***« Si nous voulons être accessibles à toutes et tous, il est naturel de porter une attention aux différents types de personnes et aux différents états qu'elles peuvent traverser. »***
>
> **Manon Brunet**

Défaire les représentations et élargir la question

Les échanges soulignent d'abord le poids des représentations sociales. Christelle Leroux observe que, dans la société, la santé mentale reste d'abord associée à la psychiatrie, aux troubles mentaux ou à la schizophrénie. Pour Manon Brunet, le cinéma a largement entretenu ces images, notamment avec des représentations de « *double personnalit*é », alors que les situations rencontrées dans le soin sont beaucoup plus variées. Cette stigmatisation agit jusque dans l'accès aux soins : des personnes qui auraient besoin d'un suivi réagissent d'abord par un refus : « *Je ne veux pas être hospitalisé·e, je ne suis pas fou ou folle.* » Déconstruire ces imaginaires constitue donc une première condition de l'accueil.

Les intervenant·es invitent aussi à ne pas séparer la santé mentale des conditions sociales. **Marine Idir**, chargée des actions culturelles et du développement des publics à Petit Bain, observe que les personnes ayant connu la précarité, la migration ou l'isolement cumulent souvent des facteurs de fragilisation. Dans ces situations,

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

l'attention ne peut pas se limiter à l'objet artistique. Elle doit intégrer les conditions matérielles de participation, les espaces utilisés, la manière de s'adresser aux personnes, l'avant, le pendant et l'après, voire le fait qu'une personne n'a pas de logement. Les artistes minorisé·es accompagné·es par les structures rencontrent également des difficultés spécifiques. Marine Idir rappelle toutefois que Petit Bain n'est « *pas une structure médica*le » : il s'agit de trouver la juste place pour accompagner au mieux et proposer des espaces attentifs aux enjeux de santé mentale.

La discussion se déplace ensuite vers les équipes. **Philippe Angelot**, responsable de l'action culturelle et artistique à La Rodia, délégué du personnel depuis six ans, rappelle que « *charité bien ordonnée commence par soi-même* » : les risques psychosociaux, très élevés dans ces métiers, concernent les salarié·es permanent·es, les équipes de bar et de billetterie, les technicien·nes intermittent·es et les artistes. Marine Idir relie ces risques au modèle du « *métier passion* », aux horaires nocturnes, à l'alcool, *« une drogue en libre accès ou presque dans nos structures* », aux injonctions de réactivité et à la multiplication des interlocuteur·rices. Les démarches d'inclusion du public ne peuvent donc être dissociées des conditions de travail, du dialogue social, des politiques de réduction des risques ou de lutte contre les violences et les discriminations. Le collectif CURA, la charte C.A.R.E. portée dans les Hauts-de-France et le podcast Sisters of Sound sont cités comme ressources permettant de documenter ces réalités.

« La santé mentale commence à être davantage prise en compte, mais elle demeure encore un impensé à de nombreux endroits de nos métiers. »

Marine Idir

La médiation comme expérience artistique et non comme prolongement du soin

Au cœur de la table ronde, trois expériences montrent comment la médiation peut déplacer la place des personnes, des soignant·es et des artistes. Leur point commun est de ne pas considérer la pratique artistique comme un simple outil destiné à corriger un trouble. La création ouvre un espace différent, dans lequel une personne peut être reconnue pour ses choix, ses goûts, sa présence et sa contribution. Elle permet de sortir momentanément du vocabulaire du soin et de l'étiquette de patient·e.

YoggyOne, musicien et beatmaker, explique qu'il conduit ses ateliers de façon semblable avec tous les publics. Il prépare un cadre et des outils, mais ne se présente pas comme un professeur : il se met au service des participant·es et leur montre que *« ce n'est pas moi qui ai raison lorsqu'il s'agit de choisir tel ou tel so*n ». Il part des envies des participant·es, enregistre les essais, accepte le chaos et reconstruit progressivement une matière musicale. Cette manière de travailler rend visibles les hésitations et les accidents de la création. Elle montre qu'un morceau qui ne fonctionne pas n'est pas la preuve d'une incapacité, mais une étape ordinaire du travail artistique. La relation devient horizontale : les goûts des participant·es ont autant de valeur que ceux de l'intervenant, qui partage aussi ses propres limites.

Cette posture est essentielle pour Christelle Leroux. Dans les projets articulant art, culture et santé, le ou la soignant·e change de place. Il ou elle n'est plus seulement là pour observer ou gérer les jeunes, mais participe à la création. L'artiste, de son côté, rencontre une personne sans connaître l'ensemble de son dossier médical. Christelle Leroux le formule du point de vue des jeunes : « *je peux parler, m'exprimer et créer avec un·e artiste qui me voit comme une personne et non comme une personne malad*e ». Le cadre reste sécurisé, mais l'objet produit quitte progressivement le champ thérapeutique : il est enregistré, présenté, réécouté et partagé comme une œuvre. Ce déplacement ne nie pas les difficultés ; il permet de ne pas les laisser définir toute l'identité de la personne.

« J'essaie de leur montrer que leurs goûts ont autant de valeur que les miens. »

YoggyOne

Le Son Perché : construire avec un lieu fondé sur la pair-aidance

À Petit Bain, le projet Le Son Perché, mené entre octobre et décembre 2024, naît de la rencontre avec La Maison Perchée, lieu situé dans le 11e arrondissement de Paris et conçu par et pour de jeunes adultes concerné·es par des troubles psychiques. L'association repose sur la pair-aidance : des personnes concernées, ou proches de personnes concernées, s'entraident dans un cadre non médicalisé. Le lieu accueille un café associatif, des activités proposées par les adhérent·es et des temps collectifs qui ne sont pas centrés exclusivement sur les troubles. Marine Idir découvre cette démarche par le podcast *Encore Heureux* (Binge Audio), prend contact avec l'équipe et identifie un terrain commun : proposer un parcours artistique construit dans la durée.

La Maison Perchée avait déjà organisé des ateliers ponctuels avec Blasé, artiste de musique électronique. Petit Bain apporte un cadre plus continu et une expertise de médiation. Le projet associe Blasé et Anna Majidson, artiste elle-même concernée par les sujets de santé mentale, autour de huit séances hebdomadaires de deux heures. Les ateliers se déroulent presque tous à La Maison Perchée, dont l'équipe, elle-même en grande partie concernée, accompagne les personnes appelées les Canopien·nes. Les participant·es ne se connaissent pas nécessairement, mais composent ensemble deux morceaux originaux.

