



# Synthèse des rencontres du 4e Forum Jazz

Métropole Clermontoise / Riom / Puy-de-Dôme  
24-28 novembre 2021

---

Problématiques et enjeux du secteur  
du Jazz et des musiques improvisées



# EDITO

**JAZZ(s)RA – Plateforme des Acteurs du Jazz en Auvergne-Rhône-Alpes**, organisait du 24 au 28 novembre la 4<sup>ème</sup> édition de son événement biennale itinérante : **FORUM JAZZ**. Le choix du territoire ne fut pas un hasard : La Métropole Clermontoise et plus largement le Puy-de-Dôme représentait un enjeu important pour « faire région » au sein de notre filière du Jazz fédérée autour de notre association de plus de **220 adhérents** (artistes & collectifs d'artistes, scènes & festivals, structures d'enseignement, structures d'édition et de production).

Événement fédérateur au service de la reprise de notre secteur musical avec plus de **35 concerts** sélectionnés et diffusés sur **15 lieux auvergnats**, le Forum Jazz trouvait aussi sa singularité à travers la mise en place d'un programme transversal de rencontres conçu par nos soins en trois approches : les rencontres "Territoires", les rencontres "Métiers" & le « Forum Jeunes ». Événement dans l'événement qui convia plus de **400 professionnels**, plus de **250 étudiants** et plus de **200 enfants**.

Dans la continuité d'une première publication réalisée en 2019 pour la 3<sup>e</sup> édition du Forum Jazz, JAZZ(s)RA a souhaité poursuivre sa collaboration avec **3 personnalités (re)connues du secteur culturel** : Emmanuel Négrier, Laure Marcel-Berlioz & Jacques Panisset, en leur confiant un travail de synthèse des rencontres « Territoires » et des rencontres « Métiers ». C'est d'un commun accord, et assez naturellement, qu'ils se sont réparti cet exercice, en fonction de leurs spécialités, de leurs fonctions, et de leurs envies. Je les en remercie chaleureusement.

Il fut ensuite décidé d'aménager l'architecture de ce document en sectorisant cette double approche en 3 grandes familles d'enjeux et de problématiques que nous traversons tous au sortir de cette crise sanitaire qui a considérablement affecté notre secteur :

- > **Les problématiques politiques et de structuration du secteur,**
- > **Les enjeux & les problématiques récurrents,**
- > **Les enjeux & les problématiques émergents.**

Ce document est riche des constats émis par plus de **60 intervenants nationaux** et plus de **25 intervenants internationaux** invités dans le cadre d'un partenariat avec le Centre National de la Musique, plus de **6 études nationales & européennes** dévoilées en phase avec l'actualité culturelle et sociétale, la présence de réseaux partenaires et de réseaux associés, la présence des représentants de l'Etat, du CNM, des collectivités territoriales, des Organismes de Gestion Collective (Spedidam, Sacem, Adami) et de syndicats. Constats enrichis à travers la participation des professionnels présents sur ces rencontres qui furent libres d'intervenir et dialoguer avec les intervenants.

Nous espérons que ce document puisse servir nos professions, nos projets, nos trajectoires pour permettre à tous les acteurs de cette chaîne de valeur davantage de solidarité dans cette période qui nous impose de nous questionner sur nos pratiques et les enjeux actuels de notre secteur. Et c'est bien d'aujourd'hui dont il est question ici, et d'une photographie prise à un instant T de la filière musicale, un instant où les enjeux sont multiples : économiques, de territoires, de nouveaux modes de création, de production, de diffusion, et de distribution, d'écologie, d'inclusion, de renouvellement des publics comme de nouvelles pratiques, de formation et d'insertion professionnelle, d'égalité, de santé...

C'est de tout cela dont il est question ici.

