RENCONTRES NATIONALES

Pratiques musicales actuelles et populaires



26 & 27 novembre 2024
Besançon

© Photo - Nicolas Waltefaugle

LE BASTION 40 · LA RODIA Scène de musiques actuelles de Besançon · CRR théâtre musique danse Grand Besançon Métropole · la féma · FAMDT · COLLECTIF RPM · FEDELIMA

INTRODUCTION

Dans le champ des musiques actuelles ou populaires, les pratiques musicales présentent une grande diversité dans leur façon de s'exprimer, se transmettre, se partager, se créer, de prendre place dans la société, d'accompagner des parcours de vie en musique… Elles traversent de nombreuses familles artistiques, générations et territoires ; elles occupent le plus souvent une place centrale dans la vie des personnes. Sources de développement personnel et de lien social, expression concrète des droits culturels des personnes, il est fondamental que leur dimension émancipatrice soit replacée au cœur des débats, que leur prise en compte soit effective dans le respect de leur grande diversité !

Depuis 2019, la FAMDT, la FEDELIMA et le Collectif RPM, coconstruisent une rencontre nationale, en biennale, afin de questionner et mettre en débat les enjeux et réalités de ces pratiques musicales, en croisant les points de vue et expériences de musiciens et musiciennes, de collectifs artistiques, d'universitaires, de porteurs et porteuses de projets, d'élu·es, de structures d'enseignement et d'accompagnement, etc

Ainsi, fin 2019, nous avions collectivement initié une première rencontre nationale dans les Hauts-de-France, à Roubaix. En novembre 2022, c'est en Occitanie, dans le Gers à Auch que nous avions poursuivi nos échanges.

Cette troisième rencontre s'est déroulée quant à elle, dans la région Bourgogne-Franche-Comté, les 26 et 27 novembre 2024, et plus précisément dans la ville de Besançon. Elles ont été organisées par cinq structures partenaires, impliquées dans le champ des pratiques musicales du local au national (cf. détail ci-après).

Lors de ces rencontres, un premier temps de travail en plénière a permis d'échanger collectivement autour de la fabrique des identités musicales d'un territoire, de ce qui constitue les représentations et les imaginaires collectifs culturels, de ce qui façonne les scènes locales et comment elles évoluent, en fonction de quels facteurs ?

Les participant·es ont ensuite été invité·es à contribuer à deux séquences d'ateliers, chacune structurée autour de trois ateliers thématiques. Ces espaces de discussion ont permis d'aborder une diversité de sujets : les enjeux de transmission et d'oralité dans les musiques populaires, les fonctions sociales et créatives des reprises, ainsi que les cadres juridiques des pratiques en amateur. Les échanges ont également porté sur les modalités d'accompagnement artistique et leur évaluation, l'évolution des métiers liés aux studios de répétition, et les dynamiques de parcours des musicien·nes. Enfin, les participant·es ont interrogé les tensions et complémentarités entre espaces institués et informels, ainsi que les conditions d'expression, de reconnaissance et d'inclusion au sein des scènes locales. Autant de thématiques qui ont nourri des débats riches, favorisé le partage d'expériences et mis en lumière des initiatives inspirantes, dessinant ensemble des perspectives désirables pour des pratiques musicales porteuses de sens, d'émancipation et de récits collectifs dans les musiques populaires.

Ces deux journées ont été clôturées par les retours sensibles et subjectifs de deux grands témoins invités à nous écouter, à nous observer pendant ces rencontres et nous partager « à chaud » leurs mots de la fin !

Nous espérons que cette synthèse saura retranscrire au mieux les échanges qui ont eu lieu lors de ces deux journées.

Bonne lecture !

STRUCTURES PARTENAIRES SUR LE TERRITOIRE

LA RODIA


crédit : Jean-Claude Jacottot

La Rodia est la Scène de Musiques Actuelles de Besançon. Inaugurée en 2011 et installée sur les bords du Doubs en face de la Citadelle de Besançon (patrimoine mondial de l'UNESCO), elle dispose de deux salles de concert (1100 places et 330 places) et d'un studio de création. Développant un projet articulé sur trois grandes missions (diffusion, accompagnement artistique et action culturelle territoriale) qui touche chaque année plus de 40 000 personnes sur le territoire, la Rodia porte également deux grands temps forts dans sa saison : le festival Détonation qui met à l'honneur l'émergence musicale (septembre) et l'opération Musiciennes à Besançon autour du soutien à la création féminine en coproduction avec le Bastion (avril).

LE BASTION

Situé au cœur de la Cité des Arts dans le centre historique de Besançon, Le Bastion est un lieu dédié aux Musiques Actuelles, géré par une association loi 1901 animée par la défense de l'intérêt général. À ce titre, c'est un lieu désintéressé, bienveillant et ouvert à tous·tes, qui met à disposition au quotidien des outils et mène des projets en faveur de la création, de la diffusion, de l'accompagnement et de la transmission sous toutes ses formes.

Doté de 13 studios de répétition, d'une régie d'enregistrement et d'un club de 140 places, Le Bastion accueille et accompagne les artistes de tous horizons depuis 40 ans. En 2023, plus de 6000 personnes du territoire ont été touchées par une action proposée par Le Bastion.


crédit : Apollo77

LE CONSERVATOIRE



Le Conservatoire à Rayonnement Régional de Besançon est un établissement d'enseignement artistique agréé et contrôlé par l'État et propose les trois spécialités (musique, chorégraphie et art dramatique). Situé au bord du Doubs depuis 2013 dans un bâtiment contemporain de près de 7 000m2 au sein de la Cité des Arts, œuvre architecturale du japonais Kengo Kuma, il rassemble plus de 2 000 élèves encadrés par plus de 100 enseignant·es. Plus de 150 évènements (concerts, spectacles, conférences, performances, masterclasses…) y sont proposés gratuitement au grand public tout au long de l'année.

LA FEMA

Association des acteur·ices de la filière musiques actuelles de la région Bourgogne-Franche-Comté, l'ambition de la FEMA est d'offrir un espace de dialogue, d'échanges d'expérience et de travail collaboratif entre les structures qui travaillent en faveur du développement des musiques actuelles en région et de se positionner comme interlocuteur des collectivités territoriales et de l'État dans la réflexion et la mise en œuvre des politiques publiques liées à ce secteur d'activités.

LES STRUCTURES CO-ORGANISATRICES

Depuis la première édition en 2019, ces rencontres sont organisées par trois réseaux et fédérations nationale pour qui l'épanouissement des personnes au travers des pratiques musicales sont historiquement au cœur des préoccupations.

FEDELIMA

Fédération nationale de lieux et de projets inscrits dans le champ artistique et culturel des musiques actuelles, la FEDELIMA regroupe aujourd'hui 160 structures d'intérêt général. Ces structures, très diverses par leur taille, leur équipe et leur implantation (en métropole, en périphérie ou en milieu rural), partagent des valeurs communes d'éducation populaire et d'économie sociale et solidaire. La FEDELIMA soutient et fédère toute initiative d'intérêt général dans le domaine des musiques actuelles. Elle aide ses membres à anticiper les mutations culturelles, politiques, sociétales, économiques et technologiques, tout en favorisant la coopération et la complémentarité. Elle œuvre pour la reconnaissance des initiatives citoyennes, l'exercice de la liberté d'expression, le respect de la dignité et des droits culturels fondamentaux. La dimension émancipatrice de la pratique musicale populaire, ainsi que de la relation des musicien·nes aux autres et à leur environnement constitue l'un des fils conducteurs des travaux menés par la fédération.

FAMDT

Créée en 1985, la FAMDT, Fédération des acteurs et actrices des musiques et danses traditionnelles, réunit aujourd'hui plus de 200 structures qui regroupent elles-mêmes régionalement des centaines de projets et initiatives. Mobilisant de façon transversale une diversité d'acteur·trices (luthier·ères, collectifs artistiques, structures de production, festivals, lieux de diffusion, lieux d'enseignements, professionnel·les de la documentation, tiers-lieux, etc.) allant du champ professionnel aux pratiques en amateurs, la FAMDT représente cet «écosystème des musiques, danses traditionnelles/du Monde», ces initiatives culturelles et artistiques, d'ici et d'ailleurs. Défendant un engagement collectif, le travail de la fédération s'inscrit dans cette perspective de souligner la dimension contemporaine, créative, généreuse et métissée des musiques et danses traditionnelles / du monde dont le propos s'inscrit dans le cadre des droits culturels et des droits humains fondamentaux.
Maillage culturel des territoires, parcours artistique des personnes, soutien à la diversité des créations et des initiatives ; autant d'engagements que prennent les adhérent·es de la fédération.
Ces acteur·trice·s se retrouvent autour de pratiques communes qui les fédèrent et créent une identité collective que traduit le socle des valeurs de la FAMDT : les droits culturels, l'éducation populaire, le Patrimoine Culturel Immatériel, l'économie solidaire

COLLECTIF RPM

Aujourd'hui, le collectif regroupe plus d'une soixantaine de membres, structures ou personnes physiques, qui interviennent dans le champ de la pédagogie et de l'enseignement. Le collectif réunit aussi bien des musicien·nes intervenant·es, des porteur·euses de projets que des chercheur·ses et des universitaires.
Il organise des séminaires annuels de réflexion et de formation associant les équipes pédagogiques, des adhérent·es et structures membres, produit ou s'associe à des colloques, des animations territoriales et débats, publie des textes traitant des questions pédagogiques, organise des formations de formateur·ices et peut soutenir des démarches d'étude-action.

LE PROGRAMME EN BREF (1/2)

Mardi 26 novembre

11h30 - 14h *La Rodia* *Fosse de la grande salle*	**Accueil des participant·es et déjeuner** Réservation close depuis le 20 novembre
14h - 14h15 *La Rodia* *Le Club*	**Mot d'accueil et d'ouverture de ces Rencontres**
14h15 - 16h15 *La Rodia* *Le Club*	**Plénière introductive** **Imaginaires culturels et scènes locales : la fabrique des identités musicales d'un territoire**
16h15 - 16h45	**Pause et changement de lieux**
16h45 - 18h45 *Salle de formation* *Le Bastion*	***Atelier 1 :*** **Faire oralité : La fabrique sociale et sensible des musiques populaires**
16h45 - 18h45 *Espace scénique* *Le Bastion*	***Atelier 2 :*** **Mieux évaluer pour mieux accompagner : atelier de production collective sur les indicateurs**
16h45 - 18h45 *Salle Orff* *Conservatoire*	***Atelier 3 :*** **Réinventer l'original : singularités, enjeux et fonctions des reprises dans les musiques populaires**
16h45 - 18h45 *Salle d'études* *Conservatoire*	***Atelier 4 :*** **Mode d'emploi juridique et social des pratiques en amateur**
À partir de 19h *Le Bastion*	**Buffet dinatoire et soirée conviviale** Réservation close depuis le 20 novembre

LE PROGRAMME EN BREF (2/2)

Mercredi 27 novembre

À partir de 9h *Le Bastion*	**Accueil des participant·es, le temps d'un café, d'un thé…**
9h30 - 11h30 *Salle de formation* *Le Bastion*	***Atelier 5 :*** **Quels espaces d'expression musicale pour les musicien·nes, entre espaces institués et espaces informels ?**
9h30 - 11h30 *Espace scénique* *Le Bastion*	***Atelier 6 :*** **Parcours de musiciennes et musiciens : quels défis et opportunités ?**
9h30 - 11h30 *Salle Berlioz* *Conservatoire*	***Atelier 7 :*** **Accompagnement artistiques et studios de répétition : quelle évolution des pratiques ?**
11h30 - 11h45	**Pause**
11h45 - 12h15 *Espace scénique* *Le Bastion*	**Plénière conclusive** Retour de deux grands témoins, échanges et conclusion
12h30 *La Rodia* *Fosse de la grande salle*	**Déjeuner** Réservation close depuis le 20 novembre

MOTS D'ACCUEIL ET D'OUVERTURE DES RENCONTRES

Stéphanie Gembarski, coordinatrice des dynamiques liées à l'égalité, aux diversités et aux pratiques artistiques à la FEDELIMA, rappelle que ces rencontres ont comme ambition de proposer un espace pour interroger ensemble la singularité des pratiques musicales populaires, leurs modes de transmission, leurs ancrages territoriaux et ce qu'elles révèlent des transformations de la société. Elle ajoute que dans une ambiance conviviale et participative, ces journées cherchent à donner visibilité à ces musiques, à les comprendre dans leurs spécificités — souvent en dialogue ou en tension avec des formes plus académiques —, mais aussi à les replacer dans une perspective vivante : celle de leurs évolutions, de leurs usages, de leurs imaginaires.

Pour accompagner cette réflexion collective, deux « grands témoins », ou plutôt deux regards complices, ont été invités à suivre les échanges et à proposer, en clôture, une restitution sensible et subjective de ces deux jours. Un exercice délicat, mais toujours réjouissant par la liberté d'interprétation qu'il autorise. Cette année, avec la complicité du Bastion et de La Rodia, structures hôtes de l'événement, les artistes Maggie Bolle et Pascal Mathieu ont accepté ce rôle. Tous deux artistes du territoire, il et elle se présentent brièvement : Maggie, autrice-compositrice-interprète franc-comtoise, revendique avec humour son statut « d'habitante des lieux » et promet une restitution sans filtre, tandis que Pascal Mathieu, également musicien bisontin, confie son plaisir de renouer avec les salles de la Rodia et du Bastion, carnet et stylo en main, prêt à saisir les impressions du moment.

« Là, tu es chez moi. Sache que tout ce que tu diras et tout ce que tu entendras, ça va être rapporté et bien entendu déformé. Voilà, donc n'hésite pas à te lâcher. Nous, on prend des notes. Moi, je ne suis pas musicienne, donc il ne faut pas s'attendre à ce que ce soit un concert payant demain, puisque c'est gratuit, et puis ce ne sera pas un concert. »
Maggy Bolle

« La dernière fois que j'ai fait un concert un petit peu volumineux c'était dans la salle en bas, il y a 11 ans de ça si je ne m'abuse. J'ai mon cahier, mon stylo, j'écoute sournoisement et je note. Je ne sais pas ce qui en sortira. Je ne suis pas sûr que ce que je note soit vraiment le plus passionnant pour l'instant. J'ai noté un peu le menu, des trucs comme ça. Mais ça devrait s'améliorer au fil des ateliers. » Pascal Mathieu

Guillaume Dampenon, directeur du Bastion et co-président de la FEMA, fédération des musiques actuelles de Bourgogne-Franche-Comté, rappelle que les participant·es auront l'occasion de découvrir le Bastion lors des ateliers de l'après-midi et de la soirée qui suit, et que toute l'équipe se fera un plaisir de les accompagner pour visiter le lieu. Il adresse ses remerciements à la FEDELIMA, la FAMDT et au collectif RPM pour leur confiance et leur sollicitation, soulignant combien il est pertinent d'organiser ces Rencontres sur ce territoire, dans ces lieux, en lien avec le travail mené tout au long de l'année sur la pratique musicale et l'accompagnement des scènes locales. Il rappelle également que 2024 marque les 40 ans du Bastion. Quatre décennies d'activisme musical, qu'il qualifie de pan majeur de l'histoire locale et nationale des musiques actuelles, et qu'on peut lire à travers les murs du Bastion. Pour lui, ces Rencontres viennent naturellement s'inscrire dans cette célébration, clôturant symboliquement une année anniversaire riche d'événements et de projets. Il conclut en souhaitant à toutes et tous de belles rencontres, riches en échanges et en découvertes, autour des pratiques musicales et des identités culturelles qui font la force du territoire.

David Demange, directeur de La Rodia, exprime sa joie et sa fierté d'accueillir, avec le Bastion et le Conservatoire, ces Rencontres nationales, et renouvelle les remerciements à la FEDELIMA, à la FAMDT ainsi qu'au collectif RPM et à toutes

MOTS D'ACCUEIL ET D'OUVERTURE DES RENCONTRES

celles et ceux qui ont contribué à l'organisation. Il souligne le caractère profondément musical de Besançon, ville aux pratiques de musiques actuelles riches et diversifiées, mais également berceau de traditions musicales anciennes, comme le Festival international de musique, créé en 1948, l'un des plus anciens festivals de musique classique en France. Il présente ensuite La Rodia, ouverte en 2011 face à la citadelle de Vauban, patrimoine mondial de l'UNESCO. Il insiste sur la spécificité de la SMAC : au-delà du lieu, c'est une culture du lien qui anime La Rodia. L'attention portée aux relations, aux échanges et à la rencontre des publics et des artistes rejoint le fil rouge de ces Rencontres. David Demange conclut en se réjouissant du programme et des thèmes abordés durant les deux jours, de la question de l'originalité à la découverte de nouvelles pratiques musicales et en exprimant son enthousiasme de partager ces moments avec toutes et tous.

Alban Cogrel, directeur de la FAMDT, souhaite enfin faire part d'un enjeu plus global qui traverse les réseaux et acteur·ices culturel·les aujourd'hui. Il attire l'attention sur certaines situations territoriales, comme en Pays de la Loire, où les politiques publiques régionales, qu'elles concernent le champ culturel, le sport, la santé ou l'environnement, peuvent parfois paraître ubuesques et déstabilisantes, mettant en question des constructions de long terme. Il rappelle que cette réalité interroge profondément les réseaux nationaux et leurs responsabilités, et souligne l'importance de coconstruire les politiques publiques dans le champ artistique et culturel. Selon lui, ces situations soulignent ce qui fait culture, société et commun aujourd'hui ; elles posent la nécessité d'un renforcement collectif pour répondre à ces défis. Alban Cogrel met ainsi en avant le rôle de ces Rencontres comme moment de convergence et de collaboration, permettant aux acteurs et actrices de différents territoires et champs esthétiques de se réunir, d'échanger et de porter ensemble des valeurs et des ambitions partagées.

Stéphanie Gembarski passe ensuite la parole à Olivier Grimaitre, Conseiller municipal à la ville de Besançon, délégué aux cultures et arts urbains, musiques actuelles.

Au nom d'Anne Vigneault, maire de Besançon, présidente de Grand Besançon Métropole et d'Aline Chassagne, adjointe à la culture, Olivier Grimaitre, représentant de la Ville de Besançon souhaite la bienvenue à toutes et tous dans la ville et ses lieux emblématiques : la Rodia, le Bastion, le conservatoire à rayonnement régional, mais aussi dans l'ensemble de l'écosystème musical local. Il insiste sur la valeur sociale et politique de la culture, qui, selon lui, offre ouverture, partage et lien, et permet de vivre ensemble malgré les différences de parcours, d'habitudes ou de cultures. Il ajoute que la culture est essentielle, car plutôt que le repli et l'individualisme, la culture propose l'ouverture, le partage et le lien qui permet de vivre ensemble avec d'autres qui n'ont pas les mêmes cultures, habitudes, mœurs ou coutumes. Il ajoute que dans le champ des musiques dites actuelles ou populaires, ce qui est essentiel pendant ces deux jours, c'est de partager et de mettre en débat en quoi la musique agit comme un outil de séduction, un moyen de communication et un vecteur de transformation sociale ; comment elle permet non seulement de créer des liens, mais aussi de transformer et de galvaniser les individus et les groupes. Il ajoute que la musique est bien plus qu'une forme de divertissement, elle est, pour lui, une composante essentielle de notre être, sculptant nos goûts, nos émotions et nos interactions sociales. En s'appuyant sur la présentation de ces rencontres, il insiste sur le fait que les pratiques musicales présentent une grande diversité dans leur façon de s'exprimer, se transmettre, se partager, se créer, de prendre place dans notre société, d'accompagner des parcours de vie en musique. Elles occupent le plus souvent une place centrale dans la vie des personnes. Olivier Grimaitre ajoute que dans les musiques actuelles et populaires, la musique n'est pas seulement un divertissement : elle est un outil de communication, de transformation sociale et d'émancipation individuelle et

MOTS D'ACCUEIL ET D'OUVERTURE DES RENCONTRES

collective. Elle façonne les goûts, les émotions et les interactions et constitue un vecteur puissant de droits culturels et de développement personnel. Il rappelle que Besançon bénéficie d'un écosystème musical riche et diversifié, constitué de musiciennes et musiciens, associations, écoles de musique, conservatoire, Bastion, cafés-concerts, scènes nationales, festivals et autres structures. Il souligne l'importance de soutenir et protéger ces pratiques, de les inscrire dans une démarche éco-responsable, égalitaire et inclusive, et de garantir l'emploi artistique. Il rappelle que la culture ne doit pas être une variable d'ajustement, et souhaite que les travaux et réflexions de ces deux journées puissent être l'occasion de valoriser la vitalité des pratiques musicales actuelles et populaires, de montrer qu'elles participent pleinement à la vie sociale et culturelle et qu'elles contribuent à faire vibrer et danser les publics tout en renforçant les liens collectifs.

PLÉNIÈRE INTRODUCTIVE

Imaginaires culturels et scènes locales : la fabrique des identités musicales d'un territoire ?

Les scènes musicales locales reflètent souvent les liens profonds entre récits culturels, imaginaires et expressions musicales. Des esthétiques, des formes d'expression peuvent, à un moment donné, s'exprimer plus amplement et façonner fortement l'identité artistique et culturelle du territoire. En cela, elle devient alors un moteur pour la création artistique, générant des rencontres, des échanges et une émulation qui enrichissent l'identité territoriale et les pratiques culturelles et artistiques.
À l'inverse, ce phénomène peut également générer des cloisonnements, occulter d'autres formes d'expression, affaiblir les dynamiques de création et créer des représentations stéréotypées pour un territoire. Comment les histoires, les héritages et les imaginaires culturels s'entrelacent-ils pour façonner la singularité d'une scène musicale locale ? Quels rôles jouent les artistes, les communautés et les acteur·ices culturel·les dans la création de passerelles entre diverses expressions artistiques, la transmission et la construction de ces récits afin d'éviter l'enfermement ?
Cette table ronde se propose de dépasser les clivages esthétiques pour mieux comprendre les dynamiques territoriales à l'œuvre. La valorisation de la diversité culturelle et musicale devient ici une clé pour réinventer les dialogues entre les genres, les générations et les identités. Ensemble, artistes et acteur·ices du territoire partageront leurs expériences et leurs visions pour explorer comment la musique peut, à la fois, être un moteur d'une dynamique territoriale et un miroir fidèle de la diversité culturelle.
Nous examinerons collectivement comment les récits et les imaginaires façonnent les perceptions musicales au sein d'un territoire donné, tout en mettant en lumière les moyens de valoriser les scènes locales et de renforcer les dynamiques créatives qui en découlent.

Animé par...



Jean-Yves Pineau
Co-fondateur et directeur de l'association nationale Les Localos et musicien

Intervention de...



Louis Jacques
Musicien, membre du groupe Super Parquet



Sylvain Bombled
Chargé d'accompagnement artistique à La Rodia (Besançon)



Guillaume Dampenon
Directeur de Le Bastion (Besançon)



Claire Passard
Musicienne, autrice, compositrice et interprète – Clara Yucatan & Komorebi



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



David Demange
Directeur de La Rodia (Besançon)

Jean-Yves Pineau, directeur de l'association *Les Localos* et animateur de cette plénière introduit le débat en faisant le lien avec la structure qu'il a cofondé : une association nationale installée à Limoges, mais sans bureaux fixes, travaillant partout en France. Il rappelle le triptyque qui guide l'action des Localos : d'abord le développement local ou, comme il aime le reformuler pour éviter toute ambiguïté, « l'épanouissement local ». Ensuite la démocratie locale. Enfin les transitions. Pour travailler efficacement et avec enthousiasme sur ces trois piliers, l'association choisit de s'appuyer sur un socle commun : la culture. Il précise qu'il s'agit d'une culture envisagée à la fois comme divertissement, comme créatrice de liens, mais aussi comme culture « ontologique » celle qui « met au monde », qui permet de comprendre son environnement et de lui donner sens. Un sujet qui, selon lui, mérite aujourd'hui plus que jamais qu'on prenne le temps d'en discuter collectivement. Il souligne également l'importance de la question de la langue, qui semble devoir occuper une place centrale dans les échanges. Car les mots ne servent pas seulement à nommer le monde : ils contribuent à le façonner et à orienter la manière dont on le comprend.

La question des identités territoriales

Il poursuit en rappelant que cette plénière abordera la question des identités - et plus précisément des identités territoriales. Il s'agira d'examiner ce qui façonne ces identités, mais aussi ce que celles-ci produisent en retour dans et pour les territoires. À ce titre, Jean-Yves Pineau rappelle que l'actualité récente a été marquée par un moment de bascule, non dénué de tensions : la disparition d'anciennes régions et la création de nouvelles entités administratives. Un processus qui, selon lui, révèle combien les questions d'identité sont sensibles et structurantes. S'il insiste sur ce point, c'est parce que les Localos cherchent justement à « faire un pas de côté : à imaginer d'autres manières de penser les territoires, à expérimenter de nouveaux outils permettant de concevoir un présent et un futur plus ouverts, moins dépendants de logiques consuméristes ou mercantiles. Une invitation à repenser collectivement les cadres qui orientent nos récits et nos façons d'habiter le monde.

Les dynamiques des scènes locales

Jean-Yves Pineau poursuit en s'intéressant à la manière dont les scènes locales s'entremêlent avec les imaginaires collectifs : comment elles les valorisent, les nourrissent, mais aussi les fabriquent, les tissent, et comment ces imaginaires contribuent en retour à façonner l'identité musicale d'un territoire.

Il rappelle que les pratiques culturelles et musicales ne produisent pas seulement des liens sociaux : elles construisent à la fois une mémoire partagée, un présent commun et des invitations à la rencontre. Elles permettent souvent de dépasser des clivages (notamment esthétiques) pour imaginer de nouvelles trajectoires, inventer d'autres manières d'être ensemble, et participer à l'émancipation de chacun et chacune. Il souligne cependant que certaines scènes locales peuvent devenir fortement marquées par une esthétique dominante ou une histoire très identifiée : un héritage précieux mais parfois un peu « enfermant », voire clivant. C'est l'un des points que la plénière se propose d'interroger. Et c'est aussi l'une des raisons pour lesquelles Besançon constitue un terrain particulièrement intéressant : une ville où cohabitent une tradition classique forte et une mémoire punk marquante, offrant un exemple concret de ces identités musicales multiples qui peuvent tantôt s'empiler, tantôt se confronter ou s'enrichir. L'enjeu, dit-il, est de comprendre comment les actrices et les acteurs culturels peuvent favoriser ces circulations : aller au-delà des clivages, valoriser les diversités, recréer du lien. En somme, explorer comment la diversité culturelle, articulée avec le travail des artistes, des structures et des publics, devient une entrée rare et précieuse vers le décloisonnement : décloisonner les genres, les générations, les identités. Une ressource essentielle pour continuer à faire société, en prenant soin des personnes les plus fragiles comme des territoires qui nous abritent.

Le déroulé de la plénière

Il présente ensuite le déroulé de la séance en trois temps : Un premier temps pour « décoller » : interroger ce qui constitue un imaginaire, ce qui fonde une identité, ce qui relève de la fabrication ou de l'héritage, et en quoi tout cela influence notre rapport au monde. Un second temps pour « atterrir » : aborder les aspects plus opérationnels, les moyens, les menaces, les leviers permettant aux scènes locales de poursuivre pleinement ce qui relève, selon lui, d'un activisme culturel précieux. Puis en troisième temps, d'échanges avec les personnes présentes dans la salle.

Après une présentation synthétique des intervenant·es, Jean-Yves Pineau leur pose une première série de questions : Concrètement, que sont les récits culturels ? Que désignent l'image ou l'identité culturelle d'un territoire ? Qu'est-ce que chacun·e puise dans l'histoire d'un territoire, comment s'y inscrit-il ou non, et qu'en fait-il ? S'agit-il d'une assignation au passé, ou au contraire d'une source d'émancipation et de liberté ? Comment mieux comprendre le monde permet-il de mieux se situer et d'en prendre davantage soin ? Au regard de ce territoire, mais aussi des territoires du local et des milieux de vie représentés dans la salle, en quoi la musique participe-t-elle (ou a-t-elle participé) de dynamiques culturelles, à la formation d'imaginaires locaux ? Les identités musicales d'un territoire relèvent-elles de mythes ou de stratégies de marketing à l'heure de l'industrialisation du monde ? Comment illustrer et clarifier ces notions à partir d'exemples concrets?

Les réinventions de la tradition comme fabrique d'identité territoriale

Véra Bezsonoff, coordinatrice de l'accompagnement des adhérents et des dynamiques de territoires à la FEDELIMA nourrit ce premier temps de la plénière à partir de ses travaux universitaires sur l'identité territoriale et les représentations collectives, en particulier autour de la réinvention des traditions. Par ses recherches, elle a pu distinguer trois grands types de fêtes. D'abord, les fêtes subversives, nées lorsque le seigneur quittait temporairement ses terres et que les paysans en profitaient pour célébrer librement. Ensuite, les fêtes païennes, ancrées dans des traditions populaires anciennes. Enfin, les fêtes de métier, comme le Carnaval, souvent liées à une corporation particulière – notamment aux communautés de pêcheurs. À ces formes s'ajoutent les fêtes religieuses, dont certaines perdurent encore aujourd'hui. Elle choisit d'illustrer son propos à travers trois études de terrain, chacune éclairant à sa manière la manière dont la culture – et notamment les pratiques musicales – participe à la construction d'un sentiment d'appartenance. Son premier exemple concerne les fêtes de Bayonne, qu'elle a étudiées à la fin des années 1990. Elle s'intéressait alors à la fête comme vecteur d'identité. En observant les fêtes bayonnaises, elle y retrouve des éléments empruntés à différentes traditions : la figure du bonhomme carnaval, les habits «traditionnels», les musiques de bandas, la course de vachette… autant de symboles censés ancrer la fête dans une histoire ancienne, notamment dans les récits des habitant·es qui lui affirmaient que tout cela était bien présent depuis de nombreuses années, voire des siècles. Mais en remontant aux sources, elle découvre que ces fêtes ont en réalité été créées entre les deux guerres par une association sportive locale, et qu'elles n'ont pris leur forme actuelle qu'à la fin des années 1980. Véra Bezsonoff précise que c'est alors la ville de Bayonne, elle-même, qui a cherché à leur donner une dimension plus « identitaire » : adoption des couleurs rouge et blanc en référence au Pays basque, ajout de rituels présentés comme anciens, intégration de chants et d'éléments folkloriques. Ce travail de réinvention, porté d'abord par un objectif de communication territoriale, a pourtant produit de puissants effets de réappropriation : les habitant·es se sont emparé·es de ces symboles, se les sont attribués, et les ont fait vivre comme des traditions authentiques. Ce processus, explique-t-elle, montre comment une création récente peut devenir un marqueur identitaire fort, autant pour les habitant·es que pour l'image extérieure du territoire.

« Je m'aperçois que ces fêtes sont nées entre les deux guerres. Elles ont été créées par une asso sportive, qu'au départ, tout le monde était habillé en bleu de travail pour pouvoir se tâcher de vin autant que possible. Et qu'il n'y a pas du tout, alors ni de bonhomme carnaval, ni habits ou chants traditionnels ! »

Son deuxième exemple la conduit dans le Lot-et-Garonne, sur un territoire intercommunal en voie de structuration à la fin des années 1990. Trois communautés de communes s'étaient alors associées pour créer un « pays », entité administrative encore floue à l'époque. L'enjeu de ces communes était de se rapprocher pour des questions économiques en vue de mutualiser certains services et besoins. Dans ce processus, elles avaient décidé de miser sur la culture comme levier d'identité partagée. Un chargé de mission culturelle a alors été recruté pour développer de l'action culturelle sur le territoire, tisser du lien entre ces communes et faire émerger un sentiment d'appartenance. Si les débuts furent tâtonnants, Véra Bezsonoff observe qu'à long terme, cette démarche a porté ses fruits : ce territoire, appelé « pays du Dropt », s'est progressivement doté d'une identité reconnue et partagée, née d'un travail culturel collectif. Enfin, son troisième terrain d'étude la conduit en Bretagne, plus spécifiquement dans le centre-ouest breton. Mandatée pour une étude sur les musiques et danses traditionnelles, elle y observe la manière dont ces pratiques sont perçues comme un outil de mémoire et de lien social. Les habitant·es y voient un moyen de « faire revivre » le territoire, de renforcer la cohésion et de nourrir un imaginaire collectif. Pourtant, en retraçant l'histoire des fest-noz, des bagadoù ou des cercles celtiques, elle constate que ces formes dites « traditionnelles » sont relativement récentes, souvent issues des années 1970, parfois inspirées du milieu militaire, et largement réinventées. En trois décennies, ces formes dites « traditionnelles » se sont pourtant imposées comme des emblèmes identitaires majeurs de la Bretagne. Ce phénomène illustre, selon elle, comment la réinvention d'une tradition peut devenir un ciment social, un récit collectif dans lequel chacun·e trouve sa place – qu'il ou elle soit natif·ve du territoire ou nouvel·le arrivant·e.

« Il y a parfois une réinvention de la tradition, un certain gommage de l'origine des choses plus exactement, pour aller vers un sens d'identité territoriale. Il s'agit à la fois de se construire un récit commun pour faire société et développer de la cohésion sociale et à la fois s'intégrer dans une culture territoriale. »

En conclusion, Véra Bezsonoff souligne combien ces dynamiques d'appropriation et de réinvention traversent aussi les projets de musiques actuelles. Elle remarque, par ses fonctions à la FEDELIMA, que les structures culturelles se réfèrent souvent à leur «territoire» pour justifier certaines orientations artistiques ou esthétiques. Elle partage des propos fréquemment explicités par les acteur·rices des musiques actuelles « On ne peut pas aller vers telle esthétique, parce que notre territoire, traditionnellement, c'est plutôt ceci ou cela. » Une manière, peut-être, de dire que les identités territoriales continuent de se façonner – entre histoire, mémoire et création.

Les lisières comme espaces de vitalité et de construction des identités musicales locales

Pour **David Demange**, directeur de la Rodia (Besançon), ce sujet dépasse largement la question musicale ou même culturelle (même si la culture englobe, selon lui, un très large champ). Il explique qu'ayant vécu depuis longtemps dans cette région, il a pu observer la différence entre deux territoires qu'il connaît bien : le pays de Montbéliard et Besançon. Le pays de Montbéliard, rappelle-t-il, est un territoire industriel, profondément marqué par la présence de la Peuge », les usines Peugeot, une mono-industrie structurante, mais aussi par des faits religieux majeurs, notamment la réforme protestante. Montbéliard est historiquement un bastion protestant, tandis que Belfort reste un territoire plutôt catholique. Il note que ces différences continuent de produire des réminiscences, des traces, qui dépassent largement la seule question musicale. Pour lui, dès qu'on parle d'identité culturelle ou musicale d'un territoire, on touche à des dimensions qui vont bien au-delà de la culture au sens strict. On parle d'état d'esprit, d'histoire longue, d'ancrages profonds qui ne sont jamais hors sol. Il décrit Besançon comme une « ville des utopies sociales », une ville où sont nés Fourier, Proudhon, des penseurs et des rebelles face aux modèles dominants ; une ville où des figures ont cherché à inventer d'autres manières de relier les individus et de faire vivre un territoire autrement. Il rappelle aussi, que Victor Hugo y est né (même s'il n'y a pas grandi) et que sa maison natale se visite encore. Pour lui, tout cela contribue à façonner un état d'esprit assez fort chez les habitant·es. Il estime que lorsqu'on réfléchit à l'identité d'un territoire, il faut faire preuve de modestie : ce ne sont ni une structure, ni deux qui créent cette identité. Elle s'inscrit dans une histoire, et surtout, elle émerge toujours d'un ensemble d'acteur·ices. Évoquant la scène locale, il cite souvent le travail du chercheur Gérôme Guibert et son ouvrage La production de la culture, dans lequel celui-ci définit la scène locale comme un phénomène où, à un moment donné, à un endroit donné, des personnalités émergent et en entraînent d'autres. David Demange raconte alors son expérience à la Cartonnerie (Reims), à une époque où y circulaient Yuksek, The Shoes, The Bewitched Hands, Alb, Woodkid, mais aussi Phoenix, Justice et bien d'autres. Il travaillait alors comme chargé d'accompagnement dans cette SMAC, pour autant il convient que son rôle restait mineur par rapport à ces artistes : ces scènes naissent d'un écosystème. Pour lui, c'est là le cœur du sujet : pour que quelque chose éclot, il faut une multitude d'acteur·rices, une diversité vivante, et certainement pas un seul acteur institutionnel dominant. Il croit profondément que le dynamisme d'une scène musicale dépend de cette pluralité d'acteur·rices et de l'ensemble de leurs contributions. Enfin, il reconnaît un attachement particulier (déjà présent à Montbéliard et toujours vif aujourd'hui à Besançon) aux initiatives

citoyennes et au tissu associatif. À Besançon, souligne-t-il, l'écosystème associatif est particulièrement fort, porté par des personnes très investies. Pour lui, cela compte énormément dans la vitalité d'un territoire.

« Je crois profondément au fait que le dynamisme d'une scène musicale est vraiment lié à la diversité des acteurs et des actrices sur un territoire qui chacun·e, d'une manière ou d'une autre, va pouvoir jouer un rôle. »

David Demange poursuit en donnant un exemple très concret. Il raconte avoir croisé récemment un membre de l'association Pempelem, qui observe notamment la montée en puissance de la culture sound system (en particulier du dub) en Franche-Comté. En deux ans, explique-t-il, ils sont passé de trois sound systems à vingt-huit sur le territoire. Une explosion portée par des personnes entièrement bénévoles, qui investissent temps, énergie et passion pour développer cette culture. Pour lui, c'est précisément à travers ce monde associatif que les choses se régénèrent, se transforment et évoluent. La scène rock bisontine en est un autre exemple marquant : elle s'est construite par une multitude d'initiatives individuelles et collectives, d'associations, de labels, de lieux, de cafés-concerts créés par des personnes qui se rassemblent, bricolent, s'acharnent, parfois contre vents et marées, avec une détermination qui force l'admiration. David Demange s'interroge alors sur le rôle d'une institution comme La Rodia dans l'évolution de cette identité musicale. Selon lui, une structure comme La Rodia peut agir sur ce qu'il appelle les « zones de convergence », les « lisières ». Il emprunte ici une métaphore écologique : dans un écosystème, les lisières (ces zones où deux milieux différents se rencontrent) sont des espaces de grande vitalité, où émergent des formes nouvelles. C'est là que se jouent les hybridations, les rencontres, les bifurcations. C'est précisément ce qui l'intéresse en tant que directeur de SMAC ou de festival : travailler ces zones de rencontre, ces espaces de frottement fertile qui permettent d'ouvrir des horizons, d'en créer de nouveaux non pas en les décrétant, mais en les rendant possibles. Il insiste d'ailleurs sur ce point : les structures comme la Rodia ne créent pas la scène, ni l'identité musicale d'un territoire. Elles peuvent en revanche faciliter, accompagner, soutenir, rendre visibles ou propices les conditions dans lesquelles ces dynamiques émergent. Pour lui, c'est là le cœur de leur mission, et la posture qui donne sens à leur action.

« Le rôle d'une structure comme la nôtre, ça peut être de travailler sur les zones de convergence [...] c'est là où il se passe des choses, où les choses se rencontrent, où il y a deux écosystèmes différents de la nature qui se rencontrent et ça produit d'autres choses d'une grande richesse finalement »

Des identités culturelles "bricolées" : entre héritages et réinventions

Guillaume Dampenon, directeur du Bastion, rappelle d'abord la singularité de ce lieu emblématique du paysage musical bisontin. Né dans les années 1970, à la faveur de l'irruption de la vague punk, le Bastion est avant tout le fruit d'une construction sociale. Il n'a pas créé la scène locale : il l'a révélée. À une époque où les musiques émergentes ne bénéficiaient d'aucune reconnaissance institutionnelle, le Bastion a offert un espace d'expression à une génération d'artistes porté·es par une énergie alternative et collective. Si le Bastion occupe aujourd'hui une place de premier plan dans l'iconographie culturelle de la ville, c'est parce qu'il incarne cette culture rock indépendante devenue, au fil du temps, un véritable repère identitaire pour Besançon. Mais cette centralité interroge aussi : comment une culture née en marge peut-elle, à son tour, devenir dominante ? Guillaume Dampenon souligne que cette culture alternative, en se cristallisant autour du Bastion et des musicien·nes qui s'y investissent, a parfois pu occuper tout l'espace, laissant moins de visibilité à d'autres esthétiques musicales. Guillaume Dampenon souligne que cette histoire singulière a aussi produit des effets positifs : Besançon jouit aujourd'hui d'une reconnaissance réelle, d'un certain prestige lié à cette culture rock qui fait partie intégrante de son image. Mais il se demande de quoi cette identité est-elle faite, au juste ? Pour lui, les identités culturelles ne sont jamais figées : elles se construisent par strates, par emprunts et réinventions. Elles s'enracinent à la fois dans les grands récits historiques – idéologiques, religieux ou symboliques – qui façonnent la mémoire collective, et dans un ensemble de références plus mouvantes, puisées ici et là, au fil des échanges, des influences et des pratiques. Ce sont des identités bricolées, au sens noble du terme : vivantes, composites, en perpétuelle recomposition. Revenant à la question des imaginaires et des identités culturelles, il propose une lecture nuancée de ce concept qu'il juge « discutable » dans sa dimension globale, mais particulièrement féconde lorsqu'on le replace à l'échelle des personnes. Les identités culturelles, selon lui, se fabriquent par bricolage, à partir de fragments d'histoires, de récits, de symboles, de références empruntées à divers horizons. Il ajoute que la culture (et plus encore la musique) joue ici un rôle essentiel dans cette fabrique des identités territoriales.

« Comment peut-on associer l'identité culturelles à des représentations qui vont peut-être sur certains territoires donner naissance à une forme d'hégémonie culturelle d'un groupe social, d'une esthétique par rapport à une autre. Et il faut composer avec ça ! »

Du punk au hip-hop, chaque mouvement charrie ses codes, ses valeurs, ses marqueurs, qui nourrissent ce travail d'appropriation et de construction de soi. Pour Guillaume Dampenon, c'est dans ce rapport intime, sensible et mouvant entre l'individu et son environnement culturel que réside l'enjeu des droits culturels, tels que les définit la Convention de Fribourg : la reconnaissance pour chaque être humain de la possibilité de se construire à travers la culture, dans son contexte et à son rythme.



