



Actes des rencontres nationales Fonction de programmation de la FEDELIMA

3 & 4 mai 2023
Espace Django | Strasbourg

ESPACE
DJANGO



Présentation des rencontres

Depuis 2019, la FEDELIMA organise régulièrement des rencontres consacrées à la fonction de programmation dans les lieux de musiques actuelles. Après une première édition à Laval, et une deuxième à Roubaix en 2020, la troisième rencontre s’est tenue les 3 et 4 mai 2023 à l’Espace Django, à Strasbourg.

Cette édition a confirmé l’importance de ce temps en offrant un espace de réflexion collective sur le métier de programmeur·rice, ses évolutions et ses responsabilités. Les échanges ont souligné le rôle des lieux de musiques actuelles comme soutien essentiel à la création artistique, en particulier à travers les dynamiques de coopération. Ils ont rappelé que la programmation est à la fois un outil artistique et politique, capable de défendre la diversité des expressions et de résister aux logiques d’industrialisation et de concentration.

Un atelier a été consacré aux différentes méthodes d’élaboration d’une ligne éditoriale ou artistique. Les discussions ont révélé la pluralité des approches, tout en interrogeant les responsabilités partagées face aux inégalités structurelles de l’écosystème musical. Une table ronde a également mise en lumière les réalités des lieux de petite capacité situés dans des territoires excentrés, souvent confrontés à des contraintes budgétaires et à l’isolement, mais porteurs d’un fort ancrage local et d’une créativité essentielle pour la vitalité des scènes de proximité.

La deuxième journée a élargi la réflexion en envisageant les lieux de musiques actuelles comme espaces d’expériences collectives et de « communautés affectives », où se tissent des liens sensibles entre publics, artistes et équipes professionnelles. Enfin, les débats autour de la relation entre les lieux et le rap ont permis d’ouvrir des pistes concrètes pour mieux accueillir et accompagner cette esthétique encore trop souvent stigmatisée.

Ces rencontres ont rappelé que la programmation dépasse le seul cadre artistique : elle constitue un levier stratégique pour défendre la diversité culturelle, promouvoir l’équité et servir l’intérêt général.

Bonne lecture.

Quelques ressources :

→ Les actes de la 1^{ère} édition | Laval - 2019

→ Les actes de la 2^{ème} édition | Roubaix - 2020

Sommaire

Programmer dans les musiques actuelles : quelles spécificités du métier ? Quelles évolutions ?	p.4
Lieux de musiques actuelles et soutien la création artistique : Quel bilan dresser de l’action des lieux de musiques actuelles en matière de création ? Retour spécifique sur les enjeux de la coopération dans le soutien à la création artistique ?	p.14
Programmer dans les musiques actuelles, construire une ligne éditoriale ou artistique d’un projet : quelles méthodes possibles pour quels enjeux ?	p.22
Les lieux de musiques actuelles et le rap : une relation en questionnement	p.28
Programmer dans un lieu de petite capacité sur un territoire excentré : quelles réalités ? Quels questionnements ? <i>Cet atelier n’a pas fait l’objet d’un compte rendu</i>	p.38
Et si, au-delà des lieux, les scènes de musiques actuelles devenaient des espaces d’expériences collectives, des « communautés affectives » ?	p.40

Programmer dans les musiques actuelles : quelles spécificités du métier ? Quelles évolutions ?

Le métier de programmeur-ice au sein des lieux de musiques actuelles renvoie à des réalités très différentes, résultant tant de l'histoire et de la manière dont s'est construit le projet global de la structure que du lien direct avec son projet artistique. Cette fonction, habitée historiquement de façon empirique, n'a jamais réellement bénéficié d'un cadre précis, de prérequis ou même de formation. Quelles sont donc les compétences requises pour exercer le métier de programmeur-ice ? Quels éléments et attributs professionnels contribuent à asseoir la légitimité d'une personne occupant cette profession ?

Par ailleurs, malgré la diversité des formes que peut prendre ce métier, quels sont les points communs entre les différentes personnes en charge de la programmation ? Existe-t-il des règles et usages communs liés à cette profession ? Partagent-ils une éthique commune ?

Enfin, les évolutions générationnelles des pratiques artistiques, des modes d'écoute et des attentes des publics remettent en question et modifient les projets artistiques des structures ou, du moins, la manière de les concevoir. Ces mutations soulèvent la question des changements possibles pour cette fonction et de sa position au sein du projet global.

Avec...



Manon Chevalier
Programmatrice de la Cave aux Poètes (Roubaix)



Pierre Dugelay
Directeur du PÉRISCOPE (Lyon)



Cédric Pellissier
Conseiller Branches Culture - Tourisme à l'AFDAS



Claire Fridez
Directrice du Moulin (Brainans)



Sophie Broyer
Conseillère artistique musiques, responsable des productions, Les Nuits de Fourvière (Lyon)



Virginie Delacour
Déléguee Régionale Grand Est, Bourgogne-Franche-Comté à l'AFDAS

Animée par...



Yann Rivoal
Directeur de La Vapeur (Dijon)

Yann Rivoal, directeur et programmeur de La Vapeur à Dijon et membre du groupe de travail « programmation » de la FEDELIMA, introduit cet atelier dédié au métier de programmeurs et programmatrices, et notamment à la manière dont on y accède, dont on l'exerce, comment il évolue, aux besoins de formation, de recrutement, etc. L'objectif de ce temps d'échange étant de poser collectivement des constats, de faire apparaître les limites et les besoins partagés tout en posant des pistes de réflexion qui pourront continuer à être travaillées ensuite par la FEDELIMA, avec le concours de ses adhérents, de partenaires, et de personnes qualifiées en fonction des problématiques qui vont être identifiées.

La première partie de cet atelier s'est intéressée aux parcours, aux compétences et tenter de définir les contours de ce que l'on pourrait appeler un référentiel métier de la programmation.

Yann Rivoal, réalise un tour de table des programmeur-ices intervenant-es en leur demandant de présenter la structure pour laquelle ils-elles travaillent et leur parcours.

Claire Fridez, directrice du Moulin à Brainans, présente sa structure. Le Moulin est une association créée en 1979, qui s'est implantée dans le lieu actuel en 1995. Ce lieu était auparavant une boîte de nuit et un bowling. En 1995, un rentier transforme la boîte de nuit en salle de concert. Le Moulin est aujourd'hui équipé d'une grande salle de 700 places et d'un club de 250 places. Il est important de préciser que Brainans est un village de 120 habitant-es implanté dans un territoire rural. L'équipe est constituée de 9 salarié-es, dont deux alternant-es. La structure est labellisée SMAC depuis la création du label en 98, et a donc toujours été soutenue et labellisée par l'État. Le projet remplit 3 grandes missions que sont la diffusion, l'accompagnement et la médiation. Claire est directrice et programmatrice depuis 10 ans maintenant, après avoir été durant 5 ans assistante administration, puis administratrice de la structure. Le positionnement artistique de la programmation est aujourd'hui très large. Lorsque Claire est arrivée, la programmation était plutôt festive et rock ; elle a depuis développé le côté pop, l'électro et un tout petit peu l'urbain.

Manon Chevalier, programmatrice de la Cave aux Poètes travaille dans cette salle de 200 places qui est située à Roubaix dans le Nord de la métropole lilloise. C'est un territoire dense avec beaucoup de salles de concert. La Cave aux Poètes existe depuis 1994 et est gérée par une association. Le lieu va fêter ses 30 ans prochainement. La structure n'est pas labellisée SMAC, mais scène conventionnée d'intérêt national Art & Création avec des missions cependant similaires à celles des SMAC (diffusion, accompagnement et action culturelle). La programmation artistique est assez éclectique, avec un axe plus soutenu autour du rap, de par le fort ancrage historique des cultures urbaines (graff et danse notamment) sur le territoire. L'axe de programmation de musique jeune public est bien développé et le lieu essaie, depuis peu, d'accorder une part plus importante aux musiques du monde et aux musiques électroniques dans sa programmation. L'équipe est composée de 7 salarié-es permanent-es et Manon est arrivée à la Cave aux Poètes depuis un peu plus d'un an au poste de programmation et à l'accompagnement.

Pierre Dugelay, est directeur du PÉRISCOPE (Lyon). Le PÉRISCOPE est un lieu qui a été créé par des collectifs de musicien-nes en 2007, et est labellisé SMAC depuis 4 ans. L'équipe est composée de 14 salarié-es permanent-es qui gèrent deux lieux situés l'un à côté de l'autre avec 2 salles d'une jauge de 241 et 150 places. Le projet s'articule autour des missions principales d'une SMAC, réalisant également de l'accompagnement dont une partie importante est financée notamment par le Fonds Social Européen (FSE). Un tiers du projet est dédié aux projets de coopérations européennes. L'esthétique du lieu, depuis le départ, a été tournée exclusivement vers le jazz, les musiques improvisées et la musique expérimentale, avec une programmation assez intense d'à peu près 140 concerts par an.

Virginie Delacour, déléguée Régionale Grand Est, Bourgogne-Franche-Comté à l'AFDAS présente son organisme. L'AFDAS (Assurance Formation Des Activités du Spectacle) est l'opérateur de compétences (OPCO) des secteurs de la culture, des industries créatives, des médias, de la communication, des télécommunications, des médias, du sport, du tourisme et du divertissement. L'AFDAS a comme mission déléguée par l'État l'accompagnement de ses 64 000 adhérents sur les questions ayant trait à l'emploi et à la formation, avec de grandes

missions qui consistent notamment à :

- Assurer la promotion et le financement de l'alternance ;
- Accompagner des salarié-es et non-salarié-es à travers le plan de développement des compétences;
- Accompagner les branches professionnelles, notamment en matière de certification professionnelle;
- Accompagner et sensibiliser aux questions de l'environnement et de la transition écologique, avec toutes les questions relatives à la responsabilité sociétale des entreprises (RSE) à travers de l'accompagnement stratégique ou une offre de formation en particulier;
- L'AFDAS est également le guichet unique des intermittent-es du spectacle.

L'AFDAS participe à cet atelier en tant qu'outil technique à mobiliser en lien avec la problématique d'évolution des métiers du spectacle vivant et l'accompagnement au développement des compétences lié à ces évolutions.



Yann Rivoal lance les échanges en demandant aux professionnel·les intervenant·es présent·es comment ils·elles étaient devenu·es programmeur ou programmeuse. Quel a été leur parcours pour arriver à ce métier ? Est-ce un travail de vocation qui remonte à l'enfance ?

Pierre Dugelay, directeur du Périscope à Lyon précise qu'il ne s'est jamais posé la question. En termes de formation initiale, il a fait les beaux-arts. Il est au Périscope depuis la création du lieu. Au début, sans être salarié de la structure, il participait à la programmation de manière bénévole avec d'autres membres de l'association et des artistes. Il s'occupait à l'époque de la gestion de la programmation, dans le recueil des diverses propositions artistiques des bénévoles regroupé·es au sein d'une commission de programmation. Il mettait en œuvre le planning et le calendrier de diffusion, s'occupait de l'accueil des artistes, de l'équilibre budgétaire, etc. Puis, petit à petit,

l'activité du Périscope se développant, du fait de ses connaissances stylistiques particulièrement tournées vers le jazz et ses dérivés, il a pris une place plus importante dans la proposition artistique. Ensuite, son réseau professionnel s'étendant et l'activité du lieu grandissant, il s'est beaucoup déplacé pour voir les artistes sur scène. Le moment charnière reste, selon lui, celui où l'activité grossit et se professionnalise, quand on assume toute la responsabilité de ce qui est proposé artistiquement dans la salle. Il est finalement devenu responsable de ce qui était diffusé dans la salle, avec un passage d'une fonction de programmation artistique à une celle de direction artistique. Selon lui, la détection d'artiste, qui pourrait être attribué à la programmation artistique, n'est qu'une partie de la direction artistique d'un lieu qui, elle, doit tenir une ligne artistique sur l'ensemble de sa programmation.

Claire Fridez, directrice du Moulin (Brainans), précise qu'elle a un parcours plutôt atypique, car elle a comme diplôme initial un DEUG de chimie en sciences de la matière. Elle a rencontré Le Moulin parce que son père était l'architecte qui a réhabilité le lieu. Elle a intégré l'équipe bénévole de façon très naturelle

puisque son frère en faisait déjà partie et pouvait l'emmener avec lui. Rapidement elle a rencontré l'équipe, les autres bénévoles et s'est tout de suite questionnée sur ses aspirations professionnelles quant à devenir chimiste. Elle a très rapidement réorienté son parcours professionnel. Elle est partie à l'étranger puis, revenant en France, elle a fait de la communication et a été ensuite embauchée comme assistante communication au Moulin. Elle est ensuite passée sur une fonction d'administration et en a profité pour passer un master direction de projet culturel à Lyon 2 en alternance avec une VAE (Validation des Acquis et Expérience). Il y a eu à l'époque beaucoup de changements de direction dans la structure, ce qui l'a amenée à postuler au poste de direction en 2013. La programmation l'intéressait également. Elle avait eu le temps d'observer, pendant 5 années, le programmeur de l'époque qui travaillait dans le même bureau qu'elle. Lorsqu'en tant que directrice, elle a présenté son projet artistique et culturel, elle

a proposé (pour des raisons économiques) d'occuper un poste avec la double fonction de direction et de programmation. Elle voyait un avantage certain à pouvoir programmer tout en pouvant également gérer le pilotage financier du projet de la structure. C'est ainsi qu'elle s'est donc lancée dans l'aventure de la programmation.

Manon Chevalier, programmeuse de la Cave aux Poètes (Roubaix), précise, pour répondre à la question initiale, que le choix de la programmation artistique n'a, bien entendu, pas été envisagé enfant, mais que cependant la musique était une voie qui l'attirait. Son parcours s'est d'abord orienté vers le journalisme musical via des études en sciences politiques. Il existait un double master avec une école de journalisme qui l'intéressait à ce moment-là. Ensuite, via des expériences en tant que bénévole en festival, elle s'est rendu compte que la partie live et concert de la musique l'intéressait beaucoup plus que l'écriture. Elle a donc finalement suivi un master « management des institutions culturelles » qui l'a amenée à réaliser un mémoire de première année portant sur la programmation dans les SMAC. Ce travail lui a permis de découvrir l'univers des lieux de diffusion et surtout d'échanger avec des programmeurs. Elle précise volontairement « programmeurs », au masculin, parce qu'à l'époque, elle n'avait rencontré que des hommes occupant cette fonction. Sa 2^{ème} année de master étant en alternance. Elle a choisi de réaliser son alternance dans la salle des 4Écluses à Dunkerque en action culturelle. À son issue, elle a candidaté à un poste de chargée d'action culturelle et de programmation jeune public à la Cave aux Poètes à Roubaix. Ayant déjà envie de se diriger vers ce métier, s'adresser au jeune public faisait tout à fait sens. De plus, l'action culturelle l'intéressait beaucoup. Elle a occupé ce poste à l'action culturelle de la Cave aux Poètes pendant 2 ans. À l'époque la programmation était gérée par le directeur qui était également, par ailleurs, en charge de l'accompagnement.

En 2020, la structure décide de créer un poste dédié à la programmation. C'est un acteur associatif qui organisait déjà beaucoup de concerts à la Cave aux Poètes qui est recruté sur le poste à ce moment-là. Ce dernier quittant la structure après 8 mois, le directeur propose à Manon de reprendre le poste en programmation et en accompagnement, ce qu'elle accepte. Elle

occupe ce nouveau poste depuis janvier 2022. Elle tient à préciser un élément important dans son parcours. Manon a suivi l'édition 2021-2022 du dispositif de [Mentorat WAH!](#) porté par la FEDELIMA auquel elle avait candidaté, alors qu'elle était encore chargée d'action culturelle. Ce dispositif lui a permis de prendre du recul et de la hauteur, lui offrant également l'opportunité de réfléchir à son parcours professionnel. Cette expérience a été décisive, à la fois dans les enseignements qu'elle a pu en tirer, mais également en lui permettant de formaliser auprès de son équipe l'intérêt qu'elle porte à la programmation, et donc finalement de passer le pas.

Yann Rivoal, demande à Manon Chevalier, de préciser, avec le recul d'une année passée en tant que programmeuse, en plus d'avoir réalisé son mémoire sur ces questions, les compétences nécessaires dans ce métier. A-t-elle réussi à en identifier un certain nombre ?

Manon Chevalier répond qu'il y en a beaucoup. Celle qui lui est apparue en premier lieu comme essentielle, c'est d'avoir une bonne connaissance des dynamiques extérieures à la salle. Avoir une bonne connaissance du territoire dans lequel on se situe, de la typologie du public, des autres acteurs existants autour, qu'ils soient culturels, sociaux, etc. Il est nécessaire également de bien connaître le secteur des musiques actuelles, ses fonctionnements, les différents métiers qui existent dans les lieux, l'économie de tournée, etc. Il y a également une compétence qu'elle n'envisageait pas forcément comme importante au départ, mais qui se révèle dans le temps capitale, c'est la capacité à travailler en équipe. Elle précise que l'on considère souvent la programmation comme une fonction réalisée par une personne seule dans son coin, alors qu'au final, dans les faits, le travail en équipe est très important, que ce soit avec les personnes travaillant à la communication, à la production, avec les équipes techniques, etc.

Claire Fridez estime également que la connaissance de l'environnement territorial lui semble primordiale, surtout sur un territoire rural comme le sien. Il lui semble également nécessaire d'avoir une bonne connaissance de la dynamique associative, être curieux·euse et ouvert·e artistiquement, bien qu'elle reconnaisse disposer d'insuffisamment de temps pour l'être. Elle précise

aller plus rapidement à l'essentiel aujourd'hui pour effectuer ses choix de programmation. Pierre Dugelay reconnaît également qu'il dispose de moins de temps aujourd'hui pour écouter et découvrir de nouveaux artistes. Il manque de temps, mais aussi d'envie, de désir de l'écoute active qui doit rester et être entretenue. Cette habitude d'écoute professionnelle impacte sur le long terme l'écoute personnelle du passionné de musique qu'il est. La question du travail en équipe est également prépondérante selon lui, car il faut savoir travailler avec l'ensemble des membres de l'équipe participant à la chaîne de la diffusion : la communication, la production, la technique, les finances, etc.

Yann Rivoal demande à Sophie Broyer, au regard de son parcours professionnel et par rapport aux précédentes interventions, ce qui lui semble notable, selon elle, dans le métier de programmatrice et de programmeur.



Sophie Broyer, conseillère artistique musiques, responsable des productions des *Nuits de Fourvière* à Lyon, explique qu'elle a programmé, dans son parcours, dans de tout petits lieux, de très gros lieux, mais également dans des équipements hors des musiques actuelles comme l'opéra. Elle travaille depuis 3 ans maintenant aux Nuits de Fourvière qui est un festival pluridisciplinaire. Cette caractéristique demande une approche différente de la programmation artistique. Elle reconnaît que le métier de programmeur·rice est difficile à définir et qu'il reste très lié au secteur des musiques actuelles. Par exemple, ce terme n'existe pas dans le secteur du théâtre. Les professionnel·les emploient plutôt le terme de conseiller·ère artistique, de directeur·rice artistique, mais n'utilise jamais le terme de programmeur·rice. Le fonctionnement du secteur du théâtre est très différent, avec des

temporalités, des économies, des relations aux artistes, aux compagnies, très différentes. Par exemple, les négociations financières y sont rares, alors que dans les musiques actuelles, on négocie très souvent en direct.

Ayant également été directrice de SMAC, son expérience lui permet de comparer le métier selon les secteurs. Alors que dans les deux secteurs on lui demande le même travail, c'est-à-dire programmer des artistes sur un plateau, la manière d'y arriver s'avère très différente. Les approches, le travail avec les équipes, la relation au territoire, aux politiques, les modèles économiques, tout est différent. Une production dans la danse n'a, par exemple, rien à voir avec ce qui se fait dans les musiques actuelles. Elle pointe également le manque de formation autour de cette fonction et du métier de programmeur·rice. Il existe, selon elle, une sorte de vision fantasmée autour du poste et de la fonction de programmeur·rice travaillant dans les musiques actuelles. Les gens s'imaginent une personne qui passe son temps à écouter de la musique et assister à des concerts, ce qui est loin d'être généralement le cas. Ces postes sont très personnifiés. Un lieu peut être seulement identifié grâce à son·sa programmeur·rice, alors que l'on ne voit pas toujours le travail qui est réalisé derrière la programmation et le nombre de personnes qui ont participé à sa mise en œuvre (comité de programmation, parfois, associations de terrain, équipe, etc.).