La restitution n'est pas annoncée comme une obligation initiale. Elle devient une possibilité discutée lorsque le groupe avance. Petit Bain renonce à utiliser la scène de 450 places, jugée trop impressionnante après seize heures de pratique, et choisit la cantine, espace plus intimiste et modulable d'une capacité de cent personnes debout. Les personnes qui le souhaitent présentent les morceaux, aux côtés d'un concert des artistes intervenant·es et d'un DJ set de clôture proposé par deux Canopien·nes, par ailleurs DJ, qui n'avaient pas participé aux ateliers. Le choix de cet espace, la possibilité de ne pas monter sur scène et l'association d'autres adhérent·es à la soirée transforment la restitution en prolongement du projet plutôt qu'en épreuve imposée.

Handisonique : faire de l'inclusion une situation partagée

À La Rodia, le projet Handisonique croise sport, musique, image et danse-fauteuil. Initialement imaginé pour l'Olympiade culturelle, il associe l'IME (Institut Médico Éducatif) du Parc de Besançon, une classe de troisième du collège Lumière et des clubs de la Fédération handisport Bourgogne-Franche-Comté. Philippe Angelot insiste sur la puissance inclusive du handisport : lors d'un match de basket-fauteuil, tout le monde s'installe dans un fauteuil et, « *sur le terrain, nous sommes à égalit*é ». L'inclusion ne consiste plus à demander à une personne en fauteuil de s'adapter à une pratique pensée sans elle ; le cadre commun est transformé pour tout le monde.

Les jeunes de l'IME enregistrent les sons produits par les fauteuils, les ballons, les chocs et les déplacements. YoggyOne transforme ces captations en éléments rythmiques et en banques de sons. Une trentaine de séances de création sont organisées à La Rodia avec de petits groupes de sept ou huit jeunes. Un vidéaste documente les pratiques sportives ; en parallèle, une classe travaille la musique à l'image. Huit morceaux sont composés, puis joués en direct par les jeunes pour accompagner des chorégraphies de danse-fauteuil.



Le projet n'est finalement pas retenu par le Comité d'organisation des Jeux olympiques et paralympiques. Il est maintenu grâce au soutien de la Banque Populaire et du Département du Doubs, à hauteur de 10 000 euros chacun, soit un budget total de 20 000 euros. Ce parcours rappelle que les projets situés au croisement de la culture, du sport, du handicap et du soin exigent des budgets, mais aussi un temps d'organisation souvent sous-estimé. Les soignant·es s'engagent parfois au-delà de leur temps de travail. Les représentations inscrites dans la saison numérique du Département puis lors du passage de la flamme olympique donnent néanmoins aux jeunes une place d'artistes à part entière. Ils et elles préparent une scène, jouent devant un public et souhaitent recommencer.

« Sur le terrain, nous sommes à égalité. »

Philippe Angelot

Musique Émoi et ElectrA : déplacer l'atelier hors de l'hôpital

Au Grand Mix, la rencontre entre Manon Brunet et Christelle Leroux donne naissance à un par-

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

cours destiné aux 16-25 ans, à la jonction entre pédopsychiatrie et psychiatrie adulte. Les premières demandes de financement au titre des dispositifs Culture-Santé de la DRAC n'aboutissent pas. L'EPSM Lille-Métropole choisit pourtant d'autofinancer deux premières sessions intitulées Musique Émoi, accompagnées par le duo Amour Tempête. Ces étapes permettent aux partenaires d'apprendre à travailler ensemble et d'adapter le dispositif à des jeunes aux parcours et aux capacités très différents.

Les ateliers ne visent pas d'abord un résultat. Ils cherchent à reconstruire un collectif auprès de jeunes parfois déscolarisé·es, sortant d'une crise ou disposant de peu de cadres quotidiens. Christelle Leroux précise que cette période de la vie peut voir apparaître des troubles anxio-dépressifs ou des crises suicidaires, et qu'il est difficile de parler de ses émotions et d'en faire quelque chose. Huit séances de deux heures à deux heures trente sont organisées, avec des pauses et une intensité ajustée. Les soignant·es participent à la création avec les jeunes et les artistes. Surtout, à la demande de Christelle Leroux, les rencontres ont lieu dans les studios du Grand Mix. Ce déplacement est déterminant, comme le résume Manon Brunet du point de vue des jeunes : « *Je viens faire un projet au Grand Mix ; je ne viens pas faire un projet à l'hôpital*. »

La troisième étape, ElectrA, prend la forme d'une carte blanche confiée à Mythie dans un univers électronique. Le projet bénéficie d'un soutien d'environ 3 000 euros de la SACEM dans le cadre du dispositif In Situ. En une dizaine de séances, le groupe écrit et compose collectivement une chanson électronique, à huit ou dix personnes, puis réalise un clip. La petite taille des groupes et la durée du processus limitent l'impact quantitatif, mais rendent possible un travail précis sur la confiance, l'écoute et la place de chacun·e. Sur l'ensemble des sessions, une présentation publique a été organisée à deux reprises, uniquement si les jeunes en avaient envie et si elle ne représentait pas une source d'anxiété trop importante : il fallait que le groupe ait suffisamment confiance en lui-même, dans l'artiste et dans le cadre collectif pour se lancer. Les hésitations et les variations de présence sont intégrées au projet plutôt que considérées comme des échecs.

« Je peux parler, m'exprimer et créer avec un·e artiste qui me voit comme une personne et non comme une personne malade. »

Christelle Leroux

Un cadre préparé, mais suffisamment ouvert pour accueillir l'imprévu

Les expériences présentées ne reposent pas sur une méthode unique. Elles partagent cependant une attention forte au cadre. Les artistes intervenant·es ne doivent pas nécessairement connaître l'histoire médicale détaillée des participant·es. YoggyOne souligne même l'intérêt de rencontrer d'abord les personnes à travers leur prénom, leur âge approximatif, leurs goûts et le projet commun. Cette absence d'information peut empêcher que le diagnostic précède la relation.