En synthèse de ces premières interventions, Jean-Yves Pineau souligne la nécessité du temps long qui a été évoquée, de ces strates historiques et sensibles qui façonnent en profondeur les imaginaires d'un territoire, voire ses récits fondateurs. Il rappelle cependant qu'aujourd'hui, la notion d'identité est brandie avec insistance, notamment par les forces obscures de l'extrême droite, comme un objet figé, excluant, condamné au passé. Or, si l'identité n'est plus recréée, réinventée, traversée par de la vie, elle se transforme en une valeur inerte donc en réalité, en non-valeur. Il souligne ce paradoxe : alors que l'on se dirige vers une pluralité d'esthétiques musicales dépassant largement le métal, le punk ou les musiques amplifiées, il existe un besoin toujours plus fort de reconstruire et de réaffirmer des singularités. Et cela dans un paysage culturel marqué par des esthétiques mondialisées, rapidement absorbées par des logiques industrielles. C'est précisément pour cela qu'il est précieux (et parfois même audacieux) de réussir à recréer de la singularité et de se réapproprier des concepts qui, souvent, ont été travaillés, standardisés ou marketés.

Jean-Yves Pineau pose ensuite à Sylvain Bombled la question de son expérience musicale : comment a-t-il vécu ces mouvements en tant que musicien, et comment a-t-il fait le choix de cette esthétique, qui ne semblait pas anodine ?

Sylvain Bombled, aujourd'hui chargé d'accompagnement artistique à La Rodia et ancien musicien, revient sur son parcours pour évoquer de l'intérieur la manière dont s'est façonnée la scène locale. Issu du « sérail punk-rock », il raconte avoir choisi cette esthétique presque par évidence : c'était la voie la plus directe, la plus accessible pour faire de la musique à l'époque. « On montait un groupe avec des amis dans la cave de ses parents », se souvient-il avec humour. De cette pratique artisanale naît rapidement l'envie de structurer les choses : monter des associations, apprendre à s'organiser pour répéter, jouer, diffuser ses morceaux, exister. Né à Audincourt, Sylvain Bombled décrit une enfance formatrice dans une région où la proximité de l'Alsace a joué un rôle important : « le modèle associatif y était très fort, et c'était pour nous une source d'inspiration ». C'est ainsi qu'il multiplie les projets musicaux collectifs tout au long des années 1990, avant de glisser peu à peu vers Besançon, où la porosité entre les deux territoires favorise les rencontres. À son arrivée au milieu des années 1990, il découvre le Bastion, lieu emblématique qu'il intègre « comme tout le monde », dit-il, en y déposant son matériel et en y répétant avec d'autres groupes locaux.

« Je suis arrivé vers 1995, à Besançon, et j'ai fait comme tout le monde, j'ai été squatter le Bastion, puisque c'était encore une asso où c'était possible de trafiquer la serrure et d'aller y déposer son matos sous le nom d'un autre groupe ! »

Le Bastion, mais aussi des dispositifs comme Découverte Autorisée, lui permettent alors de professionnaliser sa pratique : avoir accès à des

outils de communication, à un peu de financement, à un réseau de diffusion « le Minitel, les fanzines, les carnets d'adresses » qui constituent à l'époque les véritables passerelles pour exister en dehors du territoire. Pour lui, l'identité musicale du Pays de Montbéliard et celle de Besançon sont intimement liées : une même énergie, une même culture de l'engagement et du collectif, portée par des « activistes » associatifs (Kaniveau Chaos, Twist Against et d'autres) qui ont façonné le tissu local. « C'étaient eux les véritables porteurs de cette identité régionale », souligne-t-il.

« Les activistes de la scène punk, c'étaient des gens sur lesquels on pouvait compter, on pouvait s'appuyer sur eux, ils étaient tout le temps ressources pour les groupes. C'était eux les vrais porteurs de l'identité de la région ! »

S'il reconnaît avec Guillaume Dampenon qu'il existe bien une forme d'identité musicale rock associée à Besançon, Sylvain en nuance la portée : cette aura, très forte dans les années 1990 et 2000, s'est aujourd'hui transformée. Non pas parce qu'elle a disparu, mais parce que de nouvelles esthétiques, de nouvelles façons de créer, de consommer et de diffuser la musique ont émergé, enrichissant le paysage. « Cette culture rock a servi à structurer, à consolider, à ouvrir », conclut-il soulignant qu'elle demeure un socle essentiel sur lequel d'autres générations continuent de bâtir.

Des baloches à l'engagement : chanter ensemble pour se rassembler

Claire Passard, musicienne issue de Haute-Saône, prend la parole avec humour : « la nouvelle génération s'adresse à vous – même si la nouvelle génération a quand même 35 ans ! ». Elle revendique d'emblée un ancrage rural fort, bien loin du mythe rock de Besançon évoqué par les intervenants précédents. Dans son petit village de 130 habitants, la musique n'avait rien de subversif : elle vient de la variété populaire, des bals et des chansons familiales.

« Le premier micro que j'ai tenu, c'était chez mon voisin, Jean-Pierre. Tous les jeudis, il ouvrait sa fenêtre et jouait du synthé avec des disquettes. Il avait la batterie, la basse, tout ! Et avec mon frère, on passait devant la fenêtre, un soir, il nous a dit « Venez chanter ! » et c'est comme ça que j'ai commencé. »

Elle ajoute que ce rapport intime et joyeux à la musique, loin des circuits institués, marque profondément son parcours. Elle grandit au son de Céline Dion ou d'Alain Souchon, chante en famille, puis rejoint un premier groupe de ska comme choriste, répétant dans des garages tapissés de boîtes d'œufs. Tout se fait en autodidacte, dans une logique de « do it yourself rural ». Peu à peu, elle commence à écrire, à monter des projets, à se déplacer pour jouer.

L'identité du territoire demeure pourtant un enjeu : elle explique que, lorsque les groupes se forment, on dit plus spontanément que l'on vient de Besançon plutôt que de Haute-Saône. Elle ajoute que par rapport à son parcours musical on lui a souvent demandé : « Mais pourquoi tu ne vas pas à Paris ? ». Aujourd'hui, forte de vingt ans de musique et de quinze ans d'intermittence, Claire revendique au contraire la fierté de ses racines rurales : « C'est aussi ça qui nous porte ». Après deux aventures artistiques importantes (Clara Yucatan pendant huit ans, puis Komorebi pendant six années) elle a choisi de mettre fin à ces projets pour retrouver du sens, en revenant vers le local et le collectif. Elle révèle ainsi qu'elle a, depuis vingt ans, « un groupe de bal » longtemps resté secret. Un projet qu'elle assume désormais pleinement : « Le bal, ça rassemble. Et dans "rassembler", il y a "ressembler". Après cinq heures de set, les gens vivent une transe, ils chantent avec nous, ils se retrouvent dans quelque chose de commun, de simple, de joyeux. Et ça, aujourd'hui, on en a besoin. »

« J'ai un groupe de bal que j'ai caché pendant 20 ans. Aïe, aïe, aïe, j'ai bien dit bal ! Je me suis inscrite cet après-midi dans l'atelier autour des reprises dans les musiques populaires. Et c'est super intéressant parce que, justement, qu'on parle de reprises ou de bal, c'est un peu pareil ! A l'époque, il y avait les bals montés, toute cette culture-là, qui était à la cambrousse, en fait ! »

Ce retour au bal s'enracine aussi dans une histoire de territoire. Dans son village d'Angirey, marqué par la ruralité et une certaine méfiance envers "ceux de la route", l'arrivée de musiciens du Cirque Plume dans les années 2000 a été un tournant. « Mon père était maire à l'époque, il a remplacé le feu d'artifice par un spectacle de ces artistes. C'était sa façon de les intégrer. » De ces rencontres naissent un groupe de bal et un festival, Les Angivrades, qui existe depuis seize ans. Pour Claire Passard, cette aventure est bien plus qu'un projet artistique : c'est une démarche politique et humaine, un engagement pour le lien social et la création collective en milieu rural. Elle ajoute que ce qui est construit, c'est un espace de rencontre, d'émotion partagée, de fierté locale. Et c'est aussi une manière de dire que la culture ne se résume pas aux centres urbains : « elle vit, ici aussi, dans nos villages. »

« Ces émotions-là, ces sensations-là, aujourd'hui, on en a grandement besoin de se rassembler. Alors OK, c'est au tour de Dalida, Nino Ferrer, mais moi, ça me va. Parce qu'en fait, c'est aussi rendre service à nos sociétés que de se retrouver ensemble et de vivre un truc agréable ensemble. Et ça fait tellement de bien. Du coup, j'assume maintenant ce groupe. »

Faire monde depuis les marges : l'autonomie comme identité musicale

Musicien au sein du groupe Super Parquet, Louis Jacques revient sur la manière dont son parcours s'est tissé avec les musiques dites "traditionnelles", et sur la manière dont celles-ci portent une réflexion plus large sur les identités culturelles et politiques. Il raconte avoir commencé très jeune, presque par hasard, la cornemuse du Centre, aussi appelée Musette. Cet instrument deviendra pour lui comme une langue maternelle. Ce n'est pas un choix conscient, dit-il, mais une évidence qui s'est imposée à lui, comme si la musique l'avait choisi plutôt que l'inverse.

« Donc en fait, ce choix d'identité, je ne l'ai pas fait. C'est-à-dire que c'est venu à moi. C'est arrivé et maintenant c'est de cet instrument que je joue. »

Pour Louis Jacques, la question de l'identité musicale dans les musiques traditionnelles est indissociable de leur condition minoritaire. Ces pratiques sont nées d'un mouvement de marginalisation culturelle : la disparition progressive des langues régionales, la centralisation politique et linguistique issue de la Révolution française, la "vergonha", cette honte intériorisée de parler sa langue ou de revendiquer sa culture. C'est à partir de ce manque, de cette relégation, qu'un monde s'est structuré : celui des musiques trad. Louis Jacques décrit ce monde comme un "régime d'autonomie", une forme d'auto-organisation née de la nécessité. En écho à sa propre expérience, Louis Jacques explique qu'il a grandi dans un univers fortement marqué par une identité locale, en l'occurrence, une identité berrichonne. Aujourd'hui, il pratique principalement la musique d'Auvergne : un territoire proche, certes, mais porteur d'autres codes et d'autres imaginaires. Pourtant, précise-t-il, ce n'est pas tant cette différence géographique ou culturelle qui a été déterminante pour lui. Ce qui l'a véritablement structuré, c'est le monde des pratiques musicales en train de se faire. Il raconte être entré au conservatoire pour apprendre la cornemuse, et y avoir découvert bien plus qu'un enseignement académique. Son professeur, Willy Soulette, faisait partie d'un réseau associatif très actif, que Louis découvre en même temps que ses cours. Il suit ses cours la semaine, et le samedi, il se rend aux bals où il rencontre d'autres musicien·nes, d'autres communautés, d'autres façons de faire. Il finit par monter un groupe, puis — comme tant d'autres — une association, parce que c'est tout simplement ainsi que les choses se passent : quand on veut jouer, on crée les conditions pour le faire.

« Je veux jouer, alors je fais quoi ? Je demande à quelqu'un de me programmer ? Non : je me programme. »

Ce modèle, inspiré d'une culture populaire minorisée, a forgé un rapport à la musique où la légitimité ne vient pas d'en haut, mais de la pratique elle-même. Il y voit une valeur politique forte : être autonome, c'est se reconnaître légitime, même depuis les marges. Cette condition minoritaire, qu'il ne percevait pas comme telle à ses débuts, lui apparaît aujourd'hui comme un levier de compréhension du monde, un espace de solidarité entre différentes formes de marginalisation — de genre, de classe ou de culture. Et si, aujourd'hui, les musiques traditionnelles connaissent un regain de visibilité à travers une nouvelle génération d'artistes, Louis Jacques rappelle que cette vitalité demeure ancrée dans un esprit d'autonomie : celui de celles et ceux qui continuent à "faire monde" depuis les marges, à inventer ensemble leurs propres façons d'exister, de jouer, et de se relier.

« Aujourd'hui, on a effectivement un réseau qui s'est monté à partir de vieilles associations qui s'appelaient les musiciens routiniers, de gens qui, minorisés, se sont structurés pour se dire : « De toute façon, on est passionné par ses esthétiques, par cette musique, par la danse, par le bal » Alors maintenant on a cet objet-là qui existe, et on a envie de le faire vivre ! »

Jean-Yves Pineau souligne qu'avec son témoignage, Louis Jacques amorce le deuxième temps de la table ronde, et rappelle que cette seconde séquence vise à « atterrir » du côté des pratiques professionnelles, des projets et des conditions de travail. Il précise qu'un enjeu qui traverse les expériences partagées est celui de la déspécialisation. Cette idée d'autonomie ou de robustesse implique aujourd'hui une capacité à sortir d'un rôle unique, que l'on soit artiste, professionnel·le ou institution. Il dit en percevoir les effets dans des lieux comme La Rodia ou Le Bastion, où l'ouverture et la transversalité permettent de choisir plus librement ses dépendances et ses collaborations. Il propose alors d'ouvrir ce second tour de table autour des questions suivantes : « Quels soutiens trouvez-vous aujourd'hui ? Comment imaginez-vous la suite de votre trajectoire artistique ou professionnelle, vos démarches de transmission ? Et en quoi ces questions d'autonomie ou de déspécialisation influencent-elles votre manière de faire musique et de faire culture autrement ? »

Tisser du sens entre scène, transmission et engagement local

Claire Passard explique qu'en entrant dans le régime de l'intermittence, elle a très vite compris qu'il fallait, « ouvrir le couteau suisse ». Être uniquement artiste, surtout quand on est émergente, ne permet pas forcément de construire un statut solide. Elle a donc développé en parallèle de nombreuses activités de transmission : des parcours culturels, beaucoup de projets avec les Jeunesses Musicales de France, les « Peace and Lobe » spectacles de prévention des risques auditifs, des actions menées avec la SACEM, etc. Pour elle, ce rôle de transmission est essentiel. En tant qu'artiste, elle y voit un moyen de toucher les jeunes générations, peut-être même de susciter des vocations, ou au moins de proposer un exemple. Elle insiste particulièrement sur la question des représentations : enfant, elle n'en avait presque pas. « Voir une femme sur scène faire de la musique, et pas seulement chanter », précise-t-elle. Jouer de la guitare, être derrière les synthés, être deux filles sur scène : tout cela compte. Et elle considère important de pouvoir, à son tour, transmettre cette image-là. À côté de cette dimension pédagogique, Claire développe aussi des activités de production. Elle travaille à La Rodia en accueil artistes, intervient sur des festivals comme Détonation ou No Logo. Sortir de la « case artistique » est devenu pour elle une nécessité, mais aussi une richesse : elle y trouve un échange très stimulant, nourri de belles rencontres. Enfin, Claire Passard évoque l'association qu'elle a montée dans son village, où elle organise un festival. Elle s'y implique de plus en plus : elle gère désormais les demandes de subventions, apprend les logiques d'organisation en milieu rural, s'appuie sur un noyau de bénévoles très engagé·es. Elle explique qu'elle y trouve aujourd'hui un sens profond, parfois même plus que dans ses propres projets scéniques. Cela ne l'empêche pas de jouer pour d'autres artistes ou d'imaginer de nouveaux projets, mais elle tient désormais à articuler ces dimensions : s'engager pour le vivant, pour la ruralité, pour son territoire tout en poursuivant son chemin artistique.

Résister à l'immédiateté : pour des trajectoires musicales conscientes et patientes

Sylvain Bombled explique que son travail de chargé d'accompagnement consiste avant tout à soutenir les artistes sans imposer de solutions toutes faites, il leur rappelle à chaque fois, un point, pour lui, essentiel : tout est possible. Il ajoute que, même si la créativité peut émerger en dehors des structures comme La Rodia ou Le Bastion, celles-ci restent précieuses pour offrir des lieux de vie, des ressources et des occasions de rencontre. Son rôle, explique-t-il, consiste à aider les groupes et artistes à se préparer : constituer une équipe, rencontrer des partenaires, coordonner des rendez-vous avec programmateurs ou tourneurs, et réfléchir à leur projet. Il observe que le contexte actuel est plus contraint, avec moins de lieux et plus de concurrence, et souligne que la réussite rapide n'est pas toujours la meilleure voie : prendre le temps, écouter, s'imprégner d'autres esthétiques ou expériences, se questionner sur ses intentions artistiques est essentiel. Pour lui, accompagner, c'est offrir ces repères et conseils, permettre aux artistes de se construire un parcours solide et conscient avant de se lancer pleinement dans la musique.

> *« On vit dans un monde où aujourd'hui la musique est éphémère. On veut tous y arriver plus vite, enfin pas tous, mais je pense que la notion de temporalité s'est beaucoup accélérée. […] Après, les gens qui en souffrent moins, qui se « cassent moins la gueule », c'est ceux qui prennent le temps, je trouve. »*

Jean-Yves Pineau souligne la dimension du temps dans la pratique musicale et la notion de collectif qui ont été partagés par les premières interventions. Il interroge alors la capacité des scènes locales à offrir des expériences hors du rythme accéléré et des formats standardisés, et pose la question de l'autonomie pour les nouvelles générations. Il invite Guillaume Dampenon et David Demange à réfléchir à la manière dont des jeunes artistes, confronté·es à des enjeux contemporains (climat, effondrement, crises sociales), peuvent trouver leur place, participer à l'écriture d'une histoire et s'approprier les espaces culturels pour créer et expérimenter.

Guillaume Dampenon insiste tout d'abord sur l'importance de la temporalité dans l'accompagnement des artistes. Selon lui, dans un contexte où les carrières s'accélèrent et où le rythme du business musical est intense, il est essentiel de créer des espaces qui permettent aux artistes de prendre le temps nécessaire pour développer leur travail à leur rythme. Il évoque l'opération PANOPLI, née pendant la période suspendue du confinement, comme un exemple de cette réflexion sur la temporalité et l'autonomisation des artistes. Pour lui, l'accompagnement consiste à fournir les outils de l'autonomie et à répondre aux besoins des artistes tels qu'ils et elles les expriment, sans imposer des modèles externes. Les structures comme celles qu'il représente offrent ainsi une respiration pour que la création se fasse pleinement, selon les intentions initiales des artistes, plutôt que sous pression ou contraintes industrielles. Guillaume Dampenon souligne également le rôle des scènes locales comme îlots de résistance face au modèle commercial de l'industrie musicale. Ces espaces permettent aux artistes et aux publics de se détourner des grands festivals et de recréer des singularités dans des contextes éthiques, environnementaux et humains.



« Notre rôle là-dedans, c'est d'être des passeurs, c'est d'être dans cette écoute, dans cette ouverture-là pour participer à ce que tu disais tout à l'heure de la recréation de singularité. Et les scènes locales, en cela, pour moi, constituent en quelque sorte un peu des îlots de résistance. Des îlots de résistance au business model, à l'industrie musicale telle qu'elle peut fonctionner, à plein d'endroits. »

Guillaume Dampenon met cependant en garde contre le risque de localisme récupéré à des fins politiques, et insiste sur le rôle des acteur·rices culturel·les dans le renouvellement des récits locaux et la construction de réalités alternatives. Enfin, il relie ces enjeux à la fonction sociale et culturelle de la musique : la culture permet de passer du « je » au « nous », elle contribue à la société et à l'humanité collective, en réaffirmant l'importance de la mise en œuvre des droits culturels et de la dimension performative de la parole dans la construction du lien social.

Préserver des espaces de respiration, maintenir des lieux d'expérimentation et participation

David Demange alerte sur l'accélération rapide des évolutions dans les musiques actuelles, le risque de désengagement de certaines politiques publiques et la pression sur les collectivités locales. Selon lui, l'État a un rôle essentiel à jouer pour réguler le secteur et préserver des espaces où la participation, l'expérimentation et le respect des droits culturels restent possibles. Pour David Demange, la survie d'une structure comme La Rodia ne dépend pas seulement des concerts qui font le plein ou du mécénat, mais de sa capacité à maintenir un terrain favorable à la participation et à l'accompagnement des initiatives citoyennes. Il cite comme exemple le festival Détonation, requestionné et repensé à travers un processus de concertation publique impliquant les habitant·es du territoire dans la définition des enjeux et la reconfiguration de l'événement. Cette démarche a permis de valoriser les scènes découvertes et de réaffirmer que produire toujours plus ne doit pas primer sur l'essentiel.

« Et on a abouti, je crois, à une formule qui est très différente, qui valorise plutôt les scènes découvertes, qui arrive à un autre enjeu, mais qui justement, a permis aux gens de comprendre finalement qu'on ne pouvait pas aller systématiquement vers le plus, vers la question de toujours produire plus, toujours faire plus, etc. »

Pour David Demange, la participation se joue également au niveau des gouvernances : La Rodia expérimente un comité d'orientation réunissant des acteur·rices aux parcours divers pour réfléchir à l'avenir de la structure. Ces échanges sont parfois déstabilisants, mais souvent enrichissants. David souligne également la fragilité de la place des associations locales : avec des moyens limités, les structures risquent de se cantonner à la simple location d'espaces, au détriment de l'accompagnement de projets. Enfin, il insiste sur le droit à l'expérimentation et la création de projets singuliers. La Rodia favorise la rencontre entre différents horizons artistiques, parfois initiée par les artistes elles et eux-mêmes, parfois par la structure, pour générer des créations inédites. Selon lui, la régulation est cruciale pour éviter que la logique industrielle ne continue de s'imposer trop vite dans le secteur des musiques actuelles.

Participer, décider, organiser : partager des responsabilités pour construire ensemble

Louis Jacques rebondit par rapport aux propos de David Demange en abordant la question de la participation dans le travail artistique. Pour lui, cette question se pose naturellement, car elle touche autant au projet professionnel qu'au goût artistique ou à l'implication personnelle. Il confie sa méfiance vis-à-vis des démarches participatives qui pourraient rester superficielles et souligne que, pour être réelle, la participation doit avoir des enjeux, doit aller jusqu'au bout du processus, jusqu'à la prise de décisions concrètes et la gestion de responsabilités, y compris financières. Il explique que, dans le cadre de son activité, il est parfois amené à gérer des festivals et des programmations, ce qui implique des responsabilités importantes. À titre d'exemple, il cite le festival Comboros, consacré à la « musique trad élargie », avec un budget de 160 000 €. Louis Jacques confie qu'il ne s'était jamais imaginé, il y a quelques années, assumer une telle responsabilité. Ce rôle s'est imposé progressivement, lié à une pratique associative et à des valeurs issues de l'éducation populaire. Il insiste sur l'importance de cette approche militante, où l'on accepte que chacun·e apprenne sur le terrain : « Cette personne ne sait pas faire ? Elle va apprendre à le faire. » Selon lui, les erreurs font partie du processus. Il ajoute que musicien·nes, organisateur·rices ont tous et toutes connu des ratés à un moment ou à un autre, mais qu'il faut continuer, accepter les échecs et avancer. Pour lui, la participation véritable suppose de donner des responsabilités aux gens, sans peur de les engager pleinement

La mobilisation des synergies et la réflexion collective comme moteur d'une identité territoriale partagée et désirée

Vera Bezsonoff intervient sur la co-construction d'une identité et d'un projet de territoire. Pour elle, ce processus n'est pas simplement administratif ou institutionnel : il s'agit de créer un sens commun, une référence partagée pour les personnes concernées. Elle souligne que cette « fabrication » d'identité n'est pas nécessairement négative, à condition de rester ouverte et poreuse. Le danger survient lorsque des forces extrêmes s'en saisissent et bloquent cette porosité, alors même que les identités et représentations évoluent constamment. Elle insiste sur le rôle des structures impliquées dans ces démarche : permettre les rencontres, favoriser l'échange et la porosité des points de vue. Véra Bezsonoff précise qu'il ne s'agit pas de travailler sur une « vérité vraie », mais sur les représentations, car elles produisent du sens et favorisent le dialogue. Selon elle, la culture sert à mettre en relation, à réfléchir et à construire ensemble. Elle reconnaît les contraintes économiques et institutionnelles qui pèsent sur les artistes et les structures, mais elle invite cependant à faire un pas de côté pour réfléchir non pas à sa propre structuration, mais à celle du territoire. L'enjeu est de définir un objet commun : un territoire d'action partagé, à échelle variable selon les besoins et les projets. Elle précise que ce type de démarche fonctionne souvent mieux à l'échelle des bassins de vie, où le sentiment d'habitabilité et d'actions partagées est tangible. Dans ces contextes, il est important d'impliquer une diversité de personnes, sans les formater à l'institution, mais en respectant ce qu'elles portent : leurs envies, leurs pratiques et leurs enjeux, qu'elles soient artistes, habitantes ou acteur·rices culturel·les du territoire.



Vera Bezsonoff met enfin l'accent sur la nécessité de penser ensemble, en confrontant divers points de vue et en mobilisant les synergies. Elle souligne que l'histoire et les identités passées du territoire ne doivent pas être niées, mais intégrées et adaptées pour revisiter ou construire une identité commune qui peut évoluer avec le temps. Pour elle, la co-construction implique d'accepter les héritages, d'aller dans la continuité et de réfléchir collectivement aux formats et aux actions à mettre en œuvre, en plaçant le territoire et ses habitant·es au centre des décisions.

« Je dirais qu'il s'agit de s'habituer à penser ensemble, de mettre nos synergies en mouvement et de se décentrer un peu pour penser collectivement ce territoire d'action et d'identité ensemble ? »

Echanges avec les personnes présentes dans la salle :

Une identité musicale en constante évolution

En rebond à ce qui vient d'être partagé, un participant partage son expérience et son analyse. Il présente son parcours dans les musiques électroniques, depuis la création d'une association dans les années 2000 au niveau local, jusqu'à son expérience comme tourneur et agent au sein d'importantes structures nationales. Il souligne que cette expérience lui a permis d'observer de près l'industrialisation des musiques actuelles. Il revient sur plusieurs tentatives bisontines de construction d'un récit culturel partagé, notamment avec les festivals Musiques de rue ou Sonorama, qui ont connu des échecs financiers et organisationnels importants. Selon lui, ces expériences ont laissé une empreinte durable sur le territoire, tout en illustrant la difficulté de structurer une identité musicale collective. Il constate également un manque de renouvellement générationnel dans l'organisation des concerts : les associations locales du territoire, sont souvent animées par des personnes de plus de 35 ans, tandis que, selon lui, les jeunes générations ne s'impliquent pas autant dans la création ou la production de concerts, se tournant vers des formes individuelles et numériques comme TikTok et les réseaux sociaux. Il observe un individualisme croissant dans le développement artistique, qui tend à affaiblir le lien entre acteur·rices et à estomper l'identité musicale du territoire face à la logique capitaliste. Malgré ces constats, il partage aussi que l'identité musicale d'un territoire se construit au quotidien et reste en évolution constante. Les événements, associations et initiatives locales marquent le territoire et font émerger de nouvelles pratiques. Selon lui, cette identité est façonnée à la fois par les volontés politiques, les choix des acteur·ices locaux et l'évolution des pratiques culturelles elles-mêmes, et elle continue de se réinventer au fil du temps.

Héritages et renouveaux des scènes locales

Un salarié de la direction de l'action culturelle de la ville de Besançon, réagit sur la manière dont une scène musicale peut marquer un territoire. Il revient sur son expérience dans les années 1980-90 à Belfort-Montbéliard, marqué par la scène punk rock, mais aussi par d'autres genres comme le rockabilly et la scène oi!. Selon lui, cette période a été porteuse d'ouverture et de reconnaissance nationale grâce à un tissu associatif engagé, comme celui des Productions de l'Impossible dans le Pays de Montbéliard, et à un contexte local particulier : un milieu populaire fortement lié aux industries comme Peugeot ou Alstom. Il souligne que ces scènes ont été l'émanation d'un territoire et ont durablement influencé la culture locale. Toutefois, il observe que ces territoires n'ont pas forcément produit de nouvelles générations pour renouveler ces dynamiques musicales. Il s'interroge sur la continuité de cette influence aujourd'hui. Il conclut sur l'évolution des pratiques : la musique se consomme et s'écoute autrement aujourd'hui, et le rôle du tissu associatif traditionnel n'est plus toujours central pour les nouvelles générations. Selon lui, ces transformations montrent que l'identité musicale d'un territoire évolue, et que les scènes locales peuvent se déplacer ou renaître ailleurs, même si certaines villes semblent aujourd'hui délaissées.

Relier la pratique et la diffusion pour nourrir l'identité d'un territoire.

Un participant, ancien musicien et activiste du Bastion dans les années 1990, aujourd'hui salarié au service culture du département du Doubs, précise que son point de vue est transversal et non sectoriel. Il interroge l'articulation entre l'accès à la pratique musicale et l'accès aux spectacles et concerts, soulignant que ces dimensions ne peuvent être séparées mais constituent un écosystème unique. Selon lui, cette articulation est au cœur de l'identité musicale d'un territoire, car elle relie production, diffusion

et participation des publics. Il prend l'exemple des musiques traditionnelles et des bals, où la pratique et le spectacle se rejoignent, et souligne que ces dynamiques sont fondamentales pour la construction culturelle et identitaire d'un territoire.

L'engagement artistique qui se réinvente, les scènes locales portée par les jeunes générations

Le participant venu de Dijon souhaite rebondir sur les questions de liens entre les générations et mettre en lumière le dynamisme de la jeunesse. Sur son territoire, il observe de nombreux jeunes collectifs de rap qui s'organisent pour monter des concerts, créer des associations et solliciter conseils et accompagnement. Selon lui, ces initiatives montrent que l'engagement et la créativité des jeunes ne sont pas perdus, mais simplement déplacés et adaptés aux nouvelles pratiques, et continuent de faire vivre la scène locale.



Les pratique musicales au service de la cohésion sociale

Un participant, ancien directeur culturel du territoire aujourd'hui membre du CESER , rappelle l'importance de l'enseignement et de la pratique artistique dans la dynamique territoriale. Il souligne que l'accès à la musique, que ce soit dans le cadre de l'éducation nationale, des structures socio-culturelles ou socio-éducatives, a considérablement évolué ces 40 à 50 dernières années, souvent avec une réduction des dispositifs locaux. Il précise que, pourtant, ces initiatives jouent un rôle majeur dans la cohésion sociale et le développement des bassins de vie. Il invite à interroger les politiques publiques et l'enseignement musical, afin de soutenir et renforcer l'accès à la pratique artistique.

Enfin, il rappelle qu'historiquement, la région Bourgogne-Franche-Comté a été un territoire riche en pratiques musicales, notamment grâce aux fanfares et aux initiatives industrielles du 19e et 20e siècle, qui fédéraient les citoyen·nes autour de la musique et contribuaient à la vitalité sociale et culturelle du territoire.

Après avoir remercié l'ensemble des participant·es et des intervenant·es pour leurs contributions inspirantes sur ce temps d'ouverture des quatrièmes rencontres nationales des pratiques musicales actuelles et populaires, Jean-Yves Pineau les encourage à se retrouver en atelier pour prolonger le dialogue, partager d'autres expériences et réflexions et construire collectivement des pistes concrètes pour les territoires.

ATELIER 1

Faire oralité : La fabrique sociale et sensible des musiques populaires

L'oralité joue un rôle central dans les pratiques et la transmission des musiques populaires. Bien plus qu'un simple vecteur opposé aux formes académiques et écrites, elle incarne une manière d'exister, de se relier aux autres et de partager une culture commune. À la fois fait collectif et social, l'oralité favorise l'interaction, le dialogue, l'échange et ouvre un espace d'expression. Elle est aussi le terreau d'une créativité en perpétuel renouvellement, où chaque performance devient une recomposition unique.
Mais quelles sont les opportunités et les défis auxquels sont confrontées les pratiques musicales ancrées dans l'oralité ? Comment assurer leur reconnaissance et leur pleine existence dans un monde en constante transformation ? Quels sont les enjeux de préservation de ce patrimoine immatériel, et comment l'oralité continue-t-elle de résonner dans le développement des musiques populaires contemporaines ? Ce sont ces questions cruciales qui seront explorées lors de cette table ronde.

Animé par...



Alban Cogrel
Directeur de la FAMDT et co-président de l'UFISC

Avec le partage d'expériences de...



Caroline Darroux
Directrice de la Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne (Anost)



Margot Fenouil
Responsable éducation artistique et pratiques vocales à la Cité de la Voix (Besançon)



José Shungu
MC & chanteur - Green Shop (Besançon)

Alban Cogrel, directeur de la FAMDT et animateur de la table ronde, ouvre la séance en rappelant les principaux objectifs de ce temps d'échanges, conçu dans un esprit participatif et contributif. La première séquence invite les intervenant·es à partager leurs définitions et leurs perceptions de l'oralité dans les musiques populaires. La seconde propose un travail en sous-groupes autour de trois questions faisant écho à la thématique de l'atelier. L'atelier se veut un espace propice à l'interconnaissance et au dialogue entre l'ensemble des participant·es.

Il passe la parole à Caroline Darroux, directrice de la Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne, pour qu'elle précise son rapport à l'oralité dans les pratiques musicales populaires, qu'il s'agisse de transmission, de création ou de médiation. Caroline Darroux, directrice de la Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne, situe son propos dans le contexte du Morvan, où l'association est implantée dans un village de 500 habitant·es. Issue d'un mouvement d'éducation populaire ancré dans les musiques et danses traditionnelles, la Maison du Patrimoine Oral s'est constituée à partir d'un réseau d'associations militantes pour la défense des cultures populaires, aux influences diverses (du situationnisme au maoïsme). Il en résulte une structure hybride, à la fois institutionnalisée par des partenariats avec l'État et les collectivités, et attachée à une identité organique et autonome, forgée dans le débat. Cette expérience a débouché sur un projet scientifique labellisé par le ministère de la Culture, La Fabrique sociale orale, qui approfondit les formes et les enjeux de l'oralité en lien avec la sociologie du territoire. Caroline Darroux rappelle que la culture d'un territoire est indissociable de son histoire sociale : issue elle-même d'un milieu ouvrier et paysan du bassin minier, elle souligne combien les traditions orales du Morvan ont été des vecteurs de résistance et d'expression pour les classes subalternes. L'enjeu actuel est de redéfinir les cultures minorées contemporaines du territoire et de construire avec elles de nouvelles solidarités.

« ...Le travail de l'oralité a été très fort sur ce territoire [...] les cultures ouvrières et les cultures paysannes se sont associées dans ces associations de défense des cultures populaires. »

Ce travail s'appuie sur une attention fine aux « invisibles », ces habitant·es dont la culture n'est pas reconnue dans les espaces institutionnels. En partant des observations et intuitions des bénévoles, la Maison du Patrimoine Oral tisse des liens entre anciennes et nouvelles formes d'expression populaires, qu'il s'agisse des langues, des récits ou des gestes du quotidien. Une question centrale s'est imposée : qui sont aujourd'hui les groupes minoritaires de notre territoire ? Les acteur·rices des musiques et danses traditionnelles, longtemps porteur·euses d'une culture marginalisée, ne sont plus les seul·es à occuper cette position. L'association a donc entrepris un travail de redéfinition pour identifier les expressions culturelles minorées contemporaines, en réemployant au bénéfice d'autres communautés la démarche d'enquête et de valorisation que le mouvement associatif avait historiquement développée pour lui-même. La structure a ainsi mené plusieurs études de terrain : sur les musicien·nes amateur·ices improvisant lors de bœufs, sur les « raconteur·ses » qui perpétuent la tradition orale, ou sur les artisan·tes qui tressent des haies. Ces pratiques incarnent une « épaisseur de présence » : dans chaque geste, chaque parole, se rejouent les relations, les apprentissages et les transmissions antérieures. La tradition ne réside pas seulement dans le morceau joué, mais dans « l'épaisseur de relation » qui l'accompagne. Jouer, c'est faire revenir, dans le geste même, les liens humains et les souvenirs qui ont nourri l'apprentissage : où ai-je appris ce morceau ? De qui ? Quel était son geste, sa manière de transmettre ? Quelle relation nous unissait ? Autant de présences invisibles mais sensibles qui se rejouent au moment de la pratique. Le bœuf devient ainsi un espace de résonance entre les vivants et ceux qui les ont précédés, une manière d'habiter la musique à travers la mémoire partagée.

« L'enjeu est vraiment de créer des solidarités, en fait, par rapport à ces cultures minoritaires.»

Cette approche nourrit également une réflexion sur la transmission musicale : comment réintroduire, dans l'enseignement en conservatoire, cette dimension relationnelle et singulière, souvent absente de l'apprentissage académique ? La Maison du Patrimoine Oral s'attache à réinjecter dans la pédagogie cette dimension vivante de la culture. L'association mène aussi des actions en lien avec les droits culturels, notamment aux côtés de travailleur·ses immigré·es comme les bûcherons venus de Bulgarie, pour faire reconnaître des expressions culturelles souvent déconsidérées.

« Et tout notre travail, c'est de pouvoir, avec eux [les bûcherons], comment dire, le formuler, les faire exister aux yeux des autres, des gendarmes, de l'hôpital, etc., pour qu'ils puissent exister à titre singulier. »

Caroline Darroux évoque enfin un projet marquant : la réhabilitation d'une ancienne prison locale. Face à une démarche de patrimonialisation qui occultait la mémoire carcérale, la Maison du Patrimoine Oral a contribué à créer un Observatoire populaire de la carcéralité, retrouvant la trace des prisonnier·es oublié·es. Cette recherche a révélé combien les pratiques d'oralité (chants, récits, danses, poèmes) constituaient aussi des formes de résistance. L'enjeu est de travailler entre passé et présent pour rendre visibles ces voix marginalisées et transformer les regards portés sur les marges.

« Les pratiques de l'oralité, ça nous tient et ce sont aussi des modes de résistance dans des espaces de vie très difficiles. »

Alban Cogrel retient cette idée d'une « épaisseur de la relation » qui traverse l'oralité et lui confère une portée bien au-delà du simple récit. Il passe la parole à José Shungu, musicien et chanteur, pour qu'il partage en quoi ces propos résonnent avec son propre rapport à l'oralité.

José Shungu, musicien, chanteur et médiateur culturel, rebondit sur les propos de Caroline Darroux en évoquant lui aussi le rythme et la résonance des mots. Issu de la scène hip-hop, il rappelle combien l'oralité constitue un élément central de sa pratique artistique. Artiste aux multiples casquettes, il intervient sur scène et dans de nombreux projets d'action culturelle, notamment auprès de publics souvent qualifiés de « fragiles », un terme qu'il préfère éviter, tout comme les catégorisations trop strictes. Il évoque un projet mené avec des personnes exilées originaires d'Afghanistan, de Somalie ou de Géorgie, dont les récits de vie seront restitués prochainement à Besançon. À travers ces ateliers, il cherche à « donner vie et voix aux invisibles ». L'enjeu est de créer la rencontre entre l'artiste et les invisibles du quotidien, de faire émerger une parole sensible sur la condition de chacun·e et sur le monde dans lequel nous vivons.

« Dans cette société qui répand des injonctions - société du paraître, de l'avoir, du pouvoir - moi j'aime cette idée d'opérer cette rencontre entre l'artiste et les invisibles du quotidien, pour se saisir, comme ça, d'enjeux de société dont on parle tout le temps, et puis de révéler un peu l'artiste qui sommeille en chacun et chacune. »

José Shungu inscrit cette démarche dans la continuité des valeurs du hip-hop, culture qui a façonné son rapport à la création, à la transmission et à la professionnalisation. Être artiste aujourd'hui ne consiste pas seulement à répondre aux injonctions du milieu, mais à préserver du sens dans sa pratique. Dans ses ateliers, il se place sur un pied d'égalité avec les participant·es, dans une logique d'échange et de co-construction.

« À travers mon approche, je suis autant nourri, que je contribue à nourrir finalement.

Pour illustrer cette approche, il présente un travail réalisé avec l'ADDSEA (Association Départementale de Sauvegarde de l'Enfant et de l'Adolescent), autour du récit de vie de jeunes mineur·es non accompagné·es. Il cite Moriba, l'un des participants, qui a livré son histoire à partir d'éléments symboliques et de « clés » issues de son parcours. Ce travail vise à rendre visibles ces voix trop souvent tues et à révéler l'artiste qui sommeille en chacun·e.

« Quand j'étais tout petit, physiquement, j'étais mince, bien que faible d'esprit. Je rêvais d'être un prince, même si dans mon quartier, il y avait trop d'agressions. Le football, ma passion, ne m'a jamais piqué. A l'école, j'étais bon. Divorce à la maison et j'ai tout arrêté. Si tu veux le savoir, je viens des Côtes d'Ivoire. Maman a refait sa vie avec un nouveau mari. Bigam était son beau-père et très vite ce fut la guerre. Obligé d'aller au champ avec moi toujours violent Le foot m'était interdit et maman souffrait aussi. Un jour, Tonton est venu m'amener avec lui. Abidjan m'a accueilli pour devenir apprenti. Cela a duré neuf mois et ensuite le Burkina. Si j'avais su où nous allions, Jamais je ne serai parti. Pensant rentrer à la maison, c'était destination Libye. Tonton ne m'a pas prévenu. Il pensait faire ça pour mon bien. Mais tout le mal que j'ai connu a marqué ma vie, mon destin. Nous voici en route pour Niamey. à mes côtés des inconnus. Et dès que nous sommes arrivés, les Touaregs nous ont retenus. Des gens de tous les horizons comme moi ont dû dormir par terre. Que de souffrances, de privations. Ce fut le début de l'enfer. Parti, ignoré où l'on va, cela a duré une semaine. Agressé sans savoir pourquoi par ces bureaux remplis de haine. Et enfin,

quand tombait la nuit, le désert nous servait de lit. Mais ne s'en trouvait pas le repos. C'étaient les horreurs à nouveau. Kalash pointés. Femmes abusées devant leur mari médusés. Puis le 4-4 repartait. C'était à l'arrière qu'on nous cachait. Sombre voyage vers l'inconnu. Le sentiment d'être perdu. Voilà ce qui rythma ma vie jusqu'à Sabratha en Libye. Foyer. Arrestation. Prison. Face aux Asma Boy. Aucune solution après trois mois de torture. Enfin, l'évasion directe, les côtes libyennes pour l'embarcation. Mieux vaut risquer sa vie que la vivre en enfer. Hélas, de nombreux frères ont péri en mer. Deux jours entiers sur ce pneu, servant de bateau et la marine italienne qui nous ont sorti des eaux.

José Shungu insiste sur la richesse de ces échanges, où chacun·e peut s'enrichir mutuellement à travers le partage des récits de vie. Il souligne la force et le courage qu'il faut pour « briser la glace », pour accepter de livrer une part intime de soi, un geste qui n'est pas facile. Ces moments donnent voix à ces « invisibles héros du quotidien » et ouvrent un espace de réflexion collective : comment l'oralité peut-elle favoriser de nouvelles manières d'aborder les problématiques sociales, de repenser les équipes, les moyens et les formes de restitution artistique autour des grands enjeux de société ? Alban Cogrel retient de l'intervention de José Shungu la dimension du lien, et même du soin, qui traverse son approche de l'oralité, à la croisée de l'art, de la médiation et de la transmission. Il invite Margot Fenouil, responsable de l'éducation artistique et des pratiques vocales à la Cité de la Voix de Besançon, à dire comment, dans son champ, elle appréhende cette fabrique sociale et sensible des musiques populaires façonnées par l'oralité.