Sophie termine en précisant que les programmeurs ou les programmatrices doivent continuellement garder en tête qu'ils-elles ont une responsabilité dans leurs choix, que ceux-ci doivent être faits avec humilité face aux propositions artistiques. Qu'à de plus qu'une autre personne, un programmeur ou une programmatrice, pour choisir un·artiste, et décider qu'il-elle jouera ou non sur la scène du lieu pour lequel il-elle travaille ? Ils-elles ont de plus une responsabilité sociale, de par leur choix de programmation, notamment dans la diversité des artistes qu'ils-elles proposent aux personnes qui viennent assister aux concerts.

Yann Rivoal intervient pour préciser que l'on comprend bien à travers ces témoignages que le métier de programmeur·rice s'avère complexe et qu'il ne semble pas très bien défini. Il existe généralement des fiches et des référentiels

métiers pour la plupart des métiers. Qu'en est-il de la ressource existante autour du métier de programmeur·rice ?

Cédric Pellissier, conseiller Branches Culture - Tourisme à l'AFDAS explique qu'il existe bien un *référentiel métier* accessible sur le site internet de la CPNEF-SV (Commission Paritaire Nationale Emploi Formation du Spectacle Vivant). Le métier de programmeur·rice est bien défini, mais pour autant il n'existe pas de formation initiale ni de formation continue spécifiquement dédiée. Il y a dans ce métier une caractéristique particulière qui réside dans le lien très fort avec le projet artistique et culturel, qui est lui généralement porté par la directrice ou le directeur. Il s'agit, comme a pu l'évoquer Sophie Broyer précédemment, d'une spécificité du secteur des musiques actuelles. Le métier de programmeur·rice est souvent évoqué comme un métier passerelle, permettant d'évoluer vers d'autres postes et notamment les fonctions de direction de production, direction d'équipement ou de secrétariat général d'une structure.

Une participante en salle se demande : comment garder l'envie de programmer dans le métier ? Comment font les programmeur·rices pour garder « la flamme » de la programmation ?

Manon Chevalier répond en précisant qu'il est important de continuer à se déplacer pour aller aux concerts, découvrir des artistes sur scène, écouter les nouveaux sons qui sortent, garder un regard frais. Il est nécessaire de s'accorder ce temps et donc de disposer du temps pour effectuer ce travail de veille, de suivi des artistes et de leur musique. Ce temps de découverte et d'écoute participe grandement du métier.

Claire Fridez témoigne qu'elle cherche également, depuis que sa vie de famille lui demande énormément de temps, des moyens de rester connecté, en se créant notamment des comptes sur différents réseaux sociaux dédiés à la musique et en essayant de dégager du temps pour retourner assister aux concerts.

Pierre Dugelay précise qu'il est très important en termes de compétences de pouvoir être en capacité de savoir dialoguer avec les artistes en développement ou avec les producteurs. Cette capacité de dialogue est très importante pour entretenir la relation à moyen terme avec les

tourneurs, agents et producteurs d'artistes.

Une question est posée en salle de savoir si les professionnel·les présent·es s'appuient sur des outils numériques de type analyse ou collecte « big datas » pour programmer et/ou construire leur programmation.

Manon Chevalier répond que ce n'est pas son cas. Les données peuvent certainement aider à anticiper ou prédire si un concert va ou non rencontrer ses spectateur·ices. Cependant rien ne remplace l'information directe du terrain. Il lui semble important de surtout s'entourer de connaisseur·euses, de connecter et d'entretenir le lien avec les collectifs et associations de terrain, qui organisent également des événements sur le territoire et qui savent souvent via leur communauté si un artiste va plaire ou non.

Pierre Dugelay explique que les chiffres en lien avec la prédiction du remplissage peuvent être utilisés et pratiqués pour des salles disposant d'une jauge importante (à partir de 700 à 800 places) qui programment des artistes connu·es, qui attirent plus facilement les spectateur·ices. C'est selon lui beaucoup moins fiable pour les petits lieux, dont les programmations sont souvent plus orientées vers des artistes en découverte et des esthétiques de niche, comme c'est le cas dans sa salle au Périscope (110/250 places) avec les musiques improvisées et expérimentales.

Yann Rivoal précise que les programmeur·rices sont déjà alimenté·es en données, puisque les tourneurs leur indiquent souvent les scores réalisés par les artistes durant leurs événements récents. Cependant, la plupart du temps, les prévisions qui lui sont communiquées ne correspondent pas ce qu'il observe dans sa salle. Il explique avoir calculé qu'en général, à Dijon, la Vapeur peut espérer avoir 10% du public que l'artiste réunit à Paris. Le problème de la data, c'est qu'elle n'est pas toujours adaptée aux différentes configurations de salles et au territoire. Il rappelle que, lors de précédentes rencontres programmation, à la question de savoir ce que recherchaient finalement les programmeur·rices dans un concert live, il était ressorti que c'était « l'accident ». Qui, sur scène, permet de sortir de l'écoute linéaire d'un album et donc d'un moment déjà prévu et attendu.

Yann Rivoal aborde maintenant la question de la légitimité. Devient-on légitime de fait ? Il demande aux programmeur·rices présent·es s'ils-elles ont le sentiment d'avoir acquis une certaine légitimité dans leur métier et, si oui, à quel moment et de quelle manière.

Manon Chevalier intervient pour expliquer qu'il lui semble exister trois niveaux de légitimité distincts. Elle a l'impression qu'il y a la légitimité acquise auprès de ses collègues, de l'équipe, des bénévoles, des personnes avec qui on travaille au quotidien dans la structure. Ensuite, il y a la légitimité que l'on acquiert auprès du public dans la salle et sur son territoire. Et pour finir la légitimité des pairs et des professionnel·les avec lesquelles on travaille au quotidien. Selon elle, ces trois niveaux de légitimité sont acquis de manière et dans des temporalités différentes. La concernant, le fait d'avoir suivi le dispositif de mentorat WAH!, mis en place par la FEDELIMA a été très précieux. Elle ajoute qu'une solution aux problématiques de légitimité est peut-être déjà d'accepter et d'intégrer que l'on n'est pas tout le temps légitime. Un·e programmeur·rice ne peut pas être expert·e dans tous les domaines. On peut trouver de la légitimité en étant en capacité de se remettre en question et en collaborant avec d'autres personnes qui sont parfois plus qualifiées que soi. Il est vain de penser que l'on deviendra expert en tout. Il lui semble plus intéressant de s'appuyer sur des compétences et des expertises existantes dans l'entourage ou sur le territoire.

Pierre Dugelay partage l'intervention de Manon. Il explique que n'étant pas musicien, il a pu lui être difficile de faire comprendre certains choix de programmation à des artistes musicien·nes de jazz, alors que n'étant pas instrumentiste il ne pouvait juger de la qualité instrumentale des projets qui lui étaient proposés. Il lui a semblé préférable de rester sur son écoute et d'effectuer ses choix à l'oreille. Légitime ou non, il précise qu'il assume complètement, en tant que directeur, la responsabilité de la décision finale dans ses choix de programmation.

Sophie Broyer intervient pour préciser que le genre de la personne est un facteur important à prendre en considération concernant la légitimité. Les femmes et les hommes n'abordent pas la question de la légitimité de la même manière. Elle observe par exemple

beaucoup plus de doute et d'appréhension dans la manière de programmer de la part des femmes. Elle rappelle qu'il y a 15 ans, il y avait rarement plus de deux ou trois programmatrices et directrices participant à ce type de réunions professionnelles. Selon elle, la situation ne semble pas avoir beaucoup évoluée. Elle observe que la fonction reste très masculine, car le réseau des programmeur·rices reste essentiellement constitué d'hommes. Des hommes qui parlent entre eux, avec des références masculines, ne permettant pas aux femmes de s'y retrouver. Elle constate un réel problème de mixité dans ce métier depuis une vingtaine d'années. Elle se demande si la place des femmes n'a pas encore diminué depuis. Il serait, selon elle, nécessaire afin d'inverser la tendance, de faire bouger le modèle, les dénominations de postes, appuyer et valoriser les initiatives comme « *Vogue la nuit* », « *Wah! mentorat* » ou « *Wah'ts up!* » et ainsi faire évoluer la place des femmes dans le métier de programmeur·rice.

Yann Rivoal précise que si cette question de la légitimité a été posée dans le cadre de cet atelier, c'est aussi pour renvoyer vers la définition de ce métier. Car si l'on cherche toujours des validations, peut-être est-ce aussi parce qu'on n'est pas complètement certain de remplir sa fonction, ce qui peut être lié au fait qu'elle n'est pas suffisamment et clairement définie. On constate une problématique en lien avec le contour du poste et de la définition des missions. Le fait de se sentir peu sûr de sa légitimité est peut-être à relier au fait que le cadre qui est fixé pour l'exercice du métier n'est pas bien défini. Concernant les dispositifs de mentorat et d'initiatives en cours, il semble, au regard des retours et des témoignages, qu'ils répondent à une attente importante des femmes. Cependant, la question de la formation professionnelle des programmeur·rices reste posée. Quel regard porte l'AFDAS sur cette problématique liée aux besoins de formation ?

Cédric Pellissier répond qu'il n'existe pas de formation initiale spécifique identifiée, mais seulement, en formation continue, des modules au sein de certaines formations initiales de type production, management de projets culturels, gestion de projets culturels, voire communication. Il se demande si la programmation est une étape pour se diriger ensuite vers d'autres types de projets, plus importants, ou s'orienter vers des fonctions de direction. Autrement dit, est-ce un

métier dans lequel on va faire toute sa carrière professionnelle ou n'est-ce qu'une étape dans son parcours professionnel ? Il observe que dans les lieux de musiques actuelles, il y a un poste de programmeur·rice dans pratiquement toutes les équipes et ce, bien qu'il n'y ait pas de formation initiale existante. Il trouve intéressant de constater, à travers les différents témoignages, que malgré les « trous dans la raquette » au niveau de la formation, chacun·e a suivi des chemins différents en s'adaptant à l'existant, en bricolant son propre parcours, pour finalement occuper un poste de programmeur·rice. Ce poste reste une fonction incontournable par définition, avec un rôle primordial et nécessitant de vraies compétences.

Virginie Delacour, déléguée Régionale Grand Est, Bourgogne-Franche-Comté à l'AFDAS, intervient et en faisant remarquer que le secteur des musiques actuelles n'est pas si différent de ce que l'on peut rencontrer à l'échelle du spectacle vivant. Les personnes occupent des métiers passion avant tout dans lesquels elles sont souvent entrées par cooptation et en se formant sur le tas. Ce système a cependant peut-être atteint aujourd'hui ses limites. Lorsque l'on parle de projection de carrière, il reste nécessaire de s'appuyer sur des fondamentaux. Cependant, aujourd'hui, ces fondamentaux n'existent pas. On le constate bien ici, dans les témoignages, avec l'exemple des programmeur·rices.

À la différence de nombreux autres secteurs d'activités, dans les musiques actuelles, les salarié·es arrivent dans leur métier sans disposer, du point de vue de leur formation, de la colonne vertébrale nécessaire à leur exercice : quelles compétences sont nécessaires à la réalisation de cet exercice ? Concernant le recrutement, elle constate, notamment depuis la crise sanitaire, que le marché de l'emploi s'ouvre à d'autres personnes, venant d'autres milieux et ayant suivi d'autres parcours. La professionnalisation de ce secteur avançant, les structures ne peuvent plus recruter par cooptation comme elle le faisait autrefois, elles ont aujourd'hui la nécessité de formaliser des fiches de postes afin de recruter de nouveaux·elles salarié·es. Il existe un nombre important de secteurs qui sont aujourd'hui fragilisés en raison de la tension inhérente à leur domaine d'activité et au fait que les conditions de l'emploi y sont difficiles. C'est le cas également dans les musiques actuelles : les salarié·es ne savent pas combien de temps ils-elles vont tenir :

il s'y concentre des formes d'emploi hybrides, avec des horaires atypiques, une légitimité qui n'est pas au rendez-vous, un accompagnement à la professionnalisation qui se fait tant bien que mal, etc.

En termes de professionnalisation, Virginie Delacour rejoint tout à fait ce qui a été dit par rapport aux initiatives de mentorat, mais précise que ce n'est pas suffisant et que cela ne doit pas priver les salarié·es d'autres solutions. Il est bien question de pouvoir se former via des parcours de formation adaptés, permettant d'acquérir un vrai socle de compétences qui vont à la fois aider l'inclusion du bénéficiaire dans l'entreprise et faciliter son intégration par son futur employeur. Le modèle existant a vécu et le secteur des musiques actuelles doit pouvoir renouveler ce modèle. Les structures de musiques actuelles doivent aujourd'hui se poser la question de comment définit-on une activité ? Comment pense-t-on sa stratégie RH (Ressources Humaines) ? Comment va-t-on intégrer son·sa futur·e collaborateur·rice au sein de l'équipe ? Comment va-t-on peut-être devoir changer son organisation interne ? L'AFDAS accompagne ainsi les entreprises dans leur structuration RH et le travail passe souvent par des boîtes à outils permettant de mieux formaliser quels types de postes existent au sein de la structure. Que font les personnes ? Comment sont définies les activités ? Comment les salarié·es sont-ils-elles intégrés·es ? Comment collaborent-ils-elles entre eux-elles ? Comment la structure les forme-t-ils-elles ? Comment des passerelles sont-elles préparées pour accompagner leur évolution de carrière ? Ce sont typiquement ce genre de questions qui sont abordées lors d'accompagnements et de diagnostics que l'AFDAS propose aux entreprises qui en ont besoin.

Yann Rivoal aborde la question des règles, des usages et de l'éthique. À quelle réalité les programmeur·rices sont-ils-elles confrontés·es dans les usages de la profession ? Comment les programmeur·rices intègrent-ils-elles les questions d'ordre écologique, environnemental, relevant de la responsabilité sociétale des entreprises (RSE) ou des organisations (RSO), comme la question de la place des femmes et des minorités de genre, de la diversité sur les plateaux, dans les équipes ? Comment ces enjeux et problématiques sont finalement compatibles avec le métier de programmeur·rice ? Quels écueils peuvent-ils-elles rencontrer sur ces sujets ?

Pierre Dugelay répond que les enjeux de parité et de contraintes écologiques dans le spectacle vivant renforcent la nécessité et la justesse de ce métier. Ces nouveaux paramètres à prendre en compte demandent une approche multifactorielle de la programmation, avec un nombre plus important de paramètres à prendre en compte pour construire cette dernière (parité, diversité, écologie, accessibilité, etc.). Cette dimension vient fortement renforcer la complexité du métier de programmeur-riche.

Manon Chevalier précise avoir actuellement un réel questionnement autour de la défense de l'émergence et de la découverte artistique. Cette part de la programmation reste, selon elle, une des missions premières des lieux de musiques actuelles. C'est bien le travail spécifique autour de la découverte et de l'émergence qui caractérise les lieux de musiques actuelles et leur confère leur identité particulière. Cependant, elle constate une réelle difficulté économique à pouvoir continuer à mener à bien cette mission dans un moment où les salles subissent des baisses de subventions, accentuées par une perte du public, avec cependant un nombre de propositions artistiques de groupes émergents qui reste très important, voire en augmentation. Ce manque de moyens économiques dans l'exercice de son métier de programmatrice pour mener à bien les missions du projet artistique culturel de sa structure l'amène à se poser de vraies questions éthiques. Si les salles ne peuvent plus programmer ce type d'artistes, qui va prendre ce risque ? Comment exerce-t-on sereinement son métier lorsqu'on n'a plus les moyens de défendre ce qui reste l'ADN de la plupart des salles en termes de programmation ?

La question de la diversité, de la place et de la représentation des artistes racisés sur scène est posée dans l'assistance.

Sophie Broyer répond qu'en arrivant aux Nuits de Fourvière, elle a commencé à comptabiliser les hommes et les femmes au plateau. Elle a veillé dès le début à la place des femmes sur scène dans sa programmation. Cependant, concernant les personnes racisées, les statistiques ethniques étant interdites en France, il reste très difficile de quantifier les artistes racisés. C'est un réel problème, selon elle, car cela rend impossible le fait de pouvoir quantifier et/ou d'observer dans le temps l'évolution d'indicateurs de diversité

des artistes racisés sur scène.

Pierre Dugelay revient sur la problématique des moyens financiers. Selon lui, les structures aspirent à prendre en compte toutes les problématiques actuelles de diversité, d'écologie, etc. Il est impératif, cependant, qu'on leur donne les moyens économiques d'atteindre leurs objectifs d'exemplarité en la matière. Concernant les données chiffrées, le secteur a fait beaucoup de chemin depuis de nombreuses années et commence à disposer, pour certains indicateurs, de données actualisées qui permettent de suivre certaines évolutions. Cela demande également des moyens et, au-delà de l'intention, beaucoup de travail pour alimenter et analyser les données. Si les outils afférents à cette tâche sont bien intégrés dans les tableaux de bord utilisés quotidiennement dans les lieux, comptabiliser et dénombrer dans la programmation devient dès lors plus simple.

Cédric Pellissier intervient sur la question des problématiques de transition écologique et de RSE (Responsabilité Sociétale des Entreprises). La FEDELIMA et le SMA sont à l'origine du projet « [Déclif](#) » qui se met actuellement en place avec un double objectif :

- collecter des données sur l'impact environnemental de la filière selon différentes typologies de structures et consolider les connaissances existantes ;
- définir une stratégie et un plan d'action permettant d'accompagner la transition écologique de la filière en cohérence avec les enjeux environnementaux et en alignement avec les objectifs de la Stratégie Nationale Bas Carbone.

Dans le cadre de cette démarche, L'AFDAS a été interpellée afin de savoir comment elle pouvait contribuer à la production d'outils RH permettant la mise en œuvre d'une réelle transition écologique dans les entreprises du secteur : création de contenus de formation en lien avec ce projet, identification des enjeux organisationnels ou en termes de développement des compétences dans les équipes... L'AFDAS est donc en train de travailler, avec le SMA et la FEDELIMA, à l'élaboration d'Appui-Conseils collectifs nationaux, RH ou RSE, centrés sur la dimension RH du projet « [Déclif](#) ». Il s'agit d'anticiper les attentes en accompagnement des équipes et des salarié-es des structures participantes au

projet dans la mise en place de leurs actions correctives. L'objectif est de disposer, d'une part, d'une boîte à outils permettant à la structure de mettre en place des actions correctrices de l'empreinte carbone et d'autre part, d'une boîte à outils RH permettant, au regard des postes existants, d'identifier ceux qui seront les plus concernés par ces changements.

Virginie Delacour intervient sur la problématique de recrutement dans le secteur. Elle précise que si les structures reçoivent de plus en plus de candidatures inadaptées aux offres d'emploi qu'elles proposent, notamment sur les postes de programmeur-riche, cela peut également indiquer que le métier est méconnu. Comment fait-on rencontrer l'offre et la demande ? Comment, en termes de RSE, les structures se donnent-elles un rôle inclusif dans leurs recrutements ? Elle constate que dans leur parcours, la plupart des programmeur-riche sont, en général, passé-es par l'université ou l'enseignement supérieur. Elle explique qu'il est tout à fait envisageable pour les structures de prendre des personnes en alternance, de miser et d'investir non pas sur le diplôme, mais plutôt sur les compétences tout en accompagnant la personne dans son parcours pour l'aider à monter en compétence via le suivi de modules de formations adaptés au poste et à la fonction qu'elle occupe. L'alternance reste une solution à ne pas écarter dans un secteur comme celui des musiques actuelles qui peine actuellement à recruter et qui ne peut plus fonctionner par cooptation, comme il le faisait à une époque.

Pierre Dugelay intervient pour préciser que généralement les programmeur-riche, tout comme les administrateur-riche et directeur-riche, sont des postes de statut cadre. Il pose la question des modalités d'articulation des différents cadres de direction (artistique, administrative, technique, coordination) entre eux dans les structures de musiques actuelles. Il termine en précisant que l'on manque d'information sur le rôle et les parcours des programmeur-riche. Quelles fonctions occupaient-ils-elles avant d'occuper leur poste actuel ? Par quel métier sont-ils-elles passé-es avant d'être programmeur-riche ?

Yann Rivoal, clos l'atelier en résumant les principales idées et pistes de chantiers ressortant des échanges :

• Mieux connaître la question du parcours des programmeur-riche et travailler la définition des postes. Il propose de s'appuyer sur le référentiel métier existant - qui reste large car recouvrant l'ensemble du secteur culturel - pour l'adapter aux spécificités du secteur des musiques actuelles.

• Comment intégrer, ou relier à cela, les questions et problématiques liées à l'emploi auxquelles les structures sont confrontées aujourd'hui ?

• Reste à travailler la question des moyens nécessaires à la programmation des artistes émergents et de la découverte. Ces missions de programmation relèvent des finalités premières des structures de musiques actuelles. Elles sont mises en œuvre par le-la programmeur-riche. Cependant, pour des raisons économiques, il devient de plus en plus difficile, pour ces derniers-ères de les mener à bien.