Bonne lecture et au plaisir de vous retrouver en région Auvergne-Rhône-Alpes pour la **5<sup>ème</sup> édition du Forum Jazz en 2023 !**

**Le Président,**  
**Pierre DUGELAY**

## UNE SYNTHÈSE DES RENCONTRES DE CE FORUM... POUR QUI ?

- Artistes des musiques de Jazz, Musiques Actuelles Amplifiées, Chanson, Musiques traditionnelles et du Monde, Musiques Contemporaines...
- Producteurs, éditeurs, formateurs & enseignants, directeurs de structures pédagogiques, organisateurs, programmeurs, professionnels des médias... au service de la musique, chercheurs issus de tous les courants musicaux...
- Elus & techniciens des collectivités, de l'Etat, gestionnaires et représentants des Organismes de Gestion Collective...
- Etudiants des universités dans les filières de la musique ou de l'organisation/ événementiel, élèves des conservatoires et écoles de musique.

### Remerciements particuliers pour leurs contributions à ce Forum Jazz et cette publication :

- **Le Conseil d'Administration de JAZZ(s)RA**

Pierre DUGELAY | Le Périscope

Joséphine GROLLEMUND | Festival Détours de Babel / CIMN

Benjamin TANGUY | Jazz à Vienne

François GHANI | Jazz en Bièvre

Claire ROUET | La Baie des Singes

Florent BRIQUÉ | Artiste Musicien

Yann-Gaël PONCET | Cie Facteur Soudain

Lydie DUPUY | Artiste Musicienne

Pascal BERNE | Collectif La Forge

Astrid BAILO | 17A7

Julien ARNAUD | Kollision / BAAM Production

David SUISSA | Chante et tais-toi

Bertrand FURIC | APEJS

Laurent COKELAERE | Jazz Action Valence

Ludovic MURAT | CRR de Saint-Etienne

**Bernard DESCOTES** | Personnalité qualifiée, à l'initiative de cette démarche de publication dans la continuité du Forum Jazz de Vienne Condrieu Agglomération en 2019, publication à retrouver également sur notre site internet.

- **L'équipe de JAZZ(s)RA**

Pascal BUENSOZ

Florian ALLENDER

Amélie CLAUDE-NATOLI

*L'ensemble des partenaires & participants du Forum Jazz à retrouver rubrique « Forum Jazz » de notre site internet, ainsi que sur le site dédié de l'événement : [forumjazz.com](http://forumjazz.com).*

# SOMMAIRE

Rédacteurs.....	p.6
<b>1. PROBLÉMATIQUES POLITIQUES ET DE STRUCTURATION DU SECTEUR.....</b>	<b>p.8</b>
1.1. Politique culturelle : quels enjeux pour les territoires ?.....	p.10
1.2. La crise sanitaire comme révélateur. Quelles nouvelles approches ? Si on parlait des publics !.....	p.14
1.3. L'approche des organismes de gestion collective (SACEM, ADAMI) & du CNM face aux nouvelles pratiques des artistes (interprètes/auteurs/compositeurs) & de la production.....	p.20
<b>2. PROBLÉMATIQUES/ENJEUX RÉCURRENTS.....</b>	<b>p.24</b>
2.1. Le Jazz dans l'enseignement supérieur.....	p.26
2.2. Des préconisations aux évolutions en matière d'égalité entre les femmes et les hommes dans l'enseignement musical & le début de carrières.....	p.36
2.3. Comment fertiliser la création jeune public musicale en régions ?.....	p.41
2.4. Initiatives en milieu rural : les nouveaux circuits de la diffusion ?.....	p.46
<b>3. PROBLÉMATIQUES/ENJEUX ÉMERGENTS.....</b>	<b>p.52</b>
3.1. Création, responsabilité socio-environnementale et vie artistique.....	p.54
3.2. Identifier, fédérer et défendre les petits lieux qui agitent des espaces de vie.....	p.58
3.3. Marketing Digital : quels outils pour les indépendants et musiques de niche dans l'univers du streaming ?.....	p.61
3.4. Risques Psychosociaux (RPS) chez les musiciens — focus sur le projet Erasmus + MP3 "Music, pedagogy, progress and play".....	p.65
Glossaire.....	p.70