Elle ne dispense pas les professionnel·les de la médiation et les équipes soignantes de préparer l'intervention. Marine Idir insiste sur la nécessité de transmettre aux artistes un minimum d'informations sur certains points de fragilité : l'espace doit être sécurisant pour les publics comme pour les artistes, que la rencontre avec un vécu psychiatrique lourd peut déstabiliser ou renvoyer à leur propre histoire. Christelle Leroux rencontre ainsi les artistes en amont avec Manon Brunet, pour les préparer et les rassurer lorsqu'un·e jeune arrive avec des scarifications visibles, paraît très ralenti·e ou réagit soudainement très fortement : cette réaction n'est pas provoquée par la proposition artistique. Manon Brunet organise de son côté un temps de préparation au début de chaque projet et reste régulièrement présente en atelier pour redonner des repères à l'artiste.

Christelle Leroux résume le cadre par trois limites simples : « *Tu ne me fais pas mal, tu ne te fais pas mal et tu ne casses rie*n. » Tout le reste est libre. À l'intérieur de ces limites, il faut accepter que les personnes expérimentent, bricolent et partent dans plusieurs directions. La difficulté réside souvent dans la capacité des adultes à ne pas reprendre trop vite le contrôle. Faire avec suppose de ne pas se placer en sachant·e qui transmet une forme déjà décidée. Cela implique de garantir une sécurité tout en se laissant surprendre par ce que le groupe propose.

Faire entrer les personnes dans la vie ordinaire du lieu

L'accueil ne se limite pas à l'atelier. Philippe Angelot considère qu'organiser les projets dans les lieux de musiques actuelles est un geste fondamental. Travailler dans un studio, croiser un groupe en résidence, observer un montage technique ou participer à une répétition rend le bâtiment familier. Les participant·es ne sont plus un groupe extérieur accueilli exceptionnellement : ils et elles deviennent des usager·ères et des artistes du lieu.

La même logique peut s'appliquer sans projet de création. Au Grand Mix, un groupe d'adultes participant toute l'année à un atelier musical hebdomadaire à l'EPSM Lille-Métropole, à Armentières, construit un parcours de spectateur·rices. Les personnes choisissent les concerts qu'elles souhaitent voir. Lors des premières venues, Manon Brunet rappelle les espaces qui peuvent servir de zones tampons : lorsque la grande salle et le club sont ouverts, une personne qui a besoin d'une pause peut s'asseoir, boire de l'eau et rester un moment au calme. Progressivement, le groupe gagne en autonomie. Une personne est même devenue bénévole à la billetterie. L'inclusion ne se mesure donc pas seulement au nombre de restitutions : elle peut se traduire par une présence régulière, un engagement bénévole ou une capacité à revenir sans accompagnement.

Faire avec, c'est aussi reconnaître les contributions : à l'hôpital psychiatrique de Besançon, une artiste intervenante a intégré à son album deux chansons écrites avec des patientes, en les créditant. Les équipes techniques ont également un rôle à jouer. À La Rodia, certain·es technicien·nes manifestent davantage d'appétence pour les projets menés avec des amateur·rices, des jeunes ou des personnes accompagnées. Leur implication permet de transmettre des gestes professionnels, comme plier un câble ou monter un pied de micro. La Rodia accueille aussi des étudiant·es en formation aux métiers techniques du spectacle sur ces résidences, afin qu'ils et elles apprennent à travailler avec une diversité de personnes et ne reproduisent pas l'entre-soi professionnel.

Adapter l'accueil des personnes

Les groupes accompagnés par des structures de santé ou du médico-social peuvent être préparés avec leurs référent·es. Le défi est différent pour le public « *ordinaire* », puisque les troubles sont souvent invisibles et que personne n'a à les déclarer. La Rodia a engagé une réflexion sur la signalétique, la déclinaison de son programme en FALC et l'usage de pictogrammes pour signaler des dispositifs lumineux susceptibles d'être oppressants. Philippe Angelot insiste sur ce « *petit faisceau d'éléments convergent*s », qui passe aussi par le respect strict du niveau sonore réglementaire de 102 dB : si une personne venue une première fois avec une structure repart en se disant « *C'était bien : je ne me suis pas perdu·e et je n'ai pas eu peur des ge*ns » et n'hésite pas à revenir, « *nous aurons gagné* ». La Rodia travaille aussi avec la fédération d'addictologie « *Ensemble, limitons les risque*s », présente lors des soirées électro « *Tardive*s » avec un stand de prévention où intervient, depuis deux ans, une psychologue.

Au Grand Mix, deux salarié·es ont suivi la formation Premiers secours en santé mentale, organisée sur deux jours. Elle donne aux personnels non médicaux des repères sur les troubles et sur les réactions adaptées lorsqu'une personne traverse une crise. La méthode AÉRER invite à approcher, écouter sans jugement, réconforter et rassurer, encourager à chercher des solutions puis renseigner sur les ressources disponibles. Il ne s'agit pas de prendre en charge à la place du soin, mais d'éviter de braquer la personne et de savoir l'orienter, si nécessaire, vers des services de santé.

Manon Brunet recommande cette formation à toutes les personnes amenées à accueillir le public pendant les soirées, au-delà des seules équipes d'action culturelle, et souligne l'importance d'une direction réellement en accord avec la démarche, pour mettre en place des outils comme pour entretenir une dynamique de veille. Philippe Angelot, qui découvre cette formation, rappelle que le collectif de réduction des risques partenaire de La Rodia forme l'équipe permanente tous les deux ans, ce qui a fédéré les équipes du bar, de l'accueil et une partie des équipes techniques.

↵ retour au sommaire

↲ retour au sommaire

Anticiper les moments de forte intensité émotionnelle

La restitution de projet concentre plusieurs enjeux : exposition au regard, fin d'un parcours collectif, fatigue, excitation, anxiété et parfois consommation d'alcool. Pour Le Son Perché, Petit Bain et La Maison Perchée prennent le temps de discuter de la billetterie, du public attendu, de l'espace retenu et de la manière de présenter le projet. Il faut que les personnes qui achètent leur billet sachent qu'elles viennent à une soirée dans laquelle les Canopien·nes se produisent, et non uniquement au concert d'artistes déjà identifié·es.

La présence d'alcool fait l'objet d'une vigilance particulière. Petit Bain accueille les participant·es comme des artistes et leur applique les mêmes principes, tout en préparant l'équipe du bar aux risques signalés par La Maison Perchée. Le contexte de clôture du projet peut provoquer un pic émotionnel et renforcer certaines conduites addictives. La réponse choisie est une attention renforcée : l'équipe du bar a pour consigne de cesser de servir de l'alcool et de proposer de l'eau au moindre signe d'une consommation qui s'emballe. Pour Marine Idir, référente sur la lutte contre les VHSS et la réduction des risques, la réflexion dépasse ce seul cas : *« Vendre de l'alcool dans nos lieux n'est pas anodin*. »

Cette situation illustre une règle plus large : les ajustements efficaces sont souvent très concrets, mais ils supposent des échanges en amont. Prévoir une pause, réduire la jauge, proposer un espace calme, informer le public, décider que la scène n'est pas obligatoire ou préparer l'équipe de bar ne nécessite pas toujours de lourds investissements. Ces gestes demandent néanmoins du temps, une coordination et la reconnaissance du travail de médiation.