Lieux de musiques actuelles et soutien à la création artistique

Où en est-on, de manière générale, en matière de soutien à la création artistique par les lieux de musiques actuelles ? Quel bilan dresser de notre action en matière de création ? Quelles pistes et marges de progression peut-on explorer ?

Le soutien des lieux de musiques actuelles à la création s'inscrit généralement dans le temps long, dans l'accompagnement de carrière d'artistes qui possèdent une plus-value artistique que les lieux souhaitent mettre en partage et en valeur. Cette posture spécifique constitue-t-elle une forme de contre-pouvoir par rapport aux logiques de marché qui, elles, s'inscrivent, dans le temps court, voire la fulgurance ?

La coopération serait-elle un moyen efficace pour soutenir la création artistique ? Pour soutenir la création artistique, la coopération est un moyen d'action qui peut prendre différentes formes : entre structures culturelles de diffusion (de musiques actuelles ou de spectacle vivant), ou au sein de la filière des musiques actuelles, entre lieu(x) de diffusion, structure(s) de production, de management ou de promotion de l'émergence. Quels sont les effets de ces différentes formes de coopération pour les lieux de musiques actuelles impliqués en termes d'évolution des pratiques professionnelles, de mise en commun d'enjeux, de priorités, de choix artistiques ? Quels sont les ingrédients nécessaires à une bonne coopération (valeurs communes, entente artistique, etc.) ?

Pour les artistes soutenu-es, quels sont les effets induits par cette coopération ? Une complexité accrue par des regards professionnels multiples et potentiellement contradictoires ou, au contraire, une meilleure appréhension de l'environnement professionnel induite par cette complémentarité ? Une dilution ou un renforcement du propos artistique ?

Avec...



Laura Marquez
Cheffe de projet Booking
chez Adone Productions



Mathieu Duffaud
Programmateurs à l'Astrolabe
(Orléans)



François Levalet
Booking & Développement
chez Les Tontons Tourneurs



Adrien Leprêtre
Musicien (Concrete Knives,
Samba de la Muerte...),
fondateur du Collectif Toujours

Animé par...



François Jolivet
Responsable du service lieux et disquaires
au Centre national de la musique

François Jolivet invite Laura Marquez à présenter sa manière de travailler, sa conception de l'aide à la création et son rapport aux lieux de musiques actuelles.

Laura Marquez précise que, pour elle, l'aide à la création se joue ailleurs que dans les lieux de musiques actuelles. Elle s'appuie sur un réseau pluridisciplinaire, notamment celui des centres culturels, qui ne sont d'ailleurs pas toujours bien informés des dispositifs d'aide existants. Cela peut poser des difficultés, notamment dans les structures en régie directe, où un travail de pédagogie est parfois nécessaire. Elle indique travailler sur l'ensemble du territoire, y compris dans des zones reculées.

François Jolivet l'interroge : si ces structures ne sont pas familières des démarches administratives, comment les identifie-t-elle ? S'agit-il d'une entrée territoriale, ou bien ces lieux ont-ils exprimé un intérêt pour le projet dans une logique de diffusion ?

Laura Marquez explique que les deux cas se présentent. Soit un lieu est séduit par un projet, et elle peut alors le solliciter dans une dynamique de création. Soit l'approche est territoriale : lorsqu'elle accompagne un projet basé à Paris, par exemple, elle se tourne vers les acteur-ices du territoire concerné. Elle précise que les lieux choisis pour accueillir la création sont aussi des leviers pour la diffusion : l'objectif est de faire rayonner le projet à l'échelle régionale. Le lieu de création influence ensuite le travail de booking. Cela fait partie intégrante de la stratégie de diffusion et oriente le choix des partenaires à mobiliser.

Elle travaille sur des esthétiques de chanson francophone très variées : du maloya au rock, en passant par des formes parfois plus traditionnelles ou des musiques du monde. Elle évoque notamment une résidence menée au Chabada, autour d'un projet teinté de musiques du monde, qui a beaucoup tourné dans les centres culturels, notamment via le [réseau Chaïnon](#). Elle cherchait aussi à intégrer davantage le réseau des musiques actuelles, qui reste difficile d'accès en raison des esthétiques qu'elle défend. Pour cela, elle passe par le territoire. Elle cite l'exemple du Rocher de Palmer, sollicité dans cette même logique de positionnement stratégique en vue de la diffusion.

François Jolivet lui demande si le fait de travailler avec des lieux de musiques actuelles engendre des tensions en matière de planification.

Laura Marquez répond que c'est souvent le cas. Elle constate davantage de contraintes de planning dans les lieux de musiques actuelles que dans ceux qui programment à la saison. Elle dit mieux maîtriser la temporalité de ces derniers. Il lui arrive d'arriver trop tôt ou trop tard avec une demande, et de devoir s'adapter.

Mathieu Duffaud indique qu'il reste réactif, même s'il tend à caler les temps de création pendant les vacances scolaires, périodes moins sollicitées pour les concerts. Il précise qu'il peut tout de même accueillir des résidences de deux ou trois jours en dehors de ces périodes, à condition que la programmation et les actions culturelles soient fixées, et qu'il reste des créneaux disponibles. Dans ce cas, il vérifie que le-la régisseur-se technique est en capacité d'assurer l'accueil.

Certaines résidences sont plus simples à organiser : lorsque les musiciens viennent avec leur propre sonorisateur-ice, l'autonomie du groupe réduit les besoins logistiques. Le-la régisseur-se peut alors se consacrer à d'autres missions, et n'intervenir qu'en cas de besoin. Tout dépend du cadre d'accueil.

S'il reste adaptable, Mathieu Duffaud note cependant un changement structurel : il est désormais nécessaire de prévoir des périodes dédiées à la création, ce qu'il ne faisait pas encore il y a cinq ou six ans. Deux activités ont pris de l'ampleur par rapport à la diffusion : les résidences et l'action culturelle. Aujourd'hui, ces trois volets sont pensés conjointement, et le planning s'organise en conséquence.

François Levalet prend la parole et indique qu'il travaille depuis longtemps sur des projets de création et qu'il accompagne régulièrement des artistes. En tant que producteur, il considère que l'un de ses rôles essentiels est d'être présent à cette étape. Il rappelle que le métier de tourneur ne se résume pas à la diffusion : selon lui, la moitié de son activité repose sur l'accompagnement artistique, la création de spectacles et la recherche de financements. C'est même, dit-il, le cœur de son métier.

Il souligne l'existence de nombreux dispositifs de financement dont il a pu bénéficier. Il note d'ailleurs un certain paradoxe : grâce aux dispositifs de la DRAC, auxquels il a beaucoup contribué, il est aujourd'hui possible de faire accompagner des artistes en musiques actuelles via une production déléguée, dans des cadres structurants et conventionnés, avec des enveloppes financières significatives, au-delà des logiques classiques d'appel à projets.

Cependant, ces dispositifs sont souvent construits par transposition d'autres disciplines artistiques, avec des exigences qui ne correspondent pas toujours aux réalités des musiques actuelles. Il prend l'exemple des apports en numéraire exigés des coproducteurs, censés être les lieux de diffusion. Or, dans les faits, ces lieux n'ont pas cette capacité budgétaire, contrairement à des structures labellisées comme les CDN ou les CCN. Cette situation peut bloquer des projets, malgré l'intérêt artistique. Certains conseillers musique en DRAC reconnaissent ce décalage, bien qu'il reflète la réalité du secteur. En tant que producteur, lui peut effectuer cet apport financier, mais les lieux, en général, ne le peuvent pas.

Pour autant, il insiste : ce sont des outils puissants dont il faut se saisir. Il estime que davantage de projets en musiques actuelles devraient être présentés dans les comités d'expert-es DRAC, et que cela devrait devenir une priorité collective.

Il évoque également l'évolution des aides sélectives du CNM. L'ancienne Commission 45 du CNV, initialement centrée sur la production, a élargi ses critères. Elle s'intitule désormais « création, production, diffusion ». Et pour lui, le



mot « création » n'est pas anecdotique : les aides peuvent aujourd'hui soutenir des projets dès leur conception, aussi bien pour les producteurs que pour les lieux. Siégeant au sein de cette commission, il constate que les producteurs s'en sont bien emparés, contrairement aux lieux, encore peu présents.

Il cite ensuite un dispositif régional de production mutualisée en Normandie, qui fonctionne en lien avec les régions Bretagne et Pays de la Loire. Le principe : un soutien à la création en musiques actuelles dans trois lieux partenaires, dont un situé hors région. C'est, selon lui, un levier important. Il note toutefois que les critères d'éligibilité varient selon les régions : en Normandie, seule une structure de diffusion peut déposer une demande ; en Bretagne, un producteur peut le faire. Dans les faits, même s'il est à l'origine du projet, il doit passer par un lieu, sans pour autant avoir la main sur le dépôt ni sur le financement.

Là encore, la question de l'apport en numéraire peut poser problème auprès des lieux. Mais il souligne l'intérêt principal du dispositif : il n'est pas réservé aux SMAC. Il est possible de coopérer avec tout type de structure : un théâtre de ville, un festival, un lieu en milieu rural... Il insiste sur la richesse qu'apporte la diversité des partenaires, et constate une réelle plus-value à croiser les typologies de structures et les contextes territoriaux, urbains comme ruraux.

François Jolivet réagit sur la question des aides aux ensembles musicaux attribuées par les DRAC. Il constate qu'il existe peu d'exemples de projets soutenus dans les esthétiques des musiques actuelles. À l'inverse, il observe que certaines structures du jazz ou des musiques improvisées sont très bien organisées. Leurs coproducteurs-rices sont souvent des scènes nationales, et ces structures travaillent au-delà du champ des musiques actuelles, en s'appuyant sur des lieux capables de dégager des budgets dédiés et des apports en coproduction.

Dans le réseau des musiques actuelles, selon lui, la réalité est tout autre : les structures doivent souvent aller chercher des aides complémentaires, au CNM, auprès des collectivités territoriales ou des sociétés civiles, via des montages complexes. Il invite Adrien Leprêtre à partager son expérience en la matière.

Adrien Leprêtre explique avoir découvert la production de spectacles à l'occasion d'un projet pluridisciplinaire associant un danseur brésilien et deux musiciens. Jusqu'alors, il avait toujours été accompagné par des producteurs pour ses différents projets, sans intervenir directement sur ces aspects. Pour ce spectacle, il a souhaité reprendre la main et a découvert le dispositif de production mutualisée.

Il précise que les choses se sont enclenchées assez rapidement. Orienté vers la DRAC, il sollicite une aide dans ce cadre. Le caractère pluridisciplinaire du projet, mêlant danse et musique, suscite l'enthousiasme de plusieurs partenaires. Après dix ans passés dans le champ des musiques actuelles, il a le sentiment d'avoir trouvé « le projet de sa vie », qu'il imagine alors porter sur le long terme.

La dynamique se met en place avec la Luciole (SMAC, en Normandie), qui exprime le souhait de travailler avec le Centre Chorégraphique National de Caen. Hasard heureux : c'est précisément là qu'Adrien Leprêtre a rencontré le danseur du projet. Un premier binôme se forme, même si les CCN, bien qu'impliqués, ne peuvent pas bénéficier directement du dispositif de production mutualisée.

Il contacte ensuite le Chabada, avec qui il entretient des relations anciennes. Ce dernier souhaite s'associer avec le CCN d'Angers : un deuxième binôme est constitué. Enfin, Superforma, au Mans, rejoint le projet. Celui-ci réunit ainsi trois SMAC issues de trois régions différentes, ainsi que plusieurs CCN.

Il engage également une demande d'aide à la création auprès de la DRAC, le projet intégrant un propos artistique fort, dépassant le simple cadre d'un ensemble musical. La demande est acceptée. Adrien Leprêtre découvre alors que des salles de musiques actuelles peuvent financer un projet de création. Cela lui semble être une voie à généraliser : pour lui, ce fonctionnement devrait devenir la norme.

Le temps de création s'étale sur un an et demi. Vient ensuite la question de la diffusion. Et là, la déception s'installe : il découvre que, dans le champ de la danse, un long travail de création peut aboutir à très peu de représentations. Malgré le nombre important de partenaires impliqués, la

recherche de dates s'avère difficile. Il a pourtant invité de nombreux-ses professionnel-les lors des résidences, mais personne ne s'est déplacé. Finalement, le spectacle a été présenté à quatre ou cinq reprises, dont une à Lausanne.

Il comprend alors que la nature hybride du projet — entre musique et danse — complique sa diffusion. Le spectacle n'est pas suffisamment identifié comme appartenant au champ chorégraphique pour les CCN, et reste trop éloigné des codes habituels des musiques actuelles pour les programmeur-ices de ces lieux.

Aujourd'hui, Adrien Leprêtre engage une nouvelle production pour le prochain live de son groupe Samba de la Muerte, cette fois exclusivement musical. Il est désormais accompagné par le producteur Furax, mais cherche, depuis deux ans, des salles prêtes à s'engager dans une production mutualisée. Il a le sentiment que, dans ce contexte, la musique seule ne suffit plus : il faudrait apporter un « plus », concevoir un projet plus ambitieux ou plus spectaculaire pour susciter l'intérêt.

Pourtant, il s'efforce de penser les bons formats, avec éthique, en veillant à ce qu'ils soient adaptés à la diffusion. Mais les collectivités, elles aussi, tendent à attendre des projets de grande ampleur pour pouvoir les soutenir. Il revient sur les questions de temporalité : il contacte des salles identifiées, qui lui répondent que ce n'est pas le bon moment. Quand il revient vers elles quelques mois plus tard, ce n'est plus le bon moment non plus. Résultat : deux ans plus tard, il est toujours à la recherche d'un lieu pour l'accompagner, alors que Samba de la Muerte est un projet reconnu, apprécié, sans difficulté esthétique particulière.

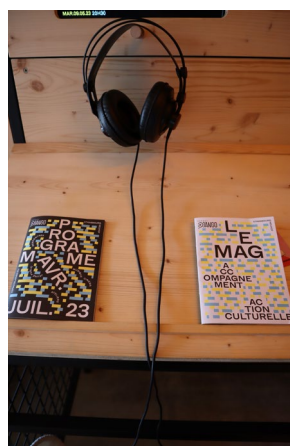
Il témoigne : en tant qu'artiste, il est encouragé par les partenaires publics, mais peu accompagné concrètement. Il y a parfois une méconnaissance des dispositifs existants, ou simplement des problèmes de calendrier. Les aides existent, mais les mobiliser reste compliqué. Il lui arrive de penser qu'un dispositif n'est pas pour lui, pour se rendre compte — une fois les délais dépassés — que si, il y avait droit... Il faudrait organiser des temps d'échange entre acteur-ices de la filière, pour mieux informer les artistes et leur montrer qu'ils peuvent aussi prétendre à ces aides. Il n'y a pas que

les ensembles baroques ou les orchestres qui peuvent y accéder.

En Normandie, il existe un dispositif appelé Start and Go, porté par le réseau Norma (Normandie Musique Actuelle). Il permet de financer soit des résidences, soit des projets d'enregistrement. C'est un soutien précieux. Mais passé ce premier accompagnement, les artistes en développement se retrouvent souvent dans un creux. Une phase délicate : ils sont « un peu confirmés », mais ont encore besoin d'aide, alors même que les dispositifs deviennent plus difficiles d'accès.

Mathieu Duffaud reconnaît que les partenaires publics ont encore des difficultés à faire connaître leurs dispositifs d'aide, en particulier auprès des réseaux de musiques actuelles. Il note cependant des évolutions positives : des personnes qualifiées issues de ces réseaux sont désormais invitées à siéger dans les commissions, ce qui permet une meilleure circulation des informations.

Mais ces personnes se retrouvent parfois face à des ensembles de musique ancienne, très structurés, qui répondent à d'autres logiques artistiques. Les critères d'évaluation ne sont alors pas du tout les mêmes, ce qui peut créer un décalage. Pour lui, il y a donc deux chantiers à mener : un travail de promotion des aides, mais aussi un travail de fond sur la composition des commissions et sur la manière dont les projets sont appréciés.



Il en a fait l'expérience lors d'un dépôt de dossier pour Mesparrow. L'artiste, étant seule sur scène, n'a pas été considérée comme un ensemble... et le dossier a été rejeté. Il souligne aussi les difficultés rencontrées par les projets transversaux ou pluridisciplinaires, souvent mal identifiés par les partenaires publics,

faute de commission ad hoc. Ces projets, mêlant plusieurs disciplines, peinent à trouver leur place dans les dispositifs existants. Pourtant, il en accueille de plus en plus, notamment dans le cadre de collaborations régulières avec le Centre Chorégraphique National (CCN) d'Orléans. Il estime urgent de trouver des leviers spécifiques

pour soutenir ce type de création, qui représente un véritable enjeu pour les années à venir.

Boris Colin (FEDELIMA) rebondit avec trois questions adressées à François Levalet, autour des aides aux ensembles proposées par les DRAC et de la notion de production déléguée.

- Un groupe de musiques actuelles peut-il bénéficier de ces dispositifs ?
- La production déléguée permet-elle à un producteur de spectacles d'y avoir accès pour accompagner un·e artiste ?
- Et enfin, un lieu peut-il être considéré comme producteur délégué s'il soutient financièrement un projet artistique, dans l'attente qu'un producteur prenne le relais ?

François Levalet répond à la dernière question : non, les lieux ne peuvent pas déposer de demande d'aide auprès des DRAC. Seuls les artistes, collectifs d'artistes ou compagnies disposant d'une direction artistique peuvent le faire. En revanche, lorsqu'une équipe artistique n'est pas structurée juridiquement, elle peut faire appel à une structure de production déléguée, disposant des licences nécessaires. Celle-ci prend alors en charge la production et l'administration du projet artistique, et peut agir à tous les niveaux.

Historiquement, certains appels à projets pour la structuration ou le conventionnement étaient réservés aux producteurs délégués. C'est d'ailleurs le fonctionnement traditionnel des musiques actuelles : hormis dans le jazz (où les collectifs d'artistes sont plus fréquents), 99 % des projets fonctionnent en production déléguée.

Depuis la réforme des aides intervenue l'an dernier, la situation a évolué : désormais, même dans ce cadre, un producteur peut demander une aide à la structuration et au conventionnement, et mobiliser des financements pour accompagner un projet artistique de manière durable.

Autre évolution importante : la souplesse géographique. En tant que producteur basé en Normandie, il a pu déposer un dossier en Bretagne car la résidence se tenait sur ce territoire. Il a ainsi obtenu une aide au projet pour une artiste rennaise.

Membre du comité d'experts de la DRAC Normandie, il dit voir « l'envers du décor ». Il tient à rappeler que le secteur des musiques actuelles

n'a pas à rougir de la qualité artistique de ses projets, malgré le complexe d'infériorité que l'on peut parfois ressentir face aux ensembles de musique savante ou contemporaine. Dans ces comités, seul l'artistique est discuté, ce qui dénote par rapport à son quotidien de producteur, où il échange plutôt avec les artistes qu'il accompagne qu'avec d'autres experts.

Il insiste : l'accompagnement est essentiel, et les lieux jouent un rôle déterminant, même si ces aides ne leur sont pas directement accessibles. Les DRAC, de leur côté, ont tendance à faire transiter les projets par les lieux, ce qui renforce leur rôle clé. Sans lieu, pas de création ; la coproduction et le soutien partenarial restent donc cruciaux.

Enfin, il souligne la complexité des temporalités imposées par les institutions. On lui demande, par exemple, de déposer un dossier en octobre, pour justifier d'une diffusion en N+2. Il faut alors prouver que des salles partenaires sont prêtes à s'engager dans un calendrier aussi lointain, à la fois en diffusion et en apport numéraire. Une logique encore très marquée par le modèle du spectacle vivant.

Il a eu l'occasion d'échanger avec le ministère, au niveau national, dans le cadre de sa participation à un groupe de travail sur la réforme des aides aux équipes artistiques. À ce niveau, la problématique est bien identifiée, mais il constate que les évolutions risquent d'être longues à se mettre en place dans les régions. Cela révèle une forme de contradiction : d'un côté, il est demandé aux lieux de fournir des apports en numéraire, et de l'autre, les SMAC, pourtant labellisées, ne disposent pas des moyens nécessaires pour y répondre. Il estime qu'il est important de renvoyer cette réalité au ministère, qui exige des choses difficilement conciliables.

Mathieu Duffaud aborde ensuite la question de l'accompagnement, non seulement artistique, mais aussi administratif et stratégique. Beaucoup de groupes sont désorientés face à la complexité des dispositifs de soutien. Il faut du temps pour les informer, les orienter, les convaincre qu'ils peuvent y prétendre et les aider à formuler leur projet dans le bon cadre. Mettre les bonnes cases au bon endroit demande un véritable travail d'accompagnement.