# RÉDACTEURS



## Emmanuel Négrier

Emmanuel Négrier est directeur de recherche en science politique, et directeur du **CEPEL** (Centre d'Études Politiques Et sociales), à l'Université de Montpellier. Il co-dirige la collection « *Politiques culturelles* » des **Presses Universitaires de Grenoble**. Il dirige la revue *Pôle Sud*. Ses recherches portent notamment sur les politiques publiques, les comportements électoraux, les festivals et les métamorphoses de la participation culturelle et artistique. Il a publié *Culture et Métropole*, chez Autrement en 2020 (avec Philippe Teillet); et *Festivals, territoire et société*, Paris : Presses de Sciences Po, 2021 (avec Aurélien Djakouane).

## Laure Marcel-Berlioz

Diplômée en histoire, musicologie et sciences politiques, Laure Marcel-Berlioz est entrée au **Ministère de la Culture** comme déléguée régionale à la musique à la **Drac Bourgogne**, puis elle a été conseillère pour la musique à la **Drac Rhône-Alpes**. Elle a ensuite dirigé le **Centre de documentation de la musique contemporaine** à Paris. Inspectrice de la création et des enseignements artistiques hors classe, membre de conseils d'administration d'institutions musicales, notamment présidente du **Pôle Sup 93**, elle est auteur d'articles et directrice de publications (dont *Compositrices, l'égalité en acte*, Cdmc/Éditions MF, 2019). Ses principaux sujets sont les politiques publiques de la musique, l'histoire de l'enseignement musical et de la création musicale, la place des femmes dans le milieu musical.



## Jacques Panisset

Jacques Panisset est un **musicien** et un **consultant musique**. Il aborde très tôt la musique : le rock, le jazz moderne et l'improvisation libre, la chanson. Il se produit avec ses propres groupes où se succèdent certains des meilleurs éléments de la scène régionale Rhône-Alpes, genevoise et nationale. Il participe en 1981 à la création et à l'aventure du **BBG, le BIG BAND DE GUITARES**. Co-dirige l'**Atelier Grenoble Espace Musical (AGEM)** de 1976 à 1990, au sein duquel il enseigne la guitare, l'harmonie et le travail d'ensemble. Il prend la direction du **GRENOBLE JAZZ FESTIVAL** en Isère en 1989. Membre fondateur de l'**AFIJMA** (Association des Festivals Innovants en Jazz et Musiques Actuelles) dont il est vice président ainsi que du réseau **TECMO** (Trans European Creative Music Organizers), ancien membre du CA de l'**EJN** (Europe Jazz Network). Co-fondateur en 2010 du **cimn** (Centre International des Musiques Nomades) et du festival **Détours de Babel**.



# PROBLÉMATIQUES POLITIQUES ET DE STRUCTURATION DU SECTEUR

- 1.1** Politique culturelle : quels enjeux pour le territoire ?
- 1.2** La crise sanitaire comme révélateur. Quelles nouvelles approches ? Si on parlait des publics !
- 1.3** L'approche des organismes de gestion collective (SACEM, ADAMI) & du CNM face aux nouvelles pratiques des artistes (interprètes/auteurs/compositeurs) & de la production

# 1.1

## Politique culturelle : quels enjeux pour les territoires ?

### INTERVENANTS

- Pierre Dugelay (*Le Périscope / JAZZ(s)RA*)
- Olivier Bianchi (*Ville de Clermont-Ferrand / Métropole Clermontoise*)
- Jean-Philippe Thiellay (*Centre National de la Musique*)
- Sophie Rotkopf (*Région Auvergne-Rhône-Alpes*)
- Marc Drouet (*Drac Auvergne-Rhône-Alpes*)
- Nathalie Perrin-Gilbert (*Ville de Lyon*)

**MODÉRATION** - Marjorie Glas (*Auvergne-Rhône-Alpes Spectacle Vivant*)

**SYNTHÈSE** - Emmanuel Négrier

Pour qui pense que parler des territoires est forcément évoquer un univers stable, une permanence à l'abri des flux et tourbillons des temps présents, la table-ronde plénière « Politiques culturelles : quels enjeux pour les territoires » aura offert un démenti cinglant. Tout bouge, dans la gouvernance territoriale des affaires musicales. De nouvelles interdépendances se font jour, des problèmes d'articulation aussi. Cette table-ronde plénière était dédiée à Françoise Dupas, l'âme du Petit Faucheur, à Tours, et décédée quelques jours avant le début du forum.