Margot Fenouil, responsable de l'éducation artistique et des pratiques vocales à la Cité de la Voix de Besançon, replace d'abord sa structure dans son contexte. La Cité de la Voix, dans sa forme actuelle, existe depuis 2019-2020 ; elle trouve son origine dans un chœur installé à Vézelay. Elle a vocation à rayonner sur toute la région, en soutenant l'ensemble des pratiques de l'art choral et vocal : création, diffusion, formation, accompagnement des amateur·ices, projets d'éducation artistique et culturelle, ainsi qu'un travail de ressources à travers un centre de documentation riche en partitions, ce qui pose la question de l'oralité sous un autre angle. Margot Fenouil travaille particulièrement sur l'éducation artistique et l'accompagnement des pratiques amateurs. Son observation des groupes lui permet de constater combien l'oralité est au cœur de la pratique chorale amateur : elle permet à chacun·e d'apporter son identité et sa culture, et de les partager pour faire groupe au sein d'un chœur ou d'une chorale.

« Notre travail d'observation nous permet de voir à quel point l'oralité c'est une pratique centrale dans les pratiques chorales en amateur qui permet à chacun·e d'amener son identité, sa culture et de la partager pour faire groupe dans un chœur, dans une chorale. »

L'oralité n'est pas exclusive de l'écrit : elle peut donner naissance à des pratiques hybrides, adaptées à chaque collectif et à ses individualités. Dans les stages et dispositifs proposés par la Cité de la Voix, l'oralité est ainsi pensée comme un outil de transmission flexible. Margot Fenouil insiste également sur le rôle de l'oralité dans l'évolution des pratiques chorales actuelles. Elle observe l'émergence de nouvelles formes, notamment des chorales sans chef, où la transmission orale devient centrale, et des pratiques militantes, dans lesquelles l'oralité est un vecteur privilégié pour partager un message et mobiliser le public. Ces évolutions témoignent de la puissance de l'oralité pour créer du lien, affirmer des identités et faire vivre la voix collective dans des contextes à la fois artistiques et sociaux.

« Il y a plein de nouvelles formes de pratiques chorales qui émergent sur le territoire, notamment des pratiques chorales sans chef de chœur, où là, forcément, on passe par l'oralité. Beaucoup plus de pratiques chorales militantes aussi, qui passent beaucoup par l'oralité. »

Alban Cogrel remercie les trois intervenant·es et invite les participant·es à se répartir en trois groupes pour la deuxième partie de l'atelier. Chaque sous-groupe est invité à échanger durant trente minutes sur l'une des questions suivantes :

- Quels sont les atouts de l'oralité dans le rapport à la transmission et à la création musicale ?
- Quels sont les obstacles, les tensions qui freinent aujourd'hui les pratiques de l'oralité?
- Quelles actions concrètes pourraient soutenir les pratiques de l'oralité aux niveaux local, régional ou national ?

La dernière partie de l'atelier s'articule autour de la restitution des échanges qui ont eu lieu en sous-groupes :

Le premier groupe s'est concentré sur les atouts de l'oralité dans les pratiques de transmission et de création musicale.

Caroline Darroux, rapporteure du premier groupe, précise que celui-ci associait des participant·es du conservatoire, du ministère de la Culture et un·e artiste, ce qui a permis de croiser les approches. Les échanges ont fait ressortir que l'oralité offre une approche décomplexée et accessible, en particulier pour des personnes en difficulté avec d'autres systèmes d'apprentissage. Elle contribue à la démocratisation de la pratique musicale et à un esprit collectif, puisqu'elle intervient souvent dans un cadre de pratique collective. La dimension du plaisir a également été relevée comme un atout majeur, plus naturellement transmis par l'oralité que par un enseignement théorique. L'oralité permet à chaque musicien·ne de conceptualiser la musique de manière singulière, en l'éprouvant par le corps, l'oreille ou le mimétisme. Elle ouvre ainsi un espace d'interprétation complémentaire à l'apprentissage écrit, qui reste nécessaire selon le moment du parcours.

Sur la création musicale, le groupe a relevé que l'oralité est au cœur de la pratique collective : essais, erreurs, retours et improvisations permettent de générer du nouveau à partir de l'expérience accumulée depuis l'enfance et tout au long de la vie. Un processus cognitif de réminiscence remobilise, par l'improvisation, des expériences vues ou entendues pour faire émerger l'inédit. L'oralité devient un vecteur central de créativité, mobilisant mémoire, expérience et improvisation. Oralité et apprentissage théorique par l'écrit se complètent : selon les besoins, le répertoire ou l'étape du parcours, les musicien·nes peuvent recourir à un code écrit pour partager et structurer leur pratique au sein du collectif. L'oralité ne se substitue pas à l'écrit, elle enrichit et personnalise la transmission, offrant à chaque musicien·ne une possibilité d'appropriation singulière tout en s'appuyant sur des repères communs.

Le deuxième groupe a orienté ses échanges vers les difficultés rencontrées dans le domaine de l'oralité : quels sont les freins à son développement et à sa mise en pratique ?

Margot Fenouil, rapporteure du deuxième groupe, indique que les participant·es ont identifié que l'oralité, en tant que pratique minorisée, rencontre des obstacles liés à son faible pouvoir de visibilité. Certains dispositifs, comme le schéma départemental des enseignements artistiques (SDEA), peuvent offrir des interstices permettant l'expérimentation et l'innovation. Ces espaces de liberté, parfois limités par des cadres institutionnels stricts, constituent des terrains propices à la pratique et à la transmission de l'oralité. Le groupe a également mis en lumière un frein plus subjectif : le sentiment d'illégitimité des acteur·rices, qui intériorisent parfois l'idée qu'ils ou elles n'ont pas leur place dans l'institution et s'auto-excluent de certains dispositifs. La continuité de la transmission est un autre enjeu central dans une société très centrée sur l'écrit. L'oralité, qui se transmet de maître à élève ou de corps à corps, nécessite un espace-temps dédié ; sans cela, le savoir risque de disparaître. Des dispositifs spécifiques (comme les bourses de compagnonnage portées par la FAMDT en partenariat avec l'ADAMI) permettent de créer ces temps de transmission, avec une épaisseur souvent absente des structures institutionnelles.

La question des termes et des définitions a également été abordée : enseignement et pratique musicale doivent être pensés comme complémentaires plutôt qu'opposés, et l'articulation entre amateur·ices et professionnel·les dans une logique de dialogue et de coopération. Le groupe a enfin souligné l'importance de l'auto-organisation : réseaux territoriaux, fédérations d'acteur·rices et syndicats peuvent investir les espaces de construction des cadres normatifs pour créer des conditions favorables à l'oralité et renforcer sa visibilité.

Le troisième et dernier groupe a échangé sur les perspectives d'actions concrètes, du niveau local au niveau national, qui pourraient favoriser les pratiques musicales liées à l'oralité.

José Shungu, rapporteur de ce dernier groupe, précise qu'il a proposé d'orienter la réflexion autour des espaces qui pourraient accueillir et agir en faveur du développement de l'oralité. Il a été proposé de considérer l'oralité comme un véritable moyen de communication entre les habitant·es, soulignant son rôle dans la valorisation de la parole, du témoignage et de la musique. Les publics concernés sont avant tout les habitant·es, et les problématiques

identifiées tiennent au manque de formation des acteur·rices à l'écoute. La notion de hosting a été partagée : il s'agit d'envisager comment accueillir les individus au sein d'une communauté (quartier, école ou famille), en insistant sur la formation, la transversalité et le partage entre acteur·ices de différents domaines. L'objectif est de se mettre collectivement au service d'un même projet, en mobilisant les outils propres à chacun·e. L'importance de la formation croisée entre équipes de différentes disciplines a été soulignée. Le mode de valorisation de ces projets implique très souvent les habitant·es eux-mêmes, les professionnel·les se mettant en retrait malgré leur rôle d'encadrement.

Une vigilance a été rappelée sur l'accessibilité dès le début des échanges : il importe de rendre ces pratiques ouvertes à tous·tes. Des dispositifs inclusifs comme les gilets vibrants et la transmission par le sensible ont été mentionnés comme de réelles possibilités d'inclure le plus grand nombre. Les participant·es ont aussi discuté de la nécessité de désacraliser le rôle de l'artiste. L'oralité n'est plus seulement un message adressé à un récepteur ; elle devient un processus collectif où l'on apprend mutuellement des un·es, des autres, et où l'on co-construit ensemble. Les partenariats entre associations, écoles de musique, actions culturelles et structures comme les SMAC sont identifiés comme essentiels. Ornella a évoqué des espaces spécifiques comme le Bastion, où la pluridisciplinarité, l'éducation aux musiques actuelles et l'ouverture aux publics sont des axes centraux. Les subventions pourraient être conditionnées à des restitutions valorisant les processus de création et de transmission appuyés sur l'oralité, ce qui contribuerait à structurer ces pratiques.

Alban Cogrel clôt l'atelier en remerciant les participant·es. Il retient des témoignages l'importance de la relation dans toute son épaisseur, le processus d'élaboration des projets basés sur l'oralité et la place des personnes au cœur de ces pratiques, de leur élaboration à leur valorisation, alors qu'elles demeurent encore souvent invisibilisées.

ATELIER 2

Mieux évaluer pour mieux accompagner : atelier de production collective sur les indicateurs

L'accompagnement de groupes ou de projets artistiques est un processus à la fois subtil et à multiples facettes visant à soutenir les artistes dans leur développement et leur dynamique individuelle et collective. Ce travail repose souvent sur une combinaison d'aspects artistiques, techniques, et relationnels, et trouve sa force dans une relation humaine basée sur la confiance et les échanges entre les musicien·nes, le ou la chargé·e d'accompagnement, ainsi que, parfois, d'autres ressources extérieures à la structure.

Rendre compte et évaluer ces accompagnements posent souvent de nombreuses questions. Comment évaluer un processus au long cours, relationnel et presqu'insaisissable ? Quels sont les objectifs partageables dans cette interaction qui s'appuie sur des dimensions sensibles ? Comment aller au-delà des simples indicateurs quantitatifs pour capturer toute la richesse de l'accompagnement ?

Cet atelier participatif s'adresse principalement aux personnes en charge de l'accompagnement, mais il est ouvert aussi à d'autres acteurices, artistes ou autres professionnel·les concernés par ces dispositifs. Il est une première étape d'une réflexion à plus longs termes qui se poursuivra autour d'autres enjeux relatifs à l'évaluation et à l'accompagnement.

Lors de cet atelier, les participant·es seront invité·es à partager leurs expériences, à réfléchir ensemble sur les enjeux de l'évaluation, et à identifier des critères clés qui dépassent les indicateurs quantitatifs traditionnels. Pour enrichir cette réflexion, une première phase de l'atelier consistera à explorer l'évaluation dans un autre secteur d'activité, afin de partager d'autres perspectives, voire d'autres indicateurs avant de passer à l'échange et à la production collective !

Animé par...



Antoine Cordier
Coordinateur de la dynamique fédérale et de la vie associative de la FEDELIMA

Avec le partage d'expériences de...



Thierry Duval
Membre du collectif RPM. Chargé de l'action culturelle, la formation musicale et l'animation territoriale des Yvelines au RIF



Chloé Rouger
Responsable projet richesses humaines chez AGEC&CO (en visio)



Anne-Rafaèle Bertrand
Responsable communication de l'association Les Invités au Festin (Besançon)



David Erbs
Directeur de l'association Les invités au Festin (Besançon)



Alice Manners
Chargée d'études référentiel métiers de l'accompagnement chez AGEC&CO (en visio)

Antoine Cordier, coordinateur de la dynamique associative et de la vie fédérale à la FEDELIMA et animateur de l'atelier, rappelle que cette rencontre s'inscrit dans la continuité d'un webinaire de 2023, organisé avec les adhérent·es de la fédération autour de l'évaluation des actions d'accompagnement en musiques actuelles. L'objectif est d'approfondir la dimension qualitative de l'évaluation, à partir d'enjeux humains et sociaux, afin de mieux appréhender les effets des actions à l'échelle des personnes et de dépasser une approche strictement quantitative. L'atelier se structure en deux temps. Une première séquence propose un pas de côté à travers l'observation de démarches d'évaluation menées dans d'autres secteurs, avant un retour vers les musiques actuelles à partir de la synthèse du séminaire 2023 du Collectif RPM consacré à l'évaluation. La seconde partie est dédiée à un travail en sous-groupes autour de la formulation de deux à trois indicateurs qualitatifs, suivi d'un temps de mise en commun.

Il propose ensuite à Chloé Rouger et Alice Manners de présenter les travaux menés par l'AGEC&CO autour des référentiels des métiers de l'accompagnement.

Humaniser, structurer et rendre visible les compétences d'accompagnement dans le secteur culturel

Chloé Rouger, responsable de projet au sein d'*AGEC&CO*, présente la structure, qui regroupe plusieurs activités centrées sur les richesses humaines : un pôle d'emploi partagé, un pôle formation et conseil, ainsi qu'un pôle de recherche-action dédié aux questions d'emploi, de compétences et de conditions de travail dans le secteur culturel. Dans ce cadre, AGEC&CO a mené une étude-action sur la possibilité de créer un référentiel-métier de l'accompagnement dans le secteur culturel, à l'échelle de la Nouvelle-Aquitaine et en lien avec l'ensemble des réseaux culturels du territoire, dont le *RIM* pour les musiques actuelles. Démarrée en 2022, la première étape a consisté à interroger les besoins des porteur·ses de projets en matière d'accompagnement, afin de mieux comprendre comment qualifier ces besoins selon les étapes de vie d'un projet. Le panel était volontairement large, incluant artistes et entrepreneur·es de spectacle. L'AGEC&CO a mobilisé des méthodes issues de la sociologie, fréquemment utilisées en recherche-action : une approche quantitative et une approche qualitative. Plus de 500 porteur·es de projets ont été interrogé·es en Nouvelle-Aquitaine, à travers un questionnaire, des entretiens semi-directifs et des focus groups, ces derniers permettant de recueillir une parole collective. L'objectif était d'aboutir à une cartographie des compétences, en identifiant les besoins selon les étapes de vie des projets, puis en les traduisant en compétences mobilisables dans un futur référentiel-métier. Ce travail part d'un constat partagé : le secteur culturel compte de nombreuses structures et personnes engagées dans l'accompagnement, disposant d'expertises et d'expériences solides, mais sans cadre commun permettant d'identifier clairement leurs compétences spécifiques. L'enjeu du référentiel est ainsi de donner de la visibilité à ces métiers peu lisibles et peu reconnus dans le secteur culturel.

L'analyse des besoins a fait émerger plusieurs attentes fortes. D'abord, un besoin de clarification et de simplification du fonctionnement du secteur culturel : rôle des institutions, existence des aides, ressources et dispositifs d'accompagnement, lisibilité de la chaîne d'acteur·rices. Les porteur·ses de projets expriment aussi un besoin de compréhension des codes : comment dépasser certains plafonds de verre, entrer en contact avec les programmateur·rices, s'entourer de partenaires, ou travailler la visibilité de leur projet. Des attentes fortes concernent également la structuration globale des projets, la capacité à franchir différentes étapes de développement et la recherche d'un équilibre entre pragmatisme et préservation de la singularité artistique. L'étude met aussi en lumière une urgence à retisser des liens entre acteur·rices de terrain et partenaires publics, dans un contexte parfois marqué par une forme de lassitude, voire de colère pour certain·es. Les besoins d'interconnaissance, d'humanisation des relations et de compréhension réciproque des fonctionnements apparaissent centraux. Une autre priorité concerne la nécessité de sortir d'une logique de soutien concentrée uniquement sur l'émergence, afin de permettre à des artistes déjà avancé·es dans leur structuration de poursuivre le développement de leurs projets. Enfin, les besoins de mise en réseau à l'échelle de la filière sont fortement exprimés. L'équipe s'est également intéressée aux freins à l'accompagnement, notamment en matière de disponibilité en temps et de coût.

« L'idée du référentiel-métier c'est de donner de la visibilité à ces métiers pour lesquels il n'existe pas de référentiel dans le secteur culturel et [...] d'essayer de rendre un peu plus visible ce métier et les personnes qui le font. »

Chloé Rouger explique pour finir que ce travail doit aboutir à une cartographie des compétences de l'accompagnement, organisée selon trois grandes dimensions : le savoir-être professionnel, le savoir-faire et les savoirs. Les référentiels métiers sont structurés en blocs de compétences couvrant notamment les dimensions sociales, inter et intra personnelles, méthodologiques liées à la conduite de projet, ainsi que la connaissance de l'environnement professionnel et sectoriel. L'ensemble de ce travail est accessible sur le site de l'AGEC&CO.

Alice Manners travaille sur la deuxième étape du projet, phase qui se concentre davantage sur les professionnel·les de l'accompagnement que sur les bénéficiaires. L'objectif reste le même : rendre visibles ces métiers, les valoriser, reconnaître des droits et proposer des possibilités de formation. Le travail porte sur l'élaboration d'un référentiel de situation, c'est-à-dire un outil permettant d'analyser les relations entre un·e professionnel·le, ses situations de travail (une pratique à un instant T) et le développement de ses compétences. Concrètement, le référentiel prendra la forme de fiches métiers détaillant les compétences en savoirs, savoir-faire et savoir-être, mais situées dans un contexte professionnel précis : il ne s'agit pas de lister des compétences de manière abstraite, mais de les inscrire dans les situations réelles rencontrées par les professionnel·les. Pour construire ce référentiel au plus près des pratiques, Alice Manners conduit actuellement des entretiens avec des professionnel·les de l'accompagnement, afin de recueillir des situations professionnelles concrètes et d'analyser leurs missions au quotidien. L'ensemble de ces travaux et publications est accessible sur le site de l'AGEC&CO.

Antoine Cordier propose de poursuivre le pas de côté en donnant la parole à l'association Les Invités au Festin, qui œuvre pour lutter contre l'isolement et l'exclusion des personnes en souffrance psychique.

Accompagner, comprendre, transformer : quand l'évaluation révèle l'impact social

David Erbs, directeur des *Invités au Festin*, rappelle que l'association, fondée par la psychiatre Marie-Noëlle Besançon, fêtera bientôt ses 35 ans. Elle a été créée pour proposer une approche plus humaine aux personnes en souffrance psychique, souvent confrontées à des pratiques hospitalières brutales et stigmatisantes. Après une dizaine d'années pour concrétiser le projet initial sous la forme d'une maison relais accueillant des personnes sortant d'hôpital ou ne pouvant plus vivre de façon suffisamment autonome chez elles ou chez leurs proches, le modèle d'accompagnement a progressivement été diffusé et repris par d'autres associations sur leur territoire.



Dans le Doubs, l'association accompagne actuellement une centaine de bénéficiaires à travers différents dispositifs :

- Le Logement accompagné sous forme de pension de famille ;
- Les Groupes d'entraide mutuelle (GEM) constitués de pairs confronté·es aux mêmes problématiques, avec deux dispositifs, l'un à Besançon et l'autre dans le Haut-Doubs ;
- Un SAMSAH (Service d'accompagnement médico-social pour adultes handicapé·es), offrant un accompagnement à domicile pour les personnes reconnues handicapées et orientées par la MDPH (Maison départementale des personnes en situation de handicap) ;
- Une structure de l'économie sociale et solidaire, sous la forme d'une friperie, permettant de remobiliser professionnellement les personnes accompagnées.

Au niveau national, douze associations ont repris ce modèle d'accompagnement, bénéficiant actuellement à environ un millier de personnes. Plusieurs projets sont en cours : création d'une nouvelle pension de famille à Baume-les-Dames, extension du GEM du Haut-Doubs à Pontarlier, ou construction et expérimentation d'une solution d'accompagnement répondant aux besoins spécifiques des résidant·es vieillissant·es. Ces initiatives répondent à un besoin croissant : sur le Doubs, seules 200 places de logement accompagné existent pour un besoin estimé à 400 par l'État, chiffre inchangé depuis une dizaine d'années.

David Erbs explicite la vision de l'association : construire une société garantissant l'inclusion sociale, le respect de la dignité et la capacité à l'autodétermination des personnes en souffrance psychique, afin de leur permettre de vivre une citoyenneté pleine et entière. Sa mission consiste à soutenir, via la « psychiatrie citoyenne », le parcours de rétablissement des personnes, en leur donnant les moyens de reprendre leur place dans la cité. Le rétablissement en santé mentale est défini comme l'acceptation par la personne de sa maladie et sa capacité à mobiliser ses ressources pour vivre avec. La psychiatrie citoyenne repose sur une approche intégrative fondée sur la participation citoyenne, l'inclusion sociale et l'autonomisation des personnes en souffrance psychique. L'objectif est de faire des bénéficiaires les principaux acteur·rices de leur parcours de vie et de soins, loin de toute logique d'assistanat.La mission de l'association se décline selon quatre axes :

1. Soutenir les personnes en souffrance psychique dans des dispositifs de logement accompagné ;
2. Favoriser l'inclusion sociale des personnes en souffrance psychique ;
3. Sensibiliser et informer la société sur les enjeux de santé mentale ;
4. Développer les capacités relationnelles des bénéficiaires.

Quatre valeurs fondamentales sous-tendent cette approche : liberté, égalité, fraternité et solidarité, principes qui fondent le concept de psychiatrie citoyenne porté par l'association. David Erbs explique ensuite l'importance de l'évaluation pour une structure comme Les Invités au Festin. Les motivations à mener une évaluation sont multiples et dépendent du contexte et du secteur d'activité : rendre compte et comprendre les résultats des actions, renforcer leur efficacité, améliorer le pilotage stratégique, repérer de nouveaux champs d'innovation, convaincre les financeurs, soutenir la communication et valoriser le travail des salarié·es et des bénévoles. L'évaluation d'impact permet de montrer des résultats concrets et de reconnaître l'investissement des équipes.

Il distingue deux grands types d'évaluation :

1. L'évaluation des résultats de l'action, centrée sur les bénéficiaires direct·es et les effets immédiats, positifs ou négatifs. Cette approche est relativement simple à mettre en œuvre en termes de temps, de ressources humaines et financières.
2. L'évaluation d'impact social, qui mesure les conséquences significatives et durables des activités d'une organisation, tant sur les parties prenantes externes (bénéficiaires, usager·es, donateur·rices, partenaires) qu'internes (salarié·es, bénévoles), ainsi que sur la société dans son ensemble. Elle adopte une perspective systémique et long-termiste, nécessitant souvent une cartographie détaillée des parties prenantes. Cette démarche est plus complexe, chronophage et onéreuse.

Deux exigences sont communes à ces deux types d'évaluation :

- Clarifier les motivations et définir la ou les questions évaluatives principales ;
- Formaliser la chaîne de création de valeur sociale de la structure, en identifiant ce qui est produit et à quoi cela contribue.

David Erbs détaille les étapes clés d'une évaluation : choisir l'équipe et répartir les tâches, constituer un échantillon représentatif, définir le calendrier et élaborer un référentiel d'évaluation qui sert de guide pour collecter, classer et mesurer les données. Dans le cadre d'une évaluation d'impact social, il est essentiel de définir les critères et les indicateurs, ces derniers permettant de caractériser et renseigner les critères. Les outils de collecte doivent être adaptés aux moyens disponibles et aux bénéficiaires : pour les personnes en souffrance psychique, les questionnaires doivent être courts, simples et accompagnés d'un encadrement pour garantir la compréhension. Les outils doivent également être testés sur le terrain, comme l'association l'a fait quatre fois avant de finaliser ses supports de collecte.

Il présente ensuite les principaux types d'outils : questionnaires, entretiens individuels, entretiens de groupe ou focus groups et échelles, notamment les échelles de Likert à cinq ou sept propositions pour permettre une position médiane (du type « tout à fait d'accord, plutôt d'accord, ne sait pas ou neutre, pas d'accord, pas du tout »).

Enfin, il insiste sur l'importance de collecter, analyser et diffuser les données, puis de réitérer l'évaluation sur le temps long. Bien que l'investissement initial en temps et en ressources soit conséquent pour construire les outils, leur réutilisation et mise à jour régulière rend le processus beaucoup plus efficace et pertinent sur le long terme.

L'évaluation d'impact social menée par Les Invités au Festin

David Erbs explique qu'en 2022, deux motivations principales ont guidé cette démarche : d'une part, une exigence de leur principal financeur pour démontrer l'efficacité du modèle d'accompagnement et justifier des financements ; d'autre part, des motivations internes, visant à mettre à plat les pratiques et à corriger les points perfectibles. Les questions évaluatives posées étaient simples mais centrales : le modèle d'accompagnement améliore-t-il le bien-être des bénéficiaires direct·es ? Quelle est la plus-value sociale de l'action des Invités au Festin ?

L'équipe chargée de l'évaluation comprenait quatre personnes, représentant 1,5 ETP. Le financement était externe et substantiel. L'échantillon initial potentiel comptait une centaine de bénéficiaires dans le Doubs, résident·es de pensions de famille et participant·es aux GEM. Finalement, l'échantillon d'évaluation a comporté 50 bénéficiaires, certain·es ayant refusé de participer ou n'étant pas considéré·es comme adhérent·es actif·ves, faute de paiement de leur adhésion.

L'évaluation a duré 14 mois, répartis en plusieurs étapes : formation sur l'impact social et la méthodologie, constitution du référentiel et des outils de collecte, test des outils, analyse des données, puis production du rapport.

Pour construire le référentiel d'évaluation, l'association s'est appuyée sur la notion de lien social, inspirée du psychologue Lazarus, déclinée en trois dimensions : lien de soi à soi, lien de soi à l'autre et lien de soi aux autres. À partir de ces dimensions, l'équipe a défini des critères et des indicateurs (en moyenne cinq ou six par critère) couvrant la santé physique et psychique, le bien-être, la structuration du quotidien, l'intégration sociale, la citoyenneté, la participation professionnelle, la déstigmatisation et l'environnement. Au total, près de 80 indicateurs ont été utilisés pour appréhender le parcours de vie des bénéficiaires.

Les outils de collecte comprenaient :

- Des questionnaires individuels (46 items pour les résident·es, 31 pour les participant·es aux GEM) ;
- Des entretiens semi-directifs individuels avec enregistrement sonore ;
- Des focus groups thématiques pour recueillir des témoignages qualitatifs détaillés.

L'analyse des données a été réalisée à l'aide de tableaux croisés dynamiques avec Excel, en veillant à l'anonymisation des informations. Les enregistrements sonores ont été retranscrits afin d'extraire des verbatims illustratifs.

Le rapport final comprend 180 pages, complété d'une version synthétique d'une douzaine de pages. Cinq grandes thématiques structurent le rapport : qualité de vie, socialisation, pouvoir d'agir, dé-stigmatisation et citoyenneté. La diffusion a été stratégique : le rapport complet a été adressé aux financeurs et principales tutelles (Conseil régional, Agence Régionale de la Santé, services déconcentrés de l'État, fondations), tandis que le rapport synthétique a été partagé plus largement pour gagner en visibilité et en notoriété. L'évaluation est un processus itératif, et le prochain rapport est prévu pour mars 2026.

David Erbs présente ensuite le bilan de l'évaluation d'impact social menée en 2022 : 14 mois de travail, 2 450 heures mobilisées et un coût réel de 85 000 euros. Cette évaluation n'aurait pas été possible sans financement externe, le soutien du financeur ayant intégré son coût dans le projet triennal 2022-2024 de l'association. Les salarié·es, déjà pleinement mobilisé·es dans leurs missions quotidiennes, n'auraient pas pu mener ce travail supplémentaire sans ce financement dédié.

L'évaluation a apporté une base de données étendue, utilisée pour différents besoins et analyses ultérieures. Elle offre un regard global sur l'action de l'association, permettant de repérer forces, faiblesses, spécificités, dysfonctionnements et réussites, et surtout de proposer des pistes d'amélioration. Ce travail a constitué une base solide pour relancer des actions sur des fondations saines, en identifiant ce qui ne fonctionnait pas et en renforçant l'efficacité du projet. L'évaluation a également permis d'accroître la visibilité et la notoriété de l'association, élément clé pour convaincre des financeurs désormais très attentifs à la réalisation d'évaluations d'impact social.

Pour finir, il explicite quelques éléments issus de cette évaluation :

- 100 % des résident·es ont connu une baisse ou une adaptation de leur médication, ce qui se traduit par des économies pour les finances publiques.
- 96 % des résident·es déclarent ne jamais avoir été réhospitalisé·es, ce qui montre l'efficacité du modèle : une journée de résidence en pension de famille coûte environ 20 € par personne et par jour, contre 1 200 € pour une journée en centre hospitalier spécialisé.

- 92 % des résident·es se sentent plus confiant·es dans leur capacité à établir de nouvelles relations sociales.
- 88 % des résident·es constatent une amélioration dans l'acceptation de leurs difficultés psychiques, un facteur essentiel pour le rétablissement.

Ces résultats illustrent à la fois l'efficacité sociale et économique du modèle d'accompagnement des Invités au Festin et constituent des arguments déterminants pour la crédibilité de l'association auprès des financeurs.

« Ce qu'elle nous a apporté [cette évaluation], c'est une base de données très vaste qu'on utilise à de nombreuses occasions. Un regard panoptique sur notre action qui permet de repérer forces, faiblesses, spécificités, dysfonctionnements, réussites, échecs et surtout de proposer des pistes d'amélioration. Cette évaluation-là, pour moi [...] et pour l'équipe développement, a été la base pour redémarrer une action sur des bases saines parce qu'on s'est rendus compte qu'il y avait beaucoup de choses qui ne fonctionnaient pas et qu'on pouvait être beaucoup plus efficaces. »

Dé-statuer, dialoguer, décélérer : repenser l'évaluation de l'accompagnement dans les musiques actuelles

Thierry Duval, membre du *collectif RPM*, synthétise des éléments abordés lors d'un séminaire organisé par le Collectif en 2023 sur la question de l'évaluation. Il rappelle que Luc Carton, philosophe belge récemment décédé, avait accompagné les réflexions du Collectif lors de ce séminaire et avait positionné la question de l'évaluation de manière politique en insistant sur l'importance de distinguer deux approches :

- L'évaluation managériale, descendante, centrée sur le rendu de comptes et la production, souvent imposée par les structures et les financeurs.
- L'évaluation démocratique, plus ambitieuse, impliquant l'ensemble des parties prenantes dans l'élaboration des critères et des outils d'évaluation. Cette approche est plus complexe, prend davantage de temps et est potentiellement plus aléatoire, mais elle correspond davantage aux valeurs et aux aspirations sociales et citoyennes que l'on peut souhaiter promouvoir dans le secteur culturel.

Thierry Duval explique que Luc Carton a également insisté sur la nécessité de franchir certains murs, notamment celui de l'institution culturelle, et de penser les actions au-delà des logiques sectorielles, en intégrant le contexte socio-économique et sociopolitique qui influence les conditions de travail et d'accompagnement. Il invite aussi à « dé-statuer » les individus, en considérant les artistes et les professionnel·les de l'accompagnement dans toutes leurs dimensions, au-delà de leurs seuls rôles professionnels, et à créer des espaces d'écoute et de compréhension réciproque.

« Comment en tant que citoyen, acteur du champ socio-culturel, on peut avoir cette utopie ou cette envie d'aller vers, ce que Luc Carton appelle, une évaluation démocratique, qui est [...] l'idée que toutes les parties prenantes d'une action s'associent pour élaborer les éléments de l'évaluation de cette dite action ? »

Thierry Duval souligne ensuite l'importance de s'appuyer sur les droits culturels comme ligne d'horizon pour les pratiques d'évaluation. Cela implique de questionner la relation à l'artistique, la subjectivité et la pédagogie dans les parcours culturels, problématique abordée notamment lors du séminaire 2024 du Collectif RPM intitulé « On ne touche pas à l'artistique ? ». Il est nécessaire d'interroger l'artistique de manière consciente et de le prendre en compte dans la relation aux artistes et dans l'évaluation des pratiques d'accompagnement. Il aborde ensuite la question de la vision du monde et de la musique, en lien avec les droits culturels : il souligne l'importance de créer des espaces de discussion où artistes et professionnel·les de l'accompagnement (notamment dans les SMAC et lieux similaires) peuvent partager leurs visions respectives de la musique. L'objectif est de clarifier ce que chacun·e entend par des notions souvent utilisées de manière vague, telles que « émergence » ou « développement », et de faire émerger les aspirations profondes des personnes avant de concevoir un dispositif d'accompagnement structuré. Thierry Duval insiste sur l'implication citoyenne des artistes, en leur offrant des espaces pour contribuer à la gouvernance des projets et aux visions de transformation culturelle. Les structures d'accompagnement doivent ainsi devenir des lieux permettant d'explorer la musique autrement qu'à travers une perspective strictement ascendante de la carrière artistique. Il rappelle ensuite que l'évaluation doit être intrinsèquement liée à des objectifs clairement définis : or, dans le cadre de l'accompagnement, ceux-ci sont souvent flous, car l'accompagnement n'est pas un objectif mais une posture.

La question centrale devient alors : comment évaluer ce vers quoi on accompagne les personnes, et non pas l'accompagnement en tant que tel ? Enfin, Thierry Duval met en lumière la question de la légitimité et du jugement dans l'évaluation artistique : il s'agit de déterminer en quoi un·e professionnel·le est légitime pour juger de la qualité artistique d'un·e artiste, quels sont ses points d'appui et la pertinence d'un tel jugement. Les artistes expriment souvent le besoin d'un regard professionnel sur leur production, tout en cherchant à s'affranchir des modèles normatifs hérités du système scolaire. L'enjeu est de construire des outils d'évaluation qui permettent de qualifier la production et les parcours artistiques de manière respectueuse et contextualisée, hors des standards académiques ou prescriptifs.

Pour finir, Thierry Duval aborde la question de la décélération, qu'il identifie comme un phénomène sociétal général impactant également le secteur des musiques actuelles. Tout travail qualitatif, durable et porteur de sens, notamment en matière d'évaluation, exige du temps. Or, la pression sociale et professionnelle crée une injonction de rapidité, rendant difficile la réalisation de travaux approfondis. Les espaces de dialogue, la construction de méthodologies et la réflexion sur les pratiques d'accompagnement nécessitent beaucoup de temps et de patience. Il insiste sur l'importance de s'arrêter collectivement sur cette question afin de donner de la profondeur aux métiers et aux actions menées sur les territoires. Ces temps d'échange permettent d'analyser les attentes des financeurs, notamment de l'État à travers les labels SMAC, et de comprendre comment ces exigences interagissent avec les pratiques réelles d'accompagnement.

Enfin, Thierry Duval souligne la nécessité d'espaces de dialogue multipartites, impliquant collectivités publiques, représentant·es de l'État, acteur·ices du secteur et artistes, pour interroger le sens de l'action publique et des dispositifs d'accompagnement des pratiques artistiques. L'enjeu est de construire une compréhension partagée, adaptée aux réalités locales, et de questionner collectivement les effets des structures et des interventions sur les territoires.

Antoine Cordier remercie les intervenant·es pour leurs contributions et rappelle la consigne pour le travail en sous-groupes : chaque sous-groupe doit proposer deux ou trois indicateurs jugés essentiels pour appréhender la dimension qualitative de l'accompagnement des pratiques musicales, notamment dans les musiques actuelles. Pour chaque indicateur, il s'agit de le nommer, d'en préciser le sens ou de le décrire brièvement et de réfléchir à la manière dont il pourrait être observé ou évalué. Les sous-groupes sont également invités à noter les points de désaccord ou les aspects qui suscitent débat

Retours sur les échanges en sous-groupes :

Gil Lasserre, salarié du CEM, école de musique et pôle de répétition au Havre, rapporte les échanges du premier sous-groupe. Le groupe s'est concentré sur la dimension des besoins : il s'agit d'établir une grille de diagnostic pour identifier les besoins des artistes, exprimés ou implicites, lors de leur rencontre avec la structure accompagnatrice.

En termes d'évaluation, le groupe a réfléchi à la correspondance entre les moyens mobilisés par la structure et les besoins des artistes. L'idée est de mesurer en quoi les outils et ressources proposés par la structure répondent aux besoins identifiés.

Plusieurs pistes ont été envisagées :

- Un questionnaire ciblé, permettant de vérifier l'évolution des besoins perçus par l'artiste entre le début et la fin de l'accompagnement (oui/non avec possibilité de développer).
- L'évaluation des compétences artistiques et stratégiques de l'artiste, avec une grille de type Likert (plutôt d'accord, d'accord, neutre, pas d'accord, pas du tout d'accord).
- L'évaluation de l'autonomie de l'artiste, en particulier dans sa posture d'artiste-entrepreneur·se et sa capacité à gérer les aspects psychologiques et organisationnels de son activité, au-delà du simple statut administratif.

Le sous-groupe a ainsi identifié que l'évaluation qualitative doit porter à la fois sur les besoins, les compétences et l'autonomie des artistes, en intégrant leur propre perception de l'évolution de ces éléments au fil de l'accompagnement.

Sébastien Beau, chargé d'accompagnement à *La Vapeur* à Dijon, rapporte les échanges du deuxième sous-groupe. Le groupe a tout d'abord pris le temps d'échanger et de mieux connaître les différentes pratiques des participant·es,

ce qui a enrichi la réflexion sur l'évaluation. Il a ensuite identifié l'autonomie de l'artiste comme un indicateur central, bien que sa mesure ne soit pas simple. Plusieurs pistes d'évaluation ont été envisagées :

- Fixer des objectifs dès le diagnostic d'entrée dans le dispositif, permettant de mesurer ultérieurement s'ils sont atteints.
- Évaluer les compétences pratiques et stratégiques, par exemple la capacité à réaliser un budget ou à gérer certaines tâches professionnelles, avec des cases simples à cocher pour un suivi clair.
- Questionner la compréhension de la filière artistique et la connaissance de l'écosystème, afin de vérifier si l'artiste acquiert une vision globale du secteur au fil de l'accompagnement.
- La question de l'épanouissement artistique est considérée comme un indicateur crucial, mais le groupe n'a pas encore identifié de méthode d'évaluation précise.

Le groupe souligne que certains éléments, comme l'autonomie et la compréhension de l'écosystème, peuvent être évalués concrètement, tandis que d'autres, comme l'épanouissement artistique, nécessitent encore des réflexions et des échanges pour définir des outils pertinents.

Le troisième sous-groupe observe que ses discussions recoupent en grande partie les échanges des deux autres groupes, en insistant particulièrement sur la question de l'autonomie des artistes. Plusieurs éléments et pistes de réflexion ont été dégagés :

- Les indicateurs d'autonomisation : la capacité à ne plus demander d'aide pour des gestes techniques ou pratiques, par exemple l'accès à un local, le branchement d'un ampli ou la manipulation d'un système de son. Ou encore l'évolution du récit personnel et collectif, c'est-à-dire la manière dont les artistes ou les groupes décrivent leur pratique au fil du temps. Bien que difficile à mesurer, ce suivi qualitatif peut montrer une progression dans la confiance et la maîtrise de la pratique.
- Lien avec les objectifs initiaux : l'autonomisation doit être évaluée au regard des objectifs définis lors du diagnostic initial. Ces objectifs servent de repères pour identifier les points sur lesquels l'accompagnement vise à favoriser l'autonomie et les compétences.
- L'échelle d'évaluation : la question de l'échelle semble centrale. L'évaluation peut se faire au niveau individuel, pour mesurer la progression des personnes, ou au niveau du projet ou du groupe, mais la dynamique collective ne reflète pas toujours la réalité individuelle des participant·es. Les ricochets et effets indirects dans la vie des artistes sont également à considérer : fréquentation de lieux de répétition, participation à des dispositifs d'accompagnement, à des évènements, à des associations. Ces interactions peuvent influencer des parcours plus larges, parfois au-delà des carrières musicales stricto sensu.
- Structuration de la filière : l'accompagnement et l'autonomisation des individus peuvent également contribuer, à long terme, à la structuration de la filière musicale, en développant des compétences et des réseaux qui dépassent le cadre immédiat des projets et groupes.

En résumé, le groupe met en avant que l'évaluation qualitative doit combiner un suivi individuel et collectif, en prenant en compte à la fois la progression technique et pratique, le développement de la narration personnelle ou du groupe, et l'impact sur la filière musicale dans son ensemble.

Thierry Duval synthétise ces échanges en soulignant l'importance de temps longs pour ce type de réflexion collective sur les pratiques professionnelles, tout en rappelant que ces rencontres sont aussi l'occasion d'amorcer des réflexions et d'initier de futurs groupes de travail. Il note plusieurs points récurrents :

1. **L'autonomie des artistes** : évoquée par les trois sous-groupes, elle apparaît comme un indicateur central d'aboutissement des dispositifs d'accompagnement. Il reste à déterminer comment mesurer concrètement cette autonomie, en combinant approches qualitatives et quantitatives.
2. **Les parcours des artistes et leurs différentes étapes** : les échanges ont mis en évidence la pertinence d'analyser les parcours des artistes dans leur globalité, en considérant différentes étapes et moments clés de l'accompagnement. Cela inclut la progression individuelle, l'évolution des compétences et la capacité à naviguer dans l'écosystème artistique.
3. **La phase d'accueil et de diagnostic** : un point central identifié est la phase d'accueil des artistes, c'est-à-dire le premier contact entre les structures, leurs équipes et les artistes. Il s'agit de définir clairement ce que cette phase comprend, comment elle se déroule et comment elle peut être intégrée dans les outils d'évaluation, notamment à travers le diagnostic initial des besoins et des objectifs des artistes.
4. **Les perspectives d'un travail collectif** : la création de groupes de travail spécifiques dédiés à ces enjeux semble pertinente, en capitalisant sur les expériences des séminaires passés, sur les interventions d'expert·es et sur les travaux et outils déjà réalisés afin de produire des indicateurs spécifiques aux pratiques d'accompagnement dans les musiques actuelles et populaires.