François Levalet rebondit en posant la question de l'artiste associé, qui pourrait, selon lui, apporter des réponses à plusieurs enjeux : direction artistique, temporalité, financement. Il souligne que lui-même accompagne des artistes qui prennent de l'âge, avec des carrières longues, des besoins qui évoluent. La filière doit collectivement intégrer ces transformations. Les accueils en résidence longue durée pourraient être une piste à creuser. Il cite l'exemple d'un groupe avec lequel il travaille depuis longtemps, Gablé, qui a récemment décidé de créer un nouveau spectacle à seulement 20 kilomètres de son domicile. Une démarche inédite pour le groupe, menée en lien avec une communauté de communes et des équipements totalement extérieurs au champ des musiques actuelles. Ce travail a permis d'obtenir des financements pour des résidences dans des salles qui n'avaient jamais accueilli de musiques actuelles, au cœur de la Suisse normande.

François Jolivet réagit à la piste de l'artiste associé. Lorsqu'un·e artiste est impliqué·e sur un territoire, à la fois dans des projets de création, d'action culturelle et dans ses propres projets personnels, la question de l'articulation entre ces différentes dimensions se pose rapidement. Il a constaté que certains territoires peinent à attirer des artistes pour des temps longs, capables non seulement de créer, mais aussi de s'engager localement, avec d'autres artistes ou dans des actions culturelles. Se pose aussi la question des moyens : accueillir un groupe issu d'une grande ville dans une grande ville offre des facilités logistiques (transport, hébergement, restauration) que l'on ne retrouve pas forcément dans les petites communes ou les zones rurales.

Les chiffres qu'il évoque doivent être considérés avec prudence, en l'absence d'étude spécifique sur les résidences de création dans les lieux de musiques actuelles. Il cite néanmoins quelques données issues du programme « résidence » du CNM : un tiers des résidences ont lieu en Île-de-France, 14 % en Auvergne-Rhône-Alpes, 8 % en Nouvelle-Aquitaine. Cela confirme qu'au-delà de la volonté des structures, il existe de réelles difficultés à garantir une présence artistique sur tous les territoires.

Il propose alors de recentrer la discussion sur les mécanismes de coopération entre lieux, festivals, producteurs et autres types d'acteurs.

Il invite François Levalet à détailler le dispositif de production mutualisée liant la Normandie, la Bretagne et les Pays de la Loire.

François Levalet rappelle l'existence de ce dispositif en région Normandie, avec ses équivalents en Bretagne et en Pays de la Loire. Les trois sont combinables. Il est possible de rester dans sa région, mais en Normandie, la recherche d'un partenaire hors région est fortement encouragée. Il est rare qu'un projet obtienne un soutien si les trois lieux impliqués sont normands. À l'inverse, il existe une forme de prime à l'ouverture extra-régionale. Ce n'est pas le cas en Bretagne, où les SMAC se sont très bien structurés : La Carène, Hydrophone, Bonjour Minuit, le Run Ar Puns, l'Antipode, ATM, le Jardin Moderne, entre autres, ont mis en place des productions mutualisées ciblant les groupes en développement à l'échelle régionale.

En Normandie, le dispositif impose un apport en numéraire : chaque salle partenaire doit contribuer à hauteur de 4 000 €, pour un budget total qui oscille entre 15 000 et 18 000 €. Ce fonctionnement, qui repose sur un minimum de trois lieux, offre un certain confort de travail : cela représente quinze jours de création, avec accueil, moyens techniques, et un engagement de diffusion dans la saison.

Adrien Leprêtre souligne à quel point ce type d'accompagnement est rassurant pour les artistes. Il apprécie particulièrement de s'ancrer dans un territoire, de passer du temps dans un lieu – cinq jours pour la création, une semaine pour des actions d'éducation artistique et culturelle, par exemple. Cela permet de tisser des liens avec les équipes, les habitant-es, qui peuvent ensuite revenir découvrir le projet en concert plusieurs mois plus tard. C'est aussi une autre façon de travailler : prendre le temps, sortir du modèle où l'on enchaîne les résidences éclairs de quatre jours avant une tournée.

Il explique qu'il peut séquencer ses résidences selon les besoins du projet : d'abord adapter le disque à la scène, puis inviter des regards extérieurs – une pratique encore trop rare – et enfin aborder la création lumière dans une troisième période. Les salles apprécient cette organisation par étapes, qui permet de construire un spectacle plus solide et mieux accompagné.

Jean-Christophe Aplin court, directeur du 106 à

Rouen, partage une expérience menée dans le cadre du festival Rush. Pendant plusieurs années, il a collaboré avec un artiste curateur, associé à l'équipe pendant six mois pour construire une programmation allant bien au-delà de la musique : performances, arts contemporains... Le tout mis en scène sur la presqu'île située à proximité du 106.

Il en parle aujourd'hui au passé, car la baisse des financements l'a contraint à renoncer à ce projet, malgré 5 ou 6 éditions riches et singulières. Il a travaillé avec Bertrand Belin, Rodolphe Burger, Jeanne Added, Hindi Zara, entre autres. À chaque édition, cette démarche a permis d'éviter une programmation trop formatée, en donnant une vraie identité artistique au festival. Elle a aussi renforcé les liens avec les artistes, en leur offrant un cadre pour expérimenter et créer.

Tico, programmateur de La Rodia à Besançon, partage lui aussi une expérience de collaboration artistique hors des sentiers battus. Il raconte avoir rencontré des personnes issues de la danse contemporaine, un milieu qu'il connaissait peu. Ces échanges lui ont donné envie de travailler avec elles, ce qui a débouché sur plusieurs projets ambitieux, notamment avec la compagnie Indécis, dirigée par Étienne Rochefort.

Il évoque également un projet commun avec Mondkopf, rappeur et producteur électro basé à Strasbourg. Ensemble, ils ont imaginé une création hybride, mêlant danse et musique, pensée pour tourner dans les SMAC, avec une esthétique électro et festive. Il observe un intérêt croissant du public pour ces propositions pluridisciplinaires.

Le projet a pu se structurer grâce à des soutiens financiers, et une création en coproduction avec les Eurockéennes est en préparation. Pour lui, la coopération avec les festivals ouvre des perspectives précieuses, notamment en termes de visibilité et de diffusion.

François Jolivet interroge Mathieu Duffaud sur d'éventuels exemples de résidences co-portées par plusieurs salles ou festivals.

Mathieu Duffaud confirme qu'il en existe plusieurs, notamment sur les dix dernières années. Il cite un exemple récent, mené en collaboration avec Figures Libres, l'association organisatrice

du festival Les Rockomotives à Vendôme. Le point de départ : une cabine téléphonique dans laquelle ont été intégrés des instruments de musique et un véritable microphone, permettant d'interagir ou de chanter. Présentée une première fois dans le cadre du festival Hop Pop Pop, l'idée a rapidement évolué : plutôt que de remiser l'objet, il a été décidé d'en faire le centre d'une création artistique, portée par un-e responsable artistique désigné-e collectivement.

Ce dernier a réuni des musiciens avec qui il n'avait encore jamais collaboré, mais dont le travail l'inspirait. Ensemble, ils ont travaillé pendant quatre semaines à l'élaboration d'un répertoire orienté vers l'immersion sonore. Le fruit de ce travail : une pièce sonore de 45 minutes, présentée à trois reprises lors de la dernière édition de Hop Hop Hop. La proposition a éveillé l'intérêt de plusieurs tourneurs et producteurs présents, et le projet a finalement été repris par Radical Production.

Pour Mathieu Duffaud, cette création est emblématique de ce que permet un écosystème local cohérent : des personnes passionnées, ancrées dans un territoire, partageant une vision artistique commune. Ce projet n'aurait pas pu émerger dans un autre contexte.

Son financement a été assuré grâce au CNM, au soutien de la Région, ainsi qu'à des ressources propres. Aujourd'hui, une dizaine de dates sont déjà en préparation pour ce projet atypique, qui s'affirme comme hors des sentiers battus.

Un autre exemple évoqué par Mathieu Duffaud concerne la collaboration engagée avec le CCN d'Orléans, construite autour d'un langage commun : la musique. De cette coopération est née une initiative originale baptisée « le barathon de la danse ». L'objectif : sortir des cadres traditionnels de diffusion et de création pour investir des restaurants ouvriers, et ainsi dépasser les formats de collaboration habituels. La SMAC prend en charge la dimension musicale, tandis que le CCN assure la partie chorégraphique.

Le projet, co-écrit par les deux structures, fonctionne très bien. Il s'inscrit désormais dans

une logique pérenne : dans leur future salle, l'équipe de Mathieu Duffaud a d'ailleurs choisi d'inscrire dans le cahier des charges la capacité à accueillir des productions chorégraphiques, en lien avec le CCN, notamment sous forme de petites formes artistiques.

Jean-Christophe Aplin court, directeur du 106 à Rouen, appelle quant à lui à construire des alternatives artistiques. Selon lui, l'industrie musicale actuelle fabrique essentiellement du court terme, en mêlant production phonographique et logique des réseaux sociaux, avec pour effet un nivellement par le bas. Il observe l'émergence d'un nouveau mainstream, alors même que la culture indépendante avait réussi à faire reculer cette logique.

Face à ce recul, il estime que le secteur doit se réinventer et remettre en avant les projets singuliers. Il insiste sur la nécessité de tenir notre position et d'être lucides sur notre capacité

d'influence. Les lieux du réseau ne doivent pas être perçus comme de simples tremplins vers les Zéniths : « Il faut cultiver notre étage de la musique », conclut-il.

François Levalet conclut en rappelant que les moments de création, au-delà de la diffusion,

sont au cœur des métiers de chacun-e. Ces temps permettent un travail de fond avec le territoire et favorisent la coopération entre les différents acteurs et actrices. Ils créent du lien entre artistes, lieux, équipes, mais aussi avec les publics, dans une temporalité plus longue.

Ces démarches permettent de s'extraire du rythme imposé par l'industrie musicale et par la logique de diffusion immédiate, qui ne constitue finalement que la partie visible de l'iceberg. Pour lui, la création est un élément fédérateur, un socle commun à l'ensemble de la filière. Elle peut devenir un véritable levier pour renforcer les coopérations, par exemple entre deux villes, et offrir des réponses concrètes aux difficultés régulièrement soulevées.

Il insiste : ce n'est pas la seule diffusion qui permettra au secteur de sortir de l'impasse.



Programmer dans les musiques actuelles, construire une ligne éditoriale ou artistique d'un projet : quelles méthodes possibles pour quels enjeux ?

De la figure du programmeur-riche emblématique d'un projet ou d'une identité artistique aux comités de programmation collectifs, incluant même parfois des ressources extérieures au projet, des bénévoles ou des personnes associées, des mondes pourraient coexister ! Cela questionne la définition même de la fonction de programmation, son rôle au sein du projet plus global, ses interactions ainsi que son adéquation avec les enjeux culturels et sociétaux, souvent au cœur des projets des structures de musiques actuelles. De quelle manière se construit la ligne artistique d'un projet ? Quels en sont les principaux enjeux, quels sont les objectifs poursuivis ? Affirmation d'une ligne éditoriale et construction collective, peuvent-elles se rejoindre dans l'idée d'une prescription artistique discutée, voire participative et partagée ? Quels sont les singularités ou les points communs aux différentes manières d'élaborer une programmation ? Quels rapports induisent-elles envers la fonction de programmation et l'aspect artistique de manière plus globale ?

Les échanges et analyses partagés lors de cette table ronde nourriront ces différentes questions pour s'interroger plus globalement sur les responsabilités qui incombent à la programmation en fonction des choix opérés et assumés par les lieux.

Avec...



Léa Petit
Coordinatrice de la programmation musiques actuelles à la Bobine (Grenoble)



Thomas Blanquart
Conseiller artistique, programmeur, fondateur de Walk this Way, structure d'accompagnement artistique et scénique



Lucas Vionnet
Directeur de la Cartonnerie (Reims)



Julien Guillaume
Programmeur au Grand Mix (Tourcoing)

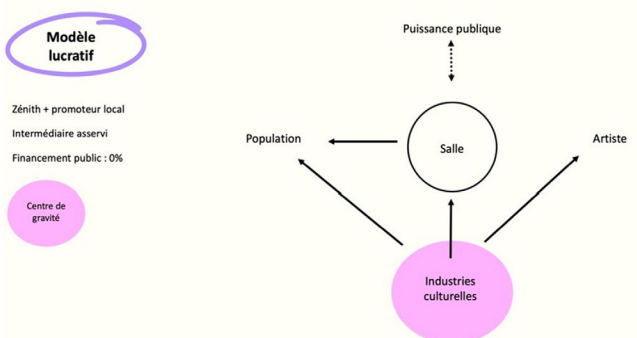
Animée par...



Jean-Christophe Aplincourt
Directeur du 106 / Festival Rush (Rouen)

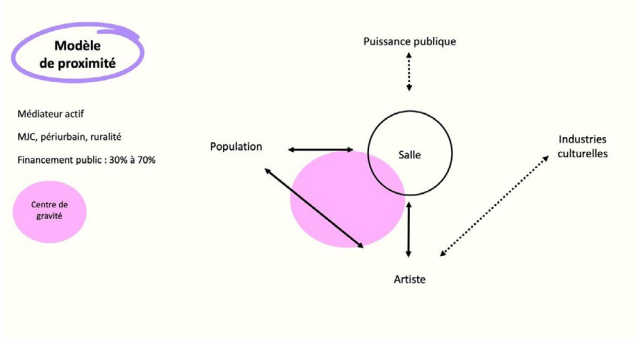
Jean-Christophe Aplincourt, directeur du 106 et animateur de cet atelier introduit ce temps d'échange en présentant quatre schémas décrivant différents modèles de relations et d'enjeux dans les structures culturelles.

Ce premier schéma, intitulé « modèle lucratif », est illustré aujourd'hui par des structures de type Zénith ou Arena, en lien avec les promoteurs locaux. Le centre de gravité ici se situe au niveau des industries culturelles, soulignant ainsi leur importance dans ce modèle : c'est elles qui sélectionnent les artistes et les lieux de diffusion qui relayent ensuite auprès de la population. Ce schéma illustre également un rapport distendu avec la puissance publique qui, si elle est propriétaire des bâtiments, n'intervient qu'à travers un opérateur dans la gestion de l'équipement.



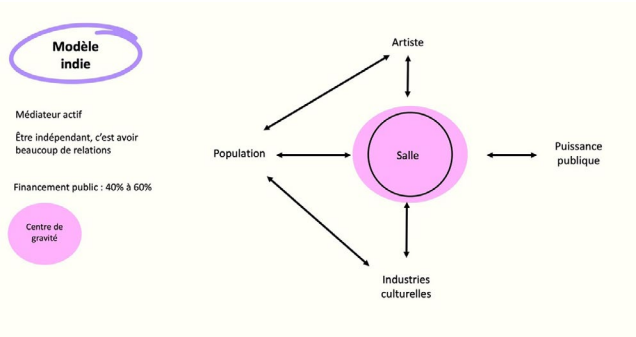
[Cliquez pour agrandir](#)

Le second schéma illustre le « modèle de proximité » qui, issue d'une histoire commune avec l'éducation populaire par le biais des Maisons des Jeunes et de la Culture (MJC), se caractérise par la présence de financements publics (variable selon les structures). Situés aussi bien en milieu rural que périurbains, ces lieux de proximité donnent à voir des interactions complexes entre les artistes, les publics et la salle qui s'illustrent par une coopération croisée. Les artistes à forte notoriété y sont peu programmés, ce qui induit une certaine distance avec les industries culturelles.



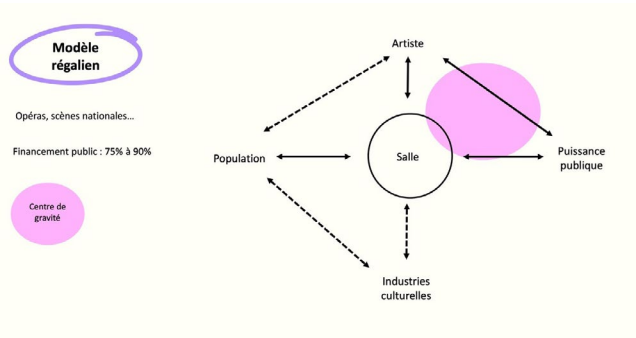
[Cliquez pour agrandir](#)

Le troisième schéma illustre le « modèle indie », modèle le plus complexe et interactif avec son environnement. S'y expriment des relations aussi bien avec les industries culturelles qu'avec la puissance publique, mais également vis-à-vis des artistes et publics.



[Cliquez pour agrandir](#)

Enfin, le dernier schéma proposé intitulé « modèle régalien » est présent dans les opéras ou scènes nationales. Il est caractérisé par une autorité souveraine des collectivités sur l'activité de la structure. Le lien avec les populations, crée par le biais d'actions culturelles ou de dispositifs mis en place pour favoriser la venue des spectateur-rices. La relation à la puissance publique y est très importante puisque ces lieux sont subventionnés à hauteur de 70 à 90% de leur budget.



[Cliquez pour agrandir](#)

Pour échanger sur ce sujet et partager les témoignages, les intervenant-es invité-es sont interrogé-es de la façon suivante :

Qu'est-ce qu'un concert réussi ? Qu'est-ce qui définit un succès ?

Selon **Julien Guillaume**, programmeur au Grand Mix (Tourcoing), un concert réussi passe par un groupe généreux sur scène, un public satisfait vivant un moment de fête fédérateur. Il insiste également sur l'importance de la diversité

des publics touchés, notamment en proposant à un même groupe de réaliser plusieurs concerts, l'après-midi devant des enfants et le soir devant une salle comble et chaleureuse.

Lucas Vionnet, aujourd'hui directeur de la Cartonnerie (Reims), rappelle son parcours issu du milieu indépendant, notamment après 12 années au sein d'Arty Farty. Il réagit aux différents modèles présentés, notamment au cas du modèle lucratif, qui trouve écho parmi les plus grandes salles du réseau de la FEDELIMA pour lesquelles se pose la question de l'enjeu économique et lucratif. Selon lui, un concert réussi dépend directement de l'expérience des publics, des artistes et de l'équipe organisatrice et il insiste sur la notion d'ambiance (avant et après le concert) en vue de créer une émotion au-delà de la seule performance artistique.

Léa Petit, coordinatrice de la programmation musiques actuelles à la Bobine (Grenoble), donne de plus amples explications à propos de leur fonctionnement interne. Comme c'est le cas pour la programmation, des commissions de bénévoles dédiées à chaque activité de la structure orientent et participent au projet. Elle évoque l'accueil artiste comme un enjeu de réussite d'un concert, notamment parce qu'à la Bobine il est également géré par les bénévoles, participant ainsi d'une ambiance chaleureuse et familiale. Selon elle, un concert réussi est un concert où les rappels s'éternisent, le partage entre les publics, l'artiste et les bénévoles se prolongent et donne lieu à de réelles expériences sociales et sensorielles. Enfin, elle évoque la notion de surprise et de découverte que peuvent susciter les œuvres programmées.

Thomas Blanquart est conseiller artistique, programmateur et fondateur de Walk this way, structure d'accompagnement artistique et scénique. Selon lui, le principal critère de réussite d'un concert est la rencontre entre des artistes et un public, au-delà des chiffres de billetterie. Il prend l'exemple d'un groupe programmé pour lequel « seulement » 45 personnes s'étaient déplacées. Pour autant, le cadre de la soirée avec la proposition d'un after a permis aux 45 personnes de vivre un moment magique avec les artistes, dans un esprit de « fête immense ». Il réagit également aux propos de Lucas Vionnet sur l'enjeu de créer les conditions de l'expérience spectateur-ice, notamment sur la manière dont les espaces sont perçus et investis par les

publics. Il prend l'exemple d'une salle de Saint-Brieuc - à l'époque La Citrouille, aujourd'hui Bonjour Minuit - dont le club n'était pas exploité jusqu'à son arrivée, changeant ainsi nettement le regard posé sur ce lieu.

Jean-Christophe Aplincourt rebondit sur l'expérience esthétique et sociale que représentent les concerts en évoquant le philosophe Jacques Rancière qui parle, lui, de partage du sensible, c'est-à-dire « à la fois la division et la mise en commun de la perception et de l'expression ». Selon lui, dans le partage du sensible, il y a à la fois la mise en commun de quelque chose qui est dit, mais aussi la division du sensible, c'est-à-dire une expression du partage. Par cette notion, il s'agit de questionner la division sociale entre les personnes publiques - qui partagent - et les anonymes - qui reçoivent - dans une sorte de distribution politique des rôles. Or c'est ici considérer que dans l'espace-temps du concert, le sensible et l'émotion se partagent sans distinction de rôles.