> ***« Vendre de l'alcool dans nos lieux n'est pas anodin. »***
>
> **Marine Idir**

Le temps long, les moyens et la gouvernance

Les projets présentés contredisent l'idée d'une action rapide et facilement reproductible. Ils nécessitent de construire une confiance entre structures culturelles, équipes soignantes, établissements médico-sociaux, artistes et participant·es. Les financements peuvent être incertains, comme le montrent les premiers refus rencontrés par Le Grand Mix ou l'absence de soutien du Comité d'organisation des JO pour Handisonique. La continuité repose alors sur la volonté des partenaires, l'autofinancement, le mécénat ou le soutien de collectivités.

Le temps du soin et le temps administratif ne coïncident pas toujours. Un appel à projets peut imposer une programmation plus d'un an à l'avance, alors que les personnes susceptibles de participer ne sont pas encore connues ou ne seront plus dans le même service au moment de l'action. Cette distance rend difficile la co-construction dès l'origine. Manon Brunet explique que les premiers projets du Grand Mix étaient largement préfigurés par les professionnel·les. Le prochain projet, prévu en mai et juin 2026 avec trois structures autour du beatmaking, de la danse et des arts visuels, doit laisser davantage de place au choix de l'univers artistique par les jeunes, tout en acceptant que les personnes associées à la réflexion initiale ne soient pas nécessairement celles qui participeront finalement.

L'engagement de la gouvernance et de la direction est présenté comme décisif. Pour Philippe Angelot, il s'agit d'une « *décision managériale importante* », qui suppose notamment de trouver du temps dans les plans de formation. À La Rodia, un directeur arrivé il y a un peu plus de deux ans et très impliqué, ainsi qu'une présidente de conseil d'administration sociologue rattachée au Centre Hospitalier Universitaire et formée comme infirmière en psychiatrie, facilitent l'avancée du chantier. À Petit Bain, Marine Idir relie ces enjeux aux politiques de prévention des VHSS, de lutte contre les discriminations et de réduction des risques. Pour elle, ces réflexions doivent incomber à toute l'équipe et à la direction, sous l'impulsion de personnes référentes ; un CSE ou, à défaut, un espace de dialogue social peut faire le lien avec la direction lorsque des réticences apparaissent. Elle cite aussi l'initiative *« Au-delà du cl*ub », qui propose des cercles de parole entre professionnel·les LGBTQIA+, femmes et personnes issues de minorités de genre autour de la santé mentale.

Vers une accessibilité sensorielle pensée avec les personnes concernées

Le projet de kit sensoriel développé par Le Grand Mix, L'Aéronef et La Cave aux Poètes, trois salles de la métropole lilloise, donne une traduction concrète aux perspectives évoquées. Soutenue par un fonds d'accessibilité de la DRAC, la démarche s'inspire d'un dispositif de l'Arkéa Arena de Bordeaux (environ 150 kits prêtés en un an pour une salle de 7 000 places), tout en l'adaptant aux jauges et aux moyens de salles de musiques actuelles. L'objectif ne consiste pas seulement à prêter quelques objets, mais à former les équipes, améliorer l'information et préparer la venue des personnes. Une première version est espérée pour septembre 2025.



Les trois lieux travaillent avec Les Papillons Blancs et le Centre de ressources autisme des Hauts-de-France. Un « scénario social » doit expliquer ce qui va se passer pendant le concert et ce que signifie, par exemple, l'extinction des lumières, une information qui peut être déterminante pour une personne autiste. Une carte conversationnelle composée de pictogrammes permettra à une personne qui ne peut pas parler, ne maîtrise pas le français ou traverse une crise d'indiquer un besoin. Les kits comprendront des casques adaptés aux enfants et aux adultes, des lunettes à filtres jaunes réduisant l'agression lumineuse et des objets de manipulation permettant de décharger l'anxiété.

La démarche a été précédée d'un diagnostic d'un an auprès de publics concernés et de groupes d'entraide mutuelle. Le questionnaire, diffusé lors de plusieurs concerts, interrogeait l'absence d'assise dans les salles debout, la manière de signaler un besoin, l'attitude du personnel ou le sentiment d'agression lié à un élément sensoriel ou à une interaction humaine. Certains ajustements seront faciles ; d'autres resteront contraints par l'architecture. Le processus montre néanmoins que l'accessibilité ne peut être définie uniquement par les professionnel·les : elle gagne en précision lorsque les personnes concernées décrivent elles-mêmes leur expérience. Manon Brunet y voit aussi un atout propre aux musiques actuelles, où le public peut se déplacer librement, et un message à faire passer : « *N'ayez pas peur. Ces lieux ne sont pas seulement des espaces festifs complexes*. »

Rendre visibles les projets sans exposer les personnes

Une question du public porte sur la visibilité des projets. À La Rodia, les restitutions sont inscrites dans la saison officielle, avec les mêmes conditions d'accueil, de communication et d'ouverture du bar ou du vestiaire que les autres dates, seule la gratuité les distinguant. Handisonique a réuni environ 300 personnes. Les spectacles réguliers conçus avec l'hôpital psychiatrique peuvent accueillir 600 à 700 personnes et sont devenus des marqueurs de la saison. En réunissant sur scène patient·es, soignant·es et artistes professionnel·les, ils brouillent les statuts : « *on finit par ne plus savoir qui est qui. Et, au fond, cela n'a aucune importance* ». La visibilité devient alors un outil de déstigmatisation et parfois de revendication sur l'état de l'hôpital ou du soin, comme en témoigne la chanson *« L'hosto est mort ce soir »*, écrite l'an dernier sur l'air de « *Le lion est mort ce soir* ».

Le Grand Mix publie des articles sur ses projets et s'appuie sur des réseaux régionaux comme RÉCIT, qui rassemble des professionnel·les et des personnes concernées autour des pratiques inclusives. Manon Brunet reconnaît toutefois que cette circulation reste souvent limitée à des milieux déjà sensibilisés. Les espaces permanents dans les halls, évoqués à partir de l'expérience de l'Espace Django (évoquée la veille par Mourad Mabrouki lors d'une autre table ronde), peuvent rendre visible le travail d'action culturelle auprès des personnes qui fréquentent déjà la salle.