Véra Bezsonoff, salariée de la FEDELIMA, souligne la pluralité du sujet de l'évaluation, qui comporte au moins deux dimensions distinctes : l'évaluation de l'accompagnement proposé aux artistes et l'évaluation des projets artistiques eux-mêmes. Elle insiste sur la difficulté d'harmoniser ces deux types d'évaluations, étant donné que les groupes et les individus n'ont pas toujours les mêmes ambitions et que cette divergence peut influencer la trajectoire des projets artistiques et des groupes eux-mêmes. Elle ajoute que l'organisation des projets de musiques actuelles, historiquement pensée par pôle, tend aujourd'hui à évoluer vers plus de transversalité, ce qui permet d'avoir une approche plus globale des projets et de leurs enjeux et invite à une évaluation plus partagée et transversale. Elle rappelle enfin que la maîtrise de l'évaluation par les acteur·ices est essentielle pour éviter les logiques de marketing territorial et garantir l'intérêt général, plutôt que la simple promotion de quelques dispositifs ou artistes phares sur un territoire.

Vincent Risbourg, chargé d'accompagnement à *La Lune des Pirates* (Amiens), insiste sur la question de l'usage et de la destination des outils d'évaluation. Ils doivent permettre l'amélioration des dispositifs d'accompagnement et la verbalisation de retours aux artistes avec une parole libérée, mais ils doivent aussi garantir une forme d'anonymat, notamment dans des contextes où les artistes sont en relation avec les programmateur·ices et souhaitent jouer dans les lieux de musiques actuelles. Il insiste également sur la dimension territoriale de l'accompagnement, qui invite à réfléchir à la circulation des compétences et des pratiques au-delà des dispositifs cloisonnés, pour éviter l'entre-soi et favoriser la créativité.

Thierry Duval rappelle que le but n'est pas de pousser tous les artistes à devenir professionnel·les, mais de reconnaître que différentes formes d'engagement et de professionnalisation existent, et que l'évaluation doit être adaptée à ces réalités variées.

Après avoir rappelé l'intérêt de poursuivre les réflexions engagées sur cet atelier lors des rendez-vous des réseaux, des fédérations et au sein de petits groupes de travail de production collective, Antoine Cordier remercie l'ensemble des intervenant·es et des participant·es pour leurs contributions.

ATELIER 3

Réinventer l'original : singularités, enjeux et fonctions des reprises dans les musiques populaires

Tribute bands, groupes hommages, cover bands, groupes de reprises… Cette scène s'est imposée comme une composante incontournable du paysage musical hexagonal. Si les reprises ont toujours existé, ce type de groupes venus du monde anglo-saxon dans les années 90, connait aujourd'hui un succès grandissant auprès d'un public large et enthousiaste !

Entre hommage ou nostalgie, moments de communion entre fans, transmission d'un patrimoine musical, les reprises remplissent des fonctions sociales diverses et essentielles. Pourtant, elles ne reposent pas toutes sur les mêmes ressorts : de la copie fidèle à la réinterprétation totale, du sample à la réinvention créative, ces pratiques constituent aussi pour de nombreux musicien.nes des musiques populaires une manière d'apprendre la musique de « faire ses gammes », de former un groupe, de partager un patrimoine oral, voire même de répondre à une certaine demande qui permet aussi « de remplir le frigo ».

Que révèlent ces reprises de notre rapport à la musique, à son histoire, à la création mais aussi à la transmission ? Peut-on distinguer une reprise, d'une cover ou d'un tribute ? Comment accompagner et diffuser ces pratiques ? Autant de questionnements qui seront au cœur des échanges de cette table ronde, pour peut-être en finir avec la phrase aux intonations souvent quelques peu désespérée « Ohh encore un groupe de reprises ! »

Animé par…



Fred Jiskra
Coordinateur des Zuluberlus, musicien, référent-adhérent sur les pratiques musicales pour la FEDELIMA (Colombes)

Avec le partage d'expériences de…



François Mosnier
Compositeur, guitariste, Le Pop, Le Karatoké(Paris)



Pierre Alberici
Coordinateur de De la Neige en Été (Bordeaux)



Frédérique Bernard
Chargée de projet à la Direction de la Culture (Chatou)

Fred Jiskra, musicien, manageur d'artistes, coordinateur de l'association *Les Zuluberlus* à Colombes (Hauts-de-Seine), impliqué au sein de la FEDELIMA et du réseau régional francilien le *RIF*, est l'animateur de cette table ronde. Il ouvre les échanges en soulignant la diversité des pratiques que recouvre la notion de « reprise » appliquée au champ de la musique : des pratiques très diverses, souvent hétérogènes, et pas toujours clairement distinguées. Il en rappelle les fonctions sociales : susciter la nostalgie, créer un sentiment de communion, permettre la transmission, rendre hommage, valoriser un patrimoine artistique, ou participer à des enjeux économiques pour les artistes, comme gagner sa vie. Il revient ensuite sur son parcours personnel : à ses débuts, les lieux pour jouer étaient rares et souvent inaccessibles pour celles et ceux qui n'avaient pas ou peu de moyens. Face à ces contraintes, ses camarades et lui ont décidé de créer leurs propres espaces et pratiques musicales, refusant les normes établies et cherchant à inventer autre chose, en rupture avec les modèles existants. Dans ce contexte, les reprises et certaines formes de musique populaire (comme l'accordéon lors des bals) étaient alors considérées comme démodées ou « ringardes ». Cette énergie créative a pourtant permis de développer des initiatives collectives : ouverture de salles, création de formations et de cursus universitaires, pratiques d'éducation populaire. Dès son adolescence, la musique était pour lui un outil de transformation sociale et collective. Il propose enfin de revenir à l'analyse du phénomène des reprises, en soulignant, en contrepoint de ce qu'il a vécu jeune adulte, leur succès actuel dans les musiques actuelles.

Il invite les intervenant·es et les participant·es à interroger les enjeux, les fonctions et les réalités de la reprise à travers trois angles : d'abord une typologie et une mise en perspective historique de ces pratiques ; ensuite les différentes finalités de la reprise ; enfin les liens qu'elle entretient avec ses publics.

Derrière les reprises : une histoire longue et des formes multiples

Reprendre pour transmettre, adapter, survivre : une pratique fondatrice

Pierre Alberici, coordinateur de la structure bordelaise *De La Neige en été*, forme aujourd'hui les professionnel·les du secteur sur des questions artistiques, stratégiques et autres. Pour lui, il est impossible d'analyser la reprise sans la replacer dans son histoire. Le geste de la reprise (qu'il s'agisse de réappropriation, de transmission ou d'adaptation) est consubstantiel à la musique elle-même. Avant l'existence de l'enregistrement ou même de la partition, reprendre une œuvre était une condition de sa survie : si elle n'était pas rejouée, elle disparaissait. Dès l'apparition des partitions, puis de l'enregistrement à la fin du XIX^{ème} siècle, les musicien·nes ont continué à interpréter et réinventer le travail d'autrui, donnant naissance à une infinité de versions et de lectures singulières. Pierre Alberici retrace ensuite l'évolution du phénomène au fil de la structuration de l'industrie phonographique dans les années 1950-1960 : les adaptations linguistiques et culturelles (comme les versions traduites des Beatles ou de Joe Dassin) participaient déjà à la circulation internationale d'un même répertoire.

> *« L'industrie phonographique se structurant entre 1950 et 60, l'idée d'adapter des chansons, des versions de Joe Dassin en coréen ou des versions des Beatles en allemand, c'était aussi de propager un produit culturel sur d'autres marchés. Donc ça c'est aussi un des enjeux de la reprise ! »*

Les transformations technologiques ont ensuite démultiplié les possibilités et les formats de reprise : enregistrement domestique, sampling, remix, ré-interprétations de standards de jazz ou des riddims dans la musique jamaïcaine, témoignent d'une créativité sans cesse renouvelée. Mais cette profusion s'accompagne aussi d'un effet paradoxal : dans un contexte de surabondance musicale et de saturation de l'offre, la reprise devient parfois un moyen de confort ou de reconnaissance immédiate, instrumentalisé par l'industrie pour maintenir les auditeur·rices dans des repères familiers.

Reprendre : se souvenir vers l'avenir

Frédérique Bernard, chargée de projet à la Direction de la culture de la ville de Chatou dans les Yvelines, souhaite revenir sur la terminologie habituellement utilisée autour de la notion de reprise. Elle interroge la manière spontanée dont ce terme s'oppose à celui d'« original » ou de « création » : cette opposition entretient largement l'idée que la reprise serait un sous-genre, une forme mineure par rapport à l'œuvre originelle. Elle s'attarde alors sur la distinction entre reprise et répétition. Une reprise, affirme-t-elle, n'est jamais une simple reproduction. Tout comme l'enfant qui répète avant de dépasser

ce qu'il imite, la reprise engage un mouvement bien plus complexe que la répétition mécanique du geste. Elle convoque ensuite Kierkegaard, auteur de La Reprise. Le philosophe y définit la reprise comme un acte qui ne se contente pas de refaire, mais de refaire en avant : plus précisément, un « ressouvenir en avant », une manière paradoxale de se souvenir vers l'avenir. Une dynamique temporelle singulière qui distingue profondément la reprise de la répétition, purement mécanique. Un·e musicien·ne qui reprend ne répète jamais vraiment : il ou elle retricote un morceau du passé dans le présent, en lui ouvrant un avenir. La reprise est donc, fondamentalement, un acte de création. Même un enfant qui débute la musique est déjà dans un geste créateur dès lors qu'il reprend. Elle rappelle enfin que personne ne crée à partir de rien. Dans la musique contemporaine, le sample le montre de façon éclatante : toute musique est déjà une reprise, une réappropriation.

« La création ex nihilo n'existe pas, quelque création musicale que ce soit. D'autant plus aujourd'hui avec le sample, par exemple, c'est encore plus évident. On voit bien que personne n'apprend à partir de rien, que toute musique est déjà reprise en soi. »

Un participant souligne l'existence de l'anglicisme « cover », qui induit cette ambition d'aller au-delà de la simple répétition ou reproduction. Sans équivalent direct en français, il est largement repris pour évoquer cette idée d'apport créatif dans le fait de reprendre un morceau préexistant.

La reprise sous toutes ses formes

Un musicien qui joue dans un groupe de bal propose une distinction très nette entre trois notions souvent mélangées : la cover, la reprise et le tribute. Pour lui, la cover relève typiquement de l'esthétique anglo-saxonne : on reprend un morceau (souvent rock) dans sa chambre, juste avec une guitare acoustique, et on en change complètement le style, l'humeur, la lecture. On propose une version intime, décalée, transformée. La reprise relève d'autres ressorts : il s'agit de morceaux choisis, pas à la demande, avec un programme pensé et une intention. Et surtout une manière d'arranger qui repose, dans son cas, sur un principe particulier : jouer « de tête ». Entre la version originale et ce dont ils se souviennent, il y a des oublis, des approximations… et c'est précisément ça qui devient l'arrangement. Ce flou créatif fait qu'ils sonnent comme eux, pas comme une copie. D'un concert à l'autre, ça évolue naturellement selon ce qui revient en mémoire. Résultat : les publics entendent un spectacle homogène, avec une couleur sonore identifiable, quels que soient les morceaux. Le tribute, en revanche, est tout à fait différent : l'objectif est l'imitation. Reproduire le petit gimmick de guitare, la signature de cuivre, le son, les costumes, parfois même les chorégraphies. Le paradoxe des tributes pourrait même être de devenir une sorte de jeu des différences permanent, comme si l'imitation poussée au millimètre ne produisait pas forcément la fête, mais plutôt un malaise fascinant où l'on guette l'imperfection plus qu'on ne se laisse porter par la musique.

Pour Frédérique Bernard, le tribute se rapproche plus de la logique du cabaret, du spectacle et du « show » que du concert.

Un musicien de musiques traditionnelles évoque un article de Jan Butler, « Œuvres musicales reprises et Strange Little Girls » (2010), qui propose une définition précise des enjeux d'intertextualité dans les popular music studies. L'article distingue plusieurs catégories d'œuvres qui éclairent différemment la notion de reprise. Butler s'appuie sur une recherche qui différencie œuvres allographiques et œuvres autographiques. Les premières (typiquement dans la musique classique) existent à travers une multitude d'interprétations : la 5ème Symphonie de Beethoven est une œuvre dont la réalité est constituée par l'ensemble de ses exécutions possibles. Les secondes sont liées à la matérialité d'un enregistrement particulier : Blackbird, chantée par Paul McCartney sur le White Album, n'existe que sous la forme de cette version précise, gravée à un moment donné dans un studio donné. Cette distinction change profondément la manière d'appréhender la reprise en musique populaire par rapport à la musique savante occidentale. Dans le cas d'une œuvre allographique, ce qu'il appelle « le texte » (accords, paroles, structure, instrumentation) est disponible pour toutes et tous : c'est ce qui permet l'infinie variété des covers, des versions ska improbables aux relectures dub comme Radiodread. En revanche, l'œuvre autographique demeure inaccessible en tant que telle : on ne pourra jamais recréer Blackbird comme elle existe matérialisée par la voix de McCartney dans le studio d'Abbey Road. Une reprise, aussi inventive soit-elle, n'accède jamais à ce statut.

Cette distinction l'a particulièrement éclairé dans son propre domaine, celui des musiques traditionnelles, où l'on parle souvent « d'œuvres qui n'ont point d'auteur ». Comme dans le blues, certaines pièces circulent librement précisément parce qu'elles n'appartiennent à personne. Leur statut interroge directement la question de l'auteur ou de l'autrice, et par extension tout le système des droits d'auteur·rice et de la propriété intellectuelle. Louis Jacques précise que ces œuvres « sans auteur » le sont du point de vue de la personne qui les interprète aujourd'hui : elles n'ont pas d'auteur identifiable, non parce qu'elles seraient nées de nulle part, mais parce qu'elles résultent d'un processus de transformation multigénérationnelle. Ce sont des créations collectives, façonnées par une chaîne d'interprètes au point qu'il devient impossible d'en attribuer la composition initiale à un individu précis. Il existe toutefois toujours un « squelette » de départ (une structure, une mélodie, une trace originelle), même remodelé au fil du temps. La reprise et les droits d'auteur·rice Pierre Alberici complète la réflexion en rappelant que l'appareil législatif lui-même s'est structuré autour de ces questions : droits d'auteur·rice, droits voisins, titulaires de droits… La loi fait clairement la distinction entre les ayants droit d'une œuvre originale et celles et ceux qui interviennent dans le cadre d'une reprise. L'adaptateur ou l'adaptatrice (par exemple lorsqu'il s'agit de traduire un texte dans une autre langue) devient également titulaire de droits d'auteur·rice : on reconnaît ainsi juridiquement que cette personne apporte un supplément d'âme, une véritable valeur créative. Il en va de même pour l'arrangeur ou l'arrangeuse, dont le travail est lui aussi considéré comme une contribution originale. Ce fonctionnement du droit vient confirmer ce qui vient d'être dit : dès qu'il y a réappropriation d'une œuvre, il y a déjà création. La loi reconnaît qu'adapter, arranger ou traduire une œuvre originale constitue un acte créatif à part entière. Ces questions deviennent encore plus complexes avec l'émergence récente de l'intelligence artificielle créative, qui remet profondément en jeu le cadre du droit d'auteur·rice. Pierre Alberici pose alors une question centrale : qu'est-ce qui fait « auteur·rice » lorsqu'une IA génère une nouvelle œuvre ? Comment déterminer qui est titulaire de droits dans ce type de création ? Cette incertitude interroge aussi l'avenir de la création elle-même : si ces pratiques se généralisent, faudra-t-il continuer à produire des œuvres nouvelles, ou la logique de génération automatisée déplacera-t-elle ce rapport à l'originalité ? Ces enjeux dépassent le cadre strict de la table ronde, mais lui semblent indissociables des débats contemporains sur la reprise.

François Mosnier, guitariste et compositeur impliqué dans divers projets de reprises musicales (Le Pop, La Karatoké), revient sur la question de l'intelligence artificielle à travers une expérience concrète. Par curiosité, il a utilisé un logiciel de création musicale générative : après quelques mots-clés et une intention, le logiciel a proposé un morceau, auquel il a ensuite ajouté sa propre voix. Membre de la SACEM, il a voulu tester les limites du droit d'auteur·rice pour cette œuvre hybride, pas entièrement sienne mais en partie, puisqu'il en avait fourni les paramètres. Il a donc tenté de la déclarer normalement, en déposant un fichier MP3. À sa surprise, la SACEM a validé le dépôt en quelques secondes. « J'ai un morceau qui n'est pas à moi mais qui est quand même à la SACEM », constate-t-il, mettant en lumière la difficulté de l'écosystème juridique à suivre ces nouvelles formes de création. Il précise n'émettre aucun jugement moral sur l'intelligence artificielle : son intérêt réside dans la curiosité du geste et la découverte des limites de ces outils.

Reprendre pour partager : la reprise, terrain de convivialité et de désacralisation

François Mosnier élargit son propos en retraçant son parcours de musicien pour expliquer ce qu'il cherche dans la création. Il raconte avoir grandi dans la scène punk des années 1980 et avoir fait partie du groupe Washington Dead Cats. Avec le temps, il s'est interrogé sur sa place dans la musique, sur ce qu'il voulait vraiment y faire. Il se rappelle comment, dans sa jeunesse, il créait avec les moyens du bord : un immeuble abandonné devenait un studio, un squat se transformait en salle de répétition. Les concerts se montaient sans subventions, en allant chercher le public dans la rue, en demandant simplement « ce que chacun·e pouvait donner ». De fil en aiguille, les choses se sont structurées, fédérées, mais l'esprit punk (débrouille, horizontalité, spontanéité) est resté. À partir de là, il a voulu renouer avec quelque chose qui s'était perdu : la tradition des chanteurs de rue. Ce choix l'a conduit à jouer dans les cours d'immeubles, dans l'espace public, parfois devant des personnes qui se souvenaient encore des années 1930. À l'époque, l'argent ne venait pas de la musique elle-même, mais du petit livret de paroles vendu aux passant·es. C'est ainsi qu'il a recommencé à gagner sa vie. Et c'est là que se situe le paradoxe qui le fascine encore

aujourd'hui : sans vraiment s'en rendre compte, il s'est mis à vivre grâce aux reprises. En ré-interprétant des morceaux existants (comme en musique traditionnelle), il a construit une trajectoire artistique durable, au point de jouer dans des lieux de plus en plus importants. Une forme de reconnaissance qui tranche avec l'époque : dans ces années-là, les reprises étaient encore perçues comme ringardes. Ce décalage entre « capacité créatrice » et pratique majoritaire de la reprise reste pour lui un objet de réflexion à part entière.

C'est dans ce contexte qu'un ami commun, ancien saxophoniste des Garçons Bouchers et membre de Boucherie Production, leur propose d'aller plus loin : pourquoi ne pas faire la même chose, mais avec davantage de musicien·nes et de chanteur·ses, et de transformer l'ensemble en véritable bal ? En janvier 1995, ils organisent leur premier bal à l'Élysée Montmartre : 700 personnes. Les spectateur·rices sont jeunes, attiré·es par un exotisme paradoxal : cette musique, ni pop, ni réellement populaire, constituait pour eux et elles une sorte d'objet culturel non identifié. Pour François Mosnier, ces bals relevaient presque de la création, tant le travail de réinterprétation et de re-création était important. Ce qui devait être une expérience ponctuelle se transforme en phénomène durable. Pendant dix-huit ans, un samedi sur deux, ils jouent dans la même salle, devant 800 à 2 000 personnes. Le public vient les voir « massacrer » (dit-il en riant) Boney M ou I Will Survive. Parallèlement, François Mosnier poursuit sa carrière de journaliste, mais il fait aussi face à une forme de rejet : du côté de certain·es collègues musicien·nes attaché·es à la « création pure », les reprises sont considérées comme la « lie de l'humanité ». Il raconte s'être fait violemment critiquer, au point de couper les ponts avec plusieurs ancien·nes ami·es. Avec le recul, il analyse autrement son positionnement : il se considère avant tout comme un passeur transmettant des répertoires, comme l'ont fait avant lui les musicien·nes de bal ou de tradition. Ce n'est pas du passéisme, insiste-t-il : ils arrivaient avec leurs godillots de punks des années 80, sans sacralisation particulière. Mais cette filiation historique lui a offert un sentiment d'appartenance et la conviction de toucher un public large et intergénérationnel.

« Ma place, je trouvais qu'elle était plus dans cette manière d'être finalement un passeur. Je transmets tout simplement comme l'ont fait avant moi d'autres musiciens de bal ou de musique trad. ça me satisfaisait de me retrouver dans cette tradition. »

Les années suivantes, leur aventure continue : après l'incendie de l'Élysée Montmartre, ils deviennent le « Grand Orchestre de l'Olympia », dans la lignée du prestigieux ensemble disparu dans les années 1960. Ils jouent ensuite pour le Moulin Rouge, puis voyagent à travers le monde avec ce projet, à chaque fois qu'un événement français cherche une formation festive et populaire. Puis, les moyens économiques se réduisant, le groupe initialement à dix sur scène descend à huit plus un technicien. Ils passent de 90 dates annuelles à une quinzaine. François Mosnier décide alors de s'adapter et choisit une formule plus légère : un duo avec l'accordéoniste du bal. Ils baptisent ce nouveau projet « le Karatoké », un karaoké revisité où ils chantent « tout et n'importe quoi » avec le public. Il confie y trouver encore plus de plaisir que dans la grande formation : la relation est directe, le lien humain extrêmement fort.

Il mentionne d'ailleurs un projet actuellement en préparation avec un Ehpad en région parisienne : un événement intergénérationnel réunissant 150 personnes âgées de 4 à plus de 90 ans. L'idée : faire chanter ensemble des chansons qu'ils et elles connaissent (ou qu'ils et elles découvriront) par la voix des autres générations. Pour François Mosnier, la reprise, c'est précisément cela : un espace de rencontre, de transmission, de joie partagée, où la musique devient un passage de relais entre les âges, les histoires et les imaginaires. Elle permet aussi un travail de désacralisation et d'humilité : elle offre l'occasion aux musicien·nes de se considérer comme de simples artisan·es, proposant leur savoir-faire, et de se placer à égalité avec l'auditoire. Pour faire le lien entre les droits d'auteur·rice précédemment évoqués et l'humilité vis-à-vis d'un patrimoine musical commun, un musicien dans le champ des musiques traditionnelles explique que les compositions de son groupe ne sont pas déposées, car elles s'inscrivent dans un mouvement compositionnel collectif, sans auteur·rice unique. L'œuvre autographe (c'est-à-dire l'instrumentation et l'enregistrement) appartient au groupe et doit être citée, tandis que l'œuvre allographe, c'est-à-dire la mélodie, est portée au commun. « Je n'ai pas la prétention de m'élever au-dessus des sources qui m'ont précédé », précise-t-il, soulignant que cette démarche s'inscrit dans un engagement militant pour le partage et la transmission.

François Mosnier précise à ce propos que dans les années 1980, les morceaux créés avec son groupe étaient déclarés au régime PAI (Producteur Actuellement Inconnu). Ils avaient choisi de ne pas adhérer à la SACEM et de ne pas se soumettre aux structures de droits d'auteur·rice traditionnelles. Il exprime le peu d'intérêt qu'il porte à la répartition classique des droits entre les auteur·rices, estimant même que cela relevait du vol. Selon lui, tous les participant·es au projet (musiciens, éclairagistes, artificiers) devaient pouvoir bénéficier d'une juste participation financière, même celles et ceux qui ne jouaient pas d'instrument.

Un participant souligne que les outils Creative Commons se sont également développés et constituent, selon lui, une bonne solution pour gérer la question de l'attribution : si l'on souhaite être reconnu·e pour une œuvre, cela est possible grâce à des conditions juridiques clairement définies.



La reprise et les différents styles musicaux

Un participant souligne que les tributes reprennent principalement des morceaux très connus et commercialement réussis, ce qui contribue à renforcer la notoriété et l'influence de ces œuvres. Les groupes moins célèbres sont rarement repris.

Pierre Alberici remarque que la majorité des groupes cités, quand il s'agit de reprise, restent principalement des groupes de rock. Or, dans le rap par exemple, ou dans d'autres esthétiques, la réappropriation ne s'est pas faite de la même manière. La question de « pourquoi adapter tel ou tel morceau » appartient largement à l'histoire du rock, un champ qui s'est structuré très tôt autour de la reprise, et cette logique a accompagné toute son évolution. L'angle mort se situe justement là : d'autres pratiques se sont développées ailleurs, et la réappropriation d'œuvres a pris des formes très différentes selon les genres. Le modèle du tribute ou de la cover tend aujourd'hui à devenir minoritaire et assez circonscrit à une zone culturelle particulière.

Un musicien souligne d'abord que les typologies mentionnées (les trois modes d'interprétation : interprétation fidèle, interprétation transformée et réinterprétation radicale) sont pertinentes. Mais il ajoute que les freins parfois ressentis vis-à-vis des groupes de tribute lui évoquent une autre forme de jugement dans le champ de la musique : celui qui entoure encore, dans certains milieux, la musique électronique et le DJ set par rapport à une musique instrumentale jouée avec un instrumentarium plus « traditionnel ». Cette évolution met en lumière la dimension fonctionnelle de certaines pratiques musicales. Dans les tribute bands comme dans le DJing, la musique peut avoir une fonction précise : faire danser, permettre la communion, soutenir le chant collectif. Il cite même le karaoké : est-ce une pratique musicale ? Pour lui, ces formes questionnent les frontières entre création, performance et imitation. Il conclut que les inquiétudes autour des tribute bands relèvent souvent de cette tension entre fonction et création, et du malaise que peut susciter une pratique davantage tournée vers l'imitation que vers l'innovation.

François Mosnier estime que le DJ set comporte un véritable travail de créativité, alors que, selon lui, le tribute repose davantage sur un travail de copie. Il reconnaît bien que certain·es affirment « reprendre les morceaux à leur manière », mais il nuance : chaque musicien·ne pose inévitablement sa propre façon de jouer, avec ses qualités, ses défauts, sa culture musicale et son histoire personnelle. Dans sa pratique, il ne cherche pas à reproduire fidèlement le son original. Ce qui lui importe, ce n'est pas la ressemblance parfaite, mais l'effet produit sur le public : savoir si la musique donne envie de chanter, de danser, de faire la fête. C'est cette expérience collective, plus que la fidélité à l'original, qui guide son interprétation.

Un musicien note que, dans les musiques traditionnelles, les reprises se font relativement peu et sont souvent mal vues. Cela tient au fait qu'elles ne s'inscrivent pas toujours dans une logique de création. La question du style peut elle-même constituer une forme de reprise : certains groupes adoptent une esthétique spécifique, comme le punk d'une période donnée ou le style « ACDC-like », sans reproduire exactement les œuvres ou les textes originaux, mais en conservant suffisamment de codes pour que l'identité artistique soit reconnaissable. Certains styles, comme le UK Garage, imposent des critères esthétiques précis, ce qui réduit la frontière entre création et interprétation. En revanche, les groupes de cover en musique traditionnelle tendent à s'éloigner de cette zone stylistique, en expérimentant des croisements, par exemple avec le reggae, ce qui suscite souvent curiosité et étonnement.

Un musicien évoque également le répertoire musette comme un exemple de reprise, où la composition originale importe peu. Bien que ce genre ait longtemps été délaissé par les musicien·nes « puristes » ou éloigné·es du commercial, le musette constitue une pratique musicale et sociale vivante, portée par des professionnel·les et des amateur·rices investi·es. Un participant souligne que dans les musiques écrites, comme les musiques classiques par exemple, la reprise se fait davantage par le biais des interprétations, tandis que le jazz est, lui, essentiellement et historiquement basé sur la reprise.

Pierre Alberici explique que pour certaines musiques, la réappropriation des standards et l'improvisation revêtent une symbolique particulière : se libérer des codes établis. Depuis les années 1950 jusqu'au free jazz, cette pratique n'était pas seulement musicale, mais portait également un message culturel et revendicatif, témoignant d'une démarche consciente de transformation et de contestation des normes

Un participant introduit la notion de pillage musical, parfois observé par exemple dans certaines appropriations de musiques amérindiennes ou de reprises. Selon lui, cela soulève la question de la réification de la musique, un phénomène qui peut enrichir la réflexion sur les tributes et les reprises. Cette démarche peut conduire à un certain appauvrissement culturel.

L'appréciation de la reprise

Un participant propose une distinction entre une reprise « intelligente », véritable relecture de l'original, et une reprise opportuniste, simplement fondée sur la notoriété d'un titre. Certaines reprises relèvent de la pure nostalgie, voire de la facilité, tandis que d'autres portent une intention artistique réelle. Pour lui, la question de la qualité est centrale : on peut tout reprendre, mais pas n'importe comment.

Frédérique Bernard souligne que la question de ce qui constitue une « bonne reprise » revient sans cesse. Cette interrogation existe aussi pour les groupes de création, mais avec la reprise, elle se pose de manière beaucoup plus frontale : tout le monde connaît déjà le morceau original, souvent excellent, et cette référence immédiate impose un niveau d'exigence particulier.

Différents exemples de reprises sont alors cités : le groupe Francis et ses peintres du chanteur Philippe Katerine et leur triple album, 52 reprises dans l'espace ; Imposteur, l'album de reprises de Julien Doré sorti en 2024 et réédité en janvier 2025 ; ou encore Ma déclaration, l'album sur lequel Jenifer reprend des titres interprétés par France Gall. Considérant que reprendre c'est créer (définition partagée plus en amont des échanges), les participant·es s'accordent pour dire que ces exemples relèvent tous de la création. Ils et elles opèrent néanmoins une distinction entre certaines démarches qui pourraient s'apparenter à des logiques commerciales ou de remplissage, et d'autres qui relèveraient de démarches plus créatrices. Toutes ces reprises ayant trouvé une large audience, une participante relève que ces échanges ne se cristallisent pas sur l'enjeu ou la fonction de la reprise, mais peut-être sur une distinction ou un jugement sur les artistes elles et eux-mêmes.

Un directeur d'une scène de musiques actuelles exprime une forme d'inquiétude face au phénomène des tribute bands, qu'il associe à un repli du public vers des zones de confort musicales. Il observe la même tendance chez de nombreux·ses jeunes qui ne se rendent plus qu'aux très grands concerts et évitent les situations où ils et elles pourraient être surpris·es ou confronté·es à d'autres esthétiques. Ayant lui-même commencé la musique par des reprises, il reconnaît l'importance de cette étape, mais souligne qu'il est ensuite essentiel d'en sortir pour favoriser les rencontres et l'ouverture. Selon lui, les tribute bands nourrissent plutôt une logique nostalgique et rassurante, comme en témoigne le succès de festivals entièrement consacrés aux covers. David Demange oppose cette logique à ce qu'il considère comme l'essence d'un festival : un espace de circulation, de surprise et de rencontre, où l'on peut arriver avec un groupe de personnes et repartir avec d'autres, où l'on découvre des artistes et des propositions nouvelles. L'engouement pour les tribute bands risque au contraire d'encourager un entre-soi musical.

Une autre participante souligne effectivement un certain snobisme dans les musiques actuelles vis-à-vis des tributes ou des reprises, admettant s'inclure elle-même dans ce constat. Elle partage l'angoisse déjà exprimée face à la popularité de ces pratiques, mais reconnaît qu'il existe un public réel pour ce type d'événements. Ces constats invitent à remettre en question et à élargir le cadre de réflexion sur ces pratiques musicales.

Fred Jiskra invite ensuite à aborder le deuxième angle de réflexion : les différentes fonctions et finalités de la reprise.

Reprendre pour quoi faire ? Entre transmission, hommage et création

La reprise : pour raviver les traces et élargir les héritages

Pierre Alberici souligne qu'il faut également penser la question du patrimoine et du matrimoine dans les musiques actuelles. Ces formes musicales portent une mission essentielle : transmettre le patrimoine de manière instantanée et vivante. Contrairement à d'autres domaines (l'architecture, par exemple), la musique permet de rendre ce patrimoine accessible, collectif et partagé. L'approche des œuvres s'est par ailleurs beaucoup individualisée ces dernières années. Le succès de certains projets de reprise tient à cette capacité de rassembler les gens, de fédérer des publics et, par ce biais, de leur transmettre un patrimoine vivant et accessible.

François Mosnier rebondit sur l'enjeu de fédérer autour d'un patrimoine partagé. En s'inspirant de Warhol, il souligne, sans aucun cynisme, que la reprise permet de donner à chacun·e ses « cinq minutes de gloire » : une forme de reconnaissance et de partage, qui transforme l'expérience musicale en un moment où chacun·e peut s'exprimer, participer et être visible dans l'espace commun de la musique.

Fred Jiskra souligne qu'un des enjeux essentiels, dans ces pratiques, est de permettre aux gens à la fois de se souvenir (de replonger un instant dans leur propre histoire) et de devenir acteur·rices. Il enchaîne en abordant un autre phénomène : celui des copycats ou tributes, ces formations qui ne jouent qu'un seul artiste, parfois encore vivant·e. Ce qui l'interpelle, c'est la différence de nature entre ces tributes et les formes de reprises évoquées jusque-là. Dans le bal, dans la pop revisitée, il y a réinterprétation, transformation, appropriation ; alors que les tributes cherchent à coller au plus près de l'original, jusqu'au son, à l'attitude, voire aux costumes. Pour Fred Jiskra, on est là dans un autre registre, qui pose d'autres questions.

Frédérique Bernard explique que c'est la première fois que sa collectivité programme un tribute. Elle le voit comme une forme d'expérimentation, parce qu'en réalité, cela ne fait que deux ou trois ans que leur service s'est mis à programmer des groupes de reprise. Comment une ville, responsable d'un festival important, est-elle passée d'une programmation exclusivement centrée sur les groupes originaux à l'accueil de tributes ?

Au départ, sa mission était d'abord de faire découvrir. Leur rôle de service public est de proposer des concerts gratuits, de réunir 3 à 4 000 personnes, de permettre au public de vivre des expériences artistiques auxquelles il n'aurait jamais eu accès autrement. Assurer la proximité, garantir la gratuité, ouvrir des portes vers l'inédit. Pendant des années, elle a tenu ce cap, avec une vraie exigence : programmer des artistes émergent·es, faire venir des propositions singulières. Elle se souvient avec enthousiasme d'avoir programmé de l'afro-punk devant un public qui n'aurait jamais croisé cette esthétique, et d'avoir vu la magie opérer malgré la distance culturelle. Puis est arrivé le Covid, et tout bascule en deux temps. Le premier choc a été budgétaire : baisse brutale des budgets et hausse simultanée de certains coûts. Pour les villes (qui n'ont ni la puissance de négociation des grands festivals, ni la visibilité d'une tournée), cela est devenu ingérable. Le second choc a été émotionnel : 2021, premier concert post-Covid dans l'espace public, gratuit, organisé par la Ville. Mais ce qui a marqué, ce soir-là, ce n'est pas tant le concert, c'est le feu d'artifice final : une bande-son ultra dansante, 16 minutes de joie collective. Les gens chantent, dansent, se libèrent, puis le silence retombe et elle les voit perdu·es. À cet instant, elle comprend un besoin profond du public : chanter ensemble, partager des tubes,

vibrer collectivement sur des repères communs. Elle avoue qu'elle-même était pétrie d'a priori : élevée dans l'idée que les covers, c'était « mal vu », et que les tributes n'existaient pas dans les espaces de légitimité artistique. Mais cette soirée-là lui fait tout reconsidérer. Elle se rend compte du sens que cela peut avoir. Elle change de regard, et son service aussi. Elle découvre, avec ses collègues, que la reprise est un univers à part entière, avec ses codes, ses qualités, ses propositions. C'est ainsi qu'ils et elles se lancent dans l'aventure, poussé·es à la fois par un contexte économique bouleversé et par une attente très forte du public. La première année, ils programment *Les Reines du Baal*, et modifient même leur modèle de soirée dansante.

Pierre Alberici rebondit en rappelant que tout cela s'explique aussi par un changement profond des habitudes pendant le Covid. Les chiffres le montrent : dans toutes les catégories de population, et à tous les âges, l'écoute en streaming a explosé. Le streaming, c'est l'hyperchoix permanent : écouter exactement ce qu'on veut, quand on veut, dans son propre cocon d'habitudes. Cela éclaire ce qui se passe aujourd'hui : la reprise fonctionne aussi parce qu'elle répond à ce désir d'immédiateté, de familiarité, de reconnaissance instantanée des morceaux. Mais cela pose un autre problème, plus profond, qu'il voit en filigrane de tout l'atelier : si la reprise permet de transmettre une culture musicale (expliquer tel titre, rappeler qui est l'artiste original, ouvrir des portes vers l'histoire de la musique), les publics, eux, construisent de plus en plus leur culture à travers des algorithmes. Et ces algorithmes ont tendance à renforcer les préférences, à servir encore et encore ce qu'on aime déjà. On en revient alors à une logique de consommation où l'on écoute toujours ce qu'on veut, exactement quand on le veut, sans s'autoriser la surprise, la découverte, le détour inattendu. Pierre Alberici y voit une forme de cercle vicieux, qui crée aujourd'hui un paradoxe profond, aussi bien dans les concerts que dans l'écoute de disques : un public avide de repères et de confort musical, mais de plus en plus éloigné des chemins de traverse qui permettent justement la découverte.

La reprise comme moyen de fédérer

Un participant distingue deux dimensions dans le rapport aux reprises et plus généralement à la musique. D'un côté, les comportements individuels : les envies personnelles d'écouter tel morceau, de redécouvrir un·e artiste que l'on aime, souvent chez soi, devant son ordinateur ou sur son smartphone. De l'autre, l'expérience collective, celle qui consiste à sortir, retrouver des ami·es, se rendre quelque part ensemble. Dans ce cadre, l'enjeu n'est plus seulement musical : il s'agit de partager un moment, de faire la fête, de vivre une expérience commune.

Sur le rapport entre pratique individuelle et collective, Pierre Alberici rappelle que la hausse des abonnements aux plateformes de streaming, observée chez toutes les tranches d'âge, combinée au contexte inflationniste, influence les arbitrages des individus. Ces facteurs pèsent sur la manière dont les personnes choisissent entre consommation musicale individuelle et expériences collectives comme assister à des concerts.

Un participant souligne l'importance de distinguer ce qui relève du rite et du symbolique dans les pratiques musicales collectives. Chanter et danser ensemble relèvent d'une forme de célébration qui crée du lien entre les personnes. Cette dimension dépasse l'analyse esthétique ou qualitative de la musique : elle touche à autre chose, à l'expérience partagée et à sa portée symbolique.

La reprise comme outil pédagogique pour entrer en musique et s'exercer à la pratique musicale

Un participant souligne que la reprise relève aussi d'un processus d'apprentissage fondamental, commun à toutes les formes d'art. Comme en peinture, où l'on apprend en copiant les maîtres·ses, la pratique musicale débute souvent par la reprise : jouer Au clair de la lune ou Les Champs-Élysées fait partie du cheminement naturel de tout·e apprenti·e musicien·ne. Cette étape, loin d'être anodine, participe de la construction de l'artiste, qu'il ou elle reste dans l'interprétation ou s'en émancipe pour exprimer ensuite sa propre voix créatrice.

Un participant qui travaille au CEM (Le Havre), une école de musiques actuelles comptant plus de mille élèves, avec quarante-cinq ateliers et une classe à horaires aménagés accueillant chaque semaine quatre-vingts collégien·nes, explique que la reprise y occupe une place centrale : un terrain d'expérimentation, de plaisir, de motivation, mais aussi d'analyse et de rétro-ingénierie musicale. Pour l'équipe pédagogique, c'est un véritable « trésor ». Il souligne cependant une difficulté croissante : les élèves arrivent avec des goûts très précis, souvent renforcés par les algorithmes ou par les offres culturelles auxquelles ils et elles sont exposé·es. Il ne s'agit pas de les en détourner de force, mais d'ouvrir un espace de négociation pour les amener à explorer le patrimoine et le matrimoine des musiques actuelles, à comprendre l'histoire derrière ce qu'ils et elles aiment, et à en faire une matière pédagogique et ludique. À ses yeux, l'école doit à la fois répondre aux envies immédiates des élèves et jouer son rôle de transmission et d'ouverture culturelle. Il évoque enfin la relation entre reprise et création : dans son expérience, la reprise constitue souvent une première étape, presque incontournable, avant d'aller vers la composition. Certains groupes franchissent ce cap, d'autres non, par choix ou parce qu'ils ne s'y sentent pas prêts. Cela ne remet pas en cause leur légitimité : beaucoup d'élèves trouvent simplement du plaisir à jouer ensemble et à se situer dans un projet musical sans intention professionnelle. Mais du point de vue de la transmission, ces chemins différents interrogent et nourrissent la réflexion pédagogique.

Une participante lui demande si d'autres modalités pédagogiques que la reprise ont pu être imaginées en termes d'apprentissage musical.

Il précise qu'il occupe la direction pédagogique du CEM depuis un an et qu'il a effectivement commencé à mettre en place de nouvelles approches éducatives. Il décrit notamment un travail important mené autour de la création spontanée, un champ d'apprentissage différent mais parfois encore plus complexe à aborder tardivement, d'où la nécessité de l'introduire de manière transversale dans le cursus. Un nouvel atelier dédié aux instruments électroniques vient d'être ouvert. Cet espace, qui fonctionne sans ordinateur (uniquement avec boîtes à rythmes, synthétiseurs et autres dispositifs), lui permet d'observer plus finement les processus d'apprentissage. Les élèves y travaillent d'abord par l'expérimentation, puis élaborent progressivement des formes musicales plus ouvertes, avant de revenir sur ce qu'ils et elles ont découvert ou acquis. Cette démarche interroge la possibilité d'adopter des logiques similaires avec les instruments traditionnels, autrement que par la reprise. L'intérêt de ces ateliers réside dans le fait que les apprenant·es ne partent pas d'un morceau préexistant : ils et elles travaillent la musique autrement, acquièrent des techniques et des savoirs par la création plutôt que par la reproduction.

Un participant explique qu'au CEFEDEM de Rouen, où il forme notamment de futur·es professeur·es de conservatoire, la majorité des étudiant·es viennent du classique. Lorsqu'ils et elles sont immergé·es dans la musique actuelle, ils et elles utilisent les morceaux comme des terrains de jeu : expérimentant de nouveaux instruments, explorant différentes manières de jouer et produisant un concert en quelques jours. Cependant, lorsqu'on leur demande de transposer ces expériences à leur pratique classique, cela s'avère beaucoup plus difficile. Cette observation illustre la richesse pédagogique de la reprise comme outil de créativité et de formation.