Léa Petit rebondit en évoquant un concert qui a marqué sa vie et qui met en évidence les rencontres entre plusieurs mondes, celui de Maria Violenza, une artiste issue des cultures punk alternatives qui jouaient jusqu'alors en squats et se trouve programmée à la Bobine. Elle partage l'enjeu de mettre en avant ces cultures de l'ombre tout en les laissant tout de même diffuser des messages politiques.

Quels impacts nos modèles de salles de musiques actuelles ont-ils sur les territoires ? Où se situe l'utilité sociale de nos activités ?

Léa Petit témoigne de l'enjeu de participation des personnes au projet, défendu par la Bobine et qui se matérialise très concrètement par les 8 commissions au sein desquelles une soixantaine de bénévoles s'investissent, coordonné-es par 2 programmatrices. Cette participation des personnes au projet crée ainsi une émulsion autour du lieu et une dynamique en local qui, selon elle, participe à leur utilité sociale.

Pour d'autres, l'enjeu des lieux renvoie à la fidélisation des publics au projet, à la création d'une communauté, mais également à la demande, auprès des pouvoirs publics, de participer à l'innovation et à l'émergence de nouveaux acteurs culturels dans les territoires.

Est également partagé l'importance de l'éducation populaire et musicale et du rôle joué par les lieux en proposant des activités qui dépassent le simple cadre de la diffusion, comme les actions culturelles, le soutien à la création et l'accompagnement des personnes qui souhaitent s'exprimer.

Les lieux de musiques actuelles comme lieu de vie, de convivialité



La notion de lieux de vie est également abordée par Julien Guillaume qui évoque les changements de dynamique au Grand Mix à la suite des travaux ayant permis une activité de restauration, mais également la création d'une salle club, de locaux de répétition, en bref d'une ouverture plus large en direction des publics. Il définit aujourd'hui le lieu comme un lieu refuge pour les publics et artistes musicien-nes de la ville, voire de la région.

Une personne de la Grange à Musique à Creil intervient à ce sujet en précisant que sa structure offre le seul lieu de convivialité du territoire à la suite de fermeture d'un bar à proximité, posant ainsi la question de leur rôle en tant que salle de concert. Elle évoque également l'enjeu de la santé du public, des artistes ou même de l'équipe qui, sur la question de consommation d'alcool dont l'économie du lieu dépend, sont contraints de repartir en voiture. Quelle est leur responsabilité sociale à ce niveau-là ? De la même façon, malgré l'enjeu autour du before et de l'after, elle observe en interne une fatigue allant de pair avec une équipe salariée vieillissante, souhaitant rentrer chez elle après le travail. Pour autant, elle entend travailler la question d'aider les publics à faire communauté notamment en développant de nouveaux formats comme des clubs d'écoute où les personnes viennent découvrir un-e artiste ou un groupe, ou encore par la création d'un festival interdisciplinaire en lien avec les associations locales.

La programmation s'organise dans le cadre d'un système, aujourd'hui structuré, des musiques actuelles. Quelles marges de manœuvre avez-vous sur les esthétiques ou les formats programmés ? Qu'est-ce qui oriente vos choix ?

Du fait de ses missions d'intérim dans les lieux, Thomas Blanquart évoque avoir été confronté à différents territoires et donc à différentes façons de faire. A son arrivée, il réalise des entretiens avec toutes les personnes qui travaillent sur le lieu (salarié-e, bénévole, artiste, acteur-riche du secteur culturel...) en vue d'identifier ce qui se pratique sur les territoires pour s'y adapter ou insuffler des dynamiques de changement en phase avec la création contemporaine.

Au sein de la Bobine, la gestion collective impose un travail de fond et d'échanges lorsque de nouvelles œuvres sont proposées par les programmatrices. Léa Petit évoque l'enjeu de dialogue entre les différentes commissions à l'occasion des « co-com », moments d'échanges d'où émergent des projets pluridisciplinaires qui apportent de la diversité et un renouvellement dans les propositions aux publics. La dynamique collective investit également l'ensemble des personnes (bénévoles, salarié-es, artistes), mais également des associations et collectifs locaux dans le projet.

Julien Guillaume, parce qu'il a commencé à fréquenter le Grand Mix comme spectateur abonné, puis stagiaire avant d'être salarié, évoque l'histoire dont héritent les personnes en charge de la programmation au sein de lieux de musiques actuelles anciens. Il dit avoir souhaité poursuivre cet élan-là, tourné vers les esthétiques rock indé et pop/folk tout en travaillant avec les mouvements contemporains forts comme le rap français ou l'attention portée à la programmation d'artistes féminines. Il rappelle bénéficier d'un public fidèle et d'une forme d'équilibre trouvé entre les dates qui fonctionnent et celles qui fonctionnent moins, tout en indiquant faire face à une forte concurrence sur son territoire. Est ainsi ré-évoqué l'enjeu de la création d'une communauté forte autour des projets de musiques actuelles permettant ainsi une plus grande liberté dans les choix qui sont faits.

Lucas Vionnet évoque la spécificité de la programmation dans sa structure, qui est assurée par un promoteur extérieur indépendant.

Il précise que cette pratique peut créer des économies d'échelles avec d'autres structures culturelles avec lesquelles il travaille également. Dans ce cadre, c'est lui, en tant que directeur, qui a la responsabilité artistique et, avec son équipe, ils travaillent conjointement à faire coïncider la ligne artistique proposée avec les enjeux du projet, notamment celui de créer des soirées récurrentes identifiées pour travailler la fidélité des spectateur-rices.

Pierre Dugelay, directeur du Périscope, prend la parole pour témoigner du difficile retour des publics dans les salles à la suite du Covid, mais également de la difficulté de susciter l'engagement, actif de communautés de personnes. Il ajoute que les personnes de 30 à 40 ans qui prennent un abonnement au théâtres ou participent aux festivals n'adoptent pas le même engagement envers les lieux de musiques actuelles. Selon lui, tout cela questionne également l'image institutionnelle des lieux.

Une personne du Moulin de Brainans témoigne au contraire d'un attachement des personnes à leur projet et partage leur réflexion autour d'une diversification des activités inspirée des tiers-lieux qu'ils ont appelés « l'espace des possibles ». Cette despécialisation semble, selon elle, incontournable en milieu rural.

Au fil des années, nos salles ont construit leurs identités et leur position prescriptrice face aux grands médias et plateformes de streaming. Comment concilier les influences de la société et les stratégies de subversion des systèmes dominants ?

Yann Rivoal, directeur de La Vapeur (Dijon), prend la parole pour évoquer la position des lieux de musiques actuelles au carrefour entre les politiques publiques, les volontés sociales et artistiques et les industries, tout cela dans le cadre d'un secteur féroce et ultralibéral. Pour autant, les lieux peuvent s'imposer comme des espaces ouverts à tous·tes grâce notamment à la médiation culturelle qui encourage chacun·e à investir ces espaces et à s'y exprimer. Il partage néanmoins les difficultés qu'ont les salles aujourd'hui à poursuivre ce travail sans moyens, en devant sans cesse justifier leur activité ou « innover » alors que, selon lui, l'innovation sociale est au cœur des projets dans les liens tissés avec les associations, centres socio-culturels, établissement d'éducation etc. Les marges de liberté sont ici contraintes par les

moyens financiers limités qui ne permettent pas la reconnaissance du travail fait au sein des projets.

Est-ce qu'un certain manière, la structuration du secteur a pu faire émerger une plus-value artistique ? Quelles sont les conséquences des esthétiques produites et accompagnées au sein du réseau ?

Plusieurs personnes s'accordent à dire que les lieux de musiques actuelles ont indéniablement un rôle de prescription, au même titre que les bars ou café-concerts, comme maillon de la chaîne de diffusion et d'expression des musicien·nes, maillage dont il faut garantir l'équilibre et l'existence, tant aujourd'hui elle semble menacée par les « nuisances sonores ». Une autre personne évoque également les cultures alternatives et la façon dont les lieux de musiques actuelles peuvent les soutenir.

Jean-Christophe Aplin court cite les travaux de Gérôme Guibert, sociologue, qui distingue l'underground et l'upperground comme lieux et décision du pouvoir, du middleground, caractérisé moins par un espace que par un mouvement visant à rendre visible l'underground. Enfin, au-delà d'avoir promu en termes de modèle des projets socio-culturels et, grâce à eux, avoir eu un impact sur les territoires, les lieux de musiques actuelles ont aussi joué un rôle économique en rémunérant les artistes, en formant les techniciens et techniciennes pour développer des compétences, ce qui a contribué à enrichir une scène musicale française foisonnante et plurielle.

Pour conclure, les lieux se situent dans un système composé d'instances avec lesquelles ils interagissent et au sein desquelles la quête de liberté et d'indépendance reste un enjeu. C'est cet enjeu qui garantit la valeur locale des lieux et le capital confiance générés auprès des populations, avec cette notion de prescription et de partage du sensible qui prend alors tout son sens, notamment au sein d'un écosystème riche et pluriel.

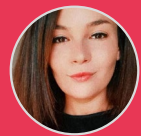


Les lieux de musiques actuelles et le rap : une relation en questionnement

Le constat est sans appel : le rap est la musique la plus écoutée aujourd'hui. Genre marginal à ses débuts, il est devenu aujourd'hui une manne importante de l'industrie musicale. Le rap s'est diversifié et intensifié, faisant désormais pleinement partie du paysage musical de plusieurs générations, même s'il reste indéniablement le genre le plus écouté des moins de 25 ans. Pourtant, cette culture musicale interroge à différents égards la fonction des lieux de musiques actuelles, tant dans sa production, sa diffusion et sa transmission que dans la relation à sa structuration professionnelle, son public et ses médias.

En effet, des pratiques locales du rap qui se développent souvent hors des studios de répétition, hors des circuits historiques de repérage des artistes, à la communication et la diffusion de ces groupes qui troublent les codes et les usages professionnels, la relation entre les lieux de musiques actuelles et le rap semble échapper aux habitudes et références qui ont construit les projets des musiques nées de la grande famille du rock et de ses nombreuses ramifications ! Entre incompréhension et sentiment de remise en cause d'une éthique professionnelle, comment (re)nouer un dialogue constructif entre les lieux de musiques actuelles et les acteurs du rap ? Que représentent les lieux de musiques actuelles pour ceux et celles qui font partie de la culture musicale du rap et de son environnement professionnel ? Le rap et son public ont-ils investi d'autres espaces et circuits de production et de diffusion ? Qu'est-ce qui se joue dans cette (non)interaction ? Quels sont les modèles économiques et médiatiques qui guident le développement de cette culture musicale ? Comment créer du lien avec la scène du rap et son public ? Toutes ces problématiques seront débattues lors de cette table ronde.

Avec...



Amandine Thibault
Programmatrice à l'EMB
(Sannois)



Cassandra Le Kernec
Responsable booking chez
Nouëva Prod



Miloud Arab Tani
Directeur de L'Affranchi
(Marseille) et coordinateur de
Buzz Booster



Ben PLG
Artiste

Animée par...



Pierrick Vially
Clutchh

Pierrick Vially salue les participant·es et les remercie de leur présence pour ce quatrième atelier où va être évoqué un sujet actuel, passionnant et parfois épineux : la relation entre les lieux de musiques actuelles et le rap. Il propose de commencer par un bref rappel historique de la place du rap dans le paysage culturel et politique depuis son apparition en France dans les années 1980. Il s'agira ensuite d'appréhender la scène rap en 2023, d'interroger ses motivations, ses modèles de structuration, ainsi que la place du live et de l'action culturelle. Enfin, il faudra identifier les freins et les leviers dans les relations entre le rap et les lieux de musiques actuelles, tant du point de vue des salles que des acteur·ices du rap.

Cassandra Le Kernec entame sa 10ème année de booking. Elle a commencé dans une petite structure qui s'appelait « Phase B » à Saint-Étienne, avant d'intégrer Yuma production pendant 10 ans. Yuma a fermé ses portes en décembre. Une nouvelle structure, « Nouëva production », a été créée et s'inscrit dans la suite logique de Yuma, en développant des artistes urbain·es au sens large. Des artistes français·es, mais aussi des artistes africain·es présent·es en Europe et en Amérique du Nord ainsi que des artistes européen·nes intervenant·es en Afrique. Elle a commencé, il y a déjà 15 ans, en tant que bénévole au festival « L'original » à Lyon, avec Pierrick Vially. Travaillant à l'accueil des artistes, elle a constitué son réseau d'acteur·ices hip-hop dans toute la France et a intégré son premier emploi chez Yuma. Elle est également manageuse.

Alain Brohard, évoque tout d'abord ses premières années professionnelles à la Cave aux Poètes à Roubaix. Il programme, depuis 13 ans à l'Autre Canal, la scène de musiques actuelles de Nancy, dotée d'un club de 350 places et d'une grande salle de 1300 places. Le lieu propose une programmation assez classique dans le réseau SMAC, avec une présence du hip-hop assez importante.

Miloud Arab Tani, directeur de L'Affranchi à Marseille, est salarié de l'association depuis 1992. Il a contribué à créer le réseau Buzz Booster, dispositif national de découverte d'artistes rap émergent·es.

Ben PLG s'appelle Thomas. Il a été stagiaire au festival « Hip OpSession » avec Pierrick Vially, a organisé des concerts dans les années 2010 à

Dunkerque et à Lille. Aujourd'hui, il est artiste à plein temps, a son label et a donc une perception du rap aussi bien du point de vue des artistes et des labels que des salles et organisateur·ices de concerts.

Pierrick Vially rappelle que le rap apparaît en France au début des années 1980. Il est intéressant de constater que les premiers espaces de diffusion identifiés sont des clubs et des terrains vagues. Il évoque La Chapelle, Stalingrad à Paris qui fut une période courte mais fondatrice. Sur la question des premiers événements hip-hop et du passage des artistes sur scène, une autre typologie d'acteurs a été très importante, encore présente aujourd'hui : les MJC et les centres sociaux. Ce n'est pas anodin puisque, dans la relation aux collectivités et à l'État, les premiers acteurs publics, dans les années 1980, à soutenir les pratiques hip-hop, l'étaient par le prisme de l'éducation spécialisée ou du champ de l'animation socioculturelle, avec un double objectif de prévention de la délinquance et d'encadrement de la jeunesse populaire.

Apparaissent assez vite les premiers ateliers d'écriture, la création des premiers studios d'enregistrement, l'ouverture de salles de répétition : des premiers outils pour encourager la création artistique, avec un prisme socioculturel.

C'est seulement courant des années 1990, sous l'impulsion du ministère de Jack Lang, que la reconnaissance artistique, du point de vue de l'État, va progresser. Avec le recul, on observe que cela va d'abord concerner et toucher les pratiques graffiti et les pratiques de danse hip hop. On parlait alors de hip hop comme mouvement artistique et culturel pluridisciplinaire, ce qui est moins le cas aujourd'hui. L'accélération de la reconnaissance du rap va s'installer du fait des labels et des majors qui vont signer des premier·ères artistes : NTM, IAM, Mc Solar ... qui vont installer le rap comme pratique artistique, avant même une considération réelle et totale de l'État.

Miloud Arab Tani, en tant que témoin de cette époque, présente l'histoire de L'Affranchi et évoque les relations entre le rap et les institutions. En 1991, à Marseille, il répond au dispositif du ministère de la culture pour les projets « café musique », sous l'angle développement social urbain. Il précise qu'une ancienne bâtisse était mise à disposition, un squat, que

l'association avait rénové pour en faire un studio d'enregistrement, un local de répétition et ajoute qu'il existait également un autre local de répétition dans un centre d'animation proche. Ils ont tout de suite constaté une importante demande de composition de musique et il se trouve que la structure avait, dans son studio d'enregistrement, un technicien qui était déjà beatmaker à l'époque. Des premiers ateliers de MAO et de composition musicale ont ainsi été proposés pour que les jeunes puissent créer et pratiquer leurs musiques dans une plus grande autonomie. Cela a suscité beaucoup d'intérêt à Marseille, car il n'existait pas jusque-là de lieu où il était possible d'apprendre à faire de la musique avec un ordinateur.



Il témoigne que l'association a été tout de suite attaquée sur sa capacité à gérer l'argent public : « une bande de jeunes qui font du rap et qui gèrent un lieu avec de l'argent public », c'était voué à l'échec. Il précise que le contexte était quand même très favorable, avec notamment des professionnels qui se lançaient dans cette esthétique : Éric Bellamy, de Yuma Prod, faisait le tour des villes pour programmer ses artistes. De ce fait, le lieu est arrivé rapidement à avoir un programme qui « tenait la route », des têtes d'affiche à des prix très accessibles parce que l'offre de diffusion était assez faible à cette époque.

Il ajoute avoir aussi eu la chance d'être tout de suite soutenu par la DRAC et le ministère de la culture. Plus tard, la Municipalité a finalement soutenu le projet.

Pierrick Vially poursuit : à la fin des années 1990, un équipement comme l'Affranchi qui programme du rap fait figure d'exception. Début des années 2000, la tendance s'accélère, sous l'impulsion de l'État et du ministère de la Culture. Il mentionne le rapport « mission cultures urbaines », rendu

en 2017, qui reposait sur trois propositions principales : la mise en place d'un réseau national d'expert-es en appui aux administrations de la culture, la volonté d'ouvrir davantage les institutions culturelles en y intégrant les cultures urbaines et la facilitation de l'accès des cultures urbaines au financement public et privé. Cette dynamique va permettre tant l'apparition de nouveaux acteur-ices que la valorisation d'autres, déjà présent-es sur les territoires, en particulier dans des grandes villes. Toute cette dynamique s'appuie aussi sur une politique volontariste de certaines municipalités. Cela va permettre la création de festivals hip hop, majoritairement financés par les villes avec, souvent, le concours des DRAC. Par exemple, le « Festival hip-hop Days », à Lille, est apparu en 2003. En 2004, c'est la naissance de « L'Original » à Lyon. « Paris hip hop » et « Hip OpSession », à Nantes, sont nés en 2005.

Cassandra Le Kernec confirme : « L'Original » a été le départ de sa carrière professionnelle. Elle a pu y rencontrer beaucoup d'artistes et de producteurs de spectacles dont Éric Bellamy de Yuma, l'équipe de Médine par exemple. Il y avait tellement peu d'événements hip hop que « L'Original » est devenu « the place to be » pour tous les acteurs du milieu. Tout le monde s'y retrouvait et c'était une grande fête pendant une semaine. Tous les acteur-ices du milieu venaient à « L'Original ». Chez les personnes qui écoutaient du rap, il y avait vraiment un sentiment d'appartenance à une communauté, l'idée de se fédérer autour du hip hop. C'est moins le cas maintenant, pour les nouvelles générations, qui sont soit très « rap » ou très « danse » ou très « graf ». Elle précise que 90 % des personnes qui sont passés par « L'Original » ont continué à s'investir dans le réseau rap, que ce soit en danse ou en musique, édition, ou label. Ce lieu a été un incubateur, qui a créé un réseau dans toute la France.

Pierrick Vially poursuit : ces festivals, au début des années 2000, sont tous portés par des associations locales et ont la spécificité d'être « nomades » puisqu'elles ne géraient pas de lieu. Ainsi, à cette période, il y a eu beaucoup de connexions faites entre les lieux de musiques actuelles et ces associations et leurs festivals. Toute une vague de collaborations a permis de rapprocher les deux univers, de croiser les différentes professions et de créer un environnement sain.

Avec la décennie 2010, viennent les premiers lieux dédiés au hip hop. Il en mentionne deux en particulier : « le Flow », à Lille, qui a été créé en 2014 et « la Place », à Paris, créée en 2016, tous deux sous l'impulsion de projets politiques portés par les villes concernées. Au départ, leur arrivée a créé une vague de tension pour, qu'ensuite, les relations s'apaisent et se tissent. La présence d'un lieu dédié engendrait la concentration de moyens financiers, ce qui a eu un effet pervers : les collectivités se sont désengagées des nombreuses associations de terrain qui se répartissaient jusqu'alors les différentes missions (la diffusion, l'action culturelle, etc).

Il ajoute que les lieux dédiés au hip hop peuvent également être vus comme des témoins de la faible représentativité des musiques rap dans les lieux de musiques actuelles dits généralistes. Concernant les festivals listés auparavant, la grande majorité s'est malheureusement arrêtée, souvent pour des questions de manque de moyens et de financement. Il faudrait aussi interroger les interactions, sur les territoires concernés, entre les lieux généralistes et les lieux dédiés.

Il observe également, sur cette décennie 2010, le développement de nouveaux circuits privés de diffusion du rap. Deux exemples concrets : les clubs, notamment pour les showcases et les bars à chicha. Cela a créé des circuits de diffusion alternatifs, avec d'autres codes. Ils font aujourd'hui partie de tout le panel de possibilités de diffusion pour les artistes rap, qui vont décider de privilégier tel ou tel circuit ou de voir comment faire cohabiter plusieurs circuits entre eux.