Marine Idir partage une difficulté supplémentaire : certaines personnes ne souhaitent pas que leur entourage connaisse leur diagnostic. Des participant·es lui ont ainsi répondu : « *Ma famille, mes ami·es ou mes collègues ne savent pas que je suis bipolaire, schizophrène ou concerné·e par un autre trouble*. » La prise de photographies ou la réalisation d'une vidéo doivent donc préserver l'anonymat et le consentement. Les images du Son Perché montrent surtout les artistes ou évitent les visages des participant·es. Valoriser un projet ne doit jamais produire une assignation ou dévoiler une information médicale. Ce travail demande aux équipes de communication du temps, des compétences et des formats différents de ceux utilisés pour promouvoir une date de diffusion.

↲ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

« On finit par ne plus savoir qui est qui. Et, au fond, cela n'a aucune importance. »

Philippe Angelot

Faire du soin apporté à quelques-un·es une amélioration pour toutes et tous

Un enseignement traverse l'ensemble des échanges : les ajustements pensés avec des personnes concernées par des troubles psychiques améliorent souvent l'accueil de nombreux autres publics. Manon Brunet le constate : « *Lorsque l'on améliore les conditions pour une personne ou un groupe, on se rend souvent compte que cela bénéficie à tout le monde*. » Marine Idir va dans le même sens : le soin apporté aux espaces, aux temporalités, aux pauses ou à l'anxiété de monter sur scène pourrait infuser l'ensemble des projets, car il concerne en réalité tous les publics. Une carte en pictogrammes, un casque, une assise ou une équipe capable d'écouter sans jugement ne constituent pas des privilèges ; ce sont des outils d'hospitalité.

Cette généralisation ne doit cependant pas effacer les besoins spécifiques. Le soin porté au cadre suppose de partir des personnes, de demander ce qui les aide et d'accepter que toutes les solutions ne conviennent pas à tout le monde. Il ne s'agit pas d'élaborer un lieu sans bruit, sans foule ni surprise, ce qui serait incompatible avec de nombreux concerts, mais de rendre les caractéristiques du lieu compréhensibles, de proposer des alternatives et de laisser des possibilités de retrait.

La médiation fait ainsi la différence lorsqu'elle cesse d'être un sas ponctuel entre un public parfois qualifié « *d'isolé* » ou « *d'éloigné* » et une offre déjà constituée. Elle devient une fonction de transformation du lieu : elle met en relation des mondes professionnels, fait remonter l'expérience des personnes, interroge l'accueil, partage les savoir-faire et déplace les responsabilités. Les personnes concernées ne sont plus seulement bénéficiaires d'une action ; elles participent à la création, évaluent les dispositifs, deviennent bénévoles, artistes, spectateur·rices ou personnes ressources.

« Lorsque l'on améliore les conditions pour une personne ou un groupe, on se rend souvent compte que cela bénéficie à tout le monde. »

Manon Brunet

Principaux enseignements et perspectives

• **Considérer la santé mentale comme une réalité commune et fluctuante.** Elle ne se résume pas aux pathologies psychiatriques. Les lieux accueillent chaque soir des personnes qui peuvent traverser une période d'anxiété, de détresse ou de fragilité sans que cela soit visible.

• **Construire des partenariats durables.** Les projets les plus solides reposent sur une relation suivie entre équipes culturelles, soignant·es, structures médico-sociales, artistes et personnes concernées. La confiance se construit sur plusieurs sessions et ne peut être remplacée par un simple appel à projets.

• **Déplacer la posture professionnelle**. L'artiste n'est pas un professeur qui impose un résultat, le ou la soignant·e ne reste pas uniquement dans l'observation et la personne participante n'est pas définie par son trouble. Chacun·e contribue à un objet commun dans un cadre sécurisé.

• **Distinguer la création du soin sans les opposer.** Les projets peuvent produire des effets de confiance, d'expression ou de remobilisation, mais leur force tient aussi au fait qu'ils inscrivent les personnes dans un espace artistique ordinaire, hors de l'hôpital et hors de l'étiquette thérapeutique.

• **Préparer l'accueil dans toutes ses dimensions.** Temporalités, pauses, jauges, lumière, son, alcool, signalétique, transport, consentement à l'image, espaces calmes et préparation de la restitution doivent être discutés avec les partenaires et les personnes concernées.

• **Former et responsabiliser l'ensemble des équipes.** Les formations aux premiers secours en santé mentale, à la réduction des risques ou aux troubles sensoriels offrent des repères concrets. L'accueil ne peut pas reposer uniquement sur les équipes d'action culturelle.

• **Faire avec plutôt que faire pour.** La participation implique de partir des goûts, des choix et des capacités des personnes, de laisser une marge d'imprévu et de reconnaître leurs contributions artistiques. Elle suppose aussi d'accepter que la co-construction soit progressive et contrainte par les temporalités du soin.

• **Inscrire les projets dans la vie et la communication du lieu.** Les restitutions gagnent à être programmées comme de véritables rendez-vous artistiques. Leur valorisation doit toutefois respecter la confidentialité, le consentement et le souhait de ne pas rendre public un diagnostic.

• **Faire de l'accessibilité un processus continu.** Le FALC, les pictogrammes, les scénarios sociaux, les kits sensoriels, les parcours de spectateur·rices et les espaces tampons ne forment pas une solution définitive. Ils doivent être testés, évalués et améliorés avec les personnes qui les utilisent.

La table ronde ne propose donc pas un modèle unique de médiation en santé mentale. Elle dessine plutôt une méthode de travail : partir de situations concrètes, reconnaître les savoirs des personnes concernées, mobiliser les équipes au-delà de l'action culturelle, construire des alliances avec le soin et accepter le temps long. Les musiques actuelles disposent d'atouts particuliers : des espaces dans lesquels le public peut bouger, des pratiques collectives, des outils numériques accessibles, une culture du faire et une capacité à transformer les contraintes en matière artistique. Pour que ces atouts deviennent réellement inclusifs, ils doivent s'accompagner d'une volonté politique, de moyens et d'une attention constante aux conditions d'accueil. La médiation fait la différence lorsqu'elle ne cherche pas seulement à ouvrir la porte du lieu, mais contribue à transformer ce qui se passe derrière cette porte.