Du karaoké au festival : la rencontre des publics avec la reprise

Fred Jiskra introduit la troisième partie des échanges, consacrée au public et à l'explosion de l'offre de programmation dans le champ de la reprise musicale. Il évoque notamment le *Colomb'in Rock Festival* à Vesoul, à 50 km environ de Besançon, festival entièrement dédié à la reprise. Il a progressivement grandi : d'abord 300 à 500 personnes, il accueille aujourd'hui 18 000 personnes sur deux jours, avec l'appui d'environ 150 bénévoles. Depuis 2022, le festival a ajouté une deuxième scène dédiée aux groupes locaux en développement, qui jouent au moment des changements de plateau de la grande scène dédiée aux tributes et aux reprises ; cela garantit une visibilité maximale à ces jeunes artistes. L'entrée au festival reste très accessible (5 euros, correspondant à deux consommations offertes dans ce prix d'entrée), ce qui renforce l'esprit populaire et inclusif du festival. Pierre Alberici souligne que la question centrale est de savoir si l'on se réapproprie une œuvre pour soi ou pour les autres. Dans tout ce qui a été dit précédemment, on parlait surtout de la réaction du public, mais pas de la manière dont l'artiste s'approprie réellement l'œuvre. La fonctionnalité de la reprise peut être différente selon l'intention : certain·es, comme dans les tribute bands ou les formes populaires, jouent avant tout pour le public ; d'autres donnent leur lecture personnelle d'une reprise d'abord pour elles et eux-mêmes, indépendamment de ce que ressentent les spectateur·rices.

Frédérique Bernard souligne qu'à Chatou, leur programmation de groupes de reprise est encore récente, ce qui ouvre de nouvelles questions : comment éviter l'effet de répétition d'une année sur l'autre ? Avec des artistes originaux, le renouvellement est naturel ; avec des covers, surtout dans un contexte festif, le risque est de rester

dans un divertissement pur, interchangeable du moment que « ça danse ». Elle s'interroge donc sur le rôle que peut jouer la reprise : simple animation ou véritable outil de transmission du patrimoine musical ? Pour dépasser cette logique de one-shot, elle souhaite travailler en réseau avec les acteur·ices locaux (MJC, associations musicales, structures jeunesse), afin d'inscrire l'événement dans une démarche plus large. Cette année, la date coïncide avec la Fête de la musique : l'idée est de mettre la ville en musique toute la journée et de conclure par leur soirée cover. La réflexion est encore neuve, mais l'objectif est clair : faire de la reprise autre chose qu'un simple divertissement, en l'ancrant dans une dynamique culturelle de territoire.

Un musicien explique qu'en 2021, juste après le confinement, son groupe de reprises a joué lors de la première soirée sans masque : le public, ravi de se retrouver, a transformé le concert en grande fête. L'année suivante, lors d'un festival dans le même village mêlant cirque et concerts, cette dynamique a perduré : les gens sont revenus. Le succès tenait aussi au caractère populaire du répertoire. Lorsque le groupe jouait ses propres morceaux, le public appréciait, mais regrettait souvent de ne pas entendre des titres connus. La familiarité des chansons reste, selon lui, un levier essentiel pour attirer et fédérer. Pierre Alberici souligne que les personnes ne sortent jamais par hasard : elles se déplacent parce qu'elles ont entendu certains titres, souvent proposés par des plateformes qui orientent l'écoute. D'où l'importance de transmettre d'autres repères, d'ouvrir des horizons, de contextualiser les œuvres et de réintroduire une forme de réappropriation culturelle. Il estime toutefois que la filière musicale ne peut pas porter seule cet enjeu. Pour lui, il s'agit avant tout d'une question éducative et politique, comparable à l'enseignement de l'histoire de l'art : d'autres espaces et d'autres acteur·ices doivent contribuer à cette montée en culture, faute de quoi l'effort resterait vain. Fred Jiskra remercie l'ensemble des intervenant·es et des participant·es pour leurs contributions actives et riches sur les problématiques questionnées lors de ces échanges. Il propose que cet atelier se termine par un petit quizz autour de reprises jouées en live par François Mosnier à la guitare !

ATELIER 4

Mode d'emploi juridique et social des pratiques en amateur

Quelle convention ou quel contrat mettre en place pour une représentation d'artistes amateur·es ? Quelles obligations légales pour le diffuseur et l'artiste ? Où trouver la ressource nécessaire afin de maîtriser au mieux ce cadre à part ?

Autant de questions qu'un·e artiste amateur est amené·e à se poser pour accompagner au mieux ses pratiques tout au long de sa vie. Cet atelier a pour ambition
de définir un cadre juridique et social des pratiques en amateur·e, évoquant ainsi la question des rémunérations possibles (défraiements ou autres prises en charge) ou encore la structuration à travers une association et les intermédiaires pour le développement (quel coût et quelles aides ?). Afin de répondre à toutes ces interrogations, un conseiller formateur sera présent de manière à pouvoir échanger avec les participant·es.

Animé par...



Julien Francioli
Régisseur des studios - Chargé d'accompagnement scénique et des missions ressources à Paloma (Nîmes)

Intervenant



Florian Dantan
Conseiller-formateur à Culture Action (Besançon)

Julien Francioli, régisseur des studios et chargé de l'accompagnement scénique à *Paloma* (Nîmes) et animateur de l'atelier, en rappelle les objectifs et le déroulé. Les échanges sont consacrés aux réglementations juridiques et sociales qui encadrent les pratiques musicales, qu'elles relèvent du champ professionnel ou amateur. Un premier temps d'apports théoriques ouvre la séance, avant de laisser place aux questions des participant·es.

Florian Dantan est conseiller formateur à *Culture Action*, une association qui accompagne les porteur·ses de projet culturel et artistique sur leur structuration d'activité et leur professionnalisation au sens large. Il situe son intervention dans son double parcours d'administrateur culturel et de musicien amateur dans des groupes de rock, une expérience qui nourrit directement sa lecture des enjeux liés aux pratiques en amateur. Il propose une intervention en plusieurs temps : d'abord expliciter un cadre de compréhension juridique et sociale des pratiques, en distinguant spectacle amateur et professionnel, cadre lucratif et non lucratif, ainsi que la question centrale de la présomption de salariat et de ses exceptions, notamment en cas de plateaux mixtes ; puis aborder les modalités concrètes de participation d'amateur·rices à des concerts à but lucratif, ainsi que le fonctionnement social et contractuel des associations, dont la convention de représentation des amateur·rices.

Florian Dantan commence par des définitions juridiques essentielles.

Les notions de « spectacle »

Le spectacle est la représentation publique d'une œuvre de l'esprit, c'est-à-dire une création originale portée par un·e auteur·rice. Le spectacle vivant implique la présence d'artistes face à un public.

Le spectacle occasionnel concerne les structures ou personnes dont l'objet social ou l'activité professionnelle principale n'est pas centré sur le spectacle vivant. Le *Guso* (guichet unique de spectacle occasionnel) permet alors de rémunérer légalement artistes et technicien·nes.

Dans le champ de l'édition phonographique, le **spectacle enregistré** est la captation (son et/ou image) d'un spectacle ou d'une œuvre. L'enregistrement qui en résulte peut être exploité et ouvrir des droits à rémunération, indépendamment de la présence des artistes ou des auteur·rices.

Le **spectacle professionnel** est la représentation publique d'une œuvre de l'esprit réalisée par un·e ou plusieurs artistes professionnel·les, ou organisée dans un cadre lucratif. Autrement dit, il s'agit de la participation rémunérée d'artistes du spectacle interprétant une œuvre devant un public.

La notion d'artiste

La distinction entre artiste professionnel·le et amateur·rice repose principalement sur la rémunération : l'artiste professionnel·le est rémunéré·e pour sa prestation, tandis que l'artiste amateur·rice tire ses revenus d'une autre activité et ne perçoit aucune contrepartie, ni financière, ni en nature. L'amateur·rice est juridiquement assimilé·e à un·e bénévole, engagé·e par passion et sans bénéfice personnel.

Florian Dantan précise que la loi distingue la notion d'artiste du spectacle de celle d'artiste-interprète (au sens de l'article L. 212-1 du Code de la propriété intellectuelle, qui vise les artistes titulaires de droits voisins sur leur interprétation). Elle ne doit pas non plus être confondue avec celle d'artiste auteur·rice, qui vise tout·e auteur·rice dont les œuvres sont protégées par le Code de la propriété intellectuelle.

Les artistes du spectacle sont celles et ceux désigné·es comme tel·les par l'article L. 7121-2 du Code du travail : l'artiste lyrique, l'artiste dramatique, l'artiste chorégraphique, l'artiste de variétés, le ou la musicien·ne, le ou la chansonnier·e, l'artiste de complément, le ou la chef·fe d'orchestre, l'arrangeur·se-orchestrateur·rice, le ou la metteur·se en scène, le ou la réalisateur·rice et le ou la chorégraphe pour l'exécution matérielle de leur conception artistique, l'artiste de cirque, le ou la marionnettiste, ainsi que les personnes dont l'activité est reconnue comme un métier d'artiste-interprète par les conventions collectives du spectacle vivant étendues.

La présomption de salariat dans le spectacle

Florian Dantan rappelle la loi : « Tout contrat par lequel une personne physique s'assure moyennant un artiste du spectacle en vue de sa production est présumé être un contrat de travail. » Dès qu'un·e artiste se produit sur scène, un contrat de travail est, par défaut, obligatoire. La seule exception concerne les artistes immatriculé·es au registre du commerce, comme certains DJ qui s'auto-produisent seul·es en scène. Cette présomption s'applique quels que soient le montant de la rémunération ou l'intitulé du contrat : il n'existe pas de contournement possible. Un·e artiste ne peut pas alterner entre statut amateur et professionnel : dès lors qu'il ou elle a été engagé·e une fois par contrat de travail en tant qu'artiste du spectacle, toute prestation ultérieure est juridiquement présumée salariée. En France, l'artiste est le plus souvent employé·e en CDD d'usage, dans le cadre du régime d'assurance chômage des intermittent·es du spectacle, par des producteur·rices, entrepreneur·ses de tournée, diffuseur·ses, voire des particuliers. Être intermittent·e n'est ni un métier, ni un statut : il s'agit d'un mode de travail qui alterne des CDD d'usage pour des artistes ou des technicien·nes du spectacle et des périodes de chômage. Peu importe le nombre de contrats : **dès qu'une personne a eu un CDD d'usage en tant qu'artiste du spectacle, elle est considérée comme professionnel·le.**

Avant 2016, il n'existait pas de véritable statut juridique de l'artiste amateur·rice. Celui-ci est désormais défini par l'article 32 de la loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine : l'artiste amateur·rice ne perçoit aucune rémunération, agit dans un cadre non lucratif et peut uniquement bénéficier d'un remboursement de frais sur justificatifs. Par opposition, toute participation à un spectacle dans un cadre lucratif relève du salariat et ouvre droit à une rémunération minimale conventionnelle. En conséquence, un·e artiste ayant déjà été employé·e sous contrat de travail est présumé·e professionnel·le et ne peut plus intervenir bénévolement pour la même activité. Le non-respect de ce principe constitue un délit de travail dissimulé. Cette loi a ainsi clarifié nettement la frontière entre amateur·rice et professionnel·le.

Selon la même loi, est considéré·e comme professionnel·le tout·e artiste qui pratique seul·e ou en groupe une activité artistique à titre rémunéré ou dans le but d'en tirer ses revenus habituels. Cette définition se réfère également au décret de 1953 qui recense l'ensemble des professions artistiques des artistes du spectacle. À ce titre, tout·e artiste professionnel·le doit être rémunéré·e selon les règles du droit du travail et la convention collective applicable au spectacle. Même si l'employeur·se n'est pas issu·e du secteur du spectacle, lorsqu'il ou elle organise un spectacle, il ou elle doit appliquer une convention collective du spectacle pour la rémunération des artistes.

L'artiste auteur·rice, travailleur·se non salarié·e, est un·e entrepreneur·se individuel·le : il ou elle crée et n'est jamais salarié·e pour sa création artistique. L'artiste interprète peut être soit salarié·e, soit en micro-entreprise (par exemple un DJ).

Florian Dantan rappelle que **la notion de « semi-professionnel·le », souvent employée dans les musiques actuelles, n'a aucune valeur juridique.** L'artiste amateur·rice est juridiquement considéré·e comme bénévole : il ou elle ne perçoit aucune rémunération, et sa pratique est strictement encadrée, notamment dans les contextes lucratifs.

L'artiste enseignant·e relève quant à lui ou elle d'un cadre particulier : le plus souvent salarié·e, notamment en Conservatoire ou en école de musique associative, il ou elle peut aussi, dans certains cas, facturer ses interventions en tant qu'indépendant·e.

La distinction entre cadre lucratif et non lucratif

Florian Dantan explique que cette distinction est souvent mal comprise. Une association est, par principe, à but non lucratif selon la loi 1901, ce qui signifie qu'elle n'est pas fiscalisée et qu'il n'y a pas de partage du bénéfice. Cela n'empêche pas d'organiser des activités lucratives : billetterie, bar, merchandising ou autoproduction par un groupe sont des exemples d'activités générant des revenus. Même une association à but non lucratif peut donc avoir des activités lucratives, ce qui est déterminant dans le cadre des spectacles et de la musique. Un cadre non lucratif signifie qu'en principe, il n'y a pas de billetterie payante ou autre activité générant des recettes. Si une billetterie existe, elle ne doit servir qu'à rembourser les frais engagés pour la représentation, comme la location de salle, les déplacements ou les frais engagés par le groupement d'artistes amateur·rices.

La qualification d'un groupe comme amateur ne dépend ni du matériel utilisé, ni du recours à la communication ou à la publicité. En revanche, les amateur·rices ne peuvent obtenir que le remboursement de frais réellement engagés et justifiés (déplacements, location de matériel, transport), sans facturation forfaitaire. Pour rester dans un cadre non lucratif, l'événement ne doit en principe générer aucun bénéfice de billetterie, de bar ou de merchandising. À l'inverse, dès lors qu'un concert est organisé dans un cadre lucratif par une structure professionnelle, la présomption de salariat s'applique

et l'organisateur·rice a l'obligation de rémunérer les artistes, dans un contexte juridique souvent poreux et complexe.

Florian Dantan illustre le cadre non lucratif par l'exemple du concert de fin d'année de Conservatoire : pas de billetterie, accès libre et absence totale d'activité commerciale. Dans ce cadre, l'intervention d'artistes amateur·rices ne relève pas du Code du travail : il n'y a **ni présomption de salariat, ni risque de contrat de travail, ni travail dissimulé.** L'artiste amateur·rice bénéficie ainsi d'une dérogation à la présomption de salariat appliquée au spectacle vivant professionnel, ne perçoit aucune rémunération, et exerce habituellement son activité dans ce cadre strictement non lucratif, dont les limites sont clairement définies.

Le droit reconnaît aux **structures associatives constituées d'amateur·rices**, lorsque cela est clairement inscrit dans leurs statuts, la possibilité de communiquer, d'organiser des événements et de mobiliser uniquement des bénévoles, que ce soit sur scène, au bar ou à la technique. Tant que l'ensemble des participant·es est amateur·rice et que le cadre reste non lucratif, la situation n'est pas contestable par les organismes sociaux, notamment l'URSSAF. Les éventuelles recettes peuvent alors uniquement servir à financer le fonctionnement associatif, des actions caritatives ou le remboursement des frais engagés. Il n'existe par ailleurs a**ucune limite légale au nombre d'événements** organisables chaque année dans ce cadre : une association peut programmer autant de manifestations de pratiques amateurs qu'elle le souhaite, dès lors que le principe de non-lucrativité est respecté.

La pratique en amateur dans un cadre lucratif

Florian Dantan détaille les **plafonds encadrant la participation d'amateur·rices dans un cadre lucratif** : une structure de musiques actuelles ne peut programmer plus de 10 % de concerts d'amateur·rices dans sa programmation annuelle, et un·e même artiste amateur·rice ne peut participer à plus de 10 représentations par an dans un cadre lucratif. Ces seuils sont appréciés sur une période de 12 mois glissants. Au-delà, **la structure organisatrice est tenue de rémunérer les artistes**, qui basculent alors dans le cadre professionnel.

Une **télédéclaration auprès du ministère de la Culture** est obligatoire au moins deux mois avant la première représentation. Ce dispositif permet notamment des projets mixtes associant artistes professionnel·les et amateur·rices au plateau, par exemple dans le cadre d'une création. Cette possibilité est réservée aux structures relevant des musiques actuelles et conventionnées avec les collectivités territoriales pour le développement des pratiques musicales.



Dans le cahier des charges des SMAC, l'accompagnement des pratiques amateurs est explicitement inscrit, ce qui facilite le recours à ces dispositifs. Pour les autres structures, cette éligibilité peut être plus difficile à établir. La participation d'un·e artiste amateur·rice dans un cadre lucratif est strictement plafonnée : au maximum **5 représentations par an à titre individuel, 8 dans le cas d'un même groupe programmé plusieurs fois**, dans une limite globale de **10 % de la programmation annuelle d'une même structure**. De son côté, un·e même amateur·rice ne peut participer à plus de **10 événements lucratifs par an.**

Chaque événement doit faire l'objet d'**une déclaration en ligne préalable auprès du ministère de la Culture**, deux mois avant la première représentation. Cette procédure implique de fournir de nombreuses informations sur les artistes, le nombre de représentations et leur historique de production sur scène dans un cadre lucratif. Lorsque l'exception est applicable, les artistes amateur·rices peuvent percevoir une part des recettes, non assimilable à un cachet, destinée uniquement au financement des frais liés à leur activité (transport, hébergement, frais engagés pour la représentation). Cette possibilité est réservée à des projets relevant d'un accompagnement pédagogique, d'un dispositif d'éducation artistique et culturelle (EAC), ou à la participation d'un groupement d'artistes amateurs constitué en association, dans le cadre de la valorisation de la pratique amateur. Cette participation ne doit pas constituer l'activité principale de ces artistes amateur·rices. La participation d'un·e artiste amateur·rice dans un cadre lucratif suppose donc de pouvoir démontrer que cette activité reste secondaire par rapport à ses pratiques en cadre non lucratif. L'objectif de la loi est avant tout de protéger les artistes professionnel·les et d'éviter toute concurrence déloyale.

Florian Dantan récapitule le fonctionnement général du dispositif :

- Dans un cadre non lucratif : aucune déclaration n'est requise, aucune rémunération n'est versée et il n'existe pas de limitation du nombre de représentations.
- Dans un cadre lucratif : la participation est par principe présumée professionnelle. Une exception est toutefois possible pour les structures conventionnées valorisant la pratique amateur, sous réserve de déclaration au ministère de la Culture et du respect de plafonds annuels.
- En cas de dépassement de ces plafonds du nombre ou du pourcentage de dates, une demande de dérogation peut être déposée auprès du ministère. En cas de refus, la structure est tenue de rémunérer les artistes, qui deviennent de fait professionnel·les.

Il souligne le principe fondamental posé par la loi : toute personne participant à un spectacle organisé dans un cadre lucratif doit bénéficier des **mêmes conditions de travail qu'un·e artiste professionnel·le.** L'exception introduite par la loi du 7 juillet 2016 pour la pratique amateur et les projets pédagogiques reste strictement encadrée : la participation à des représentations lucratives ne peut en aucun cas constituer l'activité principale d'un groupement amateur.

Fonctionnement d'une association selon son cadre amateur ou professionnel Florian Dantan propose une lecture simplifiée du fonctionnement d'une association selon qu'elle relève d'un cadre amateur ou professionnel.

Dans un cadre amateur, les artistes sont bénévoles et peuvent être à la fois membres et dirigeant·es de l'association. Ils et elles peuvent se produire librement dans un cadre non lucratif, sans limitation du nombre de représentations

Dans un cadre lucratif, leur participation est possible mais strictement plafonnée. Ils et elles ne perçoivent aucune rémunération, mais peuvent bénéficier du remboursement de frais réellement engagés et justifiés : répétitions, studio, pressage de disques, communication, achat ou location de matériel, déplacements, logiciels, consommables, etc. Ces prises en charge doivent rester strictement liées à la pratique artistique.

Dans un cadre professionnel, les artistes ont un statut de salarié·e, sont engagé·es en CDD d'usage et peuvent relever ou non du régime de l'intermittence. Il leur est alors fortement déconseillé d'être dirigeant·es de leur propre structure, afin d'éviter toute situation d'auto-emploi (absence de lien de subordination). L'association exerce alors une activité commerciale, relevant d'un cadre lucratif, est fiscalisée et doit appliquer les conventions collectives du spectacle.

Florian Dantan rappelle enfin que, dans certaines situations encadrées, une association amateur peut être tenue de déclarer en amont la participation d'artistes amateur·rices dans un cadre lucratif et de justifier l'attribution d'une part de recettes correspondant uniquement à des frais réellement engagés.



Échanges avec la salle

Julien Francioli interroge la possibilité, pour un·e artiste devenu·e professionnel·le, de « redevenir » juridiquement amateur·rice. Autrement dit, existe-t-il une forme de renoncement officiel au statut professionnel, ou ce changement est-il définitif une fois le salariat engagé ?

Florian Dantan répond que le véritable risque juridique ne concerne pas le fait de « redevenir amateur·rice » en soi, mais l'alternance entre interventions non rémunérées et rémunérées. Le principal contrôle relève des organismes de protection sociale, notamment France Travail et l'URSSAF, qui peuvent vérifier la cohérence des situations et le respect des règles de présomption de salariat.

Un participant souhaite revenir sur la notion de cadre lucratif et non lucratif : comment définir, par exemple, si les activités de bar permettent de couvrir les frais de la soirée ou relèvent d'emblée d'un cadre lucratif ?

Florian Dantan rappelle qu'il ne faut pas confondre le but non lucratif (comme celui du mode de gestion associatif) et les activités lucratives (comme le bar ou la billetterie). L'activité commerciale peut être exercée par n'importe quelle association ou structure à but non lucratif. Pour définir le cadre lucratif d'un spectacle, il propose d'estimer l'ensemble des frais nécessaires à la réalisation de la soirée (fluides, matériel, location de salles, remboursement de frais engagés…) et les recettes générées par les activités marchandes (bar, billetterie). Si ces dernières servent à couvrir les frais engendrés, le cadre n'est pas lucratif ; si elles génèrent des bénéfices une fois les frais pris en charge, le cadre devient lucratif.

Un participant demande si tout·e musicien·ne peut bénéficier du Guso, et si oui, devient-il ou elle professionnel·le à partir du moment où il ou elle est employé·e via un Guso.

Julien Francioli rappelle que c'est bien l'organisateur·rice de spectacle qui utilise le Guso, car son activité principale n'est pas d'organiser des spectacles de manière régulière. Ce n'est pas l'artiste qui s'auto-emploie via le Guso.

Florian Dantan ajoute que le Guso a été créé pour simplifier les démarches d'embauche des artistes pour les structures dont l'activité principale n'est pas celle d'organiser des spectacles. C'est un dispositif de simplification administrative qui permet d'effectuer les déclarations et le paiement des cotisations sociales pour le compte des principaux organismes de protection sociale. Quand un·e artiste est déclaré·e via le Guso, il ou elle est bien considéré·e comme professionnel·le. Le Guso n'a rien à voir avec le fait de rémunérer occasionnellement des artistes amateur·rices.

Florian Dantan illustre l'utilisation du Guso par des exemples. Si les statuts de la structure associative organisatrice de spectacle mentionnent les activités régulières de production et de diffusion d'un groupe musical et que la pratique en amateur n'y est pas mentionnée, il y a obligation de déclarer une licence d'entrepreneur·se de spectacle : la structure n'est pas organisatrice occasionnelle de spectacle et ne peut pas utiliser le Guso. Si en revanche les statuts précisent des activités d'enseignement musical, incluant parfois des moments de promotion musicale ou de restitution scénique de projets, l'activité principale n'est pas l'organisation de concerts : la structure peut alors utiliser le Guso pour rémunérer des technicien·nes ou des artistes. Enfin, si les statuts indiquent comme activité principale le soutien de la pratique musicale en amateur, en groupe, sous forme associative (GAB : groupement d'artistes amateurs), il n'y a pas besoin de licence d'entrepreneur·se du spectacle et il est possible d'utiliser le Guso pour rémunérer occasionnellement un·e artiste ou un·e technicien·ne accompagnant un groupement d'artistes amateurs.

« Autrement dit, vous êtes un groupe amateur sous forme associative, vous, en tant qu'artiste, vous n'êtes jamais payé, mais vous pourrez payer votre technicien·ne en utilisant le Guso. »

Il souligne que c'est une exception pour les groupements d'artistes amateur·rices bénévoles faisant occasionnellement appel à un·e ou plusieurs artistes du spectacle percevant une rémunération. Il illustre ce dernier cas en rappelant que le Bastion, à une époque, utilisait le Guso pour rémunérer les artistes, parce que l'objet principal du Bastion était alors l'aide à la création, l'accompagnement et la gestion de locaux de répétition, et non l'organisation de spectacles. Il était alors possible, sur les 10 à 15 dates annuelles produites par le Bastion, de rémunérer un·e professionnel·le par le Guso. Un participant demande combien de fois par an il a le droit d'embaucher un·e technicien·ne via le Guso.

Une participante, présidente d'une association organisatrice de bals folk, précise qu'elle embauche régulièrement des artistes via le Guso et qu'à cette occasion, elle doit certifier que l'association ne réalise pas plus de 6 dates par an.

Florian Dantan précise qu'au-delà de 6 dates par an, il faut faire une déclaration de licence d'entrepreneur·se du spectacle. Néanmoins, il est tout à fait possible de continuer à utiliser le Guso au-delà des 6 dates annuelles si l'objet principal de la structure n'est pas l'organisation de spectacle. Cependant, si l'association organise un volume très important de dates chaque année (par exemple une cinquantaine), le fait d'utiliser le Guso peut être remis en cause, car l'activité principale de la structure peut alors être assimilée à de l'organisation de spectacles.

En synthèse, le Guso est utilisable par les structures qui n'ont pas pour activité principale l'organisation de spectacle ; la limite des 6 dates par an est le seuil au-dessus duquel il faut déclarer une licence d'entrepreneur·se du spectacle.

Un participant demande ce qu'engendre le fait de déclarer une licence d'entrepreneur·se du spectacle.

Florian Dantan répond que la licence d'entrepreneur·se du spectacle permet de régir la profession du spectacle en termes de droit social et de réglementation. La circulaire du 13 juillet 2000 définit la notion d'entrepreneur·se du spectacle :

« Est entrepreneur de spectacles vivants toute personne qui exerce une activité d'exploitation de lieux de spectacles, de production ou de diffusion de spectacles, seul ou dans le cadre de contrats conclus avec d'autres entrepreneurs de spectacles vivants quel que soit le mode de gestion, public ou privé, à but lucratif ou non, de ces activités. »

La licence d'entrepreneur·se du spectacle

Cette même circulaire précise les catégories de licence en vigueur :

« La licence d'entrepreneur de spectacles s'articule désormais autour de trois métiers qui ne sont pas incompatibles entre eux :

- exploitants de lieux de spectacles aménagés pour les représentations publiques ;
- producteurs de spectacles ou entrepreneurs de tournées ;
- diffuseurs de spectacles. »

Florian Dantan résume : la licence 1 s'applique aux lieux aménagés pour la représentation des spectacles. La licence 2 est relative à la responsabilité d'employeur·se vis-à-vis du plateau. La licence 3 s'applique quand on a la responsabilité du public et de la billetterie, en tant qu'organisateur·rice de spectacles. Ces trois catégories sont cumulables. Un groupe qui ne gère pas de salle et qui n'organise jamais de concerts, qui ne fait que vendre ses prestations, ne demande que la licence de catégorie 2. Le ou la tourneur·se doit déclarer une licence de catégorie 2 quand il ou elle salarie les artistes ; quand il ou elle est seulement rémunéré·e à la commission, il ou elle déclare une licence de catégorie 3 s'il ou elle est organisateur·rice du spectacle. L'attribution de la licence est subordonnée au respect du droit du travail, de la sécurité sociale et de la protection de la propriété littéraire et artistique. Les licences, aujourd'hui déclarées via une plateforme en ligne, sont valables 5 ans, et ce depuis 2019. Un participant présente une situation de jam session ouverte, au sein de laquelle il arrive que des artistes professionnel·les viennent jouer. Il n'y a pas de billetterie pour assister à ces jam sessions, mais il y a une activité de bar. Dans ces conditions, ces jam sessions relèvent-elles du cadre lucratif ?

Florian Dantan rappelle la question à se poser : est-ce que les recettes de bar couvrent les frais (salaires des technicien·nes, fluides…) ou génèrent-elles des bénéfices une fois ces frais pris en charge ? Dans le premier cas, le cadre est non lucratif ; dans le second, il est lucratif.

Un participant pose la question du mode de rémunération d'un DJ qui ne serait pas réellement artiste, mais dont la fonction serait de mettre des disques, sans acte de création.

Florian Dantan conseille dans ce cas d'adopter le statut de micro-entrepreneur·se et de facturer ses prestations.

Un participant qui fait partie d'un groupement d'artistes amateurs explique qu'il souhaite pratiquer entièrement dans un cadre amateur : il tire ses revenus d'autres activités, mais souhaite néanmoins pratiquer la musique à titre de loisirs et de passion. Il questionne les moyens pour rester dans ce cadre d'amatorat avec une pratique collective (plusieurs DJ qui jouent ensemble sur leur propre matériel de sonorisation).

Florian Dantan lui conseille de mettre systématiquement en avant l'aspect amateur de leur pratique, de la revendiquer et de n'accepter que le remboursement des frais engagés sur présentation de justificatifs en bonne et due forme. Il précise par ailleurs que DJ animateur·rice est un autre statut qui ne tombe pas sous le coup de la présomption salariale : les DJ qui font de l'animation de soirée, qui exercent au sein de discothèques sans programmation artistique, ne sont pas considéré·es comme artistes interprètes,

mais comme animateur·rices. Ils ou elles sont la plupart du temps en micro-entreprise et facturent leurs prestations.

Un participant demande une précision : les 10 événements maximum par an pour les amateur·ices s'appliquent-ils bien uniquement dans un cadre lucratif ?

Florian Dantan confirme que ce plafond de 10 dates de diffusion de musicien·nes amateur·rices s'applique dans un cadre lucratif. Dans un cadre non lucratif, il n'y a pas de limitation. Un participant interroge le cas d'une résidence d'artistes professionnel·les : doivent-ils ou elles être rémunéré·es ?

Florian Dantan rappelle que oui, réglementairement, ils ou elles doivent toujours être rémunéré·es. La convention collective indique que tout·e artiste du spectacle, sur les temps de répétition, doit être rémunéré·e. Si c'est une structure qui achète une prestation de résidence pour un groupe auprès d'un lieu de musiques actuelles, c'est à cette structure qu'incombe la responsabilité d'employeur·se vis-à-vis des artistes en résidence.

Une participante, directrice d'une structure dont l'activité principale s'articule autour d'une école de musique pour les amateur·ices et qui dispose aussi d'une petite salle de spectacle (scène pédagogique pour préparer les élèves à la scène), pose la question du cadre des quelques concerts organisés dans cette salle. Il n'y a quasiment jamais de billetterie, mais il y a un bar qui fonctionne sur ces soirées. L'activité de bar rend-elle le cadre des concerts lucratif ?

Florian Dantan répond que si, dans le budget de la soirée, les recettes du bar restent en dessous des frais engagés (frais personnels engagés pour la soirée, fluides, etc.), le cadre est non lucratif. De plus, dans le cas de cette structure, il n'y a pas de présomption de producteur·rice de spectacle puisque l'activité principale est l'enseignement.

Un participant demande des précisions sur le statut de l'artiste-enseignant·e.

Florian Dantan explique qu'un·e artiste-enseignant·e a soit un contrat de travail (par exemple au Conservatoire ou en école de musique), soit est vacataire, soit est contractuel·le ou fonctionnaire, mais peut aussi facturer ses prestations d'enseignement en micro-entreprise, donc en entrepreneur·se individuel·le et de manière indépendante. Un·e artiste du spectacle bénéficiant du régime de l'intermittence du spectacle peut ainsi exercer en micro-entreprise une activité d'enseignement artistique : il ou elle peut cumuler ces deux types d'activité.

Un participant questionne le lien de subordination possible, quand sur un même plateau il y a deux artistes (deux DJ par exemple) qui facturent leur prestation via leur micro-entreprise.

Florian Dantan répond que le principe de l'entrepreneur·se individuel·le, c'est qu'il ou elle est indépendant·e, autonome et seul·e responsable pour réaliser sa prestation. Le principe d'un groupe de musique, c'est que les artistes sont tributaires les un·es des autres et, en France, sont présumé·es avoir chacun·e un contrat de travail. Julien Francioli clôt les échanges en remerciant Florian Dantan pour ses apports et l'ensemble des participant·es pour leurs contributions à cet atelier.

ATELIER 5

Quels espaces d'expression musicale pour les musicien·nes, entre espaces institués et espaces informels ?

Les divers espaces qui favorisent l'expression des musicien·nes aujourd'hui, mettent en lumière les potentielles tensions et nécessaires articulations des espaces formels d'apprentissage, de transmission et de pratiques musicales et des espaces plus alternatifs. Quels défis et opportunités rencontrent les musicien·nes dans les environnements traditionnels tels que les conservatoires, écoles de musiques ou studios de répétition ainsi que dans les espaces plus alternatifs comme les espaces en mixité choisie ? En quoi ces différents espaces influencent leur créativité, leur carrière et leur visibilité ? Quels rôles jouent les espaces alternatifs dans le soutien à l'expression des musicien·nes ? Comment les musicien·nes peuvent-elles revendiquer leur place au sein des structures traditionnelles de la musique, telles que les conservatoires et les scènes de musiques actuelles ? Quelles stratégies peuvent-iels adopter pour surmonter les stéréotypes et les barrières institutionnelles ?

À travers des témoignages, des analyses et des échanges, cette discussion vise à mettre en lumière les dynamiques complexes qui façonnent l'expérience des musicien·nes, tout en réfléchissant aux perspectives pour une meilleure inclusion et reconnaissance de leurs expressions et leurs créativités ainsi qu'une compréhension nuancée des parcours des musicien·nes pour proposer des pistes qui soutiennent et amplifient leurs voix dans l'univers musical !

Animé par...



Astrid Chevalier
Chargée de la communication et de la ressource à la FEMA

Avec le partage d'expériences de...



Célia Berthet - Hilaire
Doctorante en sociologie, thèse en cours sur les parcours des jeunes musiciennes amatrices dans les musiques actuelles



Louise Garance Wetterwald
Autrice, compositrice et interprète, en jazz, pop et chanson française



Emma Mellado
Coordinatrice du collectif Incisifves (Strasbourg)



Marco D'Haussy
Directeur adjoint de l'ARA (Roubaix)

Astrid Chevalier, chargée de la communication et de la ressource à la *FEMA* et animatrice de ce temps d'échanges, introduit l'atelier en rappelant ses principaux enjeux. Quels sont les défis et les opportunités que les musiciennes rencontrent dans leurs parcours ? Dans quels espaces de transmission et de jeu évoluent-elles ? L'atelier propose d'examiner la manière dont les cadres formels et informels (institutions, écoles, lieux de pratique ou de socialisation musicale) influencent différemment leurs expériences et leurs trajectoires. Les participant·es sont invité·es à définir ce que recouvrent ces espaces « formels » et « informels » et à interroger la façon dont les modes d'apprentissage façonnent ensuite les pratiques musicales. Au-delà du constat, l'enjeu est aussi de partager des pistes de solutions pour dépasser les freins identifiés et réfléchir collectivement à une meilleure inclusion, une reconnaissance accrue et une plus grande liberté d'expression des créativités et des parcours de musiciennes.

Les échanges débutent par une brève présentation des intervenant·es.

Louise Garance Wetterwald est chanteuse et pianiste en développement. Elle participe à plusieurs projets musicaux, allant du jazz aux musiques actuelles. Militante engagée, elle est cofondatrice du *collectif Incisifves* à Strasbourg, un collectif en mixité choisie visant le partage de compétences et la mise en réseau des personnes FINTA (Femmes, Intersexes, Non-binaires, Transgenres, Agenres). Elle évolue dans le milieu musical depuis une dizaine d'années. Emma Mellado vient de Strasbourg et a travaillé pendant plusieurs années dans une salle de concert. Formée à l'accompagnement artistique via le collectif RPM, elle est également membre du collectif Incisifves, qu'elle coordonne depuis environ deux ans de manière entièrement bénévole.

Célia Berthet-Hilaire est doctorante en sociologie et mène actuellement une thèse sur la question du genre dans les pratiques musicales amatrices dans les musiques actuelles. Elle achève cette recherche en quatrième année, réalisée en CIFRE au sein de la FEDELIMA, où elle a également exercé les fonctions de chargée de mission et d'étude.

Marco D'Haussy est directeur adjoint délégué de la formation artistique au sein de l'association *ARA* (Association autour des Rythmes Actuels), basée à Roubaix. L'association se consacre exclusivement à la transmission dans le champ des musiques actuelles et propose plusieurs activités : une école de musique associative accueillant entre 250 et 300 élèves par an, un accompagnement scolaire dans le cadre de pratiques en amateur, ainsi que des actions culturelles et en promotion de la santé auditive. Elle n'a pas vocation à former des artistes professionnel·les, mais accompagne la pratique musicale dans un cadre éducatif et culturel en qualité de structure d'apprentissage.

Astrid Chevalier ouvre les échanges en invitant Louise Garance Wetterwald à revenir sur son expérience au conservatoire et à évoquer les défis et opportunités qu'elle y a rencontrés.

Louise Garance Wetterwald précise d'abord qu'elle se considère avant tout comme chanteuse, un statut qui, dans le monde de la musique, ne la fait pas toujours reconnaître comme « musicienne ». Elle est arrivée au Conservatoire de Strasbourg à 26 ans, après une dizaine d'années de pratique autodidacte et de projets musicaux, avec l'envie de se former dans un cadre institutionnel pour acquérir des bases théoriques et techniques plus solides. Elle y a découvert un environnement où les femmes étaient minoritaires : à peine un quart des élèves, et la professeure de chant étant la seule femme parmi les enseignant·es. Cette configuration a renforcé des stéréotypes : les chanteuses étaient souvent regroupées, stigmatisées, parfois caricaturées comme « divas », et confrontées à des attentes et limitations spécifiques. Pour pallier certaines lacunes et développer leurs compétences, Louise et ses camarades ont dû investir du temps dans des instruments complémentaires (piano, batterie, saxophone), souvent en dehors des heures de cours, pour compenser les manques de l'institution et mieux collaborer avec les autres musicien·nes. Malgré ces défis, cette expérience lui a permis d'accéder à de nouvelles connaissances et de mieux comprendre sa pratique, notamment la spécificité du chant comme instrument, qui nécessite d'apprendre à travailler la justesse et la musicalité sans aide mécanique. Le conservatoire lui a ainsi offert à la fois des opportunités d'apprentissage et un terrain de réflexion sur les enjeux de genre dans les parcours musicaux.

« T'es un peu stigmatisée, t'es chanteuse, t'es vite une « chianteuse », le mythe de la diva, t'es sexualisée et en même temps t'es relou ! C'était pas facile ! »

Astrid Chevalier souligne la manière dont Louise a dû compenser dans un environnement formel pourtant centré sur l'éducation et interroge Célia Berthet-Hilaire : ce mécanisme fait-il écho à des comportements qu'elle a pu observer dans le cadre de ses travaux de recherche ?

Célia Berthet-Hilaire précise que dans le cadre de sa thèse, elle a réalisé des entretiens biographiques avec une trentaine de musicien·nes, s'intéressant particulièrement aux parcours alliant pratique autonome et formation dans des cadres formels. Son échantillon comprenait peu de chanteuses, car elle cherchait à avoir un panel diversifié incluant des instruments moins représentés, comme la batterie. Si dans l'apprentissage initial ce sentiment de compensation ne lui a pas été témoigné, elle souligne que, dans la suite des parcours, une présomption d'incompétence est omniprésente, générant un fort sentiment d'illégitimité chez les musiciennes. La technique musicale est souvent perçue comme masculine, tandis que le « naturel » est associé au féminin : le chant et les pratiques vocales sont ainsi souvent considérés comme innés plutôt que techniques, ce qui limite la reconnaissance symbolique et professionnelle des femmes. Elle rapporte de nombreux exemples concrets : des musiciennes dont le son est modifié par les régisseur·ses ou des technicien·nes qui interviennent sur leur matériel sans consentement, témoignant d'une présomption implicite qu'elles « ne savent pas ce qu'elles font ». Cette nécessité de prouver en permanence ses compétences et sa légitimité se manifeste dans différents contextes, y compris lors de jam sessions, où la présence des femmes peut sembler incongrue et sujette à justification, comme le confient certaines rappeuses qu'elle a rencontrées.

Astrid Chevalier revient sur la question de l'approche pédagogique en musique, en soulignant le sentiment d'illégitimité que peuvent ressentir les musiciennes et la nécessité pour elles de prouver leur légitimité. Elle invite à réfléchir à des méthodes pédagogiques permettant de mettre davantage en confiance les musiciennes, et se tourne vers Marco D'Haussy pour qu'il présente la démarche de l'ARA.

Marco D'Haussy insiste sur l'importance de l'inclusion et de la sensibilisation aux mécanismes systémiques dans l'apprentissage musical. Il distingue le cadre d'apprentissage, qui définit l'environnement et les conditions de pratique, du modèle pédagogique, qui structure la finalité et les méthodes d'enseignement. À l'ARA, historiquement ancrée dans l'éducation populaire, le cadre vise la démocratisation du savoir, la désacralisation du processus et l'accessibilité, favorisant un point de départ commun pour toutes et tous et un environnement bienveillant et non concurrentiel. Le cadre de loisirs dans lequel l'ARA situe son intervention, hors de toute visée certifiante ou professionnalisante, permet d'évacuer les ressentis de concurrence ou de compétition. Le modèle pédagogique de l'ARA repose sur le collectif : les cours sont majoritairement collectifs et intergénérationnels, mêlant musicien·nes débutant·es et plus avancé·es, et favorisant la pratique en groupe, le faire ensemble, l'apprentissage partagé des réussites comme des erreurs. Cette dynamique permet aux musicien·nes de développer leur autonomie et leur démarche artistique, tout en réduisant les barrières liées à la mixité, à l'âge ou au genre. Marco D'Haussy souligne également la nécessité de supprimer les prérequis techniques stricts afin de rendre l'apprentissage plus inclusif et d'accompagner le développement d'un propos artistique sensible, en valorisant à la fois la maîtrise technique et la capacité à exprimer et partager sa musique avec les pairs.

« Faire ensemble, ça veut dire apprendre ensemble, rater ensemble, mais aussi réussir ensemble, [...] ça favorise une certaine émulation collective, apprendre à se connaître, se confronter aux mêmes freins au départ dans la dynamique d'apprentissage collectif, par exemple. »

Il partage ensuite des pratiques concrètes expérimentées par l'ARA pour soutenir les musiciennes : favoriser l'observation et l'échange avec des artistes féminines, organiser des résidences ou des filages accessibles aux élèves, et utiliser la communication et les ressources pédagogiques pour déconstruire les stéréotypes et renforcer la visibilité des musiciennes. Ces initiatives contribuent à combattre le manque d'identification et le sentiment d'illégitimité que rencontrent souvent les femmes et minorités de genre dans la musique.