Dans ce circuit de diffusion, certains lieux existent depuis toujours et sont encore très actifs, mais moins visibles : les squats, les lieux autogérés et les cafés concerts.

Cassandra Le Kernec précise qu'il y a 10 ans, il y avait une date rap par trimestre dans les salles généralistes. Il était vraiment difficile de monter des tournées de plus de 10 dates. Seules les personnes du réseau rap étaient impliquées. Pour les autres salles, il fallait « jouer des coudes » ou passer par des promoteurs locaux, qui avaient davantage accès aux salles car ils avaient déjà établi une relation de confiance. Les producteur-ices n'arrivaient pas non plus à faire jouer leurs groupes en festival. Elle témoigne du fait qu'alors les investissements sur les tournées

étaient vraiment très réduits. Sur les artistes « découverte » et « middle », c'était compliqué d'investir dans de la scénographie ou même de simplement travailler la lumière des spectacles. Les producteur-ices n'avaient pas les moyens d'investir à l'époque.

Il y a eu une période où le milieu hip hop était obligé de faire de l'entre-soi. Les artistes rap étaient fascinés par l'idée de jouer dans les festivals généralistes : les Francofolies, Solidays etc. Quand la porte s'est ouverte, ils ont privilégié ces circuits car ils souhaitent toucher le grand public.

Alain Brohard poursuit : à ses débuts à la programmation, en 2010, il constate que les premières portes se sont ouvertes dans les lieux, surtout via des programmeur-ices disposant d'une certaine appétence pour cette esthétique qui, encore aujourd'hui, n'est pas toujours la préférée des programmeur-ices blanc-hes de plus de 40 ans. A cette période, effectivement, l'entrée s'est aussi faite par le biais des promoteur-ices locaux-les.

Tout a changé avec le développement du nombre de têtes d'affiches rap qui ont commencé à remplir des grosses jauges de plus en plus fréquemment. Il est intéressant de constater qu'en l'espace de 10 ans le paysage a changé, ainsi que le rapport de force, sans parler des pratiques, des habitudes d'écoute. Le rap est numéro un en termes de consommation musicale aujourd'hui, mais il y a eu un temps de latence dans son intégration à la programmation de nos lieux.

Pierrick Vially confirme qu'aujourd'hui la France est le deuxième marché du rap au plan mondial. Une explosion telle qu'on connaît des situations paradoxales. Il devient difficile de le programmer dans certains lieux, notamment pour des questions économiques.

Il s'agit maintenant de décrypter la génération rap d'aujourd'hui, parfois incomprise de certaines personnes chargées de l'accompagnement, de la programmation ou de l'accueil des studios des lieux.

Cassandra Le Kernec rappelle qu'il existe plusieurs types de rap. Certain-es artistes arrivent en se disant qu'ils vont « faire un coup », que le buzz ne va durer que deux ou trois ans et

qu'il faut en profiter. Iels y arrivent parce qu'iels se prêtent au jeu et aux enjeux de l'industrie musicale. Cela concerne des esthétiques très « mainstream », très commerciales, qui passent en radio. Dans ce cas, c'est la course à « prendre du cash le plus vite possible » parce que les artistes ne sont pas sûr-es de pouvoir tenir longtemps.

Tous les festivals veulent le « buzz » de l'année. Donc, ils attendent le dernier moment pour programmer l'artiste qui va « buzzer ». En tant que producteur-ice, c'est maintenant sur le suivi des carrières que l'on rencontre le plus de difficultés.

Pierrick Vially interroge : peut-on aujourd'hui en vouloir aux rappeuses et aux rappeurs d'avoir une logique très « court-termiste » dans leur carrière ? La saturation du secteur et le renouvellement extrêmement rapide des tendances doivent certainement questionner tous-tes les artistes. Penser à durer sur le long terme, dans un contexte d'évolution permanente du public dans son rapport à la musique et d'extrême concurrence, ce n'est pas simple !

Cassandra Le Kernec constate que la société, dans son ensemble, évolue dans un monde capitaliste et que les artistes n'échappent pas à la règle ! Beaucoup de choses, que la plupart des personnes n'imaginent pas, se passent dans le secteur du rap. Les « mecs de quartier » qui sont happés par le quartier, c'est une réalité : ils se font racketter, souvent par leurs proches. Selon elle, ce contexte général force à être dans un mode de pensée capitaliste.

Dans le parcours d'un-e artiste, se constituer un public, qui vient au concert, qui paye ses entrées, c'est difficile. Il s'agit d'une construction lente et progressive, qui peut s'arrêter très rapidement.

Les artistes qui gagnent de l'argent sont celles et ceux qui font des tournées de zéniths. En dessous de ces jauges, il est difficile de réaliser une tournée économiquement intéressante, surtout en période inflationniste.

Elle ajoute que beaucoup d'artistes sont jeunes. Certain-es ont commencé à 16 ans, d'autres à 12 ans. Iels « explosent » généralement, en termes de notoriété, quand iels ont entre 18 et 24 ans. Iels sont accompagnés par des manager-euses, souvent issu-es soit de leur famille, soit du

quartier, également jeunes. Ils et elles peuvent être très fort-es dans le business, quand ils-elles le comprennent !

Ben PLG répond que cela peut paraître démodé mais que, pour la plupart des artistes qu'il connaît, la passion de la musique reste le moteur. Il pense que beaucoup d'entre eux-elles peuvent être « court-termistes » par défaut. C'est très dur de percer, mais c'est encore plus dur de rester ! Quand une ouverture est possible, beaucoup essaient de faire « le plus gros braquage possible ». Il y a tellement de rappeur-ses : il y a plus de rappeur-ses que de footballeur-euses maintenant ! Il faut aussi se rappeler que, souvent, ce sont des personnes qui n'ont pas eu accès à de l'argent ou à quoi que ce soit.

Pierrick Vially poursuit : les modèles de structuration, la logique entrepreneuriale, dans le rap, peuvent interroger, surprendre. Depuis quelques années, Ben PLG s'est structuré en gérant son label et ses éditions. Est-ce qu'il peut évoquer ses motivations et son fonctionnement ? Est-ce une tendance observée largement ou marginale ?



Ben PLG répond être propriétaire de son label en étant associé à son manager et propriétaire de ses éditions, via deux entreprises. De nombreux rappeur-ses fonctionnent ainsi, gèrent leurs entreprises. La plupart des artistes n'ont pas envie de « se faire avoir ». Jurisprudence « Sniper » où les artistes avaient des chiffres énormes, mais pas grand-chose dans leur portefeuille. Par exemple, en ce moment, il paie un avocat, assez cher, pour qu'il lui explique certains éléments juridiques.

Miloud Arab Tani ajoute de nombreuses demandes de jeunes artistes, qu'il conseille, oriente, mais en ayant peu de retours de leur

part, d'où une difficulté à construire des parcours d'accompagnement. Peu d'artistes poussent les démarches pour se structurer et avoir un fonctionnement d'entreprise.

Alain Brohard complète : un lieu de musiques actuelles est assez peu identifié, encore aujourd'hui, par les rappeur-ses, pour du conseil ou de l'accompagnement. Il constate un problème d'interconnaissance et témoigne avoir des difficultés à identifier les rappeur-ses du territoire. Les outils « studio », « accompagnement », etc que le lieu pourrait leur mettre à disposition ne sont pas encore repérés.

Pierrick Vially pose la question de la place accordée par les rappeur-ses au live et à l'action culturelle. Leur activité de création se fait dans un confort de home-studio, dans un contexte de facilité d'accès aux outils, de capacité de prise en main, en autonomie, dans une logique autodidacte. Souvent, un décalage est constaté entre le passage du home studio à la scène. Généralement, les artistes rap commencent à se poser la question du live quand arrive une opportunité de date de concert. Au départ, ces artistes sont dans une logique de production phonographique.

Ben PLG répond que, quand un-e artiste vient de province, les premières personnes qu'il peut rencontrer, pour avoir un repère, travaillent dans une salle de concerts. En ce sens, les salles de concert ont une vraie responsabilité. Le problème réside dans le fait que les lieux n'ont pas assez de liens avec le secteur du disque et que la relation d'apprentissage est, de fait, limitée. Il ne pense pas qu'une carrière dans le rap puisse se faire par le live. Les concerts sont perçus comme une récompense, la fin d'un processus. D'abord, il faut faire une production phonographique, mettre en vente la musique. Puis, si le projet fonctionne bien, il y aura des concerts et ils seront remplis.

Cassandra Le Kernec explique à ses jeunes artistes en développement que le live est un autre moyen de transmettre ce qu'iels ont écrit sur disque, que c'est une autre manière de se présenter, de se livrer au public, de leur faire écouter leurs chansons. Cela demande beaucoup de rodage, beaucoup de dates, pour arriver à une maturité scénique. Quand les artistes n'ont pas travaillé, ne se sont pas confrontés aux « open mic », il faut leur laisser le temps de grandir. Elle affirme que ce n'est pas en une

résidence, ni en une session de répétition qu'un-e artiste « assure » sur scène ! Cela fait partie de leur apprentissage de savoir se présenter correctement sur scène, d'avoir des idées de mise en scène personnelles. C'est également le rôle des producteur-ices de spectacles et des manager-euses de les y encourager et de leur donner les moyens de progresser.

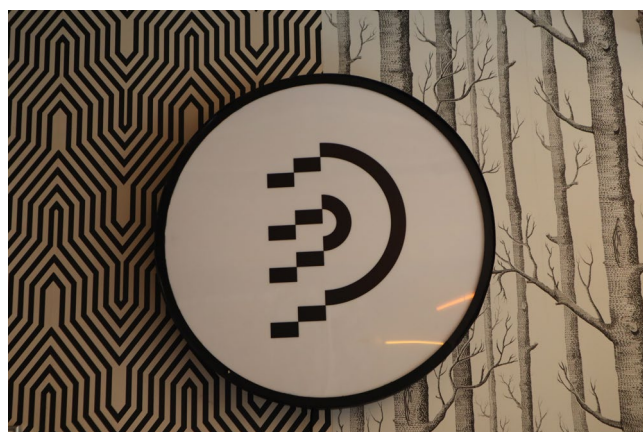
Pierrick Vially demande si les lieux, dans leur politique d'action culturelle, peuvent proposer des axes autour du hip-hop ?

Miloud Arab Tani répond avoir été « refroidi » pendant des années par l'action culturelle menée par des rappeurs ou des rappeuses. Dans les ateliers d'écriture, on peut rencontrer la personne qui ressort le texte du rappeur intervenant, qui date de 10 ans et dit « des cochonneries ». Il témoigne qu'il lui a été difficile d'assumer, d'aller fouiller dans les archives des textes de l'intervenant-e pour vérifier si tout était correct. Il s'est relancé dans l'action culturelle il y a trois ans et a monté des parcours de création artistique en milieu scolaire. Pour éviter tout problème, il a choisi la danse et le beatbox. Car il faut apprendre à faire de l'action culturelle : on ne s'improvise pas, du jour au lendemain, porteur-se de projets d'action culturelle, surtout en milieu scolaire. Il y a également la question de l'appétence des artistes pour l'action culturelle. Elle ne se décrète pas à la place des artistes. Ce sont des artistes, en général plus âgés, qui ont davantage d'expérience, qui ont envie de transmettre.

Pierrick Vially demande si des personnes ont observé des leviers, des exemples de réussite ou des difficultés, des freins dans le rapport entre les lieux et le rap ?

Benjamin Mialot, programmateur des 4 Ecluses à Dunkerque, veut partager une expérience, relative à la difficulté de repérage de la scène rap locale. La structure s'est rendue compte que leurs studios étaient fréquentés uniquement par des instrumentistes et que, les rares fois où passaient des rappeur-ses, c'était pour lui dire qu'iels voulaient faire un concert. Il savait qu'il y avait une scène qui existait en dehors de ses murs, notamment grâce à la presse régionale : des articles, dans « La Voix du Nord », qui expliquent : « untel » fait 20 000 vues avec son clip alors que le lieu n'a jamais vu l'artiste en question. Aussi, il a décidé d'aller les chercher plutôt que d'attendre

qu'elles viennent. Il a monté des « open mic », qui n'existaient plus à Dunkerque depuis longtemps, gratuit, avec tirage au sort, en mode « showcase ». Il a initié ce projet avec deux structures qui travaillaient le hip hop à Dunkerque : un autre lieu de répétition, spécialisé rap, tenu par un rappeur historique de Dunkerque et une association spécialiste du coaching de prestation, de prise de parole et qui a également un studio d'enregistrement. Ils ont pu constater que ce format fonctionnait parce que de nombreux-euses jeunes font du rap et ont envie de le montrer !



A chaque soirée, ils en font une par trimestre pour ne pas épuiser le projet, il rassemble une quarantaine de rappeur-ses et entre 150 et 250 spectateur-ices. Il a pu repérer de nombreux rappeur-ses et leur proposer des heures de répétition et des résidences. Grâce à ce dispositif, les rappeur-ses ont mis un pied dans la porte et découvert les différents espaces du lieu. Il constate qu'aujourd'hui des rappeur-ses fréquentent le lieu. Le revers de la médaille, c'est que cela demande un travail considérable ! Il a le sentiment de devenir « un tonton par procuration » des rappeur-ses du coin : il est harcelé de messages sur Instagram. Il constate ne pas avoir les mêmes canaux de communication que ces jeunes rappeur-ses. Mais la structure arrive maintenant à les repérer, les accompagner, les faire jouer sur des premières parties. Il constate également une autre évolution : si au lancement du projet, l'ambiance était festive et bienveillante, les « open mic » réveillent maintenant des rivalités de crew parce que « untel a été tiré au sort plus souvent », « untel a fait une première partie et pas moi ». Il observe des « règlements de compte » en dehors de la salle. L'étape suivante de médiation va donc consister à essayer de réconcilier tout le monde. Le rap, qui est produit et écouté à

Dunkerque, concerne un public jeune. Dans les salles de concert, les salarié-es qui travaillent à la communication, à l'accompagnement, ou à la programmation n'ont pas 16 ou 17 ans, mais plutôt 30 ans, et il se rend compte de la difficulté réelle à se comprendre, qu'il analyse par l'écart générationnel. Pour tenter de combler ce risque d'incompréhension et, au contraire, faire du lien, le lieu accueille certain-es de ces rappeur-ses en stage, en particulier sur des missions liées à la communication.

Patrick Perrin, programmateur à la BAM et au Trinitaire à Metz témoigne : la salle a des studios de répétition qui, aujourd'hui, ne sont pas adaptés aux méthodes de production de la musique. Il a envie de créer des outils de production pour les artistes, mais constate que c'est un énorme chantier, qui demande de trouver des compétences et des financements.

Ben PLG précise que les salles se décrédibilisent parfois et peuvent perdre la confiance des acteurs locaux. Des studios sont disponibles dans certaines salles mais la personne de la salle qui gère les studios n'arrive pas à dialoguer avec le-a rappeur-se, qui va venir une fois, comprendre que le dialogue ne peut pas passer et ne reviendra donc pas. Il constate qu'il est rare de trouver une salle en adéquation avec sa scène locale.

Nicolas Chevallier, programmateur de la Luciole à Alençon, est arrivé en poste il y a un an. Jusqu'en 2020, dans ce lieu, le directeur programmateur, en place depuis 30 ans, programmait, au mieux, un groupe rap tous les 2 ans et, très souvent, une tête d'affiche. Dans le cadre du nouveau projet artistique de la structure, il essaye de développer la culture urbaine, mais avec beaucoup de difficultés parce qu'Alençon est un bassin de vie de 50 000 habitant-es. Il se heurte à de nombreux refus d'artistes qui ne veulent pas venir jouer dans des villes de cette catégorie.

Cassandra Le Kernec dit n'avoir fait jouer qu'un artiste à Alençon sur une période de 10 ans. Elle constate que si les producteur-ices ne vont pas ou peu dans les villes « C », c'est aussi parce que les acteur-ices de ces villes ne répondaient pas favorablement à leurs propositions auparavant. Elle reconnaît n'être toujours pas allée dans certaines villes qui n'ont pas commencé à développer le rap en même temps que les autres, pour des questions de bassin de population principalement. Mais elle ajoute que

les acteur-ices de ces territoires auraient pu le faire plus tôt et qu'ils ne l'ont pas fait malgré la demande du public. Elle pense que, bien souvent, le public n'est pas habitué à venir dans certains lieux qui n'ont pas chercher non plus à les faire venir. Dans les tournées qu'elle organise, elle vise en priorité les villes « A » et « B » et, généralement, n'a plus de place après. Elle constate que les villes « C » ne sont pas la priorité des producteur-ices parce que ce sont des territoires qui peinent à remplir leurs salles. Elle pense qu'il faut tout de même tester, commencer à construire pour convaincre ces publics qui n'ont pas la culture du concert.

Ann Huiton, programmatrice de la Tannerie à Bourg-en-Bresse, ajoute que les prix des contrats de cession sont souvent disproportionnés par rapport à la jauge du lieu ! La salle n'est pas dans la logique de faire payer 100 euros une place de concert à un public jeune qui est pourtant bien présent pour ces artistes : même s'il ne regarde habituellement pas ce qui est proposé par le lieu, à partir du moment où l'artiste l'intéresse, il trouve l'information et se déplace dans la salle.

Cassandra Le Kernec constate que de nombreuses salles lui font des demandes 5 ans après le buzz ! Dans ce cas, elle affirme que l'artiste peut être vendu-e 10 000€ ou 15 000€ et pense qu'il faut être dans le bon timing ! Elle confirme, qu'en tant que productrice, elle fera toujours jouer ses artistes dans certaines villes parce que le public sera au rendez-vous ou parce que « ça brille ». Mais elle constate que les choses évoluent. Par exemple, ses artistes n'allaient auparavant pas jouer à La Rochelle, à Poitiers : ils y vont aujourd'hui. Elle constate que, sur certains territoires, les relations entre salles et producteur-ices ne sont toujours pas établies. Elle pense qu'il serait nécessaire que chacun-e change de prisme, elle la première, pour essayer de proposer aux salles les tournées qui correspondent à leur territoire.

Pierrick Vially synthétise : il existe un décalage entre les tarifs souhaités par les artistes ou les producteur-ices de rap et les budgets réels dont disposent les lieux. A cela s'ajoute la question de la place de plus en plus prégnante des manager-ses dans ces discussions. Enfin, il constate une réelle difficulté aujourd'hui à avoir une perception juste des artistes émergent-es, d'identification de la nouvelle scène, d'où l'importance de la veille pour suivre l'évolution rapide des tendances dans le rap.

Alexandre Claass, co-programmateur à la Vapeur à Dijon, témoigne que l'appétence de la scène locale rap pour le live existe encore, surtout pour les jeunes artistes qui n'ont pas encore le niveau, mais qui veulent, tout de suite, monter sur scène à l'occasion de premières parties. Il décrit disposer d'une salle relativement neuve, avoir la chance d'avoir un studio de MAO qui est pris d'assaut (grâce à un rappeur local qui en a fait la promotion autour de lui). Il ajoute avoir commencé à programmer à la Vapeur en 2014 et décrit, qu'à l'époque, de nombreuses associations programmaient du rap dans le lieu et constate que ces collaborations ont aujourd'hui tout simplement disparu parce que ces associations ont soit arrêté leur activité du fait de difficultés financières, soit programment dans des squats.

Alain Brohard complète : le constat est le même à Nancy. Cette année, en l'espace de trois mois, trois structures très jeunes, pour qui le modèle associatif est oublié, sont venues à sa rencontre. Ils ont créé des sociétés, monté des studios d'enregistrement, font de la vidéo et au bout de deux ans, après avoir fait des clips, enregistré des prods, ils ont le souhait d'organiser des concerts.

Manon Chevalier, responsable de la programmation et de l'accompagnement à la Cave aux Poètes à Roubaix, rebondit sur la question des collectifs et du timing. Elle travaille beaucoup sur la programmation rap avec des collectifs de la région avec lesquels elle a réussi à créer des bonnes relations, en partant de très loin, d'un groupe de quatre amis qui lui écrivaient parce qu'ils avaient envie d'organiser des soirées rap. Le lieu a fait de l'accompagnement à la structuration de ce collectif, qui est aujourd'hui défricheur, leur fait des propositions pertinentes, et dans les bons timings ! Ils arrivent ainsi à capter des artistes qui sont encore accessibles pour leur jauge de 200 places. Elle constate que ce sont des projets qui ne sont pas du tout structurés, qui n'ont pas de structure de booking, pour lesquels il faut écrire au manager-ses sur Instagram, faire de la pédagogie avec le management en expliquant les notions de contrat de cession, d'engagement en direct. Ce manque de structuration professionnelle peut être un frein pour certaines salles : ces projets ne sont pas repérés parce qu'ils n'ont pas d'entourage et parce que, vouloir les programmer, c'est un travail supplémentaire conséquent !