« Continuons ensemble à faire évoluer nos pratiques et à inventer des lieux où chacun et chacune peut se sentir légitime, écouté·e et libre, quelle que soit sa situation de santé mentale du moment. »

Camille Viguié

↵ retour au sommaire

Résonances collectives : partager et enrichir nos pratiques professionnelles en action culturelle !

Atelier participatif | Salle de réunion

A travers cet atelier participatif, venez découvrir le « co-dév », une méthode d'intelligence collective pour transformer et enrichir ses pratiques professionnelles. Durant ces deux heures, guidé·e par une facilitatrice, explorez une problématique concrète liée à l'action culturelle, partagez vos idées entre pairs et repartez avec des solutions applicables et un plan d'action clair. Dans un cadre bienveillant et confidentiel, chacun·e contribue, apprend des autres et enrichit sa réflexion.

Animé par...



Laure Pierre
Formatrice, facilitatrice, coache certifiée, ELPI (Bordeaux)





CET ATELIER A PERMIS D'EXPÉRIMENTER COLLECTIVEMENT UNE SESSION DE CO-DÉVELOPPEMENT ; IL N'A PAS FAIT L'OBJET D'UN COMPTE RENDU.

Plénière conclusive

Le Club

Un final en partage !
Ce temps de clôture sera aussi le moment où nos deux grands témoins prendront la parole. Avec leurs regards affûtés, il et elle poseront leurs mots sur ce qu'il et elle auront vu, entendu, ressenti pendant ces deux journées de rencontres. Il et elle nous proposeront un pas de côté subjectif sur nos échanges professionnels, laissons-nous surprendre !



Margaux Claudel
Autrice, mélodiste, interprète
(Reims)



Rémi Costa
Auteur, compositeur, interprète
(Reims)



En ouverture de la plénière conclusive, les participant·es ont été invité·es à partager en un mot leur ressenti au terme de ces deux journées d'échanges, d'initiatives, de bonnes pratiques et de ressources partagées. Voici ce qui en est ressorti.

Nous avons également pu écouter un extrait du podcast réalisé lors de l'atelier animé par Pierre-Mary Gimenez Guillem, coordinateur de l'action culturelle et responsable du numérique au Florida.

À cette occasion, les participant·es ont découvert la mise en œuvre technique d'un atelier de médiation autour de la création d'un podcast. Le contenu a été défini collectivement afin de rédiger le conducteur, puis chacun·e a écrit et enregistré une partie du podcast. Le montage et le mixage ont été réalisés après l'atelier.

→ ***Ecouter le podcast***

07:49

Enfin la parole a été donnée à Margaux Claudel et Rémi Costa, deux artistes complices de ces rencontres, deux grands témoins, qui nous ont observé pendant ces deux journées pour nous partager leurs ressentis et observations, comment il et elle ont traversé ces rencontres avec nous tous et toutes.



↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

LE REGARD DES GRAND·ES TÉMOINS

Ça va ? C'est la question qu'on nous a beaucoup posée ces derniers jours.

Genre, vous galérez pas trop ?

En toute honnêteté, en arrivant jeudi, on s'est un peu demandé ce qu'on faisait là…

Et après 48 h, il est vrai qu'on se demande toujours.

1. Nos premiers ressentis

Rémi :

Merci à vous pour cette expérience. Comme l'impression d'une cure de jouvence. Pendant la plénière, vous m'avez fait rajeunir de 20 ans l'espace d'un instant (de 2h30 quand même). L'impression de retourner à un cours magistral de socio où j'ai été tantôt happé par de jolis discours, tantôt complètement perdu dans des problèmes métaphysiques, philosophiques qui me dépassent complètement.

Et cette question qui est revenue 100 fois : « Alors ? Ça va aller ? Pas facile, hein ? J'aimerais pas être à votre place… » Merci à tou·tes pour votre compassion et vos encouragements.

Margaux :

Retour en arrière sur mes années dans le milieu de l'entrepreneuriat, de la tech ou de l'ESS, avec tous les codes associés à ce genre d'expérience. Personnellement, j'ai ressenti un mélange de confort, car je suis un peu comme à la maison ici, à la Cartonnerie, et d'inconfort et de gêne à l'arrivée, notamment, où l'on rencontre toutes ces personnes, où l'on surfe entre le « vous » et le « tu », où l'on ne sait pas si on doit se faire la bise ou se serrer la main, et où le fait de se présenter à l'autre n'est pas tout à fait naturel !



Une fois cette étape d'introduction passée, il y a eu le plaisir de retrouver des conférences trop longues par rapport à ma capacité d'attention et des mots trop compliqués pour mon cerveau fatigué… Et enfin, le délice de retrouver : post-it, mind map, jeu de rôle, débat mouvant, des interventions qui deviennent trop longues ou un peu hors sujet, d'un·e intervenant·e que le·la modérateur·rice ne sait pas trop comment arrêter.

2. Citations / Anecdotes / Réflexions sur le fond :

Quelques chiffres :

1 action culturelle, « c'est la deuxième jambe du métier de musicien·ne », ou un des 3 piliers de la mission des SMACS, des actions qu'on a pu approfondir avec les 4 ateliers d'hier après-midi, et qu'il faut un minimum un bac +5 pour comprendre.

Si cette conférence plénière avait été filmée, on se serait rendu compte que les 7 intervenant·es ont utilisé au moins 8 acronymes, pour le plus grand plaisir de l'animateur·rice.

Au final, rien de neuf dans certaines conclusions. Ce n'est pas 10, 11, 12 ni 13 millions qu'il manque à chaque région pour faire face au champ d'action infini de l'AC.

Éléments marquants :

Rémi :

Vous êtes des tricheur·euses :

On a bien compris que les bilans financiers des subventions étaient pipés, trafiqués, et qu'on arrange toujours un peu la réalité pour cocher les cases des appels à projets toujours plus nombreux.

Margaux :

Précarisation :

Vous gagnez peu à peu votre place au sein des métiers précaires grâce à l'arrivée de plus en plus de femmes dans vos rangs.

Rémi :

Service public de la musique :

On a beaucoup parlé de service public de la musique. Ainsi, on a très hâte que notre statut/régime d'intermittent·e soit revu selon les critères de la fonction publique, cela sera certainement beaucoup plus confortable pour nous.