Célia Berthet-Hilaire rebondit en soulignant l'importance de questionner les cadres des lieux de pratique musicale à travers le prisme du genre et de l'éducation populaire. En se basant sur ses recherches sur la structuration du secteur et ses affirmations en matière pédagogique, elle rappelle que les musiques actuelles se sont longtemps affirmées comme une alternative à

l'enseignement musical traditionnel. Néanmoins, ces espaces ont été historiquement pensés par et pour les hommes, avec des politiques publiques et culturelles ciblant majoritairement la jeunesse masculine, parfois avec l'idée sous-tendue de canaliser les jeunes hommes en leur créant des espaces de loisirs dédiés aux pratiques musicales.



Dans les faits, les premiers studios de répétition étaient quasiment exclusivement fréquentés par des hommes. Cette construction a laissé des traces durables : aujourd'hui encore, la fréquentation masculine reste majoritaire dans ces lieux (84 % de musiciens dans les studios de répétition en 2022 selon les chiffres clés de la FEDELIMA), et les pratiques de financement et de programmation reflètent souvent des modèles hérités d'un masculin neutre. Célia met en avant l'importance de repenser ces espaces pour qu'ils soient réellement inclusifs, non seulement pour les femmes et minorités de genre, mais aussi en prenant en compte les discriminations raciales, validistes et autres, soulignant la nécessité d'une approche intersectionnelle. En s'inspirant de la sociologie du sport et des politiques culturelles, elle montre que même dans des cadres d'éducation populaire ouverts et démocratiques, l'ouverture « universelle » peut invisibiliser certaines différences et discriminations, ce qui renforce la nécessité de méthodes pédagogiques et institutionnelles attentives aux enjeux de genre et à l'inclusion. Elle invite à penser les discriminations au prisme de l'intersectionnalité pour des lieux de musiques actuelles réellement inclusifs.

« Même si la démarche d'éducation populaire se veut justement dans une forme de démocratie culturelle, d'ouverture à tous et tous, etc., cette ouverture à tous, des fois, empêche de penser la différence de genre. »

Emma Mellado souligne que nier l'existence du genre ou des inégalités dans la musique revient à ignorer la réalité sociale et les biais auxquels les artistes sont confronté·es, à nier le fait que le sexisme existe. Elle critique l'approche consistant à « écouter à l'aveugle », qui prétend traiter tout le monde de manière identique, alors que chaque artiste a un passé, des expériences, des traumatismes et des contextes différents. Une véritable démarche d'accompagnement artistique doit s'appuyer sur l'équité plutôt que l'égalité stricte : il s'agit de comprendre les besoins spécifiques de chaque personne pour lui fournir les moyens appropriés de se développer. Cela implique de se former, d'écouter, de questionner et de prendre en compte la singularité de chaque artiste afin de construire un soutien réellement efficace et adapté.

« Donc il faut sortir de cette espèce de « je ne vois pas le genre, je ne vois pas les couleurs, je ne vois pas quoi que ce soit », c'est un peu nier que les problèmes existent, c'est un peu facile. »

Célia Berthet-Hilaire ajoute que la rhétorique du talent comme critère neutre d'évaluation dans la musique s'inscrit dans une logique méritocratique qui ignore les inégalités sociales. Tous les individus ne partent pas de la même ligne de départ, et cette présomption de neutralité masque des différences structurelles qui influencent profondément les parcours musicaux. Même lorsqu'on parle d'égalité des moyens, la notion est à nuancer : les jeunes filles et les jeunes hommes n'ont pas accès aux mêmes opportunités, à la même confiance en soi ni aux mêmes pratiques collectives, notamment pendant l'adolescence, période charnière pour le développement musical. L'idée que la réussite dépend uniquement du mérite personnel contribue à justifier les inégalités sociales, en laissant entendre que celles et ceux qui n'atteignent pas le succès en sont responsables, alors que les contextes et les structures jouent un rôle déterminant.

Une participante, chargée de l'action culturelle et de l'accompagnement à la Poudrière de Belfort, témoigne que ses fonctions l'amènent à siéger régulièrement dans des jurys de sélection de musiciennes. Elle souligne la différence de fonctionnement entre les jurys auxquels elle participe. Membre à la fois d'un jury mixte et d'un jury en mixité choisie pour le dispositif *Musiciennes à Besançon*, elle remarque que les échanges y sont très différents. Son expérience la conduit à préférer largement le jury en mixité choisie, où la compétition et les logiques d'intérêts personnels laissent place à une réflexion collective centrée sur le développement des artistes. Les discussions y sont plus ouvertes, plus apaisées, et la manière de travailler lui semble nettement plus saine. À l'inverse, dans certains jurys mixtes, les débats peuvent s'éterniser, parfois davantage pour des questions de posture ou de réseau que pour des critères artistiques réels.

Sur les enjeux de déconstruction des stéréotypes genrés, un participant mentionne une initiative du *CAEM*, école de musique située dans le quartier populaire de Planoise à Besançon. Dans ce quartier, les personnes pratiquent peu la musique, en particulier les jeunes filles. Le choix a été fait d'ouvrir l'école les mardis soir et d'inviter les musicien·nes à pratiquer d'autres esthétiques que les musiques urbaines. Au démarrage, ce sont une trentaine d'enfants, majoritairement des garçons, qui sont venus au CAEM. Aujourd'hui, grâce à un travail d'accueil et de mobilisation active, ils sont parvenus à atteindre une proportion quasiment paritaire. Les jeunes changent d'esthétique, s'habituent à travailler avec des filles, ce qu'ils ne faisaient pas auparavant. La dynamique collective favorise clairement cette évolution. Sans étude approfondie, ils constatent des retours très positifs liés à cette mixité.

Une autre personne impliquée sur ce projet précise qu'un « petit trick » a joué un rôle déterminant pour augmenter la présence de filles : le projet musique a été associé à un projet danse. La majorité des participantes sont initialement arrivées par ce biais, ce qui a progressivement permis d'équilibrer la mixité. Elle souligne aussi l'importance de la présence de deux professeures dans le dispositif : l'effet n'aurait sans doute pas été le même sans ces modèles féminins au sein de l'encadrement. Aujourd'hui, il n'y a plus d'atelier danse, ce qui rend l'évolution d'autant plus intéressante : les filles viennent désormais pour la musique elle-même, et les dernières sessions ont même montré une forte présence de batteuses. Une fois que les filles deviennent majoritaires (ou que la répartition atteint un véritable 50/50), il devient beaucoup plus facile pour elles de s'engager et de trouver leur place.

Une participante, professeure d'enseignement artistique en musiques actuelles amplifiées (un poste encore rare pour les femmes), explique avoir longuement travaillé sur les questions de genre dans les structures d'enseignement, qu'elles soient associatives ou institutionnelles, comme les conservatoires. Elle rappelle que la mixité ne pose pas de problème au moment du démarrage des apprentissages : les effectifs sont alors quasiment paritaires. En revanche, c'est au fil des parcours que l'écart se creuse. « Les survivantes », dit-elle, celles qui atteignent le troisième cycle, le niveau professionnel ou l'enseignement, ne représentent plus que 15 à 20 % des effectifs. Ce phénomène révèle une érosion progressive des trajectoires féminines dans l'apprentissage musical. Elle évoque à ce propos un travail mené sur deux années avec la Carène à Brest, autour des dynamiques d'enseignement favorisant la mixité et la reconnaissance des compétences, étroitement liées aux représentations de genre. Elle insiste sur le fait que la question de la technicité doit être travaillée dès le départ, et non rattrapée a posteriori. L'étude qu'elle a conduite montre que les compétences demandées aux chanteuses de troisième cycle sont souvent caricaturales, quand celles exigées des guitaristes, par exemple, sont beaucoup plus techniques. « Tant qu'on n'équipe pas les filles et les garçons de la même manière dès le départ, la communication et la progression communes restent biaisées », souligne-t-elle. Elle met enfin en garde contre les effets ambivalents du travail en groupe, longtemps perçu comme un levier de pédagogie collective : s'il peut favoriser la coopération, il a aussi, dans la durée, contribué à écraser les filles, en confortant les garçons dans des positions de leadership. Pour elle, la question de la compétence est centrale, et c'est à partir de sa construction qu'il faut repenser la pédagogie musicale.



Une participante, directrice d'une structure d'enseignement collectif issue de l'éducation populaire au Havre, décrit les limites rencontrées malgré une réelle volonté d'agir en faveur de la mixité. « On a beau faire des efforts, on se prend la société de plein fouet », résume-t-elle. Les petites filles continuent majoritairement à s'inscrire au chant ou au piano, et très rarement sur d'autres instruments. Si l'école affiche finalement une quasi-parité, voire une majorité

d'élèves femmes (notamment grâce aux deux chorales de musiques actuelles qui rassemblent plus d'une centaine de participantes), les pratiques restent fortement genrées. La question de la représentativité constitue un frein majeur : les professeures sont rares, et celles qui enseignent se concentrent sur les mêmes disciplines : éveil musical, piano, chant. Pour pallier ce manque, l'équipe tente de faire évoluer certaines élèves vers l'enseignement, mais les leviers restent limités. Le travail collectif est présenté comme un axe central du projet pédagogique, mais même ce levier trouve ses limites tant les modèles sociaux pèsent. D'où l'importance de sensibiliser dès le plus jeune âge et d'impliquer aussi les parents, pour espérer transformer durablement les représentations et les choix d'instruments.

La mixité choisie : des espaces correctifs et libérateurs

Louise Garance Wetterwald évoque la question de l'âge pivot, ce moment décisif où se construisent les représentations de genre dans la musique. Elle raconte des interventions menées dans les lycées, où la question du sexisme dans la musique était posée directement aux élèves. Ces échanges permettaient à chacun·e d'exprimer son ressenti depuis son propre prisme (celui d'un jeune garçon, d'une jeune fille ou d'une personne minorisée de genre), dans un cadre sécurisé favorisant le débat. Cette éducation à l'égalité dès la racine est essentielle, mais ne suffit pas : « Moi, je n'ai plus 15 ans », dit-elle. En tant que musicienne adulte, elle témoigne d'un parcours marqué par le sexisme structurel et des violences vécues dans des espaces à la fois formels et informels. La création du collectif Incisifves, en mixité choisie, a représenté pour elle un tournant libérateur : un lieu où elle a compris que le problème n'était pas individuel mais systémique, lié à des rapports de pouvoir ancrés dans le milieu musical. Dans cet espace, elle dit avoir retrouvé de la force, du soutien et de la confiance, tout en contribuant à une réflexion collective sur les enjeux d'égalité et d'équité. La mixité choisie ne vise pas à séparer mais à rééquilibrer : elle permet à celles et ceux qui en ont besoin de se reconstruire, de reprendre leur place et de mieux accompagner les nouvelles générations. C'est une étape indispensable pour repenser ce que signifie aujourd'hui faire de la musique et de l'art en France.

« Et cette mixité choisie, au-delà de créer des ponts, du réseau et de la confiance en soi, rééquilibre le monde des gens qui ne sont pas encore dans leur jeune âge, en fait, et donne aux adultes qu'on est, des solutions, un espace de déconstruction nécessaire. »

Emma Mellado insiste sur l'importance de la mixité choisie comme espace de reconstruction collective. Selon elle, « que ce soit dans les espaces formels ou informels, la société influe, et la société est déjà abîmée à la base ». La mixité choisie constitue alors une bulle en dehors de cette société, un lieu où les personnes opprimées peuvent faire un pas de côté, se retrouver entre elles, déconstruire les codes imposés et revenir plus fortes. Elle illustre cette idée par une image parlante : « Mettez quinze chanteuses dans une pièce, un jour par mois pendant un an, elles ne vont pas juste chanter ensemble. L'une va se mettre à la guitare, une autre à la basse, une autre à la MAO… ». C'est le pouvoir transformateur du collectif : dans un espace sécurisé et non compétitif, les rôles se redistribuent, les désirs s'élargissent, et les compétences se diversifient. Emma compare la mixité choisie à un outil correctif, au même titre que les quotas : une mesure temporaire, mais nécessaire, pour rééquilibrer les rapports de pouvoir et modifier les pratiques. Ce n'est pas une question de savoir si « les hommes acceptent de jouer avec les femmes », mais plutôt : « Est-ce que les femmes ont envie de jouer ? Et comment ? » Elle souligne l'importance de créer des espaces sans pression, où les femmes n'ont pas à craindre le jugement, le regard masculin ou la peur du ridicule. Dans ces contextes bienveillants, elles peuvent oser, expérimenter et se redéfinir comme musiciennes. La mixité choisie devient ainsi un espace temporaire d'émancipation qui leur permet ensuite de revenir dans le monde commun plus fortes, plus libres et mieux équipées.

Célia Berthet-Hilaire attire l'attention sur un angle souvent oublié : si la non-mixité choisie fait beaucoup parler, on questionne rarement la mixité de fait, pourtant omniprésente dans les studios de répétition ou les lieux de pratique musicale. Cette mixité « de surface » masque souvent une reproduction de l'entre-soi masculin. Elle évoque notamment un mythe tenace qu'elle appelle le « mythe Yoko Ono » : l'idée que « les filles, ça casse les groupes ». Ce discours, encore largement répandu aussi bien dans les milieux amateurs que professionnels, sert à maintenir une cohésion masculine en excluant symboliquement les femmes. À cela s'ajoutent d'autres mécanismes d'entre-soi : la compétition, le culte de la performance, ou certaines blagues sexistes qui ferment l'espace aux autres. Il est important de déplacer la focale : « On débat beaucoup de la légitimité des espaces non mixtes féminins, mais on questionne rarement pourquoi les espaces mixtes sont, dans les faits, si masculins. » Elle rapporte d'ailleurs les propos de plusieurs musiciens qui lui ont confié avoir délaissé certaines jams parce qu'ils ne s'y sentaient pas à l'aise, eux aussi étouffés par la pression de la performance et la compétition viriliste. Elle invite à interroger cette mixité apparente : que révèle-t-elle vraiment des dynamiques internes et de la culture de ces lieux ?

Emma Mellado revient sur la portée transformatrice de la mixité choisie, qu'elle décrit comme un moyen de briser des codes profondément ancrés dans les pratiques musicales. Ces codes, hérités du patriarcat, ne profitent finalement à personne, même s'ils favorisent largement les hommes. Elle revient sur l'expérience des jams en mixité choisie organisées à Strasbourg par le collectif Incisifves, dont les effets ont été aussi puissants que révélateurs. D'un côté, ces espaces ont émancipé des musiciennes, mais les ont aussi mises en danger : certaines ont perdu leur groupe ou subi des remarques agressives, simplement pour avoir participé à une jam non mixte. De l'autre, des hommes présents dans le public ont été sincèrement surpris : « Je ne savais pas qu'une jam pouvait se passer comme ça. » Ces jams diffèrent radicalement des formats habituels, souvent très codifiés et élitistes : « En France, les jam, c'est souvent une démonstration. Chacun vient faire son solo, montrer la dernière technique apprise, poser son ego sur la table. Personne ne s'écoute. » Ces pratiques, issues du milieu des conservatoires, excluent celles et ceux qui ne maîtrisent pas les codes implicites de ces cercles. À l'inverse, les jams en mixité choisie (à l'image de certaines pratiques collectives d'Amérique latine) cherchent à remettre l'écoute et la coopération au centre : les rôles et les instruments y tournent, les places se redéfinissent, et la musique redevient un langage partagé plutôt qu'un concours de virtuosité.

L'endroit de la programmation

Un participant interroge les leviers de programmation permettant d'assurer une représentativité réelle des musiciennes sur scène, tout en préservant l'exigence artistique et en évitant l'idée d'un choix biaisé.

Emma Mellado partage son expérience dans une salle de concert où elle a observé les mécanismes d'exclusion à l'œuvre dans la programmation. Le programmateur avec lequel elle travaillait écoutait de nombreuses propositions musicales, mais se fiait surtout aux mails reçus : « Quand tu reçois 300 mails par jour, lesquels tu ouvres ? Ceux de tes potes. » Ces « potes », précise-t-elle, sont souvent des personnes qui partagent les mêmes goûts, les mêmes parcours, fréquentent les mêmes événements professionnels. C'est ainsi que, sans mauvaise intention, le système se perpétue. Les événements professionnels eux-mêmes constituent un filtre : on y croise surtout des personnes déjà installées, occupant des postes dans des structures subventionnées, maîtrisant les codes du milieu. Ce fonctionnement circulaire contribue à reproduire les inégalités existantes. Pour Emma Mellado, il est donc essentiel de mettre en place des outils correctifs dans la programmation. C'est là qu'intervient la distinction entre égalité et équité : « Si on attend qu'un mail arrive dans sa boîte de la part d'un booker ou d'une bookeuse, on reste dans le même système. Si tu veux programmer plus de meufs, il faut aller les chercher. » Il existe des collectifs, des labels, des annuaires et des agences de booking spécifiquement dédiés aux musiciennes, aux personnes queer ou FINTA. Mais cette démarche demande un effort conscient, une sortie de sa zone de confort, et du temps supplémentaire : « Oui, ça demande plus de travail, mais si on veut des résultats différents, on ne peut pas continuer à appliquer les mêmes méthodes. »

Louise Garance Wetterwald explique qu'en tant que femme musicienne, elle mesure tout ce qu'il lui a fallu d'énergie, de travail sur elle et de confiance pour oser simplement sortir un EP. Les femmes ne s'engagent pas dans la création avec un excès de confiance ou l'idée qu'elles seront programmées « parce qu'elles sont des femmes ». Personne ne se dit : « c'est bon, on sera prises, alors on peut bâcler la musique ». Au contraire, le parcours exige souvent une rigueur et une exigence accrues.

Emma Mellado souligne qu'il ne s'agit pas de programmer un groupe de femmes pour pouvoir dire « regardez, j'ai programmé un groupe de meufs ». L'acte doit être posé sans attendre de reconnaissance. Peut-être que cela plaira moins à certain·es, ajoute-t-elle, mais d'autres publics y trouveront des modèles inspirants : des jeunes

qui, en découvrant pour la première fois une batteuse sur scène, se diront « je ne savais pas que j'avais le droit de faire ça ». C'est là que se situent les véritables effets de ces choix de programmation.

Astrid Chevalier introduit la question de l'identification et de la réappropriation des espaces d'expression par les musiciennes. Après avoir évoqué les pratiques collectives et les espaces en non-mixité, souvent associés à des cadres plus informels, elle interroge la manière dont les musiciennes peuvent se réapproprier les espaces d'enseignement et de pratique formels (conservatoires, écoles, salles de musiques actuelles), souvent perçus comme intimidants. Elle questionne les freins à leur expression dans ces lieux et la possibilité d'y introduire des approches issues des espaces plus informels, afin de créer des passerelles entre les deux mondes plutôt que de les opposer.

Une participante souligne la nécessité de retisser les liens entre les différents espaces d'apprentissage et de pratique musicale, afin d'éviter la fragmentation entre l'apprentissage de la musique en conservatoire, les pratiques associatives et la scène. Elle met en avant plusieurs enjeux : la précarité des enseignantes, souvent cantonnées à quelques heures d'enseignement, la légitimation des femmes dans les postes d'encadrement et l'importance de pédagogies attentives aux dynamiques de groupe. Il s'agit de repenser la transmission pour garantir des relations saines entre enseignant·es et élèves, mais aussi entre pairs, afin que le spectacle vivant devienne un espace d'expression équilibré, où chacun·e peut trouver sa place.

Célia Berthet-Hilaire met en lumière les discontinuités dans les parcours musicaux des femmes, contrastant avec la continuité souvent observée chez les hommes, dont la pratique se consolide dès l'adolescence. Les musiciennes qui parviennent à maintenir une activité artistique tout au long de leur vie sont celles qui ont acquis très tôt des outils d'autonomisation : savoir jouer seules, reformer un groupe après un déménagement, ou s'autoriser à poursuivre leur pratique en dehors des cadres formels. Elle souligne notamment le moment charnière du passage aux études supérieures, souvent fatal à la continuité des pratiques féminines, ainsi que les retours tardifs vers la musique, autour de la cinquantaine, lorsque les contraintes familiales et professionnelles s'allègent. Il est essentiel de favoriser dès le plus jeune âge la confiance, l'autonomie et la légitimité des musiciennes, y compris par des espaces en non-mixité, afin qu'elles puissent investir plus librement les lieux informels et poursuivre durablement leur parcours musical.

« Les musiciennes qui arrivent à prolonger leur pratique tout au long de la vie, ce sont celles qui ont eu très tôt des outils d'autonomisation de leur pratique. »

Réhabiliter le droit à l'erreur

Emma Mellado ajoute l'importance de réinstaurer le droit à l'erreur et à l'approximation pour les personnes minorisées de genre dans les espaces musicaux. Ce droit, pourtant fondamental dans tout apprentissage, est souvent refusé aux femmes, notamment lorsqu'elles sont les seules représentantes de leur genre dans un contexte (une jam, un groupe, un plateau). Dans ces situations, chaque erreur prend une portée symbolique, comme si elle engageait toutes les femmes musiciennes. Elle décrit aussi la pression permanente de la performance dans ces environnements compétitifs, où une jam peut ressembler à un « entretien d'embauche » implicite, et où une seule fausse note peut suffire à être écartée. Cette absence de droit à l'erreur s'enracine, selon elle, dans une éducation genrée qui valorise chez les filles la conformité, la retenue et la perfection, là où les garçons sont socialisés à expérimenter, rater et recommencer, un apprentissage essentiel pour toute pratique artistique.

« C'est aussi un truc qui vient de l'éducation, souvent, les petites filles, elles n'ont pas le droit de faire un truc loupé, raté, bête, de se mettre de la boue sur les joues, de crier trop fort, de raconter une bêtise à table à voix haute. »

Louise Garance Wetterwald souligne l'importance du droit à l'erreur dans les espaces informels de pratique musicale. Après dix ans de participation à des jams quasi exclusivement masculines à Strasbourg, elle constate le sentiment d'isolement et la rivalité implicite que peuvent ressentir les rares musiciennes présentes, faute de culture de la sororité. La mise en place, avec le collectif Incisifves, de jams en mixité choisie mais ouvertes à toutes et tous pour le public, a profondément transformé les dynamiques de jeu. Les musiciens présents y ont perçu « autre chose » : une manière différente de pratiquer la musique ensemble. Louise insiste sur la dédramatisation de l'erreur comme principe fondateur de ces espaces : « planter » une note, expérimenter, oser, devient enfin possible. Au fil de dix jams organisées en deux ans, ces événements ont rassemblé 20 à 25 personnes FINTA sur scène et 150 à 200 personnes dans le public, une fréquentation rare pour ce type de format. Ces rencontres ont donné lieu à une grande diversité d'instrumentations et de formes artistiques : violons, accordéons, guimbardes, performances sans batterie, reprises à plusieurs voix, lectures ou improvisations. L'enjeu devient alors la création collective et l'échange direct avec un public venu non pas pour un·e artiste, mais pour une expérience partagée de création instantanée. Les participantes peuvent expérimenter, se tromper, improviser librement, dans une ambiance bienveillante et créative. Pour Louise, ces espaces constituent un levier concret vers la parité, en favorisant la confiance, les rencontres et la constitution de groupes mixtes, prémices d'une représentation plus équilibrée sur scène et dans les programmations.

Astrid Chevalier souligne que le collectif Incisifves développe aujourd'hui des pratiques en mixité choisie dans des salles de concert, des lieux plus institutionnels ou en tout cas plus institués. Ce n'était pas le cas au départ : le collectif a d'abord investi des espaces alternatifs, autonomes, parfois même investis pour l'occasion, avant de parvenir à occuper ces lieux plus établis.

Emma Mellado précise toutefois qu'être accueillies dans une salle de concert ne signifie pas accepter n'importe quel partenariat : le collectif choisit toujours les lieux avec lesquels il travaille. Elles refusent de se retrouver dans des espaces qui se réapproprieraient leur action pour s'en servir comme preuve d'inclusivité. Elles veillent également aux valeurs portées par les équipes : travailler avec des personnes capables de ne pas mégenrer les musicien·nes, de comprendre les enjeux défendus, et de s'impliquer réellement. Pas question, dit-elle, « de collaborer avec des structures qui se contenteraient d'ouvrir la porte, de rester derrière leur bureau et de récolter ensuite les subventions ».

Louise Garance Wetterwald ajoute que, pour le collectif Incisifves, l'exigence ne concerne pas seulement la scène mais aussi toute l'équipe technique : ce sont des personnes FINTA, qu'il s'agisse du son, de la coordination ou de la production. Il leur semble essentiel que les musiciennes et les techniciennes évoluent ensemble dans un même écosystème cohérent, parce qu'on ne peut pas dissocier les un·es des autres dans la construction d'un espace réellement inclusif.

Célia Berthet-Hilaire insiste sur l'importance de l'expérimentation et de l'erreur durant l'adolescence, période décisive pour la construction d'un parcours musical. Les premiers groupes masculins se constituent très tôt, souvent avec le soutien de mentors et un accès privilégié aux espaces collectifs et aux codes sociaux de la musique. Cette acculturation précoce permet aux garçons de développer simultanément compétences techniques, culture musicale et aisance dans les interactions sociales liées aux studios ou aux répétitions. À l'inverse, les musiciennes tendent à accéder plus tardivement à ces expériences, souvent en posture de soutien ou d'observation, ce qui limite leurs opportunités d'expérimentation et d'autonomie. Ce différentiel à l'adolescence crée un fossé dans les parcours et influence durablement la trajectoire musicale des femmes, accentuant les inégalités structurelles tout au long de leur vie.

L'adolescence : un passage clé pour les pratiques musicales

Un participant interroge les causes de la faible formation de groupes composés uniquement de filles à l'adolescence. Il note que, socialement et culturellement, les garçons et les filles jouent souvent entre pairs de même genre, et se demande ce qui empêche les filles de se constituer des groupes entre elles et comment dépasser ce schéma pour permettre davantage d'autonomie et de mixité choisie.

La directrice de la structure d'enseignement collectif au Havre ajoute que, dans les cours collectifs pour adolescent·es, la pratique instrumentale est volontairement diversifiée afin d'encourager les filles à explorer des instruments moins genrés comme la batterie. Malgré une égalité dans la transmission et l'accès aux clés de la pratique collective, beaucoup de filles arrêtent lors du passage à l'autonomisation, invoquant la nécessité de se concentrer sur des activités jugées plus sérieuses dédiées à leur avenir, ce qui ne permet de les retrouver dans des projets que de manière marginale.

Louise Garance Wetterwald souligne que le phénomène de « disparition » des filles dans la pratique musicale s'inscrit dans une socialisation genrée globale. Les jeunes filles restent souvent

entre elles, tandis que les studios peuvent être perçus comme peu sûrs en raison d'histoires d'agressions ou d'espaces isolés. Elle met aussi en avant le manque de modèles féminins inspirants dans certains instruments, notamment la batterie, ce qui freine la diversification des pratiques. Il est nécessaire de travailler dès le plus jeune âge à présenter des figures féminines sur scène et à valoriser leur visibilité, afin de rééquilibrer les représentations et d'encourager les filles à s'investir pleinement dans tous les rôles musicaux.

« Personnellement je ne me sentais pas toujours sécure dans les studios parce que tu entends des histoires, des agressions, des machins, des trucs. C'est au fond d'un couloir, c'est noir. »

Elle revient sur le phénomène d'évaporation des musiciennes après 18 ans, au moment des études supérieures. Elle raconte avoir animé de nombreux ateliers en lycée, notamment dans des cours de SES où elle était invitée pour parler de son parcours, parfois comme figure inspirante. Ces rencontres l'ont frappée : il s'agissait d'élèves qui pratiquaient la musique depuis le collège, et pourtant, au seuil de la terminale, beaucoup de jeunes femmes hésitaient à poursuivre. Les échanges avec les parents ont été particulièrement révélateurs. Certains affirmaient clairement qu'une carrière musicale n'était pas « stable » pour leur fille, et évoquaient même la question de la maternité comme un obstacle inévitable, un dilemme qu'elle-même ressent encore à 32 ans, tiraillée entre l'idée d'avoir des enfants et celle de mener une carrière artistique. De très jeunes femmes de 18 ans partageaient déjà ces inquiétudes sur le modèle familial auquel elles pourraient, ou non, prétendre. En parallèle, les parents des garçons encourageaient volontiers leurs fils à « se lancer ». Ces différences d'injonctions parentales, profondément ancrées, participent à freiner les trajectoires des musiciennes au moment même où leurs pairs masculins sont encouragés à poursuivre leur voie.

Emma Mellado souligne une perception persistante dans la musique : « Un groupe de garçons qui fait de la musique, c'est juste un groupe de musique. Un groupe de filles qui fait de la musique, c'est… un groupe de filles ! » Cette distinction rend difficile pour les musiciennes de se projeter et de se constituer en groupe. Elle évoque aussi la pression sociale qui pèse sur les filles, souvent encouragées à privilégier un « travail sérieux » ou des études, reléguant la musique au rang de loisirs.

Une participante souligne que la situation des groupes de musiciennes reflète aussi un problème institutionnel. Pendant très longtemps, les salles ont été ravies d'avoir des soirées 100 % féminines, ce qui est une hérésie totale en termes de communication. Cela a généré un autre biais : certains groupes de filles étaient programmés non pas pour leur musique, mais en fonction d'éléments extra-musicaux, comme le fait qu'elles séduisaient ou qu'elles représentaient une ouverture de la structure. Ce double biais a lourdement influencé la perception et les opportunités offertes aux musiciennes.



Célia Berthet-Hilaire précise que, durant l'adolescence, le fait de faire partie d'un groupe confère souvent des privilèges aux jeunes hommes, y compris à ceux qui ne sont pas les plus populaires, par exemple en termes d'attention des pairs ou de séduction. À l'inverse, les adolescentes commencent à monter leur propre groupe plus tard, et rarement pour des motifs similaires. Les normes de genre se renforcent particulièrement au collège, période où les filles peuvent mettre temporairement de côté leur pratique musicale pour se conformer à des attentes sociales (faire du shopping, adopter des comportements « féminins »), avant de revenir à leur passion pour la musique. Être la seule fille dans des groupes majoritairement masculins ou dans des cercles mixtes a un impact profond sur l'identité des musiciennes, influençant leur parcours artistique et la manière dont elles se positionnent dans les pratiques collectives tout au long de leur vie.

Louise Garance Wetterwald rebondit par rapport à sa propre pratique. Elle explique qu'elle a longtemps caché sa pratique musicale. Adolescente, elle jouait seule de la guitare dans sa chambre, avant qu'on ne l'oriente vers le chant lyrique. Elle se souvient d'un moment marquant : une soirée autour d'un feu, au plan d'eau d'Erstein près de Strasbourg, où une guitare circulait parmi un groupe composé presque uniquement de garçons. Avec ses complexes d'adolescente (son épi, son appareil dentaire), elle s'était dit que c'était enfin « le moment de briller ». Mais lorsqu'elle a pris la guitare, tous les garçons se sont levés et sont partis. Cette expérience, dit-elle, ne l'a évidemment pas aidée à s'affirmer musicalement, et illustre combien ces moments peuvent peser durablement.

Un participant, professeur de musique en collège, précise qu'il a fait des études au conservatoire et en musicologie et souligne que les meilleur·es élèves de conservatoire sont les filles. À l'université, en musicologie, il n'y a pratiquement que des filles, mais les meilleures places dans le monde de la musique restent occupées par des hommes. Dans le collège où il enseigne à Besançon, la salle de musique, bien que dédiée au chant, est aussi équipée d'instruments de musiques actuelles comme la batterie et le clavier. Il a remarqué que lors des projets, les filles choisissent presque toujours de chanter, tandis que les garçons, dans une démonstration de virilité, se dirigent vers la batterie. Il laisse ces choix se faire, constatant qu'ils se déconstruisent souvent avec le temps.

« Les garçons arrivent, tapent sur la batterie sans écouter. Ils osent beaucoup plus, prennent des risques, et osent dire « moi je veux ce rôle-là ! » »

La restitution publique : une pression genrée supplémentaire sur les pratiques musicales
Emma Mellado pointe les pratiques qui associent souvent le fait d'être accompagné·es dans le cadre d'une pratique collective et celui de devoir passer par la phase d'une restitution en public. Ce moment, que ce soit sur scène ou même dans la cour du collège, est rarement vécu positivement par les jeunes filles : certaines font leur premier concert devant tout leur établissement, une expérience que peu de musiciennes seraient prêtes à affronter. Et pourtant, les garçons relèvent ce défi malgré la pression, n'ayant pas reçu les mêmes injonctions ou autorisations, notamment de la part des adultes qui les entourent. La société n'attend pas la même chose des garçons et des filles : un garçon jugé « moche » qui fait de la musique peut devenir « stylé », alors qu'une fille dans la même situation reste stigmatisée. Ce regard social, déjà présent à l'adolescence, est particulièrement violent et crée des obstacles pour les musiciennes. C'est pourquoi il est essentiel d'avoir des espaces de pratique sans obligation de restitution publique. Trop souvent, les résidences ou ateliers en mixité choisie se concluent par un spectacle, alors que l'objectif devrait être d'offrir un espace d'expérimentation, de rencontre et de pratique, hors de tout jugement. Chacun·e doit pouvoir choisir son rapport à la scène : pratiquer dans sa chambre pendant quinze ans, jouer du ukulélé pour soi, ou se produire devant 3 000 personnes, l'important est que la décision vienne de la personne elle-même. L'enjeu est de remettre la pratique au centre, et non le rendu ou la visibilité imposée, même si les institutions demandent souvent ce rendu comme une finalité.

Ornella Salvi, responsable de la communication et de l'action culturelle au Bastion, rebondit sur la question de la restitution par rapport au projet Musiciennes. Elle précise que par choix, il n'y a pas de restitution publique à la fin de l'accompagnement mené dans le cadre du projet Musiciennes. Aucune lauréate n'est programmée immédiatement ; elles peuvent éventuellement se produire plus tard, une fois leur semaine digérée et leur parcours professionnel repris de manière autonome. L'objectif est d'éviter toute pression inutile : passer une semaine à réfléchir sur leur projet et leurs ressentis pour ensuite les exposer publiquement irait à l'encontre de la démarche pédagogique. Une restitution a néanmoins lieu, mais elle est interne : seules les personnes de l'équipe ayant suivi le projet toute la semaine y assistent, permettant de partager les avancées dans un cadre bienveillant et sécurisant.

Louise Garance Wetterwald souligne que la présence d'une femme sur scène est intrinsèquement politique : elle représente le féminisme, qu'elle le veuille ou non, qu'elle le conscientise ou non. Les publics militants ou convaincus ne constituent qu'une partie de l'action : l'efficacité réelle se mesure lorsque le message touche celles et ceux qui ne sont pas initialement sensibilisés. Ce processus de déconstruction de ses propres biais sexistes est nécessaire à tous les niveaux, dans tous les genres et toutes les classes sociales.

Une participante partage un article de Samuel Chagnard, musicien et formateur au CEFEDEM Auvergne-Rhône-Alpes, sur la question des

restitutions et des en-cours de travail. Il évoque les « pratiques écran » : à partir du moment où la musique n'est pas jouée sur scène, elle n'existe pas ; et ce sont ces « pratiques écran » qui justifient l'existence même d'une démarche musicale, auxquelles il est d'usage de se conformer de manière un peu pavlovienne. Elle suggère qu'il y aurait peut-être d'autres formes de valorisation des démarches musicales à inventer.

Astrid Chevalier souhaite clore l'atelier en rappelant les principaux axes de réflexion qui ont jalonné les échanges : la nécessité d'autonomisation, de visibilisation, de représentation, de droit à l'erreur. Elle remercie l'ensemble des participant·es en proposant aux intervenantes qui le souhaitent de partager une idée clé qu'elles retiennent de ces échanges.



Emma Mellado insiste sur l'importance des outils correctifs et de la mixité choisie pour permettre aux musicien·nes de prendre leur place et de dédramatiser le droit à l'erreur. Il est essentiel que les participantes apprennent qu'il est normal d'avoir peur et de se tromper, tant que ces expériences se déroulent dans un cadre bienveillant. Les femmes ne doivent pas être contraintes d'exceller en permanence ; il faut leur permettre d'expérimenter, de faire des fausses notes et d'oser des choses qui ne sont pas parfaites. Cette liberté de se planter est un préalable à l'autonomie et à l'affirmation dans d'autres espaces musicaux. Emma rappelle enfin que cette bienveillance nécessite de comprendre les problématiques des musicien·nes, de leur laisser de l'espace et de ne pas les contraindre à s'insérer dans des systèmes institutionnels ou industriels déjà biaisés et dominés par des hommes cisgenres, dont les critères définissent encore ce qui est considéré comme « bonne » ou « mauvaise » musique.

« On n'est pas obligées d'être tout le temps excellentes. Et en fait, ça, c'est hyper, hyper, hyper important. Laissez les meufs faire de la musique de merde. Laissez-les faire des fausses notes. Laissez-les se planter. Laissez-les essayer des trucs et faire des trucs pas ouf. Parce que ça passe aussi par l'expérimentation. Et une fois qu'on aura dédramatisé l'erreur, ce sera vachement plus facile de se lancer dans d'autres choses. »

Célia Berthet-Hilaire évoque quant à elle les travaux du philosophe américain John Rawls (qui datent de la fin des années 1980) sur la théorie de la justice, pour éclairer les enjeux des politiques d'accompagnement dans le secteur musical. Cette théorie repose sur deux principes : prendre en compte les facteurs structurels de l'injustice sociale pour engager des politiques publiques globales qui agissent sur les logiques de fonctionnement, ce qui impose au préalable de ne pas nier cette injustice et de ne pas l'invisibiliser ; et prioriser le juste plutôt que le strictement efficace. Viser uniquement l'efficacité risque d'exclure les personnes les plus précarisées ou éloignées des opportunités. L'enjeu est donc d'accompagner ces publics tout en garantissant que cet appui ne conduise pas à la régression du groupe, et de reconnaître que chaque progrès social rencontre souvent des critiques conservatrices, qui craignent que les bénéficiaires deviennent eux-mêmes victimes. Célia rappelle ainsi l'importance de penser la justice et l'équité dans toutes les interventions, en intégrant la dimension sensible de celles et ceux qui sont historiquement marginalisé·es.

ATELIER 6

Parcours de musiciennes et musiciens : quels défis et opportunités ?

Les parcours des musiciennes et des musiciens peuvent varier considérablement en fonction de nombreux facteurs et opportunités ou encore selon les périodes de vie des artistes, qui influent sur ces parcours souvent fluctuants, peu sécurisés et non linéaires. Quels facteurs favorisent la professionnalisation des parcours dans la musique ? Quels obstacles perturbent ou entravent ces trajectoires ? Quelles sont les réalités du cheminement des musiciennes et des musiciens ? Existe-t-il des spécificités selon les esthétiques ou les instruments pratiqués, le genre, l'âge, le niveau de formation, le territoire de vie et les choix opérés par les personnes ?

Cette table ronde partagera avec des musiciennes et musiciens, les analyses d'une observation menée depuis quatre ans. Cette observation initiée par iCoop est aujourd'hui portée par le collectif POPP (Pour l'Observation Participative et Partagée) qui rassemble 25 organisations parmi lesquelles plusieurs réseaux et fédérations du champ de la musique. Elle propose de croiser et mettre en perspectives les données récoltées à l'échelle nationale, des enquêtes menées sur des territoires, des regards sociologiques et anthropologiques et des témoignages d'artistes.

Animé par...



Guillaume Léchevin
Chargé de missions au sein du Collectif POPP-Pour l'Observation Participative et Partagée

Avec le partage d'expériences de...



Cécile Offroy
Sociologue, chercheuse attachée à l'IRIS/EHESS et responsable d'études à Opale, centre de ressources Culture et ESS



Frédéric Coppola
Responsable du domaine musiques actuelles et amplifiées au Conservatoire du Grand Besançon



Fawzy Al-Aiedy
Musicien



Nyna Loren
Musicienne, chanteuse, autrice et artiste associée à La Rodia

Guillaume Léchevin, chargé de mission pour l'association *POPP* (collectif pour l'observation participative et partagée) et animateur de cette table ronde, en présente les principaux enjeux. Les échanges portent sur la question des parcours des musiciennes et musiciens, envisagés dans toute leur diversité. Ils s'inscrivent dans la continuité d'une enquête engagée en 2020, tant sur les musicien·nes professionnel·les qu'amateur·rices. La musique est entendue ici dans son acception la plus large, au-delà du seul champ des musiques actuelles et populaires. L'objectif est d'explorer à la fois les facteurs facilitants et les freins qui jalonnent les parcours artistiques.

Présentation des intervenant·es.

Cécile Offroy, sociologue, partage son activité entre *OPALE*, une structure spécialisée dans les liens entre culture et économie sociale et solidaire, attentive notamment aux tissus associatifs culturels, et l'Université Sorbonne Paris Nord, où elle occupe un poste à mi-temps comme chercheuse au sein du laboratoire IRIS. Associée à cette observation des parcours de musicien·nes depuis ses débuts, elle précise que près de 800 personnes ont été interrogées : des musiciennes et musiciens, amateur·ices comme professionnel·les, issu·es aussi bien du chant dit classique que des musiques populaires. Environ 150 questions ont permis d'explorer en détail leurs parcours, en croisant des données liées au territoire de vie, à l'âge, au sexe, au genre, aux instruments pratiqués ou aux formations suivies, afin d'en faire émerger des tendances. Face à l'ampleur territoriale et à la diversité du panel, il est essentiel de confronter régulièrement les données analysées aux parcours vécus : ces rencontres constituent un moment privilégié pour faire le lien entre les enseignements tirés à un niveau macro et l'expérience concrète des personnes concernées.

Frédéric Coppola est responsable du domaine des musiques actuelles au sein du *Conservatoire du Grand Besançon*, où cette discipline s'inscrit pleinement dans l'offre pédagogique, au même titre que les autres esthétiques. Également musicien, il a exercé les mêmes fonctions auparavant au Conservatoire de Grenoble.

Nyna Loren est *musicienne et autrice*. Depuis près de deux ans, elle collabore avec La Rodia en tant qu'artiste associée, et intervient à la fois dans le cadre de l'accompagnement artistique et des actions culturelles. Cette collaboration constitue pour elle une manière d'investir pleinement le territoire. Elle travaille également avec Le Bastion pour ses temps de répétition, celui-ci faisant office de point de ralliement avec les musicien·nes avec qui elle joue.