### Un écosystème fragile

Prendre conscience de la situation en région Auvergne-Rhône-Alpes était le propos de Pierre Dugelay. Ici, les enjeux d'articulation concernent évidemment une région qui aura subi l'épreuve de la fusion, avec ses valse-hésitations politiques des débuts, son traitement des anciennes politiques auvergnate et rhônalpine, qui étaient loin d'être alignées sur les mêmes principes et ressources. Quelques mois après la réélection de la même majorité, qui peut dire que la fusion est désormais totalement acquise ? Elle reste un chantier de tous les jours. Comme toutes les autres régions, AURA est aussi un espace musical extrêmement hétérogène, où un petit nombre d'acteurs puissants contraste avec une myriade de plus petits, l'ensemble composant un écosystème fragile et particulièrement touché par les effets de la pandémie.

Avec le développement du système d'aide publique, notamment de la part de l'État et du CNM\* en particulier, se posent inévitablement les questions des « trous dans la raquette », aussi fine et relativement exceptionnelle en Europe soit la palette des soutiens publics proposés en France. Parmi les problèmes, celui du niveau d'information des acteurs et, en particulier, de ceux qui sont au vu de leurs difficultés les destinataires naturels des aides, et qui n'y accèdent parfois pas faute d'en être informés. Une telle situation plaide pour une observation systématique, en région, par le truchement d'acteurs qui soient en mesure de faire un lien permanent entre les politiques publiques et les situations territoriales.

### Une région et deux métropoles

Les politiques culturelles, c'est un compromis toujours instable entre une vision sectorielle des choses et leur déclinaison territoriale. La région Rhône-Alpes est l'héritière d'une vision sectorielle

particulièrement déterminée, depuis les débuts de la décentralisation. La vision de filières a alimenté la naissance d'agences spécialisées, d'acteurs collectifs rayonnant dans une discipline, une esthétique. La fusion a rebattu les cartes et Sophie Rotkopf, nouvelle vice-présidente à la Culture de la Région AURA, en a donné une très bonne illustration. Son propos a certes désigné les musiques actuelles en tant que secteur particulier (plus que le jazz d'ailleurs). Elle a déployé l'ensemble des décisions de sauvegarde prises par la Région en ne changeant pas ses dispositifs, en décidant d'un plan de sauvegarde doté de 3,7 millions d'euros pour la culture (en général), en abondant un contrat de filière de 30 000 euros, ce que chacun s'est accordé à considérer comme un premier pas. Mais c'est la vision très axée sur les territoires qui a retenu davantage notre attention à écouter la vice-présidente : trois fois, le monde rural a été cité comme un espace prioritaire, au titre de marqueur de l'identité régionale, de terrain fertile pour le redémarrage des concerts, de bénéficiaire des politiques de soutien à la mobilité artistique, à l'itinérance. La ruralité a beau ne représenter que 20% de la population, on a compris qu'elle a un poids symbolique et politique bien plus élevé, pour la région en tous cas. Évidemment, la chose est peu différente pour Olivier Bianchi, maire de Clermont-

**" Les politiques culturelles,  
c'est un compromis  
toujours instable entre  
une vision sectorielle des  
choses et leur déclinaison  
territoriale "**

\* Retrouvez les acronymes utilisés tout au long de cette revue dans le glossaire page 70.

Ferrand et président de sa métropole. Après avoir rappelé les piliers (gestion directe, aides aux artistes, soutien aux opérateurs structurants, mais aussi interface entre culture, économie et société) sur lesquels s'appuie l'intervention de la métropole leader française en matière d'intercommunalité culturelle, le maire-président fait le pari que le redémarrage de la culture ne se fera pas à l'identique des années pré-pandémiques.