Pierrick Vially demande si l'accompagnement des artistes, dès les prémices, dans des logiques de structuration, fait partie des missions des lieux ? Est-ce qu'il existe des structures vers lesquelles il est possible de les renvoyer, ou de s'appuyer ? D'une ville à l'autre, les problématiques ne sont pas identiques. Il décrit avoir l'occasion de croiser de nombreux acteurs du rap qui montent des structures privées tout en conservant une volonté de faire rayonner toute la scène locale.

Miloud Arab Tani présente Buzz Booster, réseau composé de 19 membres, basé sur un appel à candidature national. Il vise des artistes émergent-es, non signé-es en maison de disque, ayant un répertoire majoritairement en français. La plupart du temps, ce sont des artistes qui ne connaissent pas les lieux de musiques actuelles, sont encore dans une phase d'apprentissage, ont tout juste un répertoire de 30 minutes.

Le dispositif arrive à repérer des artistes de cette manière : à partir de 1 600 candidat-es cette année, une sélection est faite dans chaque région, puis des finales régionales sont organisées. De ces finales régionales émergent 11 lauréat-es régionaux-les qui se rencontrent lors d'une finale qui se déroule sur deux jours. La première journée est dédiée à une première mise en contact avec l'environnement professionnel. Tous-tes les finalistes rencontrent un-e professionnel-le pendant trois heures. La difficulté réside dans le fait de trouver des profils d'intervenant-es suffisamment compétent-es dans tous les sujets pouvant intéresser les jeunes artistes. Un-e lauréat-e national-e est enfin désigné-e, à l'issue de la finale, qui a lieu le deuxième jour.

Le jury est composé de cinq membres du réseau et de cinq professionnel-les. Le dispositif vise le développement de l'artiste à moyen-long terme et ne choisit plus simplement le-a lauréat-e à partir de sa prestation scénique (qui était le critère de sélection principal jusqu'alors). Iels essaient de percevoir son potentiel de développement artistique, son originalité, son environnement immédiat et de déterminer si c'est le bon moment pour l'artiste de bénéficier de ce soutien. Ce ou cette lauréat-e gagne un prix et, nouveauté cette année, un plan d'accompagnement (à la suite d'un diagnostic construit avec des professionnel-les et fondé sur les points les plus urgents à travailler). Enfin, ce ou cette lauréat-e bénéficie d'une tournée nationale, à l'intérieur du réseau.

Pierrick Vially revient sur la veille artistique. Il a récemment travaillé à la coordination d'une sélection d'artistes des Pays de la Loire. 130 groupes ont répondu. Toutes les programmatrices et les programmeurs des lieux de la région étaient associé-es : cela leur a permis de gagner du temps sur ce travail de veille ou de compléter la veille qu'ils réalisent au quotidien. Et cela provoque, pour les artistes, des premiers échanges avec les scènes de musiques actuelles. La finale régionale s'est faite au Quai M, à La Roche-sur-Yon. Très peu d'artistes rap étaient identifié-es par le lieu et la sélection d'un des artistes a permis qu'ils-elles se déplacent dans la salle, découvrent le lieu, rencontrent les équipes, sollicitent les studios de répétition pour préparer son live. Cela a permis de créer une première complicité. La place des artistes en tant qu'ambassadeur-ice pour toute une génération d'artistes qui suivent derrière est aussi très intéressante.

Il décrit un autre exemple concernant Superforma, qui l'avait contacté, il y a trois ans, pour rencontrer un jeune artiste qui avait la volonté de se professionnaliser. Le chargé d'accompagnement de la structure a provoqué une rencontre avec des professionnel-les du secteur pour évoquer le projet musical et bénéficier de conseils. Il se trouve, qu'ensuite, l'artiste a multiplié les relations avec le chargé d'accompagnement, s'est inscrit à Buzz Booster, a été sélectionné, a pu entamer un travail de résidence dans le lieu et, en 2023, il est devenu l'artiste associé de Superforma ! Un jeune rappeur de 22 ans, artiste associé, symboliquement, c'est très fort et ça peut créer une dynamique positive pour tous les rappeur-ses du département, qui vont se dire, « OK, ce lieu est fait pour nous. Il s'adresse à nous aussi ! ».

Il souhaite enfin revenir sur le sujet de la diffusion et de la question des coûts.

Cassandra Le Kernec répond que cela dépend de la typologie de l'artiste. Elle évoque le fonctionnement pour les artistes de notoriété importante, qui ne concernent pas la typologie des lieux ici présents, mais insiste sur ce point afin de comprendre la logique à l'œuvre, qui se répercute sur l'ensemble de la chaîne. Auparavant, le-a manager-se négociait les contrats, que ce soit pour la tournée ou pour le disque. Maintenant, ce sont les avocat-es qui négocient tous les contrats. En plus d'être

rémunéré-es pour leur travail, ces dernier-ères prennent des commissions sur les avances des artistes. Tout le « système » part de ce mode de fonctionnement.

Elle ajoute qu'il existe maintenant une concurrence féroce entre les producteur-ices de spectacle, ce qui n'était pas le cas auparavant. Iels peuvent plus rapidement perdre les artistes et chacun constate que les gros artistes passent souvent d'un producteur-ice à un-e autre. Ces mouvements reposent sur des enjeux financiers : à qui cédera le plus de marge, à qui donnera la plus grosse avance.

Tout ceci s'inscrit au moment où la France traverse une période de forte inflation qui impacte les frais de tournée : les locations de vans, de kit son et lumière, de backline, les péages, l'essence, etc. Ce contexte a des répercussions sur le prix de vente des artistes et sur le prix des entrées que les lieux mettent en vente.

Elle explique qu'il existe également la question du buzz. Un-e producteur-ice ne peut pas vendre régulièrement ses artistes, et ce surtout en festival. En effet, bien que les lieux trouvent le

prix des contrats de cession très cher en salle, elle insiste sur le fait que, généralement, la production perd de l'argent du fait des coûts élevés de pré-production des spectacles, et opère un rattrapage, pour équilibrer la tournée, par la vente des artistes en festivals, à des prix encore plus élevés.

Dans le rap, elle constate que, malheureusement, la courbe « classique » de développement ne peut pas être suivie. C'est pénible, mais c'est comme ça ! « De nombreux-ses jeunes artistes remplissent tout de suite des salles de jauge importante. » Elle prend pour exemple un jeune artiste, qui avait 16 ans quand il a commencé à tourner, et qui, sur sa première tournée, a fait « complet » dans les lieux de 500 à 700 places. Donc, il a été tout de suite vendu plus cher qu'un profil d'artiste en développement dans une autre esthétique et dans un autre contexte.



Programmer dans un lieu de petite capacité sur un territoire excentré : quelles réalités ? Quels questionnements ?

Exercer la fonction de programmeur·rice dans un lieu de petite capacité, situé en périphérie d’une ville importante ou sur un territoire difficilement accessible, peut représenter un véritable défi. En effet, quels type de programmations proposer lorsque les tourneur·ses d’artistes reconnu·e·s ne prennent pas systématiquement en compte ces lieux dans leurs tournées ? Comment maintenir un équilibre économique tout en respectant sa politique tarifaire avec des jauges de faible capacité ? Quelles relations spécifiques faut-il établir avec les publics ? Et, plus généralement, quels constats peuvent être dressés sur les spécificités de programmation de ces lieux ? Quels questionnements cela soulève-t-il ? Et quelles pistes de réflexion convient-il d’explorer ?

Avec...



Ambre Cassini
Directrice de la Grange à Musique (Creil)



Benoît Van Kote
Co-directeur de l’Espace Django (Strasbourg)



Maxime Rimmelé
Programmeur du Gueulard Plus (Nilvange)

Animé par...



Benjamin Mialot
Programmeur des 4Ecluses (Dunkerque)

Cet atelier n’a pas fait l’objet d’un compte rendu



Et si, au-delà des lieux, les scènes de musiques actuelles devenaient des espaces d'expériences collectives, des « communautés affectives » ?

Comment construire et développer une ou des communautés affectives autour d'un lieu de musiques actuelles ? La programmation, qui permet le partage du sensible, constitue la pierre angulaire de la relation de confiance qui unit le lieu à ses usagers : la ligne artistique du lieu participe de son identité. Pour un lieu de musiques actuelles, la spécialisation dans une famille esthétique, assortie d'une ligne artistique claire, garantit-elle la construction d'une communauté fidèle, mais inévitablement limitée en nombre ? En revanche, un projet artistique soucieux de promouvoir la diversité des esthétiques permet-il d'ajouter des communautés plus diverses, mais certainement plus volatiles ? Les lieux ayant une esthétique spécifique auraient-ils tendance à limiter une communauté ou au contraire renforceraient-ils ce sentiment d'appartenance à un collectif ? Les lieux ont tendance à être de plus en plus pluriesthétiques : est-ce que les personnes qui assistent aux concerts se retrouvent dans cette organisation-là et dans ces lieux qui offrent des esthétiques différentes ?

Pour autant, le développement des « communautés affectives » des lieux dépasse probablement l'enjeu artistique. Interagir, trouver sa place, contribuer autrement au projet sont des aspirations qui se dessinent dans les rapports entre les projets de musiques actuelles et leurs usagers. Par conséquent, la notion de « fréquentation » des lieux semble remise en question. N'y a-t-il pas d'autres interactions possibles qui noueraient des liens plus sensibles, plus incarnés et plus réciproques avec les personnes ? Questionner cette problématique est un enjeu crucial pour les lieux de musiques actuelles, qui doivent créer l'opportunité d'inclure, d'instaurer une relation forte, réciproque et de confiance, une communauté qui peut également nourrir le projet, en être le témoin et le relais. Quelles initiatives ont été mises en place pour favoriser ces interactions ? Comment le lieu s'inscrit sur son territoire ? Quels ont été les effets sur le projet et sur la relation avec les habitants du territoire ? En quoi ces expériences ont-elles modifié les usages et les pratiques professionnelles des équipes ?

Avec...



Guillaume Dampeson
Directeur du Bastion (Besançon)



Claire Fridez
Directrice du Moulin (Brainans)

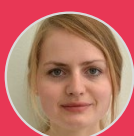


Mourad Mabrouki
Codirecteur en charge des actions culturelles de l'Espace Django (Strasbourg)



Céline Rousseau (en visio)
Co-fondatrice de l'agence Mazette

Animé par...



Marion Petit
Chargée de missions «Pratiques Responsables» au Réseau Grabuge (Grand Est)

L'idée de communautés affectives ne va pas sans contradiction. La programmation définit la ligne artistique et permet la différenciation d'un lieu : elle participe son identité. Dès lors, sa spécialisation - dans une esthétique particulière par exemple - peut créer une communauté fidèle, mais possiblement limitée en nombre. À l'inverse, une grande diversité d'esthétiques dans la programmation additionne les communautés, qui peuvent dès lors être moins fidèles, le risque existant de perdre certains publics. Au-delà de l'enjeu artistique, réfléchir aux communautés affectives nécessite de faire un pas de côté sur la thématique de la programmation, en considérant comment les personnes peuvent contribuer, interagir, trouver leur place autrement qu'en simples spectateur·rices ; des interactions restent à imaginer, tout comme des liens plus incarnés. L'enjeu est de bâtir une communauté qui peut nourrir le projet et le relayer. Cet atelier permet d'interroger les initiatives mises en place, la manière dont chaque lieu s'inscrit dès lors dans son territoire, les effets sur le projet et la relation du lieu avec les habitant·es : en quoi ces expériences ont-elles pu modifier les usages avec les pratiques des professionnel·les.

Présentation des enjeux par l'agence Mazette

Spécialisée dans le conseil en stratégies de communication, la création d'identités visuelles et le community management pour les structures culturelles, l'agence Mazette crée des formations, participe à l'organisation, à la gestion d'événements et à leur communication et fait également de l'accompagnement artistique. Créée 4 mois avant le Covid19, l'agence ambitionnait de faire de la programmation artistique en entreprise et a dû modifier ses ambitions pour se tourner vers l'accompagnement stratégique (sur du long terme ou via des audits), ainsi que vers la direction opérationnelle (communication du festival le Cabaret vert par exemple). La communication est un sujet important pour aborder la question centrale de la communauté, à l'intersection avec la question de la programmation.

La notion de communauté est employée très largement dans de nombreux domaines ; elle décrit un groupe de personnes, ayant en commun une origine, des idées, des intérêts

et des habitudes de vie. Elle peut être utilisée comme un outil d'analyse et de segmentation des publics ; ces groupes d'appartenance peuvent également être abordés sous l'angle de leur revendication à exister en tant que telle par les individus eux-mêmes. Ces communautés peuvent avoir plusieurs typologies tels d'intérêt, générationnelle, liée à une esthétique musicale, de fans, liée à des engagements militants et/ou politiques. Elles peuvent être combinées en fonction du contexte : appartenir à une communauté n'empêche pas forcément d'appartenir à une autre. Les conditions de leur émergence peuvent être favorisées, mais ne peuvent être créées ex nihilo. La communauté est aussi basée sur une observation des événements, une adaptation à ce qui fait commun et fédère un groupe, donne envie aux personnes d'affirmer leur appartenance et leur identité individuelle. En ce sens, la communication a trop souvent tendance à se réduire à la notion d'information (verticale), là où un dialogue est nécessaire, pour s'intéresser aux évolutions de l'ADN de la communauté.

Le premier élément qui permet l'émergence d'une communauté affective est le lieu, qui peut être physique ou virtuel, où se créent les échanges et où s'éprouvent les liens. Le second élément concerne l'expérience, qui doit être diverse et enrichissante. Elle n'a pas nécessité à être positive : les difficultés qu'éprouvent une communauté peuvent être fédératrices. Le troisième élément concerne les rituels, « passages obligés », qui peuvent être de toute nature : personnes familières, obligations vestimentaires (à l'opéra par exemple), etc. Le quatrième élément renvoie aux symboles, aux signes autour desquels la communauté se forme : objets, mots, logos, acronymes, codes partagés et compris par la communauté. Le cinquième élément concerne le récit : une communauté aime se donner une chronologie, avec des faits marquants qui fondent sa mythologie. La communauté a également des canaux, des médias, qui permettent de garder le contact, de s'informer des actualités et a des leaders qui sont légitimes pour parler d'elle. Enfin, elle a aussi des prescripteur·rices, autorités extérieures ou connexes à son écosystème, qui peuvent l'influencer.

La communication vise à favoriser, renforcer la communauté et à lui offrir un espace d'échange. Le principe est qu'on ne peut pas créer un groupe

ex nihilo; il faut donc nourrir la communauté, l'observer, en renforçant le commun et en appuyant sur ce qui fait sens pour les individus qui en font partie. Il est nécessaire également de prendre en compte le fait que ses membres aiment se l'approprier sous la forme d'objets ou de totems (goodies). Son histoire sera décrite via des moments clés. Un travail avec les médias susceptibles de toucher cette communauté va être mené. Les leaders seront mis en avant, la parole des prescripteurs-rices relayée. La communauté peut être observée dans ses mouvements, sa réalité, pour déterminer ce qui fonctionne ou non, avec, en conséquence la nécessité d'entretenir un dialogue avec elle. Elle est un écosystème en constante évolution.

Les enjeux sont nombreux : la programmation peut être une source potentielle d'émergence de communauté et/ou un élément que cette dernière s'approprie, qui détermine l'appartenance, ou l'érode, si la communauté se sent trahie (par exemple, lors de la programmation de Bertrand Cantat dans certaines SMAC). Certains membres du groupe peuvent s'estimer en divergence avec les choix réalisés. Un autre enjeu est celui de la frontière : une communauté active se définit également par tout ce qu'elle n'est pas/n'aime pas. Elle va se renforcer sur la question de l'adversité (par exemple en détestant un autre style musical). La question de l'antagonisme entre communautés est très importante et la programmation doit en tenir compte. Une communauté qui reste poreuse tout en étant très active est sur une ligne de crête très complexe à maintenir; pour ne pas être trop communautariste, il est nécessaire de maintenir cette notion d'inclusivité. Les codes d'exclusion de la communauté sont parfois très subtils, parfois très forts.

La manière dont est construite la communauté doit être aussi interrogée, entre la communication événementielle ou institutionnelle. Les systèmes économiques des lieux d'intérêt général créent une contradiction en soit car ils demandent souvent une communication institutionnelle forte tout en ayant l'obligation d'aller chercher des publics faisant partie de communautés distinctes — qui doivent donc être ciblées par des communications spécifiques. Les deux types de communication évoluent sur des plans très différents : la communication institutionnelle est pérenne là où la communication événementielle est éphémère. La communication institutionnelle est consensuelle et inclusive, répondant aux

missions de service public; la communication événementielle, par nécessité, est ciblée et peut donc déplaire à d'autres communautés. La communication institutionnelle est neutre, pour que le plus grand nombre de personnes puissent s'y retrouver; celle de l'événementielle, liée à une esthétique musicale, a une dimension affective, non neutre. Elle vient renforcer le sentiment d'appartenance et offre de meilleures possibilités pour construire une communauté, mais se heurte à la notion de diversité. Le lieu va accueillir plusieurs typologies de communautés, avec des affectifs très forts (via les concerts); il peut être déstabilisant pour les spectateur-ices de vivre une expérience forte dans un lieu, puis de voir un artiste totalement différent programmé par la suite.

La question de l'accueil de cette diversité se pose donc. Plusieurs hypothèses peuvent être développées, passant par la communication et utilisant la richesse des programmations : le lieu doit permettre l'accueil de ces communautés sans devenir communautaire.

La communication doit alors :

- Être stable : la communauté s'appuie sur les notions de stabilité, de clarté, et d'engagement ;
- Encourager la conversation : le propre d'une communauté est d'avoir une communication circulaire, chacun des membres devenant son ambassadeur;
- Permettre l'expérience et les rituels, jouer avec les signes, construire un récit;
- Fixer des limites, des valeurs, dire ce qui est encouragé ou interdit (par exemple en excluant les comportements racistes); définir ces frontières va permettre aussi d'accueillir une forme de diversité;
- Organiser les lieux physiques et virtuels de l'échange, pour maintenir la conversation entre des moments d'expériences sensorielles ;
- Mettre en avant des leaders, des visages, de manière à offrir une incarnation de la communauté — le risque est de n'être représentée que par un logo et un bâtiment, ce qui empêche la notion de communauté;
- Choisir des canaux divers et spécifiques, en fonction des communautés et tenir des discours adaptés pour chaque réseau.

La question de l'ADN et de l'appropriation est fondamentale; le mot est fortement connoté dans l'univers des influenceur-euses actuellement. Parmi les cent influenceur-euses les plus important-es au niveau mondial, un tiers sont des chanteur-ses ou musicien-nés. Ces artistes sont des leaders naturels d'un certain nombre de communautés, ce qui peut donner un élan aux lieux qui doivent accueillir la diversité de ces communautés ; et ce, tout en développant un ADN spécifique à chacun, en posant ce qu'il est et ce qu'il accepte ou non, quitte à créer des débats et controverses. Ces derniers sont intéressants et le signe de bonne santé, du moment qu'ils sont accueillis de manière bienveillante.

Un participant du 106 à Rouen s'interroge sur la manière de matérialiser la neutralité bienveillante des lieux; il pratique dans sa salle le rejet des marques communautaires pour qu'elle reste un espace partagé (par exemple, en luttant contre les tags ou autocollants dans les toilettes). Il demande comment matérialiser les limites de l'acceptable pour chaque communauté.



Céline Rousseau, cofondatrice de Mazette, reconnaît l'importance de la question des chocs entre les différentes identités et des prosélytismes possibles. Elle estime qu'il est nécessaire de laisser des espaces d'expression libre, définis comme tels, pour éviter que le lieu soit envahi et territorialisé de manière parasitaire, en posant des limites (par exemple pas de propos homophobes, racistes). Des débats peuvent également être organisés, pour que des espaces d'expression existent. Les individus se définissent aujourd'hui dans des communautés de manière très rigide et cette affirmation identitaire forte doit trouver un moyen d'expression dans des canaux clairs pour éviter qu'elle ne déborde par ailleurs.

La neutralité bienveillante n'est pas forcément un marqueur d'identité fort, mais un lieu ne doit pas hésiter à affirmer ce qu'il ne veut pas. La génération des 15-25 ans va, par exemple, souvent choisir une communauté d'appartenance qui affirme des valeurs très fortes, sur les « safe spaces », l'égalité, la parité, l'accueil des communautés LGBTQIA+. Affirmer ce qui est accepté ou non permet de fédérer des personnes et également les bénévoles en créant un espace sécurisé pour l'expression de leurs différences et de leurs communautés.

Un participant demande comment faire comprendre l'importance qu'ont les personnes (bénévoles, musicien-nés) pour porter l'engagement et les discours des lieux au niveau des communautés.