Fawzi Al-Aiedy est *chanteur et musicien* : il joue du oud. Né en Irak, dans le sud du pays, il évoque un lien très précoce et intime à la musique, qu'il décrit comme inscrit en lui dès l'enfance. Devenu musicien professionnel, il a toujours vécu de son art, se donnant, selon ses mots, tous les moyens nécessaires pour y parvenir. Installé en France depuis de nombreuses années, il se définit aujourd'hui comme un « artiste de la diversité », une identité qu'il revendique pleinement. Son parcours musical s'est construit à la croisée de plusieurs traditions : d'abord formé de manière orale, sans partition, auprès d'un maître, dans un cadre académique irakien, il a ensuite étudié le oud classique selon l'enseignement occidental, avec partitions. Il raconte le choc esthétique de sa première écoute de la musique occidentale, qu'il perçoit comme « verticale », là où la musique orientale lui apparaît « horizontale », soulignant la richesse du dialogue entre ces deux univers.

Afin d'ouvrir les échanges sur les trajectoires artistiques, Guillaume Léchevin invite Fawzi Al-Aiedy à retracer comment il est entré en musique.

L'entrée en musique : des débuts influencés par des contextes familiaux et sociaux

Fawzi Al-Aiedy explique être né dans un environnement où la musique était peu présente et où il n'avait jamais croisé de musicien. Sa première rencontre marquante avec la musique a lieu dans l'enfance, vers l'âge de six ans, lorsqu'un de ses professeurs apporte un jour un violon en classe et en joue devant les élèves. Ce moment agit comme un déclencheur. Il commence alors à étudier la musique en dehors de tout cadre institutionnel. À quatorze ans, il quitte sa famille pour partir à Bagdad afin de poursuivre cette formation musicale. C'est là qu'il découvre pour la première fois un instrument occidental, le hautbois, un choc esthétique et musical pour lui. En parallèle, il étudie le oud et les chants traditionnels irakiens. Il souligne la chance d'avoir pu mener ces apprentissages de front. Il rejoint ensuite Paris pour compléter sa formation, dans un contexte politique difficile pour l'Irak, qu'il choisit de ne pas détailler ici. Il y étudie pendant six années. Se pose alors la question de son orientation artistique : devenir musicien traditionnel ou musicien classique. Il refuse cette alternative et choisit de faire coexister les deux.

L'ensemble de sa carrière s'inscrit ainsi dans un dialogue permanent entre l'Orient et l'Occident.

« Et puis après, la question était posée, je deviens un musicien traditionnel ou un musicien classique ? En fait, la réponse était pour moi illogique. Les deux musiques, si c'est possible, là où je peux. »

Nyna Loren raconte que sa relation à la musique s'est construite très tôt, au sein de sa famille. Du côté paternel, d'origine espagnole, la musique faisait partie de la vie quotidienne : guitares, cajóns et danses accompagnent les célébrations, créant un rapport pré-culturel à la musique, loin de toute dimension professionnelle. Du côté maternel, c'est son grand-père, musicien autodidacte ayant appris seul le saxophone et la clarinette, qui l'a inspirée et lui a donné envie de commencer la musique.

« C'était culturel, on sortait les guitares et puis on dansait, on célébrait, il y avait quelque chose comme ça de naturel, c'était pas du tout une histoire professionnelle »

Pour Frédéric Coppola, l'entrée dans la musique s'est faite par hasard. Issu d'une famille ouvrière où la musique n'était pas très présente, il raconte qu'elle est devenue pour lui une échappatoire et une alternative à la vie qu'il entrevoyait. Elle lui a permis de se reconnaître dans une vie collective avec d'autres musicien·nes : organiser des concerts, se débrouiller, « vivre en meute », ce qui l'a progressivement conduit à devenir musicien, alternant entre cachets artistiques et travail technique. Constatant que vivre uniquement de la scène serait difficile, il choisit ensuite de se tourner vers l'enseignement musical, une voie qui lui permet de poursuivre sa pratique tout en ayant une stabilité financière. Issu d'un parcours rock, il complète sa formation par le jazz à la fin des années 1980, suivant les recommandations de son entourage, et fréquente notamment des écoles de jazz à Lyon. Son chemin le conduit finalement à devenir un professionnel institutionnel : aujourd'hui, il se considère comme fonctionnaire, une évolution qui lui semble étonnante, mais finalement naturelle au regard de son parcours.

« A un moment, je me suis dit, je sens que j'aurais du mal à vivre de la musique et plutôt que de devenir technicien en parallèle, je vais plutôt me diriger vers l'enseignement ; c'est ce qui a été pour moi la meilleure manière, à un moment donné, pour réussir à vivre de la musique. »

Observation nationale des parcours de musicien·nes : une enquête à double entrée méthodologique

Avant de mettre ces premiers témoignages en perspective des tendances observées dans l'observation nationale des parcours de musicien·nes, Cécile Offroy en rappelle les axes méthodologiques. En sociologie, il existe deux grandes approches pour conduire une enquête : l'approche quantitative, visant à recueillir des chiffres, et l'approche qualitative, centrée sur les témoignages et récits de vie. Dans le cadre de cette étude, les deux méthodes ont été articulées. L'enquête quantitative repose sur un questionnaire en ligne, auquel 797 musiciennes et musiciens de toutes esthétiques et de l'ensemble du territoire français ont répondu en 2023. L'enquête qualitative s'est déroulée à travers six focus groupes (petits groupes d'échanges), correspondant chacun à une esthétique musicale : musique traditionnelle et musiques du monde, hip-hop/rap, musique électronique, pop/rock et dérivés, jazz/musiques improvisées et musique classique/contemporaine/lyrique. L'étude a également été enrichie par une autre enquête qualitative menée à l'échelle du département de la Drôme, centrée sur les musicien·nes de musiques actuelles, où des focus groupes ont permis d'explorer des questions similaires. Les éléments présentés résultent ainsi de l'analyse de ces trois sources principales.

Le profil des répondant·es

L'échantillon présente une majorité d'hommes (57 %), contre 41 % de femmes et 1 % de personnes non binaires ou n'ayant pas souhaité préciser leur genre. L'âge moyen est de 40 ans, avec une surreprésentation des 25-44 ans (55 %, contre 29 % dans la population française). L'enquête montre également une forte proportion de diplômé·es de l'enseignement supérieur (79 %, contre 31 % dans la population française) et une majorité de personnes actives (85 %, contre 74 % au niveau national), expliquant un nombre limité de retraité·es parmi les répondant·es. Sur l'ensemble, 55 % se déclarent musicien·nes de profession, tandis que 45 % exercent une autre activité. Les revenus mensuels nets sont inférieurs à 1 800 € pour 63 % d'entre elles et eux, ce qui illustre une population très qualifiée scolairement mais disposant d'un capital économique modeste. Concernant les esthétiques, 44 % des répondant·es se rattachent aux musiques pop-rock et dérivées, suivies des musiques classiques

contemporaines et de l'opéra, et de la musique traditionnelle et du monde. La majorité (62 %) se limitent à une seule esthétique, tandis que 38 % se déclarent attaché·es à plusieurs esthétiques, témoignant d'une porosité croissante entre les genres musicaux.



Ce que dit cette observation nationale de l'entrée en musique : le rôle déterminant de l'environnement familial élargi

En écho aux premiers témoignages, Cécile Offroy souligne le rôle déterminant de l'influence familiale dans l'entrée en musique. Grandir dans une famille de musicien·nes ou de mélomanes (pas nécessairement professionnel·les) favorise fortement la projection dans une identité de musicien·ne. Cette identité ne se limite pas à la dimension professionnelle, mais correspond à la possibilité de se projeter dans la musique, ce qui est particulièrement déterminant dans des esthétiques où les écosystèmes sont élitistes, comme les musiques classiques. Les études sociologiques montrent que la familiarité avec les codes culturels et l'apprentissage informel au sein de la famille jouent un rôle majeur dans la réussite future des musicien·nes. La famille inclut non seulement les parents, mais aussi les grands-parents, cousins et cousines, formant une constellation d'influences positives. À l'inverse, l'absence de ce soutien peut constituer un frein, notamment lorsque des stéréotypes négatifs sur la vie d'artiste, supposée précaire, sont présents. Lorsque le soutien familial existe, il peut être renforcé par d'autres espaces de socialisation : les loisirs, l'école, les industries musicales, les concerts et les professeur·es d'instruments, qui constituent des catalyseurs et des modèles identificatoires. Dans les musiques actuelles, les groupes de pairs et d'ami·es jouent également un rôle crucial, contribuant à l'affirmation identitaire et générationnelle et à la projection d'une identité de musicien·ne.

Les revenus des musiciennes et musiciens

Guillaume Léchevin propose de poursuivre les échanges sur les revenus procurés par les activités des musicien·nes : sont-ils perçus comme suffisants pour vivre dignement ?

Nyna Loren précise qu'elle se considère comme musicienne de profession : elle est intermittente du spectacle et parvient à « bien s'en sortir », malgré le stress annuel lié à la planification de ses ressources et au renouvellement de son intermittence. Pour sécuriser son activité, elle multiplie les activités professionnelles : elle intervient en médiation culturelle, crée des projets et des albums, compose de la musique pour des pièces de théâtre ou de danse, participe à des compagnies en tant qu'artiste pluridisciplinaire et joue du violon dans des orchestres classiques. Cette diversité d'activités lui permet d'assurer sa stabilité économique et de vivre de son art.

Fawzi Al-Aiedy raconte que son arrivée à Paris en 1971 s'est accompagnée de difficultés financières importantes. N'ayant pas d'argent, il a pris le risque de venir malgré tout et a cherché des solutions pour subvenir à ses besoins, refusant de jouer dans la rue par fierté. Il a alors trouvé un emploi dans un restaurant, où il a joué pendant un an pour gagner de l'argent, ce qui lui a permis de se stabiliser. Ne bénéficiant d'aucune bourse pour ses études au conservatoire, il a contacté une société pétrolière française liée à l'Irak, expliquant sa situation de réfugié. Celle-ci a accepté de lui accorder une bourse pour six ans, lui permettant d'étudier le hautbois au Conservatoire et de résoudre ses problèmes financiers. À la fin de ses études, il a été approché par la directrice du label *Le Chant du Monde*, qui lui a permis de sortir son premier album, marquant le début de sa carrière professionnelle. Depuis, il poursuit sa trajectoire en créant des œuvres musicales mêlant Orient et Occident, lui permettant de vivre de sa musique jusqu'à aujourd'hui.

Frédéric Coppola précise que, pour les enseignant·es en conservatoire, la situation financière dépend de leur statut de fonctionnaire territorial. Pour un·e enseignant·e titulaire du CA (catégorie A), équivalent à un·e professeur·e de l'éducation nationale, le salaire débute autour de 1 400 à 1 500 € net et peut atteindre environ 3 000 € net en dernier échelon. Dans son cas, il est devenu fonctionnaire relativement tard, à 35 ans. Il souligne qu'un avantage spécifique aux enseignant·es en conservatoire est la possibilité de cumuler les cachets d'artiste-musicien·ne avec le revenu d'enseignement, sans percevoir d'indemnités supplémentaires. Pour lui, cette combinaison rend les revenus liés à l'activité musicale « accessoires », le revenu principal restant largement assuré par l'enseignement.

Une participante pose la question des effets de genre observés sur les revenus dans l'Observation nationale.

Cécile Offroy souligne qu'un biais lié au panel des répondant·es apparaît lorsque les données sur le revenu et le sexe sont croisées. Les différences de revenus entre les sexes apparaissent limitées, et on observe même un différentiel légèrement favorable aux femmes. Cette tendance s'explique par leur forte représentation dans les musiques classiques et contemporaines (60 % de femmes contre 40 % d'hommes), alors que dans les musiques actuelles et populaires, la proportion est inversée (34 % de femmes et 67 % d'hommes). Il convient de nuancer l'analyse pour les musiques classiques et contemporaines, car les conditions de travail et les statuts d'emploi varient fortement entre musiques de création contemporaine et orchestres permanents. Néanmoins, statistiquement, les femmes bénéficient de la position favorable des musiciennes permanentes d'orchestre.

« Il faut aussi faire attention quand on parle des musiques classiques et contemporaines, puisqu'entre les musiques de création contemporaines et les orchestres permanents, il y a de très grandes disparités de statut d'emploi et de conditions de travail. »

La formation initiale et le choix des instruments

Guillaume Léchevin introduit la question de la formation initiale. Il invite les intervenant·es à revenir sur leur parcours de formation : l'origine de leur inscription en cours, qu'elle soit personnelle ou à l'initiative de leur entourage, les types de pratiques suivies, et l'héritage que cette formation représente aujourd'hui dans leur activité professionnelle.

Nyna Loren retrace un parcours de formation très académique, débuté dès l'enfance avec le violon puis le piano. Très jeune, elle s'engage dans une trajectoire de professionnalisation, intégrant un conservatoire éloigné puis l'internat, avec le sentiment rétrospectif d'un chemin davantage tracé que entièrement choisi. Elle poursuit ensuite un cursus supérieur avec deux masters, en interprétation et en pédagogie instrumentale, notamment pour sécuriser son avenir professionnel. Après une première expérience en orchestre classique, elle choisit toutefois de rompre avec ce cadre et part seule voyager en Thaïlande. Ce moment de rupture marque un tournant décisif : elle commence à écrire ses propres chansons et s'engage alors pleinement dans les musiques actuelles, dans une démarche artistique désormais guidée par ses envies personnelles.

« A cet âge-là [7 ou 8 ans], je ne suis pas sûre que ce soit un choix. Je pense que j'ai été un peu mise dans l'autoroute… par les profs, tout ça. Mais j'ai déjà choisi d'être violoniste ! »

Elle souligne l'impact déterminant de sa formation : un solide bagage musical et une parfaite maîtrise du langage artistique, qui l'ont profondément structurée. Elle explique toutefois avoir ressenti le besoin de s'en détacher ensuite, afin de se l'approprier et d'en faire quelque chose de personnel.

Fawzi Al-Aiedy raconte ses premiers pas de musicien à Paris, lors de scènes ouvertes dans un centre culturel du boulevard Raspail, où il chante pour la première fois en arabe devant un public français. Ce choc, autant pour lui que pour l'audience, marque un tournant décisif et l'aide à assumer pleinement le choix de sa langue et de son identité artistique. Il rencontre ensuite le calligraphe Hassan Massoudy et l'acteur Guy Jacquet, avec lesquels il mène des actions culturelles dans les usines, notamment chez Renault, mêlant musique, poésie et calligraphie auprès des ouvrier·es. Cette période fonde son engagement artistique et culturel. Il développe ensuite un travail de fusion entre musiques arabes, traditions françaises et jazz, inspiré notamment par John Coltrane. En 1989, il sort l'album Oriental Jazz, jugé en avance sur son époque dans la rencontre qu'il propose entre jazz et musiques orientales. Plus récemment, il crée le projet *Ishtar Connection* avec ses enfants, mêlant répertoire traditionnel arabe et sonorités électroniques actuelles. Il conclut en affirmant son goût pour l'expérimentation et son désir constant de créer.

« Il y avait des militants culturels à l'époque en France, donc ils nous ramènent dans l'usine Renault, pour rencontrer des ouvriers arabes et français qui travaillent, et donc entre midi et 14h, voilà, on fait de la musique, de la calligraphie, de la poésie arabe, parce qu'à l'époque, les gens veulent garder ce lien entre le monde arabe et la France, parce qu'il y a énormément d'ouvriers maghrébins, surtout, qui faisaient ça. Et donc c'était vraiment important pour moi, ce choc culturel. »

Guillaume Léchevin interroge ensuite Frédéric Coppola sur les parcours des musicien·nes avant leur entrée dans le cursus musiques actuelles du Conservatoire, ainsi que sur les objectifs pédagogiques poursuivis par cette formation.

Frédéric Coppola explique que l'intégration des musiques actuelles dans les conservatoires, amorcée à la fin des années 1990, a profondément interrogé les objectifs mêmes de ces établissements : quel·les musicien·nes former, pour quels usages, pour quels publics ? Pour lui, l'enjeu principal a été la démocratisation de l'accès à l'apprentissage, grâce à un enseignement financé par l'argent public, bien plus accessible que les cours privés. Il défend une entrée possible dans la pratique à l'adolescence, sans prérequis académiques, rompant avec le modèle traditionnel du conservatoire fondé sur un apprentissage très précoce. Initialement, les cursus ont aussi accueilli de nombreux·ses musicien·nes déjà expérimenté·es, venu·es chercher une légitimation ou un diplôme complémentaire. Aujourd'hui, l'objectif pédagogique est clair : former des musicien·nes autonomes, orienté·es vers le jeu en groupe, la création, le collectif et la scène, capables de monter un répertoire, de jouer sans partition et de s'adapter aux situations réelles du métier.

« On essaie de donner des outils techniques, mais on essaie aussi de créer des musiciens qui seront autonomes face aux situations qu'ils rencontreront, c'est-à-dire monter un répertoire de musique, et faire de la musique sur scène en groupe. »

Cécile Offroy revient sur un point essentiel de l'entrée en musique qui n'avait pas encore été abordé frontalement : le choix de l'instrument reste aujourd'hui encore très fortement marqué par le genre. La musique n'échappe pas aux processus de socialisation ni aux stéréotypes, ce qui produit une répartition très genrée des instruments. Certains sont toujours largement associés au féminin (la voix, la flûte, le violon, le piano, et surtout la harpe, qui compte quasiment 100 % de femmes), tandis que les hommes sont surreprésentés sur les instruments amplifiés, associés à la technique. On retrouve ici très nettement l'opposition classique corps/féminin contre technique/masculin. Cette séparation reste très marquée statistiquement, avec peu d'instruments réellement « mixtes ». Même des instruments que l'on pourrait penser en cours de féminisation, comme la basse, restent très majoritairement masculins (15 % de femmes bassistes).

Sur la formation initiale, Cécile Offroy souligne une évolution forte des parcours vers des apprentissages de plus en plus formels et académiques, y compris dans les musiques actuelles, notamment liée au développement de l'offre publique de formation. Dans l'enquête, 80 % des répondant·es déclarent avoir suivi des cours de musique. Parmi eux, 52 % sont passé·es par un conservatoire, 23 % par une école de musique publique, 22 % par une école associative et 32 % par des cours particuliers, ces parcours se cumulant souvent. Sans surprise, ce sont les musicien·nes de musique classique qui poussent le plus loin l'apprentissage académique : 92 % détiennent un diplôme, contre 52 % pour l'ensemble des musicien·nes. À l'inverse, les parcours les moins académiques se retrouvent surtout dans les musiques électroniques. Elle observe également des effets générationnels : les musicien·nes plus âgé·es ont souvent commencé par le jeu en groupe et l'apprentissage sur le terrain, tandis que les plus jeunes suivent d'abord un cursus de formation avant de pratiquer en collectif. Une mention particulière est faite pour les musiques traditionnelles et du monde, où l'on retrouve souvent une double articulation entre un parcours académique (avec un intérêt marqué pour la musicologie) et un apprentissage « sur le terrain », à l'occasion de voyages et de rencontres avec d'autres musicien·nes.

Enfin, Cécile Offroy nuance le poids des formations académiques en rappelant que, parallèlement, se développent fortement des formes d'apprentissage informelles, surtout dans les musiques actuelles : tutoriels en ligne, apprentissage entre pairs, perfectionnement entre ami·es. Ces pratiques coexistent souvent avec les formations formelles. Dans l'étude menée dans la Drôme, 51 % des répondant·es déclarent cumuler plusieurs modes d'apprentissage, y compris l'autodidaxie. L'autodidaxie « pure » est rare, mais les démarches d'auto-formation combinées à des parcours institutionnels sont aujourd'hui très répandues.

La formation continue des musiciennes et des musiciens : une notion encore floue et plurielle

Cécile Offroy précise que dans l'observation nationale menée par POPP, il a été demandé aux musicien·nes si elles et ils avaient suivi au moins une formation professionnelle ou continue relative à leur pratique musicale au cours des trois dernières années. Près de deux tiers des répondant·es ont répondu positivement, tandis que 6 % ont indiqué ne pas savoir, ce qui témoigne d'une certaine ambiguïté quant à la définition de la formation continue. Beaucoup poursuivent leur apprentissage dans des contextes formels ou informels, et la notion de « formation continue » en tant que droit ou dispositif réglementé n'est pas toujours claire. Chez les musicien·nes de profession, le recours à la formation continue reste relativement limité : environ 40 % ont suivi au moins une formation au cours des trois dernières années. Parmi elles et eux, 48 % ont suivi entre deux et cinq formations, ce qui montre que, bien que minoritaires, celles et ceux qui y ont recours le font de manière régulière plutôt que ponctuelle. En termes de satisfaction, 66 % des répondant·es estiment que l'offre de formation est adaptée, tandis que 33 % la jugent insuffisante. Les principales difficultés évoquées concernent le coût élevé des formations et l'impossibilité, parfois, de les faire prendre en charge par l'AFDAS, ainsi que les contraintes liées aux statuts d'emploi, notamment l'intermittence, qui reste minoritaire même parmi les musicien·nes professionnel·les. Le manque d'information sur les offres, les contraintes d'organisation (horaires, durée, distance) et le cadre parfois rigide des dispositifs ont également été signalés.

Certaines limites concernent par ailleurs le conditionnement de la formation à la détention d'un diplôme musical ou à une formation initiale académique, ce qui peut exclure certain·es musicien·nes, notamment dans les esthétiques moins traditionnelles et chez les artistes plus âgé·es. Un manque de formation adaptée a enfin été relevé pour certaines pratiques spécifiques, en particulier dans les musiques traditionnelles, où l'offre reste très limitée.

Nyna Loren rebondit en soulignant qu'elle fait partie de la minorité qui se forme régulièrement, en utilisant les fonds AFDAS ou parfois le CPF. Ne venant pas des musiques actuelles, elle avait beaucoup à apprendre pour être autonome dans sa pratique. Elle a suivi des formations sur Ableton, certifiantes et spécifiques pour l'utiliser sur scène, ainsi que des stages d'écriture pour nourrir sa pratique et alimenter ses ateliers. Pour le chant, elle a bénéficié d'une formation de base en chant du monde, et a également travaillé des instruments comme le violon tzigane et celui des pays de l'Est. Ces formations ont été très utiles et elle les considère essentielles. Cependant, la programmation des concerts et des ateliers ces deux dernières années a rendu leur suivi plus difficile, car il faut souvent s'inscrire longtemps à l'avance. Elle n'a pas suivi de formation administrative à proprement parler, mais a participé à des sessions proposées par les structures de musiques actuelles sur ces sujets, qu'elle considère comme des formations. Ces dispositifs, souvent plus accessibles que les formations financées par l'AFDAS, sont très utiles. Pour un·e artiste indépendant·e, il est aujourd'hui essentiel d'être autonome et de connaître l'ensemble des aspects de la profession, du booking à l'administratif, en passant par la production et la gestion d'association.

Le parcours de Fawzi Al-Aiedy n'a pas été jalonné par beaucoup de stages formels. Dans ses créations, il a toujours cherché à s'entourer de spécialistes, des musicien·nes expert·es dans leur domaine. Selon lui, ces rencontres, parfois déstabilisantes, sont néanmoins très formatrices, car elles obligent à prendre des risques artistiques et permettent de progresser de manière significative.

La pluriactivité des musiciennes et des musiciens

Guillaume Léchevin ouvre le dernier axe de la discussion, consacré à la pluriactivité, devenue une réalité centrale des parcours artistiques. Peu d'artistes vivent aujourd'hui d'un seul projet. Il interroge Fawzi Al-Aiedy et Nyna Loren sur la diversification de leurs activités professionnelles autour de la musique.

Fawzi Al-Aiedy rappelle qu'il s'est toujours perçu comme musicien, avec une détermination forte à mener à bien ses projets artistiques. Il souligne l'importance du travail artisanal mené avec sa collaboratrice Béatrice, ainsi que l'investissement économique nécessaire à la création. Il évoque le rôle décisif de structures de soutien (ADAMI, SACEM…), qui ont permis de professionnaliser progressivement ses projets et d'en assurer la réalisation.

Nyna Loren explique qu'elle intègre pleinement l'action culturelle à sa démarche artistique, qu'elle considère comme une source d'enrichissement pour sa création. Elle évoque notamment un projet mené avec La Rodia associant un établissement pénitentiaire, une classe de personnes migrantes et le lycée Pasteur autour de la question « que veut dire se sentir chez soi ? », réflexion qui nourrit directement l'écriture de son prochain album. Elle cumule de nombreuses casquettes : musicienne pluridisciplinaire pour d'autres compagnies, en composant pour le

théâtre et la danse, en y intervenant parfois comme interprète, tout en continuant à jouer ponctuellement en orchestre classique. Elle assure aussi occasionnellement des remplacements comme enseignante au conservatoire. À cela s'ajoutent les rôles de bookeuse et de productrice pour son propre projet. Aujourd'hui, le contexte professionnel incite fortement les artistes à développer plusieurs formes d'activités et de création.

Fawzi Al-Aiedy rebondit sur l'action culturelle. Il s'y est engagé à la suite des sollicitations d'un directeur de centre culturel qui l'avait initialement accueilli en concert. Constatant un manque de propositions autour du chant et de la langue arabe pour le jeune public, ce directeur lui a proposé d'imaginer des actions pour les plus jeunes. Fawzi Al-Aiedy a tout d'abord conçu trois albums destinés aux enfants (Amina, Dounya, et le troisième, Noces-Bayna). Il a ensuite développé différentes actions pédagogiques associant apprentissage du chant, création collective et expression des émotions. Ces projets ont donné lieu à des ateliers réguliers, aboutissant notamment à la création de chœurs d'enfants intégrés à ses concerts. Ces actions, menées sur plusieurs territoires (Lille, Marseille, le Soudan), se sont inscrites dans la durée, sur près d'une dizaine d'années. Malgré les contraintes logistiques, Fawzi souligne l'importance de cet engagement, qu'il identifie comme sa principale expérience en matière d'action culturelle.

Une participante, chargée d'accompagnement dans une SMAC, souligne que l'action culturelle questionne fondamentalement le parcours des musicien·nes à deux endroits : la rémunération et la formation. Cette activité n'entre pas dans le régime de l'intermittence du spectacle et ne permet pas la rémunération par cachets dont dépendent les artistes : c'est un frein important si les artistes n'ont pas d'autres moyens de se faire rémunérer (auto-entreprise ou micro-entreprise par exemple). Elle précise ensuite que l'action culturelle nécessite des compétences différentes de celles plus spécifiquement artistiques qui permettent de « monter sur scène ». Sur ce point, les structures de musiques actuelles sont souvent des relais de formations pour les artistes locaux·les sur les enjeux de l'action culturelle, l'appréhension des différents publics, la construction d'un projet, etc.

Nyna Loren souligne que, pour elle, l'action culturelle revêt une importance particulière. Elle y voit un moyen d'investir le territoire, de rencontrer le public et de partager des expériences significatives. Quand un·e artiste est dans une phase de création ou de recherche, souvent dépourvu·e de visibilité médiatique ou radiophonique, l'action culturelle constitue une manière d'aller au plus près des gens et de créer des liens forts. Elle insiste sur le rôle des SMAC pour soutenir ces initiatives et estime que ces dispositifs devraient permettre aux artistes de se déplacer entre les régions, favorisant ainsi leur implantation et la construction d'une relation avec un public investi. Elle ne s'est pas formée spécifiquement en action culturelle, mais elle est titulaire d'un master en pédagogie instrumentale, ce qui lui confère un bagage en matière de transmission. Elle a également suivi de nombreux ateliers d'écriture et participé à des transmissions orales de musique, notamment dans les musiques traditionnelles et du monde, où l'apprentissage par oralité est central. Elle estime donc posséder déjà un certain socle dans ce domaine et n'a jamais ressenti le besoin de suivre des formations complémentaires spécifiques à l'action culturelle.



Un participant salarié du CEM du Havre, une école de musiques actuelles ayant un volume d'action culturelle très important, précise que la structure s'est retrouvée à court de musicien·nes pouvant intervenir sur ce type de projet, car de nombreux·ses artistes n'avaient jamais abordé la dimension d'action culturelle dans leur parcours musical. Pour répondre à ce besoin, le CEM travaille à la mise en place d'un programme de formation mutualisée avec le Tetris, scène de musiques actuelles située à proximité du CEM, qui accompagne des artistes émergent·es. Il insiste sur le fait que beaucoup de personnes se lancent dans l'action culturelle sans disposer des outils nécessaires ni des repères pédagogiques, que ce soit pour gérer les publics, organiser les contenus, gérer la logistique des déplacements ou travailler avec des scolaires. Cette situation met en évidence un réel besoin de formation continue pour les artistes qui n'ont pas suivi de parcours pédagogique et qui apprennent principalement par la pratique.

Au-delà de l'action culturelle, Guillaume Léchevin souhaite questionner la place de l'enseignement dans la pluriactivité. Y a-t-il des musicien·nes qui viennent se former pour acquérir des compétences ou des diplômes qui leur permettraient de s'orienter vers la transmission ou l'enseignement musical ?

Frédéric Coppola explique que certain·es musicien·nes, déjà intermittent·es, viennent se former pour tendre vers des activités d'enseignement, sans passer par un pôle supérieur, dont le volume horaire serait incompatible avec leur activité. Suivre une formation de trois ans à la fac est souvent impossible pour elles et eux. L'an dernier, deux musiciens intermittents ayant déjà passé un DEM (diplôme d'études musicales) ont souhaité compléter leur formation musicale afin de renforcer leur légitimité, notamment pour enseigner dans des écoles associatives.

Cependant, il mentionne aussi le cas d'une musicienne intermittente qui n'a pas pu terminer sa formation en raison d'une tournée professionnelle à laquelle elle ne pouvait se soustraire. La situation administrative est complexe pour ces élèves, qui ne peuvent ni se considérer pleinement comme étudiant·es, ni bénéficier du statut étudiant, réalisant leur formation de manière assez confidentielle.

Avant d'approfondir la notion de pluriactivité, Cécile Offroy souligne que, dans les entretiens menés avec les musicien·nes, l'accès à l'indemnisation par l'assurance chômage des intermittent·es du spectacle est perçu comme un marqueur important de professionnalité, une étape clé dans le parcours. Cependant, ce bénéfice ne concerne qu'un tiers des répondant·es à l'enquête : si 55 % se déclarent musicien·nes de profession, seul·es 35 % sont intermittent·es. Seulement 42 % des musicien·nes professionnel·les ont joué plus de 40 concerts au cours des 12 derniers mois, ce qui montre qu'il est possible d'exercer la musique de manière professionnelle sans atteindre le seuil d'indemnisation du régime de l'intermittence. Cécile Offroy observe par ailleurs que 62 % des répondant·es déclarent pratiquer la musique à titre professionnel, alors que 55 % seulement se considèrent musicien·nes de profession, et que 9 % ne savent pas s'ils ou elles pratiquent à titre professionnel ou amateur, principalement dans les musiques actuelles et populaires. Cela met en évidence un entre-deux de professionnalité qui ne correspond pas à une simple phase de transition dans un parcours linéaire, mais plutôt à un état durable. Cet entre-deux révèle un continuum de pratiques allant de l'amateurisme occasionnel à la pratique professionnelle établie, souvent invisible dans les classifications traditionnelles. L'intérêt de l'étude est précisément de rendre visible cette diversité de situations.

Lorsqu'on observe ce continuum, différentes stratégies de professionnalisation se dessinent. Cécile Offroy en distingue deux formes principales : d'une part, l'engagement total, où la musique devient le pivot central de l'identité de la personne et oriente toutes les dimensions de sa vie. C'est le cas de certain·es musicien·nes interrogé·es, pour lesquel·les la professionnalisation découle directement de cet engagement. D'autre part, il existe ce qu'Olivier Donnat, sociologue, appelle la stratégie du « jardin secret », où des amateur·rices passionné·es maintiennent la musique dans une sphère séparée de leur vie professionnelle ou familiale. Ces personnes peuvent atteindre un haut niveau de pratique sans faire de la musique leur activité principale. La professionnalisation ne se construit pas de la même manière selon les esthétiques : dans les musiques classiques, elle peut dépendre de structures comme les orchestres permanents, tandis que dans certaines niches (musique baroque, chœurs), les stratégies se rapprochent de celles des musiques actuelles et populaires. Dans ces dernières, l'engagement total s'incarne souvent dans un projet personnel ou collectif. Les musicien·nes conduisent leur projet en autonomie, parfois en autoproduction, et doivent cumuler de multiples fonctions : direction artistique, financement, promotion, diffusion, production, ainsi que les rôles d'auteur·rice, compositeur·rice, interprète, producteur·rice, ingénieur·e du son, manager ou tourneur·se. Cette charge de travail est extrêmement chronophage et, contrairement à d'autres formes de pluriactivité, elle n'est pas rémunérée, ce qui constitue un enjeu majeur dans la professionnalisation.

« L'engagement total, c'est effectivement, quand la musique devient vraiment le pivot de l'identité de la personne. Nina et Fawzi vous l'avez exprimé tous les deux. C'est-à-dire le pivot, dans le sens où finalement toutes les dimensions de la vie de la personne vont s'articuler à partir de la musique. Et malgré tout, c'est souvent l'engagement total qui est le ressort de la professionnalisation. »

Cécile Offroy ajoute que la disponibilité exigée par l'autoproduction, comme l'a étudiée notamment le sociologue et politiste Jérémy Sinigaglia, met les musicien·nes sous de fortes tensions, car réussir à faire vivre un projet musical demande d'être présent·e sur tous les fronts. Cela requiert énormément d'énergie, de temps et de disponibilité, surtout lorsque l'artiste est seul·e.



L'enquête a permis de distinguer deux stratégies principales de professionnalisation et d'engagement total. La première consiste, paradoxalement, à assurer sa subsistance par d'autres moyens que la musique, en sollicitant par exemple des aides sociales, en s'appuyant sur des petits boulots, le soutien d'un·e conjoint·e ou d'un·e membre de la famille. La deuxième stratégie est celle de la pluriactivité, plus visible dans les témoignages. Vivre uniquement de son projet artistique est rare, et la recherche de rémunération impose souvent de multiplier les activités et de faire des arbitrages économiques. Cela implique de cumuler différentes fonctions ou projets pour soutenir financièrement sa pratique artistique, comme l'a illustré Fawzi en évoquant ses expériences de jeu dans des restaurants. Ces arrangements économiques se font au gré des nécessités ou des opportunités. Ils impliquent souvent de se consacrer à des activités moins centrales, plus éloignées du cœur d'activité que sont le jeu et la composition : enseignement, coaching musical, administration ou action culturelle (cette dernière concerne environ 30 % des répondant·es), mais aussi des fonctions plus techniques liées à la musique comme la régie, l'éclairage ou la régie de studio. La recherche d'un équilibre entre ces différentes activités est une préoccupation constante des musicien·nes interrogé·es. La démultiplication des activités reste délicate : si elle n'est pas organisée de manière à préserver le temps et l'énergie nécessaires à la création et au jeu, elle devient problématique. Le développement d'activités annexes constitue ainsi une stratégie intrinsèquement liée à la professionnalisation pour une très large majorité de musicien·nes, tout en se heurtant parfois aux contraintes liées aux statuts d'emploi. Cette pluriactivité est inhérente à l'exercice du métier.

« Ça implique de se consacrer très souvent à des activités qui sont moins cardinales, on va dire plus éloignées du cœur d'activité du jeu et de la composition. Ça peut être des activités telles que l'enseignement, le coaching musical, l'action culturelle, dont on voit qu'elle concerne 30% des répondants et des répondantes. Mais ça peut être aussi des activités non musicales en lien avec la musique, comme la régie technique dans le son, l'éclairage, ça peut être aussi la régie de studio par exemple. »

Frédéric Coppola ajoute qu'il y a toute une partie de musicien·nes dont on parle peu. Aujourd'hui, devenir musicien·ne dans le champ des musiques actuelles, c'est souvent devenir porteur·se de projet. On oublie un peu tous ceux et celles qui ne sont pas créateur·rices, qui ne portent pas leur propre projet : ces musicien·nes qu'on sollicite régulièrement parce qu'ils ou elles jouent très bien, qui interviennent dans cinq, huit projets selon les périodes. Ils et elles sont là, essentiel·les, mais souvent invisibles, alors qu'assez nombreux·ses.

« Je suis impressionné par leur [les musicien·nes] capacité à s'adapter au milieu professionnel dans lequel ils vivent, c'est-à-dire à se transformer en booker, en chef d'entreprise en fait. Peu se disent directement, moi je vais plutôt essayer de devenir un musicien qu'on aura envie d'appeler, juste un musicien. »

En écho aux propos de Frédéric, Cécile Offroy souligne la distinction entre musicien·nes-interprètes et musicien·nes-producteur·rices. Statistiquement, dans les musiques actuelles et populaires, les sidemen ou sidewomen restent peu nombreux·ses, tandis qu'une grande majorité des musicien·nes professionnel·les sont engagé·es dans des stratégies de professionnalisation plus globales. Les parcours de professionnalisation sont fortement influencés par le genre, l'âge et le lieu de résidence. Les opportunités d'emploi pour les artistes interprètes se concentrent principalement dans les espaces métropolitains, rendant la vie professionnelle plus difficile en milieu rural. Les artistes interprètes sont massivement présent·es dans les musiques classiques et contemporaines, ainsi que dans le jazz et les musiques improvisées, mais beaucoup moins dans d'autres esthétiques.

Pour terminer, Cécile Offroy souligne l'importance des « rites de consécration » dans le parcours des artistes, citant l'exemple de Fawzi qui mentionnait sa rencontre avec une personne du label Le Chant du Monde et la sortie d'un premier album bien accueilli par la critique. Ces étapes permettent d'accéder à la reconnaissance du public, mais aussi des milieux professionnels, et ouvrent ensuite l'accès à des intermédiaires essentiels, tels que les tourneur·ses, identifié·es dans l'enquête comme des acteur·rices clés pour donner accès à la scène. La scène constitue le principal espace rémunérateur pour les artistes professionnel·les, les revenus issus des enregistrements ou des royalties étant statistiquement très faibles pour la majorité d'entre elles et eux. Les parcours professionnels sont fortement influencés par l'origine sociale, l'âge et le sexe. Les femmes, en particulier, évoluant dans des lieux encore largement masculins, sont plus exposées aux ruptures de parcours, aux reconversions professionnelles et aux réorientations vers l'enseignement. Des moments clés de la vie, comme la grossesse et la parentalité, mettent en lumière la volatilité des réputations et la difficulté pour les interprètes de retrouver leur place après une absence, car elles sont souvent remplacées dans les orchestres ou formations où elles intervenaient régulièrement. Ces étapes révèlent également les attentes sociales différenciées selon le rôle parental : les hommes comme pourvoyeurs de revenus, les femmes assumant souvent la charge mentale et organisationnelle, ce qui limite leur autonomie dans leur parcours professionnel et de formation. Cécile Offroy insiste enfin sur la fragilité de la fin de carrière. Étant donné que les parcours des musicien·nes ne sont pas linéaires, la fin de carrière ne bénéficie pas des avantages généralement observés dans d'autres secteurs, ce qui entraîne une précarisation fréquente des artistes en fin de parcours. Le dernier mot qu'elle retient de l'enquête est donc celui de la précarité en fin de carrière, conséquence directe de parcours professionnels éclatés et de structures de travail spécifiques au secteur musical.

Guillaume Léchevin clôt cette table ronde en remerciant les intervenant·es et l'ensemble des participant·es pour leurs contributions. Il précise que l'intégralité de l'étude évoquée est *disponible sur le site du collectif POPP*.

ATELIER 7

Accompagnement artistique et studios de répétition : quelle évolution des pratiques ?

Cet atelier a pour objet de faire l'inventaire des sujets professionnels, artistiques, pédagogiques et techniques qui jalonnent aujourd'hui les fonctions de régisseur·ses de studios de répétition dans l'exercice de leurs missions. En effet, en miroir des pratiques musicales qui évoluent, ces métiers sont sujets à différentes mutations au sein des structures où les missions elles aussi ont tendance à s'élargir. Des enjeux se font jour de plus en plus : Faut-il aller à la conquête de nouveaux publics de la répétition ? Quelle est la perception du métier de régisseur·se studio en interne ainsi qu' en externe aux strutures, sur les territoires, doit-il être reformalisé ? Comment repositionner la répétition musicale dans les enjeux de politique publique ? Autant de questionnements qui seront mis en débat lors de cette table ronde, à partir d'une enquête préalable menée auprès des régisseurs et régisseuses studios de nos réseaux.

Co-animé par...



Coline, HEJAZI-KENARI
Coordinatrice de la FEMA



Thierry Duval
Membre du collectif RPM. Chargé de l'action culturelle, la formation musicale et l'animation territoriale des Yvelines au RIF

Avec le partage d'expériences de...



Julien Francioli
Régisseur des studios - Chargé d'accompagnement scénique et des missions ressources à Paloma (Nîmes)



May-Cheng Ya
Régisseuse des studios et attachée à l'accompagnement des pratiques artistiques à La Vapeur (Dijon)



Sorg
Beatmaker, musicien, dj (Besançon)

Coline Hejazi-Kenari, coordinatrice de la *FEMA* et co-animatrice de l'atelier, en rappelle les principaux objectifs. La rencontre vise à interroger collectivement l'évolution des métiers et des pratiques d'accompagnement, en particulier celles qui prennent corps dans les studios de répétition. L'ambition est de dresser un inventaire, le plus large possible, des dimensions professionnelles, artistiques, pédagogiques et techniques qui traversent aujourd'hui les fonctions dédiées à l'accompagnement artistique ainsi que celles des régisseur·ses de studios. L'atelier a aussi pour objet d'aborder les grands enjeux qui traversent ce secteur : le renouvellement des pratiques, l'évolution des publics, mais aussi les enjeux transversaux majeurs tels que l'égalité de genre. L'atelier se déroulera en deux temps. Après un tour de table, une première séquence sera consacrée à trois témoignages qui viendront éclairer la thématique par leur expertise et leur expérience professionnelle. La seconde séquence prendra la forme d'un temps d'échanges en sous-groupes autour de thématiques ciblées.

Thierry Duval, co-animateur de l'atelier et membre du *collectif RPM*, précise que cette seconde partie vise à remettre en perspective les sujets issus des premiers témoignages et à faire ressortir ceux qui paraissent les plus prioritaires. Il invite les participant·es à réfléchir à leurs attentes professionnelles, pour faire évoluer leurs conditions de travail et leurs missions. Il interroge également la place qu'occupent ces fonctions dans le projet global des structures : comment s'articulent-elles avec les autres activités ? Quels liens entretiennent-elles avec les partenaires, y compris les financeurs ? Autant de questions destinées à éclairer les besoins du terrain et les évolutions nécessaires du secteur.