Margaux :

Métier passion :

On s'est rendu compte aussi qu'on partageait avec vous, responsables de l'action culturelle, le grand privilège d'exercer un « métier passion ». Expression qui signifie, pour nous, qu'on aime tellement ce qu'on fait qu'on est prêt·es à le faire dans n'importe quelles conditions.

Margaux :

Gaucho-wokisme-anar-décroissant :

On s'est fait la remarque que la session de questions-réponses de la plénière, teintée de gaucho-wokisme-anar-décroissant, aurait fait frémir tous les mécènes rémois·es de la Cartonnerie… Heureusement, la seule personne qu'on a pu apercevoir en costard très tôt hier matin n'a pas suivi le programme de la journée.

Rémi :

Vous êtes tou·tes à découvert :

Avec la multiplication des canaux de financement : DRAC, Rectorat, Département, structures sociales, fonds européens, Pass Culture, mécénat… On ne comprend pas bien tous les termes, mais on comprend que, clairement, il y a un problème de thune…

Margaux :

Désirabilité :

On a beaucoup parlé de la désirabilité de l'action culturelle. Après, le désir, c'est très subjectif… C'est vrai qu'on ne peut pas tou·tes aimer les trentenaires blanc·hes issu·es des CSP+. Plus sérieusement, la question de la connaissance et de la reconnaissance de vos métiers se pose : « Comment donner envie de quelque chose qu'on ne connaît pas ? » Ce déficit de connaissance et de reconnaissance fait défaut à vos métiers, pourtant si importants.

Rémi :

Vous êtes des couteaux suisses :

Saluer la nécessité de polyvalence des personnes qui mènent ces projets polymorphes (prog jeune public/prod/com/médiation entre collègues), mais aussi de votre force d'engagement, de votre créativité dans les initiatives menées, et de l'attention que vous portez à tous les aspects de votre métier et à créer des ponts entre tou·tes les acteur·rices qui pourraient agir à vos côtés.

Rémi :

Sous-estimé·es / sous-valorisé·es :

Pour aller un peu plus loin sur les caractéristiques de vos métiers, on a bien compris que votre rôle au sein des institutions culturelles était souvent sous-estimé et sous-valorisé.

Margaux :

Attention portée aux artistes :

On peut parler de ressources et de la prise en compte de leur spécificité, en considérant que tou·tes les artistes ne sont pas fait·es pour faire de l'action culturelle et que celles et ceux qui le font ont parfois besoin d'être guidé·es. Les artistes doivent aussi être valorisé·es et accompagné·es (ce n'est pas un sous-métier de faire de l'action culturelle ; valorisation de ce métier dans les dispositifs d'accompagnement).



Margaux :

Vous êtes des rêveur·euses :

« Si on a plein de sous » : de beaux moments de candeur dans les ateliers, car il vous a été possible, pendant quelques instants, d'imaginer ce que vous pourriez faire avec des budgets décents (enfin, avec des budgets tout courts). On ne comprend d'ailleurs pas pourquoi toutes ces plaintes au sujet des budgets qui baissent… Notre ministre de tutelle, Mme Dati, a encore affirmé récemment sur une grande radio nationale que les budgets pour la culture étaient restés intacts sous le dernier mandat. Comment peut-on donner envie d'un truc qu'on connaît pas (visibilité)

Rémi :

Valorisation et évaluation :

La question se pose : « Est-ce vraiment quantifiable ? » Nous sommes rentré·es dans une

↵ retour au sommaire

↵ retour au sommaire

logique de performance, presque entrepreneuriale, dans un champ d'action qui relève de l'intérêt général. Ces nouveaux critères de rationalisation et d'optimisation ne font pas sens. La fréquentation reste le principal outil de valorisation des structures culturelles, alors que l'impact des actions culturelles est plus important socialement.

QUESTIONS SANS RÉPONSE :

Margaux :

Droits culturels :

Margaux : Tu as des remarques là-dessus… parce que moi, je suis complètement passée à côté…

Rémi :

Non, j'ai rien compris… Tu crois que eux, ils ont compris ?

Rémi :

Vous êtes où ?

L'action culturelle n'est plus totalement périphérique, mais n'est pas totalement centrale non plus.Comprenez : on n'a pas le cul sorti des ronces.

Margaux :

Vos ressources :

Autre citation : « Il faut avoir beaucoup plus que des convictions »… ce qui nous laisse tou·tes en suspens et laisse une grande question sans réponse : « Que faut-il de plus ? »

Rémi :

Comment préparer vos actions :

Les ateliers d'hier ont été l'occasion de penser, de façon poussée et variée, de meilleures méthodes pour proposer des projets de qualité. Beaucoup d'efforts ont été fournis sur ces réflexions par les participant·es. Mais, suite à une remarque très pertinente, nous nous sommes demandé si ces efforts n'étaient pas vains. Effectivement : « En AC, on prépare toujours les choses, mais ça ne se passe jamais comme prévu. » Rémi : Je pense que cela souligne aussi la magie que peut apporter « la spontanéité » : le fait de ne pas toujours préparer donne une place au hasard, à la surprise et parfois à de grands moments.

Séquence Émotion

Margaux : Arriver dans un atelier et voir des participant·es ému·es aux larmes par le partage d'un·e participant·e sur une histoire de balançoire et de souvenir d'enfance, et surtout l'intensité du débat et de l'engagement que le débat soulevait. Rémi : Valoriser le sensible : boîte à émotions, et le résultat de cette valorisation quantitative de la joie, Café des orgues dans le Nord, Jazz en maternelle. Champ lexical :

Lien	Démocratisation
Ouverture	Diversité
Croisement	Transversalité
Rencontre	Partage
Contact	Inclusivité
Transmission	Responsabilité
Participation	Sens
Médiation	

3. NOS CONCLUSIONS

Margaux :

Personnellement, c'était un bonheur et un honneur d'observer ces rencontres. Merci encore à l'équipe de la FEDELIMA et à la CARTO pour cette invitation et pour nous avoir confié ce rôle.

Je vous le dis avec toute ma sincérité : j'ai été touchée au cœur par l'engagement dont vous faites tou·tes preuve dans ce métier si important. Et je ne choisis pas légèrement ce mot d'engagement : je l'utilise car c'est mon ressenti profond après vous avoir observé·es ces 48 h. Et c'est beau, ça me touche.