Céline Rousseau répond que cette question est complexe : les conditions peuvent être créées, sans garantie de succès. Elle cite l'exemple de Jamie Cullum qui avait interrompu son concert pour faire l'apologie de la salle dans laquelle il jouait, sans que personne ne le lui ait demandé. Il peut être nécessaire d'expliquer aux artistes accueilli-es le travail des salles et l'étendue de leurs actions, pour les encourager à devenir des ambassadeur-ices des lieux. De la même manière, il est important que les bénévoles aient ce sentiment d'appartenance et l'envie de relayer l'information, en favorisant la communication circulaire, beaucoup plus efficace que son pendant institutionnel.

La Smac07 et le collectif Salsa : La communauté pour faire face à une menace

Un participant prend la parole pour présenter le collectif Salsa, rassemblement d'habitant-es et de citoyen-nés mobilisé-es autour de la SMAC 07, pour soutenir le projet au moment où il a été mis en danger. La SMAC 07 est partagée entre le nord et le sud de l'Ardèche avec une salle à Annonay (nord), une autre à Viviers (sud). Un problème s'est présenté à Annonay, les propriétaires de la salle voulant la récupérer à échéance fin 2023. Parallèlement, l'équipe municipale a annulé un projet visant à rénover une nouvelle salle pour créer un pôle incluant le conservatoire municipal et la SMAC. Le collectif a été fondé pour forcer la mairie à trouver une

solution, en créant une pétition signée par plus de 1000 personnes. La mairie vient de racheter la salle au propriétaire, ce qui a permis de maintenir la continuité de la programmation.

Comment s'est constitué le collectif ?

Le collectif est un regroupement de citoyen·nes, sans structure administrative. La question se pose de le faire perdurer pour mener un travail à plus long terme avec la SMAC, même s'il a perdu sa raison d'être initiale. L'idée serait de pallier, via l'activité du collectif, à certaines déficiences en termes d'informations dispensées par la SMAC. Il semble que des personnes appartenant à différentes communautés fréquentant le lieu se sont liguées pour participer à sa défense.

Le fait que la salle puisse disparaître a fait prendre conscience à nombre de citoyen·nes du manque créé par cette éventualité. Annonay est une ville de 16000 habitant·es et même si des activités culturelles existent, la salle est un endroit où se mêlent différentes catégories de population, avec une importante mixité culturelle. Parmi la mobilisation, il y a eu des bénévoles, des musicien·nes, des parents de jeunes du quartier...

Le Moulin (Brainans) : une implication bénévole forte et encadrée

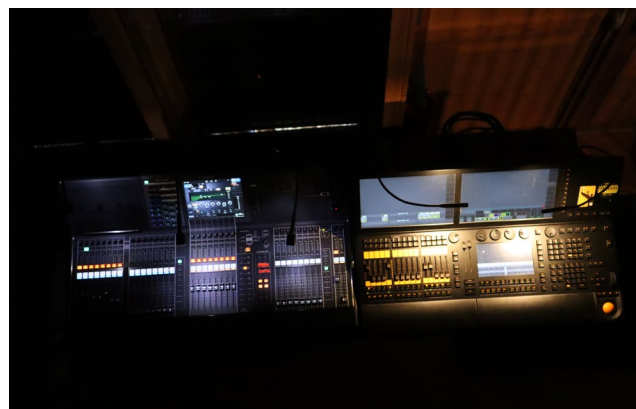
Le Moulin est une association créée en 1979. Itinérante pendant de nombreuses années sur le territoire, elle s'est installée au Moulin de Brainans en 1995. Elle est labélisée SMAC et implantée en bordure d'un village de 150 habitant·es. Dans les années 2000, une salle de concert de 700 places y a été créée, ainsi qu'un club de 250 places ; le Moulin accueille environ 60 concerts par an et est labellisé à l'échelle du département, avec 40 % de dates hors les murs, dont un festival itinérant baptisé « Les Nuits rebelles » ; sa gouvernance est associative, avec un CA fortement impliqué et 9 salarié·es permanent·es.

Les bénévoles occupent une place centrale - la salle requérant pour ouvrir entre 15 et 25 d'entre elles et eux - et couvrent un grand nombre de postes ; un poste de responsable de la vie associative a même été créé pour gérer les bénévoles et les plannings. Aujourd'hui, entre 80 et 100 bénévoles actif·ves sont impliqués de manière régulière dans le projet. Leur implication dans la gouvernance a soulevé certains

problèmes, du fait d'enjeux parfois mal compris : ainsi, un parcours du bénévole a été mis en place avec un chargé d'accompagnement, pour valoriser cette place au sein de l'association. Le statut de bénévole actif·ve a été qualifié : iel doit participer à au moins 3 soirées dans l'année et s'impliquer dans une des 3 commissions (accueil et projets, musique, finances) pendant au moins un an. Une commission représente 3 à 4 réunions dans l'année. Pour être élu·e au sein du conseil d'administration, il faut avoir été bénévole actif·ve — ce qui permet d'avoir des membres qui maîtrisent au moins une partie des enjeux. L'implication des bénévoles n'a cessé d'évoluer durant les dernières années, ce qui a donné naissance aux commissions, ainsi qu'à de nombreux projets au spectre très large.

Est-ce que les bénévoles du Moulin sont intégrés dans la programmation ou l'élaboration du programme culturel ?

Cela va dépendre de la manière dont les événements grandissent au fil du temps : les bénévoles sont progressivement intégrés dans la programmation. Ainsi, un événement autour du troc de plantes a été mis en place pour nourrir le projet jardin quand il a pris de l'ampleur ; un autre projet autour d'un photographe animalier a permis de créer une exposition et de là un événement. Les bénévoles proposent les projets au sein de la commission, où ils·elles les créent, les débattent, les font valider et les mettent en œuvre, et leurs apports viennent nourrir l'artistique.



Le Bastion (Besançon) : un comité des fêtes à l'instar du militantisme et du caractère alternatif du lieu

Monument historique, le Bastion est un ancien fort militaire du 17e siècle, doté de fortifications

Vauban, à Besançon. C'est également une association créée en 1984, qui normalise une situation de fait : de squattage d'un bâtiment public désaffecté par des musicien·nes cherchant un lieu de pratique. La communauté préexiste donc au projet et fait l'objet d'un processus formel de contractualisation avec la ville comme partenaire principal. La prise en considération des particularismes locaux comme le bâtiment, le bassin de vie et les pratiques des personnes sur place contribue à la constitution d'une communauté très active sur un territoire qui à Besançon accueille une scène très forte depuis la fin des années 70. Le Bastion est son lieu d'expression, qui fédère le récit commun de la communauté émergeant à ce moment.

Ce terrain historique et culturel doit être pris en considération dans la construction de l'identité du lieu. Tout cela s'inscrit également dans une logique militante de revendication forte d'un mouvement alternatif né dans les années 80. En 2017-18, le lieu fait l'objet d'une profonde transformation, par le biais de travaux d'aménagement très conséquents sur toute la partie basse du bâtiment, qui se sont accompagnés d'une refonte presque complète du projet, d'une mission historique d'accueil de groupes en répétition à une ouverture vers l'accompagnement scénique, l'action culturelle, et par là à d'autres communautés. La refonte vise à déconstruire l'image d'un lieu fermé sur lui-même et peu connu, pour écrire un autre récit, compatible cependant avec les valeurs et le récit de la communauté historique d'origine.

Le comité des fêtes du Bastion est né dans ce contexte, de manière spontanée, avec pour slogan « Par les adhérents et pour les adhérents ». Il a la volonté de créer des événements essentiellement récréatifs et potaches, visant à fédérer et étendre la communauté fréquentant le lieu et le sentiment d'attachement à cette même communauté. Un premier événement a eu lieu pendant les travaux, sous la forme d'un bal qui a attiré une centaine de personnes. Son succès a conforté le comité qui organise de nombreux autres événements attirant de plus en plus de participant·es, dont certain·es extérieur·es au cercle des musicien·nes historiques et, parmi elles, une quinzaine de personnes qui ont rejoint le collectif.

Comment le comité des fêtes fait-il la programmation en parallèle de l'activité du

Bastion ? Quelle place lui est laissée et quelle est son autonomie budgétaire ?

Le comité des fêtes a commencé avec un fonctionnement bénévole en fonction des disponibilités des un·es et des autres en très grande autonomie. Les rapports avec le Bastion se sont mis en place de manière empirique ; il a fallu trouver une articulation avec la programmation officielle du lieu. Celui-ci accueille de nombreuses activités très diverses, obligeant à beaucoup de logistique et de coordination, ce qui peut venir en contradiction avec les propositions du comité des fêtes. Le Bastion a cependant souhaité préserver la liberté et l'autonomie de celui-ci ; les modalités développées à ce jour de collaboration et d'information fonctionnent mieux. Le comité vit cependant en parallèle de l'association, sans existence juridique, ce qui peut poser question juridiquement : il organise des événements publics dans le lieu ; certains de ses membres sont des personnes du secteur du spectacle vivant, rompus à l'exercice, mais ce fonctionnement comporte une prise de risque du fait de l'autonomie du comité dans l'organisation des événements. La communication auprès des habitant·es et du bassin de vie gagnerait à être plus lisible entre les événements du comité des fêtes et ceux du Bastion.

Cette souplesse est-elle permise par le fait que le Bastion est une association et offre plus de liberté qu'un EPCC par exemple ?

Le format associatif a facilité les choses et des membres de la gouvernance du Bastion sont présents au sein du comité des fêtes. En ce qui concerne ce dernier, la question de la structuration du collectif ne s'est jamais posée, puisqu'il ne s'agissait pas de créer une para-association du Bastion et qu'il est intégré à l'activité du lieu et à sa programmation. Le comité possède des signes distinctifs (charte graphique, code) mais reste intégré au projet.

Espace Django (Strasbourg) : un équipement et un projet pour les habitant·es du quartier

L'Espace Django existe depuis 7 ans, à la suite d'un appel à projets de la ville de Strasbourg, au sein d'un quartier extrêmement divers. Le projet a été bâti avec une vocation

sociale et territoriale, sur une ligne de programmation « musiques actuelles » et un axe autour de l'accompagnement. Les effets porteurs de toutes les actions entreprises durant ces dernières années commencent désormais à se percevoir. Le nouveau projet se met en place en visant à couvrir l'intégralité de la vie des habitant-es du quartier, de manière à être un lieu refuge à l'intérieur, mais également pouvoir être retrouvé partout à l'extérieur, pour créer une communauté ouverte et ancrée sur son territoire.

Très intégré à la vie du quartier, l'Espace Django veille à ne pas être hors sol, mais incorporé naturellement dans son environnement. A cet effet, il est présent tous les jeudis sur le marché local avec une programmation portée par une petite enceinte : le marché est un endroit stratégique où tous les habitant-es du secteur se croisent. L'espace est également présent pour soutenir l'équipe du quartier de futsal, qui possède un club désormais en deuxième division nationale. Enfin, il organise des concerts gratuits au pied des immeubles tous les mois de juillet, au prix d'un travail important de mise en réseau associatif, avec les bailleurs. Cela permet à l'Espace Django de communiquer sur d'autres enjeux, comme le cadre de vie et le rapport bailleur-habitant-es.



Est-ce que les concerts sont organisés en coprogrammation ?

L'espace Django aime à conserver la main sur la programmation pour des raisons d'exigence artistique, même si toutes les étapes sont organisées en liens étroits avec les associations et les bailleurs. La programmation est communiquée et les acteur-ices se l'approprient à leur manière, quitte à créer des débats et à accepter certains compromis au cours des discussions.

Questions et échanges avec la salle

Un participant note qu'un des écueils en termes de collégialité semble d'agréger ces différents cercles et de faire en sorte que tout le monde se sente embarqué dans ces dynamiques participatives; les intervenant-es ont-ils eu des cas d'échec dans ces tentatives et quelles solutions ont-ils mises en place le cas échéant ?

L'Espace Django a décidé d'aborder les communautés de manière séparée, chacune ayant envie de s'investir dans des endroits différents. Par exemple, la relation avec les bénévoles est travaillée de manière très proche, pour les accompagner du mieux possible et faire résonner leur participation avec le projet — par exemple, en matière d'accessibilité et de handicap, en leur offrant des formations de langue des signes. Il reste difficile d'impliquer tout le monde : les bénévoles deviennent des émissaires; les artistes s'engagent pour longtemps et vont souvent en amener d'autres avec les mêmes intérêts; de même pour les artistes programmé-es, accueilli-es en respectant les deux valeurs phares du lieu, convivialité et engagement, ce qui peut faciliter par la suite des opportunités de programmation.

Le Moulin a rédigé un livret d'accueil pour faire comprendre comment les artistes sont accueilli-es au sein du lieu. Le livret contient un trombinoscope des bénévoles, y compris des bénévoles qui réalisent le catering invitant ainsi les artistes à partager leur repas en même temps que les bénévoles. Ce document et d'autres très spécifiques aident à croiser les communautés.

Au Bastion, le risque était d'avoir un fonctionnement des bénévoles à 2 vitesses — ceux du Bastion et ceux du comité des fêtes risquant de préempter le statut par leur implication et refusant d'être un réservoir de main-d'œuvre pour l'association. Cette relation s'est construite avec le temps et a eu pour conséquence de redynamiser la vie associative via la coconstruction de l'ensemble; cela a abouti à une porosité entre le comité des fêtes et la gouvernance, dans le cadre du renouvellement des places au CA par exemple, mais a également abouti à proposer des formations, des temps conviviaux. Des commissions sont en cours de mise en place entre équipe, membres du CA, membres du comité des fêtes et adhérent-es sur

les grands sujets relatifs à la vie associative, pour permettre de créer les conditions de débat et d'échange qui la nourrissent.

Comment les lieux plus grands parviennent-ils à incarner cette communauté affective ?

Un membre de l'Astrolabe à Orléans, avec une salle de 220 places et une autre de 570 places, indique que son lieu comporte 200 bénévoles, qui participent à 2 festivals et 60 dates à l'année; iels s'organisent également en commissions. Chaque bénévole qui adhère au projet peut participer à l'organisation d'un concert avec une sensibilisation proposée par les salarié-es de la structure (technique, production, programmation). L'inclusion des bénévoles est cruciale puisqu'ils sont les premier-ères à renvoyer une image de la salle. Une volonté existe de monter des opérations évoluant avec le temps et les bénévoles, toutes ne restant pas forcément à terme dans la structure.

Un membre de la Vapeur à Dijon, dont la jauge est de 1400 personnes, estime que c'est à travers l'identité créée et l'action mise en place que la communauté se construit. Si une harmonie existe entre les actions et la manière dont elles sont initiées, avec le souci du détail, de l'accueil, de la qualité de ce qui est présenté, de la diversité de la programmation, les lieux se dotent d'une identité forte qui suscite l'adhésion et l'affection d'une population très large et diverse. La communauté est un concept intéressant, mais restrictif, par rapport à l'adhésion d'une population de manière ponctuelle ou récurrente, les projets offrant des manières différentes de s'y inscrire selon les publics. La fidélité à l'identité du lieu, tout comme une communication sincère et équilibrée jouent un rôle dans ce processus.

Guillaume Dampnon, directeur du Bastion, reconnaît le risque d'enfermement, mais note que les communautés et les identités culturelles peuvent être multiples, ce qui peut amener rapidement à convoquer la notion de droits culturels — conduisant à accepter l'appartenance d'un-e individu-e à plusieurs communautés culturelles.

Un participant note qu'entretenir le lien et le renforcer avec tous les publics, particulièrement les adhérent-es, demande du temps, de la proximité — le sentiment d'attachement créé

est certes lié au projet artistique des différents lieux, mais également aux personnes côtoyées. Ce rôle est souvent confié aux responsables des actions culturelles, des relations au public ou de la vie associative, qui peuvent au gré de leurs carrières quitter les établissements; cela peut poser problème, puisque l'incarnation est alors portée par une personne spécifique. Les structures réfléchissent-elles à cette question, pour mettre en place une incarnation partagée entre les permanent-es de ces équipes ?

Au Bastion, les personnes qui incarnent le lieu comprennent l'équipe, des différents secteurs d'activités et les bénévoles qui sont les ambassadeur-ices de la structure, ce qui est très positif.

Au Moulin, cette problématique existait avec une personne qui portait l'incarnation seule; différents membres salariés sont devenus référent-es dans les commissions et la mise en place du trombinoscope a aussi renforcé les liens avec les bénévoles, pour préparer la désacralisation progressive de cette personne en charge de la vie associative. Une présence tournante a également été mise en place durant les soirées organisées pour répartir la représentation.

À l'Espace Django, la question se pose également, avec 6 personnes salarié-es en ETP (Equivalent Temps Plein). L'équipe a cependant planté des graines au fil des années pour transmettre une partie de cette incarnation aux nouveaux-elles arrivant-es comme aux bénévoles. La question se pose cependant au quotidien.

Un membre de la Vapeur note que c'est la problématique de faire équipe au service d'un projet qui est questionné, d'autant que les parcours professionnels aujourd'hui amènent les personnes à changer plus souvent de poste. Toute l'équipe doit être impliquée dans les activités avec les bénévoles.

Le Moulin va faire l'objet de travaux, ce qui fait peur à la communauté des bénévoles. Où en êtes-vous dans ces réflexions ?

Les bénévoles du Moulin sont d'une grande mixité sociale (retraité-es, jeunes actif-ves) et ont très peur de cette fermeture pour travaux qui va durer deux à trois ans, avec des activités

et des programmations au sein d'autres structures. Le rendez-vous au Moulin fait partie de leur quotidien et ils se posent de nombreuses questions sur la manière dont le lieu va être réhabilité dans le futur, sans que les réponses existent pour l'heure. Une réflexion a lieu dès aujourd'hui pour déterminer à quel endroit les associer; un projet est en train de naître sur la fabrication de mobilier, avec la participation de designer-ses, d'une école spécialisée, pour penser la modularité du lieu dès à présent et avec les bénévoles. La commission « projets » va être élargie pour être à l'écoute et formuler des propositions aptes à construire cet avenir dans la durée. Un lien affectif fort existe avec le lieu que les bénévoles se sont réappropriés et leur peur est d'être dépossédés.

Une participante du Kubba à Évreux note qu'une difficulté existe aujourd'hui pour recruter des employé-es avec des jeunes qui refusent d'accepter des conditions salariales peu avantageuses. Les bénévoles offrent du travail gratuit et la question se pose d'une participation de la nouvelle génération à cet imaginaire et à ce mode de fonctionnement.

Un participant de la Vapeur remarque qu'il ne s'agit pas seulement de travail gratuit, mais également d'une implication volontaire. Certain-es s'investissent par simple amour de la musique, ou par envie de rencontrer d'autres personnes, d'entrer dans un collectif. Chaque organisation envisage cette implication à sa manière. Par ailleurs, les appréhensions lors de la fermeture d'un lieu pour une reconfiguration sont légitimes et ne sont jamais totalement levées. La Vapeur a fermé pendant deux ans en continuant des activités extérieures et à la réouverture, certain-es bénévoles ne s'y sont pas retrouvés; d'autres sont arrivés. Cette fermeture a également créé du manque et l'absence peut être un moyen aussi de mesurer la place que prennent ces lieux et les activités qu'ils génèrent.

Un participant de File7 indique qu'il rencontre toujours des jeunes volontaires et désireux-ses de partager, même s'ils sont plus attentif-ves à leurs conditions de travail (ce qui est une bonne chose). Les lieux peuvent être un outil d'incarnation des projets, mais aussi constituer une barrière, comme à l'Espace Django, auquel les habitant-es réagissaient à son ouverture

par une méconnaissance ou de la défiance. Il en est de même à File7, le lieu n'étant pas très lisible. Un travail doit être mené pour renforcer cette lisibilité et penser un projet. Le lieu doit être dans le « faire venir » et aussi dans le « aller vers », et ce double mouvement permet de poser une identification forte et une incarnation des personnes.

Mourad Mabrouki, codirecteur de l'Espace Dango, évoque la possible « crise des vocations » de la nouvelle génération, plus attentive à ses conditions de vie, même s'il peut constater que certain-es jeunes font preuve de détermination. Nombre d'entre eux-elles ne viennent pas du sérail, ce qui peut être vivifiant pour les lieux et les échanges.

Claire Fridez note que les recrutements au Moulin se font beaucoup à l'heure actuelle auprès des personnes du territoire, ne disposant pas nécessairement du bagage nécessaire, mais qui peuvent être formées et intégrées dans un parcours.

Les participants sont invités à définir 5 mots-clés pour l'atelier.

Ils proposent :

- lien de qualité
- limites (de la communauté)
- pluralité (unité et diversité des communautés)
- communication (pour faire lien)
- conversation (partage)
- appropriation (transmission)