Pour ouvrir les échanges, Thierry Duval donne la parole à May-Cheng Ya, régisseuse studio et chargée de l'accompagnement des pratiques artistiques à La Vapeur (Dijon), en l'invitant à revenir sur son parcours et sur la manière dont elle a accédé à ces fonctions.

May-Cheng Ya explique qu'elle ne connaissait pas du tout ce métier au départ. À la sortie de ses études, elle évoluait plutôt dans le domaine de la programmation informatique musicale : création d'outils, développement de plug-ins pour des logiciels de musique et autres travaux de conception. Souhaitant revenir dans sa région d'origine, elle découvre alors le poste proposé à *La Vapeur*. Elle y voit l'occasion de mettre ses compétences techniques au service des musicien·nes, et plus largement d'un public qu'elle avait envie d'accompagner. À l'époque, l'accompagnement artistique constituait pour elle un champ entièrement nouveau, avec ses problématiques spécifiques et les postures professionnelles qui lui sont inhérentes, postures qu'elle ne maîtrisait pas encore à ses débuts. Elle est ensuite passée par la formation du collectif RPM, qui lui a permis de comprendre et d'expérimenter les approches pédagogiques et les postures d'accompagnement propres à ces métiers. À sa connaissance, en dehors de la formation proposée par le RPM, il existe très peu de dispositifs permettant de se former spécifiquement à ces fonctions.

Thierry Duval l'invite ensuite à présenter son quotidien professionnel.

May-Cheng Ya souligne que l'accompagnement passe avant tout par les studios de répétition à La Vapeur. Dès l'arrivée d'un groupe ou d'un·e artiste, l'accompagnement commence par l'accueil, l'installation dans les studios et la mise en place du matériel. C'est dans ces moments que l'accompagnement s'incarne pleinement : l'équipe assure une veille active sur les artistes qui viennent la rencontrer, échanger sur leurs projets et communiquer autour de leur démarche artistique. L'équipe dédiée compte désormais quatre personnes, en raison du temps et de l'investissement que ces missions nécessitent. Initialement composée de trois membres, elle a décidé, afin de mieux gérer les soirées organisées dans les studios (qui mobilisent beaucoup de temps), de dégager des plages horaires spécifiques pour se consacrer davantage à l'accompagnement. C'est dans ce contexte qu'une quatrième personne a rejoint l'équipe. Dans l'organisation actuelle, trois personnes se consacrent à l'accompagnement. La présence sur les soirées de répétition se fait par alternance entre les salarié·es, tandis que les journées sont principalement consacrées à l'accompagnement : rendez-vous avec les artistes, suivi de leurs projets et interventions dans les studios ou dans d'autres espaces du lieu.

> *« Pour moi, l'accompagnement passe vraiment par les studios de répétition où on a aussi cette veille des artistes qui viennent nous rencontrer, qui passent par nous pour parler de leur projet, communiquer. »*

Thierry Duval souligne que ces fonctions sont encore très majoritairement occupées par des hommes. Il interroge May-Cheng Ya pour

savoir si elle perçoit son genre comme un facteur influençant sa pratique ou sa place dans ce métier.

May-Cheng Ya reconnaît que son genre a constitué un facteur particulier dans sa pratique. À son arrivée dans les studios de répétition, il était rare de voir une femme occuper ce poste. À La Vapeur, elle serait seulement la deuxième femme à exercer cette fonction, ce qui avait suscité une certaine surprise à l'époque. Elle évoque également la persistance de modèles patriarcaux dans certaines situations, qui peuvent se manifester dans le rapport aux artistes ou à l'organisation. Ces situations se gèrent souvent positivement en montrant ses compétences et en démontrant qu'elle peut aussi transmettre des connaissances, ce qui permet de dépasser les préjugés. Le manque de représentations féminines dans ces métiers peut expliquer ces perceptions, et leur présence est un facteur important pour faire évoluer les pratiques. Elle estime qu'il est difficile d'avoir un recul suffisant pour réfléchir pleinement à cette thématique, et que la question de la légitimité des femmes dans ces métiers doit être abordée de manière collective. Si les femmes investissent beaucoup d'énergie sur ce sujet, il est également nécessaire que les hommes (et toutes les personnes impliquées) participent à ce travail. Elle insiste donc sur l'importance d'une approche collective pour faire évoluer les perceptions et les pratiques.



Pour finir, Thierry Duval lui demande si elle a constaté des évolutions sur la typologie des publics qui fréquentent les studios de répétition de La Vapeur ou sur les demandes d'accompagnement.

May-Cheng Ya explique que le studio MAO (musique assistée par ordinateur) a été installé de manière assez expérimentale. L'évolution des studios suit également celle des publics, notamment dans les esthétiques rap, électro et hip-hop, qui connaissent aujourd'hui un essor important. Il est essentiel de comprendre les besoins spécifiques de ces musicien·nes afin de leur apporter des outils adaptés. Depuis l'installation du studio MAO, un public jeune a été particulièrement touché. Des activités comme la MAO requièrent de nouvelles compétences, adaptées aux besoins de ces artistes et à l'évolution des pratiques.

Coline Hejazi-Kenari souligne que l'évolution des publics semble en fait liée à l'évolution des studios. Elle questionne ensuite Julien Francioli, régisseur des studios, chargé d'accompagnement scénique et des missions ressources à Paloma (Nîmes), sur ce qu'il perçoit de l'évolution des publics de la répétition et de l'accompagnement dans sa structure.

Salarié de la scène de musiques actuelles Paloma à Nîmes depuis son ouverture en 2012, Julien Francioli précise qu'il a pu observer des évolutions concernant les pratiques de répétition. Les changements tiennent à la fois à l'évolution générale des pratiques musicales et à la connaissance progressive du lieu, qui a permis d'atteindre un certain rythme de croisière avant que de nouvelles évolutions se manifestent : un vieillissement du public et la disparition de certaines esthétiques musicales qui ne se sentaient pas accueillies, à juste titre. Des aspects positifs sont également à noter, comme l'augmentation de la proportion de musiciennes, passée d'environ 10 % à 20 %. L'évolution des pratiques musicales a également été influencée par les caractéristiques physiques des lieux, historiquement conçus pour le rock des années 1980. Aujourd'hui, seule une minorité de formations jouent du rock ou du métal, tandis qu'une grande partie des groupes se consacre à d'autres esthétiques, reprises ou musiques de bal. Le vieillissement du personnel et la moindre fréquentation des publics les plus jeunes contribuent à ces transformations. Il rappelle que l'image traditionnelle du studio, longtemps associée à un stéréotype masculin et rock, tend à évoluer : grâce à différents dispositifs, le lieu commence à se transformer, suscitant une nouvelle effervescence et montrant que ces évolutions ne sont pas figées, mais en constante dynamique.

Thierry Duval lui demande ensuite de développer sur ce qu'il fait au quotidien et comment cela s'articule avec le reste de l'équipe.

Julien Francioli retrace son parcours et l'évolution personnelle qu'il a connue parallèlement à celle de la structure. Initialement plasticien diplômé des Beaux-Arts, il ne s'attendait pas à trouver facilement un emploi dans ce domaine. Parallèlement à ses activités artistiques, un chanteur d'un des groupes dans lesquels il jouait a commencé une carrière prometteuse et l'a entraîné dans des tournées, où il a travaillé comme vendeur de merchandising pendant deux ans. En parallèle, il s'investit dans des associations organisant des concerts à Nîmes, principalement pour des groupes indépendants, afin de pallier l'absence d'offre culturelle locale. C'est dans ce contexte qu'il a été approché pour rejoindre la SMAC Paloma qui allait ouvrir, et a d'abord occupé un poste de régisseur de studios. À l'origine, ce poste était considéré comme un travail étudiant, avec peu de perspectives d'évolution. Cependant, il a entrepris de faire évoluer sa fonction. Il a suivi une formation au sein du collectif RPM afin de mieux comprendre les postures d'accompagnement et la pédagogie dans ces métiers. Progressivement, il a intégré des missions d'accompagnement en résidence et de coaching. Conscient que l'accompagnement artistique est indissociable des ressources disponibles, il a également développé des compétences dans la gestion des ressources et conduit désormais des rendez-vous à cet effet. Pour lui, l'accompagnement implique une vision à 360 degrés, reliant étroitement l'artistique et les moyens matériels et humains nécessaires à sa réalisation.



Il détaille ensuite l'organisation actuelle de sa semaine de travail. Les lundi et mardi sont consacrés aux rendez-vous-conseil et aux séances d'accompagnement, notamment de coaching scénique d'une journée. Il a choisi de se concentrer sur des artistes en début de parcours, souvent éloigné·es de la professionnalisation, afin de les soutenir dans la pratique de la répétition et de leur transmettre des clés pour répéter efficacement, travailler le son correctement et éviter les blessures. Ces séances, généralement de deux à trois heures, permettent de créer un lien direct avec les jeunes artistes et contribuent au rajeunissement du public. Le troisième jour de la semaine est hybride, alternant entre studio, rendez-vous ou séance de coaching. Les trois derniers jours sont principalement consacrés aux studios. Il aide les artistes à s'installer, mais souligne que lorsqu'il est seul à l'accueil des studios, son intervention reste limitée et ne permet pas un accompagnement approfondi. Cette contrainte a motivé la réorganisation des emplois du temps afin de libérer des journées dédiées à l'accompagnement plus complet. Il décrit enfin la composition du pôle d'accompagnement de Paloma : en plus de ces fonctions, trois autres personnes le composent : un responsable assurant principalement la coordination, l'administration et une partie des rendez-vous-conseil ; une autre dédiée à l'accompagnement scénique ; la dernière chargée de studio, de la gestion du parc matériel et des petites réparations.

« On reçoit les musicien.nes pour un «rendez-vous conseil», on propose une «séance bilan» et après on voit vers où on oriente. Ça peut être une répète en club avec un accueil technique ou une répète grand studio avec juste un régisseur. On essaie de moins gaspiller aussi de ce côté-là, de plus réfléchir, organiser parce qu'on se rendait compte que le carnet de résidence aux trois quarts de l'année, il n'y avait plus de place à l'inattendu. »

Thierry Duval passe ensuite la parole à Sorg, musicien, en lui demandant quel regard il porte sur les accompagnements proposés par les structures de musiques actuelles et en quoi ils ont pu soutenir sa pratique musicale et son développement.

Sorg se présente comme musicien, beatmaker, producteur dans le domaine des musiques électroniques. Il tourne beaucoup avec un rappeur et beatboxeur américain, Napoleon Maddox, et aussi en solo sous le nom de Sorg. Il a commencé la musique comme guitariste dans le milieu du rock. À son arrivée à Besançon en 2007, il crée donc un groupe de rock et commence à répéter au Bastion, avec une fréquence de deux à trois fois par semaine, pendant quatre à cinq heures. Il décrit les locaux de l'époque, très différents de ceux d'aujourd'hui : absence de bar, de salle moderne et d'infrastructures actuelles. Il a été témoin de l'évolution du Bastion, tant sur le plan des publics que des groupes et des équipes

d'accueil. Il évoque l'esprit « rock'n'roll » et rudimentaire du Bastion à ses débuts, où les moyens étaient limités, tout en restant supérieurs à ce qu'ils avaient été auparavant. Rapidement, il s'est orienté vers les musiques électroniques et le hip-hop, en développant parallèlement ces projets qui ont pris plus d'ampleur que son groupe de rock initial. Il a bénéficié de l'accompagnement de plusieurs structures (Le Bastion, la SMAC La Rodia), ainsi que de dispositifs institutionnels (DRAC, SACEM) et d'entourages professionnels. Il revient sur le contexte masculin et très rock des premiers temps du Bastion, qui a parfois engendré de l'incompréhension lorsqu'il a changé de pratique pour les musiques électroniques. Avec le temps, une reconnaissance mutuelle s'est installée, lui permettant de développer une casquette artistique diversifiée et de profiter de l'évolution des publics et des pratiques.



Aujourd'hui, il poursuit plusieurs activités dans le domaine des musiques électroniques, avec des possibilités de travail à domicile grâce à l'accessibilité des outils modernes. Les pratiques ont considérablement évolué, notamment pour les artistes de musique électronique (techno, rap ou hip-hop), qui disposent aujourd'hui de moyens de production à domicile, avec des outils plus accessibles tant sur le plan financier que technique. Les jeunes artistes ont donc moins besoin d'accéder à des studios comme le Bastion pour répéter avec des amplis ou des batteries. Pour sa part, il dispose des équipements nécessaires à domicile et utilise donc moins les studios pour la répétition. Néanmoins, il reste important de pouvoir se retrouver ponctuellement au Bastion pour tester certains projets ou pour des créations spécifiques avec différent·es beatmakers. Les nouvelles salles du Bastion, mieux adaptées aux pratiques de studio, offrent un espace pratique et fonctionnel pour ce type de travail. Si les besoins en studios de répétition pour certaines pratiques ont diminué, l'accès à des espaces de création et de test reste nécessaire pour les collaborations et les projets scéniques. Le Bastion offre désormais des salles mieux équipées pour la lumière et le son, permettant aux groupes de passer aisément de la répétition à la mise en condition scénique. L'évolution des pratiques et des infrastructures a été importante, offrant aux artistes une palette de possibilités plus large et adaptée à la diversité des projets.

Coline Hejazi-Kenari souligne que l'évolution des pratiques musicales entraîne celle des lieux de répétition, ce qui implique l'émergence de nouvelles compétences pour les personnes qui y travaillent. Cela pose une question centrale pour des métiers souvent auto-construits, auto-définis, auto-formés : comment parviennent-ils à s'adapter ? Elle interroge les participant·es sur leur envie (et pas seulement leur besoin) d'acquérir de nouvelles compétences. Est-il possible de se former en continu, et jusqu'où ? Ces évolutions créent-elles une forme de plafond de verre pour les métiers de la répétition et de l'accompagnement, ou au contraire des opportunités pour les faire progresser ? Julien Francioli rappelle qu'à l'origine, son métier repose surtout sur l'accueil des musicien·nes et la gestion d'un parc matériel. Beaucoup d'usager·ères adoptent encore une posture de consommateur·rices : ils et elles viennent, utilisent le service, repartent. Or, avec un public dont la moitié se situe aujourd'hui entre 35 et 55 ans, il devient nécessaire de repenser ce rôle. Pour lui, l'évolution passe par un glissement de régisseur·se de studios vers animateur·rice socioculturel·le. Intégrer les valeurs de l'éducation populaire lui permet de dépasser la seule dimension technique et d'interroger sa place dans le tissu social et économique local. Sa formation par le collectif RPM a renforcé cette approche plus globale. Il évoque la manière dont certaines pratiques, comme le rap, restent mal comprises par certain·es élu·es. En tant que passionné de rap, il se sent impliqué dans son écosystème : il admire la capacité des jeunes artistes à se structurer, communiquer et produire, et voit dans son rôle la mission d'aller à leur rencontre, de créer du lien entre différents milieux et de faire circuler la parole avant même de penser des projets.

« Je ne vois pas que le côté accueil technique ou performance artistique de mon métier. Je vois aussi ma place dans le tissu économique et social de ma région. »

Un participant abonde en ce sens en rappelant que le cœur du métier de régisseur·se, rôle souvent central dans les studios, reste avant tout l'humain : créer du lien, pas seulement ouvrir des salles. C'est cette relation de confiance, construite progressivement, qui permet ensuite d'aller vers l'accompagnement et le partage de ressources. Un·e régisseur·se doit aimer aller vers les autres, chercher des solutions pour que chacun·e puisse jouer dans de bonnes conditions et parfois même mettre en relation des musicien·nes.

Un participant explique que le *CEM* au Havre est à la fois une école de musiques actuelles, un pôle de formation, un pôle de répétition et un lieu doté d'une scène pédagogique. La direction travaille activement sur l'évolution de la pédagogie. Un atelier dédié aux musiques électroniques a été créé il y a un an, partant de l'intuition que les jeunes souhaitent explorer ces pratiques. L'initiative commence à porter ses fruits. Même les membres plus âgé·es de l'équipe s'y intéressent progressivement. L'objectif est de s'approprier ces nouveaux outils tout en restant fidèles à leur culture musicale d'origine (une culture plutôt rock), mais en la réinventant avec d'autres instruments. Le CEM accompagne ainsi les jeunes, voire les enfants, vers ces nouvelles techniques et nouvelles formes de pratique.

Un autre participant reconnaît qu'il est difficile de se former suffisamment régulièrement pour suivre un rythme d'évolution des pratiques qui s'accélère sans cesse. Il dit avoir accepté d'avoir « un train de retard » sur la manière dont les jeunes musicien·nes s'approprient des outils qui évoluent extrêmement vite. Selon lui, l'enjeu est davantage de rester informé que parfaitement formé, afin de ne pas fermer de portes. Si les compétences ne peuvent pas toujours suivre le même rythme, les outils, eux, peuvent évoluer plus rapidement. Ce qui peut attirer de jeunes rappeur·euses dans un studio, ce n'est pas seulement l'accompagnement, mais aussi l'accès à un matériel qu'ils ou elles n'ont pas à domicile : une salle traitée pour le mix, un équipement professionnel, un environnement adapté.

Sorg rebondit en expliquant qu'en tant qu'artiste, lorsqu'il jouait dans un groupe de rock, répéter au Bastion représentait un coût, et que son groupe avait souvent envisagé d'autres solutions. Ils avaient pourtant choisi d'y rester, car le lieu était bien plus qu'un espace de répétition : c'était un véritable lieu de rencontre. Certain·es artistes viennent simplement répéter et repartent, mais beaucoup échangent, se croisent, discutent avec les autres groupes et avec les personnes qui accueillent. C'est là que naissent des opportunités : un concert à saisir, un contact, une idée. Même si les pratiques et les publics ont évolué, le Bastion reste un espace d'émulsion où des styles se rencontrent, où l'on écoute ce que font les autres, où l'on se croise presque naturellement. À l'inverse, travailler seul·e chez soi ne permet pas de vivre ces moments. Pour lui, même les artistes qui pourraient répéter à domicile viennent dans ce type de lieux pour cette dimension sociale et créative. Il insiste aussi sur l'importance des moyens techniques : chez soi, personne n'a de système son permettant de tester un live ou un morceau en conditions réelles. C'est cette combinaison (rencontres, échanges, conditions techniques) qui fait du Bastion un lieu déterminant. Il conclut que ce fut pour lui un véritable point de départ, un « start » de rencontres et de partages, et que cela reste aujourd'hui encore une dimension essentielle du lieu.

« Dans les studios l'important c'est les personnes avec qui on discute, c'est des fois, des opportunités qui se présentent. : Ah, mais vous êtes là, vous répétez là, mais vous êtes disponible à telle date, on cherche un groupe ! »

Un participant complète en rappelant l'importance des liens sociaux dans ces lieux qui ont contribué à forger une véritable scène bisontine. À l'époque, rock, électro et musiques urbaines étaient très soudés. Comme l'information et les ressources n'étaient pas facilement accessibles dans les années 1990, ces espaces servaient aussi à s'échanger des « plans » : où jouer, comment contacter une association, comment obtenir un article dans un fanzine, ou encore comment déposer des morceaux à la SACEM. Même le régisseur du Bastion jouait ce rôle de relais informel et partageait des infos utiles. Cet esprit d'entraide, presque un ADN des lieux de répétition, perdure encore aujourd'hui. Ces espaces dépassent largement les clivages esthétiques : rap, métal, punk… Dans les lieux où il a répété, que ce soit au Bastion ou dans d'autres espaces d'éducation populaire à Vesoul, il n'a jamais ressenti de divisions : chacun·e cohabitait, discutait, s'entraidait, quel que soit le style de musique dans lequel il ou elle était investi·e.

Un participant pose une question en lien avec la réflexion précédente sur l'évolution des lieux de répétition. De plus en plus de musicien·nes composent chez elles et eux, et les studios

traditionnels, équipés historiquement pour les musiques « rock », voient leurs usages changer. Ces lieux restent aussi des lieux de vie, mais il s'interroge sur les nouveaux outils ou aménagements qui pourraient être proposés pour attirer des publics plus jeunes.

Thierry Duval rebondit en rappelant qu'une des réflexions du RPM porte sur la modélisation d'un nouveau type de lieu intitulé « un nouveau lieu pour la création musicale à l'ère du numérique ». Le modèle de studio de répétition hérité des années 1990 (celui-là même qui a façonné la plupart des lieux de musiques actuelles) a déjà fait l'objet de nombreux travaux. Aujourd'hui, la question est de savoir comment imaginer des espaces radicalement différents, intégrant l'image, le partage en temps réel et de nouvelles logiques de création. Il rappelle également qu'au début des années 2010, la FEDELIMA, le RPM et plusieurs partenaires avaient conduit une étude qui avait abouti à la création d'un référentiel d'activité des métiers autour de la répétition musicale. Ce travail identifie trois grands domaines de compétences : la technique, la gestion de l'activité de répétition (planning, organisation, fonctionnement) et une dimension pédagogique, encore floue en 2010, mais beaucoup plus développée depuis. Il serait sans doute pertinent d'actualiser ce document au regard de l'évolution de ces métiers et de l'extrême diversité des missions réellement exercées. Thierry Duval interroge enfin sur un autre aspect des évolutions observées, au-delà des esthétiques : celles des différences générationnelles. Les jeunes générations développent leurs propres pratiques et façons de faire, notamment en s'appuyant sur des outils numériques, ce qui transforme leur rapport aux lieux de répétition et à la création musicale.



Coline Hejazi-Kenari introduit la phase suivante de l'atelier en expliquant que le groupe va se diviser en deux sous-groupes afin de faciliter les échanges. L'objectif est de travailler en profondeur sur les enjeux précédemment soulevés, notamment ceux liés aux nouveaux outils et aux besoins professionnels dans le cadre de l'évolution des pratiques et des lieux de répétition. À la fin de cette séance, il s'agira de mettre en commun les attentes et besoins des participant·es afin que la FEDELIMA, le RPM, les réseaux régionaux et d'autres organisations puissent proposer des actions futures, que ce soit à travers les rendez-vous existants, les formations, les séminaires ou de nouvelles initiatives à inventer collectivement.

Restitution des échanges en sous-groupes

Ces contributions font émerger des perspectives, des besoins collectifs d'appui et de soutien, ainsi que des rappels de fondamentaux partagés. Ils sont restitués autour de trois enjeux principaux, chacun décliné en plusieurs objectifs.

1. **L'évolution des espaces et des métiers de l'accompagnement des pratiques musicales et de la répétition**

- **Favoriser l'appropriation des lieux :** il est essentiel que les musicien·nes puissent s'approprier les studios afin qu'ils deviennent « leur » espace. Cette appropriation favorise à la fois le respect du matériel et de l'environnement. Elle stimule la créativité et le collectif. L'objectif est de faire évoluer les musicien·nes d'une posture de simples usager·ères vers un rôle d'acteur·rices pleinement investi·es dans la vie du lieu.
- **(Re)penser le rôle du ou de la régisseur·se :** il ne doit pas se limiter à des fonctions techniques ou de surveillance, mais remplir pleinement un rôle d'animateur·rice de la pratique musicale et de créateur·rice de liens humains, devenant ainsi une porte d'entrée de la communauté artistique. Face à l'automatisation croissante du fonctionnement de certains studios, il est devenu crucial de recréer du lien par des événements dédiés (par exemple les « apéros des studios ») et par une communication proactive pour rassembler la communauté.
- **Imaginer des moments de diffusion dans les studios :** une tendance forte consiste à transformer les studios en espaces de diffusion ouverts aux groupes qui y répètent, via des concerts temporaires (par exemple des week-ends de valorisation des groupes des studios), des projets spécifiques ou des cartes blanches.
- Améliorer la communication sur les studios de répétition et l'accompagnement des pratiques musicales : comment mieux communiquer, mieux valoriser ces activités des lieux de musiques actuelles ? Comment communiquer avec les outils et les codes utilisés par les plus jeunes (réseaux sociaux, formats numériques) ? À titre d'exemple, le terme « MAO » est perçu aujourd'hui comme daté ; des termes plus artistiques tels que « beatmaking » sont jugés plus efficaces pour séduire les jeunes publics.

« Il s'agit de visibiliser au maximum les musiciens et musiciennes. Plus on les visibilise, plus c'est leur lieu. Plus c'est leur lieu, plus il y a du respect dans le lieu. Plus il y a du respect dans le lieu, plus ils et elles s'y sentent bien et développent leur créativité, des projets collectifs... »

2. **L'adaptation aux pratiques numériques et aux nouvelles technologies**

- **Rester en phase avec l'évolution des pratiques musicales : l**es discussions ont mis en évidence la montée des pratiques musicales domestiques, facilitées par le numérique et une certaine démocratisation des outils et des usages. Les studios et les projets autour de la répétition doivent intégrer ces réalités pour rester pertinents.
- **Imaginer de nouveaux « modèles » de studio :** une proposition majeure a émergé, ouvrir un axe de réflexion collective pour concevoir un « studio nouvelle génération ». Ce lieu intégrerait dès sa conception les outils numériques, le partage en temps réel, la production audiovisuelle et d'autres dispositifs adaptés aux pratiques contemporaines.

3. **L'accompagnement des musicien·nes au regard des responsabilités sociales et culturelles**

- Penser l'accompagnement à toutes les étapes du projet artistique : les studios jouent un rôle de « lieu ressource », accompagnant les artistes à différentes phases de leur parcours : début, périodes creuses ou fin de carrière. Certain·es défendent une mission de service public, impliquant de répondre à tous les projets. D'autres insistent sur la nécessité de sincérité, c'est-à-dire d'être honnête avec un·e artiste sur le potentiel de son projet sans le rejeter.
- Soutenir la pratique artistique qui s'exprime dans un cadre amateur : un consensus s'est dégagé sur la nécessité de valoriser et protéger la pratique en amateur·rice, sans systématiquement pousser vers la professionnalisation, un secteur déjà saturé. Cette question relève d'un enjeu éthique central.
- S'outiller par rapport à la fonction sociale et éducative de ces métiers : les équipes de régisseur·ses de studios sont régulièrement confrontées à des publics en situation de précarité, présentant des comportements difficiles ou traversant des périodes de détresse psychologique et/ou sociale. Cela pose la question des limites de leur rôle (éducatif ou non) ainsi que des outils dont ils et elles disposent pour mener leurs missions dans de bonnes conditions. Un besoin clair de sensibilisation, de formation et de dispositifs d'appui externes a été identifié. Par ailleurs, une demande spécifique de formation concerne les missions de prévention que les régisseur·ses et les personnes en charge de l'accompagnement artistique se retrouvent parfois à endosser, au-delà de leur périmètre d'action initial.

« Parfois on fait face à des personnes qui sont soit dans une situation de grande précarité et de comportement de stress, très isolées. Est-ce qu'on doit faire quelque chose ou pas ? Qu'est-ce qu'on fait ? Avec quels outils ? Donc là, aussi, il y a l'enjeu d'avoir des points d'appui. »

Coline Hejazi-Kenari et Thierry Duval clôturent l'atelier en remerciant l'ensemble des participant·es pour la richesse de leurs contributions. Autant de points d'appui précieux pour envisager collectivement les suites à donner à ces échanges.

PLÉNIÈRE CONCLUSIVE

Ce moment de clôture participatif a été l'occasion de partager nos retours, envies et perspectives suite à ces deux journées d'échanges. Ce fut également le moment pour les deux grands témoins de ces rencontres de poser leur regard tantôt comique, tantôt poétique, mais toujours très juste, sur ces deux jours. Laisser le soin à ces deux artistes, si pertinents dans leurs textes, c'était la promesse d'avoir des développements intelligents aux questions abordées, tout autant que celle d'un moment haut en couleurs.

Avec les témoignages de...



Maggy Bolle
Chanteuse burlesco comique



Pascal Mathieu
Poète-chanteur

Tout au long de ces rencontres, nous avions confié à deux complices, le rôle singulier de « grands témoins ». Un binôme mixte d'artistes, à l'écoute, en observation attentive, qui a suivi nos échanges, nos débats : Maggy Bolle et Pascal Mathieu. Il et elle ont circulé parmi les différents ateliers et vécu aussi nos moments plus informels. En clôture de ces deux journées, il et elle ont partagé « à chaud » une restitution (prise de parole libre, subjective, vivante) leurs ressentis, leurs réflexions, les échos que ces discussions ont fait résonner en eux. Une manière de prolonger nos échanges par un duo de voix extérieures et incarnées. Encore merci à eux deux de s'être prêtés à cet exercice pas simple, mais ô combien nourrissant pour nos pratiques !

Pascal Mathieu est décédé le 15 octobre 2025. À l'heure où nous finalisons la publication de ces actes, nous souhaitons rendre hommage à l'artiste et l'homme généreux que nous avons rencontré, qui nous a accompagnés pendant ces deux journées et pour ce qu'il nous a partagé lors de ces Rencontres.



Maggy Bolle :

« Vu le discours de Madame le maire ce matin, même si nous, on était complètement à l'arrache pour faire ce travail, on s'est dit qu'on était larges. Les rencontres musicales, c'est un peu comme une réunion de famille où tu te retrouves avec des cousins dont tu ignorais l'existence. Avec des grands-parents africains, des tontons d'Amérique et des instruments, enfin des cousins chinois. Et au milieu de tout ça, il y en a même qui débarquent des hautes patates, communément appelées la Haute-Saône, voire même des Combrailles. Ça parle punk and roll, tradition et terroir. Ça nous raconte la façon dont un groupe se forme, depuis les répètes dans un garage jusqu'au live, de la découverte de la musique grâce à Jean-Pierre, le voisin (Big Up JP !), jusqu'à la création d'une asso. Comment les groupes doivent s'autonomiser un maximum afin de pouvoir s'auto-démerder tout seuls. Enfin non, pas seuls, pas toujours, car heureusement il existe des assos qui sont là pour filer la main. Bénévolement, ça va de soi. On apprend également qu'on peut utiliser un Minitel ou un Fanzine pour trouver des lieux. Ah non, ça c'était avant. Bref, à cette fête de famille, on se répète que sans solidarité et sans serrage de coude, on serait dans la merde. On apprend avec peine que l'idée des fêtes de Bayonne a été chouravée chez leurs voisins de Pampelune. Et on découvre avec stupeur que les Bretons aiment faire la fête. Bref, on en conclut que la musique traditionnelle est ancrée dans le terroir comme les racines d'un chêne et qu'il est compliqué de greffer du cerisier dessus. Mais on apprend aussi que les traditions ont du bon. Il suffit d'inventer une tradition à la con, comme par exemple jeter une vierge à la mer pour pouvoir faire la teuf toute la nuit sans être emmerdé par les keufs. Merci la tradition. Malgré tout, on aspire à la mixité, on cherche par tous les moyens à passer du jeu au nous, à se mélanger, à s'entraider. Mais pour ça, évidemment, il faut des thunes, des lovés, du flouze, et a priori, c'est pas le fort de toutes les associations qui gravitent dans le milieu. Et c'est pas le fort non plus, j'imagine, j'ai l'impression, de la ville de Besançon, étant donné le discours qu'on a eu ce matin. Associations qui, soit dit en passant, sont composées essentiellement de vieux d'au moins plus de 35 piges. Alors que faire de tous ces jeunes talents émergents qui arpentent les rues en rappant avec leur gun ? En tout cas, les chants traditionnels, les reprises, les covers, voire même les tributes, c'est réconfortant, ça rassemble. Et comme l'a dit Claire Passard, quand on se rassemble, on se ressemble.

Ben oui, la preuve, quand les Blanches ou l'Asie co-black, qui eux-mêmes l'avaient piqué aux Indiens, on se rend compte qu'on vient tous de la même famille. Et ça, ça devrait faire plaisir aux fachos. Et si on ne connaît pas son patrimoine musical, comment éduquer nos gosses ? Même si les tributes, ça fait chier, et c'est angoissant, sauf en Haute-Saône, et ben on en a besoin. Et franchement, Jean-Sébastien Bach à peu près, et ben ça peut détendre tous les mecs du métro parisien. Et puis pour faire la révolution, il faut comprendre les paroles. En parlant de révolution, il y a de plus en plus de chorales militantes, sans

chef de chœur, qui voient le jour. Alors là, c'est en train d'écrire... Quand je disais même si les tributes, ça fait chier, c'est angoissant, sauf en Haute-Saône, on en a besoin, j'avais mis un astérisque qui me renvoyait à... Et on peut même caser des groupes émergents au milieu des covers, comme ça tous les pécards découvriront autre chose. C'est ce qui était sorti de l'atelier.



Donc je reviens aux chorales militantes. Il y a de plus en plus de chorales militantes sans chef de chœur qui voient le jour. Et dans chorale, il y a oral. Et là, on réalise à quel point la transmission orale est nécessaire. On l'a vu avec José, qui donne vie et voix aux invisibles. On a même eu la chance d'entendre parler les murs d'une prison, de les entendre respirer. Et puis la respiration commune, on a eu la chance de la voir hier soir, avec Fawzy. C'est lui qui nous l'a offerte, avec son oud. Fawzy, il a tout compris. Il nous a transportés. Il nous a joué une composition et puis un chant traditionnel irakien. Il a chanté en arabe, il nous a parlé en français. Il est né en Irak, il habite à Strasbourg en Allemagne et il joue à Besançon. Ça résume ce que le monde musical essaye de faire. Péter sa gueule aux frontières, ramener la mixité dans nos vies, même s'il y a du taf et pas de thunes. Il faut réussir à remplacer les gueules par des fleurs. Bonne chance. Et le mot de la fin, la musique Rambo. C'est Fawzy qui nous l'a dit. Et pour ça, rien que pour ça, il ne faut jamais rien lâcher. »

Pascal Mathieu :

GRAND TÉMOIGNAGE (à l'arrache !)

Quand Philippe Angelot m'a proposé d'être « grand » témoin des rencontres nationales sur les pratiques musicales actuelles et populaires (je pense que le superlatif « grand » a été choisi pour que je ne puisse pas refuser, étant moi-même de façon notoire et depuis toujours complexé par ma petite taille) j'ai accepté.

Philippe m'a fait comprendre que cela serait amusant, un peu comme « Rendez-vous en terre inconnue », et que je devrais faire un genre de petit carnet de voyage tout léger.

N'étant pas sorti de chez moi depuis longtemps, je m'y suis rendu hier, le soleil était au rendez-vous. À peine arrivé, on m'a remis le passe le plus grand que j'ai pu voir en quarante années de carrière. Je me rengorgeais déjà en pensant « grand témoin, grande pancarte ! ». Mais vu que tout le monde avait un passe de la même taille, j'en ai déduit que chacun était considéré comme « grand participant » et j'ai compris que j'avais été grugé. C'est pourquoi j'ai décidé de confier à une intelligence artificielle la rédaction de ce compte rendu. (je blague, je ne saurais pas faire)

Maggy Bolle (Second grand témoin) arriva et l'aventure me fit étrangement penser à l'émission télévisuelle « Retour à l'instinct primaire » où l'on expédie dans le plus simple appareil un homme et une femme qui ne se connaissent pas dans une région retirée de la jungle népalaise, ou une forêt lugubre de Haute-Saône. À la différence près que Maggy Bolle et moi avions le droit de garder nos vêtements, ce que nous fîmes. Tous deux explorâmes notre environnement. Nous ignorions alors l'ampleur du marathon culturel auquel nous étions conviés, sur le territoire des musiques actuelles. Car oui, dans les musiques actuelles, le territoire a beaucoup d'importance. J'ai dénombré pas moins de 104 fois l'emploi du mot « territoire » lors de la table ronde du début d'après-midi. Mais j'en parlerai plus loin.

Pour l'instant, premier questionnement de survie, le repas végan sera-t-il assez protéiné pour nous permettre de tenir jusqu'au soir ? Ouf, nous fûmes loin de la chasse à mains nues, des insectes crus et des racines arrachées avec les ongles. Un délicieux repas léger, ne provoquant pas le redoutable assoupissement qui terrasse ordinairement les vieux plus jeunes que moi, nous fut servi.

Puis ce fut la réunion plénière au club. Et au fil de la table ronde rondement menée pour respecter l'horaire et les temps de parole, je me rendis compte que les musiques actuelles ne se résumaient pas à des DJ que l'on écoute avec des bouchons d'oreilles, lesquels bouchons ont tendances à quitter le conduit auditif pour lentement s'en extraire au gré des vibrations. (je vous l'ai dit, ça fait très longtemps que je ne suis pas sorti de chez moi). On parlait musiques traditionnelles, de l'identité musicale des territoires, de créer du lien, de la musique comme fabrication de liesse, de l'émergence d'une nouvelle scène punk, de la diversité culturelle qui est la clé d'entrée pour construire du commun entre les générations, afin de mieux vivre. J'ai entendu parler d'îlots de résistance au business, d'initiatives citoyennes, du monde associatif, de recréation de singularité, des zones de convergences qui amènent d'autres horizons, de se construire un récit commun pour faire société. Le tout contre l'industrialisation des pensées et des pratiques ainsi que l'individualisme dans un grand tout capitaliste.

Et ça fait du bien.

Dans un autre ordre d'idées j'ai appris aussi qu'on pouvait choisir « la fête » comme sujet de DEA, et plus tôt dans la journée qu'une boisson nommée « rouge pont » existait. Mais je m'éloigne du sujet. Il suffit de passer le pont et nous voici au Bastion. Atelier « mieux évaluer pour mieux accompagner, atelier de production collective sur les indicateurs ». Là je me suis dit que j'aurais eu besoin d'être accompagné pour comprendre pleinement ce qui s'y disait. Je comprenais les enjeux, j'étais très intéressé par l'aventure des « invités au festin », mais je crois que les mots de l'analyse sont trop éloignés pour moi du poétique, comme par exemple les mots « référentiel d'évaluation ». Et même si les mots clarification et simplification semblaient être les maîtres mots, ce n'était pour moi ni simple ni clair. Pourtant tout le monde autour avait l'air de comprendre. Alors je suis parti vers l'oralité. L'oralité contre le paternalisme qui veut faire taire les subalternes, les invisibles du territoire. L'histoire qui se raconte portant tous ceux qui l'ont racontée avant, ceux qui l'ont construite fragment par fragment, l'oralité comme mode de résistance. L'émouvant court métrage présenté par José qui travaille avec des migrants, des détenus, en Ehpad a fait résonance avec mes propres ateliers, où l'oralité est de mise quand la page et le stylo sont défaillants. Et les pratiques chorales, sans chef de chœur, les chorales militantes, où l'oralité est le seul moyen d'y arriver.

Vlan ! Direction salle Orff au conservatoire, pour un débat animé : reprises, copies conformes, interprétations ? Est-ce qu'on reprend un morceau pour que le public retrouve ce qu'il connaît, ou est-ce qu'on lui propose autre chose, où l'on a mis de soi, de sa créativité, est-ce que les spectacles tribute qui attirent les fans amènent le public à se déplacer pour découvrir d'autres artistes, crée-t-ils une dynamique, un produit d'appel pour lutter contre l'industrialisation en élevant la culture musicale des gens ? Jazz, Blues, musette, en empruntant une identité sonore, n'est-ce pas déjà faire une reprise ? Le tout suivi d'un quizz musical. Je n'ai trouvé aucun morceau, ça tombe bien les vainqueurs gagnaient un verre de rouge, et je n'ai pas le droit. Toujours est-il que ce quiz nous a fait rater le dernier atelier, mais on ne peut pas être partout.



Et le super mini concert oud et chant de Fawzi Al Aiedy, le food truck excellent, le retour en vélo dans le froid.

Reprise du vélo après quelques heures de dodo, retour au bastion où nous attendait Anne Vignot pour (c'est elle qui le dit) un discours non structuré, où elle s'interrogea sur quel rôle la musique pouvait jouer dans une société qui ne fait pas vraiment rêver, un monde violent où il est nécessaire de trouver une autre alternative afin de pouvoir faire les choses ensemble. Et puis je ne sais plus pourquoi elle parla des oiseaux et des petits escargots. Je ne suis pas du matin, et je doute un peu des notes que j'ai pu prendre.

Atelier parcours de musiciens et musiciennes pour identifier les facteurs facilitant ou freinant les parcours d'artistes, dans le champs global de la musique. J'ai retrouvé Frédéric Coppola, initiateur de 2 séances d'ateliers que j'ai animées auprès de chanteuses et chanteurs, actrices et acteurs. Fawzi qui nous a émerveillés la veille, nous indiqua que la musique occidentale était verticale et la musique orientale horizontale. (à méditer) et son témoignage sur ce qui a provoqué chez lui l'envie de devenir musicien, un

professeur au visage brûlé qui devenait beau quand il jouait du violon, ça lui a donné envie à lui aussi de devenir beau. Chacun son parcours, tous sont différents. Certains baignaient dès l'enfance dans la musique, d'autres y sont entrés de façon moins évidente. Frédéric qui nous dit avoir fait une école de jazz « comme tout le monde ». Et qui à sa grande surprise se retrouve fonctionnaire.



Autre atelier, cette fois-ci traitant de l'équité entre femmes et hommes.

La méritocratie supposée étant une maigre tentative de garder les inégalités sociales. Les choses évoluent, les instruments deviennent de moins en moins genrés. Mais il reste des progrès à faire, concernant les compétences que l'on attribue aux femmes (chant, piano). Il faudrait équiper de la même manière les filles et les garçons. Mais les garçons prennent toujours le lead, et les filles suivent. Les professeurs femmes sont toujours minoritaires, sauf en ce qui concerne le chant et le piano. La mixité choisie pour casser les codes, un outil correctif. Certains a priori ont la vie dure, « les filles cassent les groupes, on ne peut plus faire de blagues ». On préfère l'entre soi masculin. Pression, compétition, performance. Il y a toujours 83 % d'hommes dans les locaux de répétition. Et c'est là que je retrouve en bas de mes notes les mots « les couilles sur la table » sans trop savoir pourquoi. Je ne suis pas du matin, j'ai les neurones englués. Le temps est venu pour Maggy et moi de confronter notre perception de ces journées. Ah, ben non, pas le temps. On rend compte de notre expérience dans dix minutes. Notons qu'au moins, au niveau des grands témoins, la parité fut parfaite. Et il me semble qu'elle fut également respectée par les participantes et participants de ces rencontres.





















RENCONTRES NATIONALES

Pratiques musicales actuelles et populaires



26 & 27 novembre 2024
Besançon

© Photo - Nicolas Waltefaugle

LE BASTION 40 · LA RODIA Scène de musiques actuelles de Besançon · CRR théâtre musique danse Grand Besançon Métropole · la féma · FAMDT · COLLECTIF RPM · FEDELIMA