Ce que j'en retire, c'est que votre action, c'est le cœur de la culture, son sens, et que c'est important, ce que vous faites : important pour les publics, pour les artistes, mais aussi pour toute la société. Je vous témoigne donc ma gratitude et mon respect pour cela. En tant qu'artiste, ces deux jours m'ont donné envie de m'investir dans l'action culturelle, ça m'a motivée. L'exemple du duo Terrenoire m'a profondément inspirée. Alors je vous donne rendez-vous, j'espère, dans un avenir pas trop lointain pour entrer dans l'action avec vous.

Rémi :

Tout d'abord, merci à la Carto et à la FEDELIMA pour l'invitation.De mon côté, ces 2 jours ont résonné d'une manière particulière, car, étant moi-même intervenant, j'ai pu découvrir de nombreuses autres facettes du métier de chargé·e d'action culturelle que je ne soupçonnais pas du tout… Donc merci pour ça.

J'ai appris plein de choses (j'espère que vous aussi), ça m'a permis de prendre du recul, de relativiser, et j'ai trouvé ces rencontres très inspirantes, autant dans les belles histoires et les témoignages que j'ai entendus ici et là, dans les tables rondes et les ateliers, que dans l'initiative de Terrenoire de penser la tournée différemment et d'inscrire l'action culturelle directement dans le cahier des charges de leur prochaine tournée.

Je pense que c'est un nouveau modèle qui a du sens, qui crée du lien, qui va inspirer beaucoup d'artistes et qui a de beaux jours devant lui… Bref, pour résumer, je vous avoue qu'au départ je ne savais pas bien ce que j'allais trouver ici et que, finalement, je suis hyper content d'avoir participé et que je sors de ces rencontres grandi, avec des idées plein la tête pour de futurs ateliers. Merci à tou·tes et au plaisir de vous recroiser bientôt.

↵ retour au sommaire

LES DISPOSITIFS PRÉSENTÉS LORS DES RENCONTRES



Proposé par Le Florida - Agen | Des podcasts dans ou hors les murs

Pierre-Mary Gimenez arrivera directement du Florida (Agen) équipé d'un studio radio mobile. Ultracomptacte et légère, cette solution utilisée par le Florida pour mener des projets autour des médias et du son en général permet de se déplacer partout dans le département et de faire réaliser les supports par les bénéficiaires eux-mêmes. Vous pourrez prendre en main votre propre podcast qui parlera pourquoi pas... d'actions culturelles !



Proposé par l'Inconnue - Talence | Les boîtes électriques

Composé de plusieurs boîtes, il permet de jouer de la musique immédiatement sans connaissance instrumentale préalable. Totalement délivrés de la technique, les participant·es aux ateliers peuvent alors aborder de nombreuses notions de musicalité, même complexes, et de jeu en groupe dès 4 ans. Des modules autonomes sont utilisés dans le cadre d'actions de médiation culturelle auprès de différentes structures (Écoles maternelles, élémentaires, médiathèques, collèges, EHPAD...)



Proposé par Le Temps Machine - Joué-lès-Tours | L'Audio Room

Conçue et éditée par Unendliche studio, Audio Room est une application pour tablette, de découverte du son, d'écoute, de captation sonore, de montage, de mixage et d'édition audio à destination de publics non-initiés et en priorité du public jeune. Elle peut être utilisée en mobilité, aussi bien in situ qu'hors les murs. Elle permet aux utilisateur·rices d'enregistrer et de créer des podcasts de manière simple et intuitive. Elle permet la création individuelle et collective, grâce à ses outils interactifs d'édition et de captation sonore. Venez essayer !



Proposé par l'ARA - Roubaix | Dédale dans les droits culturels

Imaginé par le réseau Culture 21 avec des classes de CM1/CM2, le jeu Dédale est un jeu de cartes coopératif qui accompagne la découverte de l'ensemble des droits culturels (identité, diversité, patrimoine, communauté, participation, coopération, éducation et information), en permettant, par de multiples questions posées sur les cartes, de traverser l'ensemble de ces notions et de les mettre en discussion. Nathanaëlle Lechevin et Maud Debaker de l'ARA vous proposent de vivre une partie de Dédale pour questionner les droits culturels à hauteur d'enfants et au-delà bien sûr !

↵ retour au sommaire



Proposé par La Vapeur - Dijon | Kits rock

Les « Kits Rock » ont été inventés et fabriqués par le Collectif Brut Pop en partenariat avec la Vapeur, afin de pouvoir mener facilement (sans budget et sans compétences musicales poussées) des ateliers de rock avec des personnes en situation de handicap. Mais pas que ! Inspirés de l'instrumentarium rock and roll (guitare, basse, batterie, clavier), ces « Kits Rocks » sont prêtés par la Vapeur aux professionnel·les du champ médico-social du département, qui souhaiteraient monter un projet « musique ». Ils peuvent être utilisés à La Vapeur ou dans une structure extérieure, sans intervenant·es spécialisé·es. Chaque « kit rock » est constitué de deux guitares et deux basses, d'un synthé, d'un micro et d'un système d'amplification. L'une des guitares et l'une des basses ont une ergonomie particulière, permettant de jouer avec des baguettes (ou tout autre objet) sans avoir besoin de porter l'instrument en bandoulière. Six personnes maximum peuvent donc jouer ensemble avec ces instruments. A vous de jouer !

Proposé par La Cartonnerie | Leçon de mix

Vous rêvez de devenir DJ mais ne savez pas comment s'y prendre ? Cet atelier est fait pour vous ! Laissez-vous guider derrière les platines et prenez une vraie leçon de mix.

Proposé par Sonopopée et JazzUs | Mémoriff

Vous aimiez le Mémory ? Vous allez adorer le Mémoriff ! Le Mémoriff est un jeu de Mémory Sonore se présentant sous la forme d'une table basse interactive lumineuse et sonore, autour de laquelle jusqu'à 4 joueurs et joueuses peuvent s'asseoir. Ce jeu ludique, vous permettra d'aiguiser votre mémoire auditive et visuelle tout en vous amusant !
Plébiscité par les petit·es, adoubé par les grand·es, le Mémoriff c'est la garantie d'un moment convivial et funky, passé en famille !

↵ retour au sommaire



Merci

À La Cartonnerie pour l'accueil de ces rencontres.

À toutes celles et ceux qui se sont impliqué·es dans la construction des ceux deux journées.

À vous toustes pour votre présence à Reims, vos participations actives, et vos témoignages qui nous ont nourris pendant ces 2 journées !

WWW.FEDELIMA.ORG

La Cartonnerie
Musiques & Cultures Actuelles | Reims

FEDELIMA