Cela pourrait passer pour alarmiste, mais pas seulement. De nouvelles conquêtes pour la culture sont possibles, en allant à la rencontre des élus, dont certains sont nouvellement en charge de ces dossiers. Le maître mot c'est l'articulation : les politiques culturelles, dit-il, auront plus de mal à se justifier pour elles-mêmes. Raison de plus pour qu'elles s'ouvrent à toutes les coopérations possibles. Avec d'autres secteurs, bien sûr (on pense à l'éducation, au social, au développement économique, voire à la santé) ; avec d'autres territoires, c'est certain. Et Olivier Bianchi en porte témoignage avec le style qu'il donne à

la candidature de Clermont-Ferrand pour être capitale européenne de la culture en 2028. Tout y est ouvert sur un espace largement plus vaste que sa métropole, vers le Cantal, le Morvan, entre autres territoires. Parmi les nouveaux élus, Nathalie Perrin Gilbert, adjointe lyonnaise à la Culture, relève le défi de la coopération en faisant état de celles entre Lyon et Clermont. Compte tenu des débats qui entourent la gestion culturelle des villes nouvellement conquises par les Verts, l'intervention de l'élue était très attendue. Elle n'a pas déçu. Tout comme Olivier Bianchi, elle commence par rappeler la politique de soutien exceptionnel de la Ville au secteur culturel, par la panoplie que peut dégager une ville qui consacre encore près de 20% de son budget au secteur culturel : fonds d'urgence, exonérations de loyers, reports de redevance, subventions nouvelles,

programmation exceptionnelle (une fête de la musique étendue à tout l'été), entrée dans le GIP Café Culture pour favoriser la professionnalisation de la diffusion, etc.

Mais la grande affaire lyonnaise, en culture, c'est aussi de trouver les marges de manœuvre pour marquer le mandat d'une orientation politique nouvelle : plus favorable aux acteurs indépendants, plus sensible aux enjeux combinés de la culture et du développement durable. Pour cela, il faut desserrer l'étau des reconductions automatiques de subvention et lutter contre la concentration des financements publics au profit d'un nombre limité d'acteurs.

Cet élément du paysage (un découpage entre 20% d'acteurs structurés et influents pour 80% d'acteurs aux frontières de la profession et du bénévolat, émergents ou aux lisières de la culture « légitime ») est une donnée clef pour comprendre ce qu'il se passe du côté de l'État.

### L'État et le CNM

Bastien Colas, directeur régional adjoint de la

DRAC-AURA, responsable du pôle création, revient sur la pandémie, en pointant le fait que de manière totalement inédite depuis 40 ans, l'État a soutenu, par ce biais, des acteurs qui n'étaient pas dans son périmètre habituel de référence. Avec son lot de découvertes, de réflexions critiques sur ledit périmètre, mais aussi la nécessité de faire le bilan des filières, ici des musiques actuelles et du jazz, qui ne sont pas aidées par les DRAC au même titre que le fait le CNM (« Même patron, mais pas même monde », dit Bastien Colas), nouvel acteur entré en scène dans la pire situation, mais peut-être, pour lui, dans les meilleures conditions.

Le Centre National de la Musique est un nouvel acteur que 40 ans de tergiversations ont cru ne jamais voir s'inscrire dans le paysage musical. Sa naissance fin 2019 l'a presque immédiatement

transformé en pompier d'une filière à laquelle il a apporté des moyens exceptionnels, étendant son intervention à l'ensemble de la filière, pour atteindre près de 200 millions d'euros en 2021. Alors qu'il fait face à une situation d'urgence durable, il doit s'efforcer de construire une politique pour des acteurs aux intérêts, aux philosophies et modes de financement très hétérogènes. En termes d'esthétiques, cela va des musiques classiques aux actuelles. En termes d'opérateurs, cela va des salles aux festivals, des auteurs aux labels, aux producteurs, aux disquaires... En termes de missions, au-delà du guichet d'urgence, cela va de la formation à l'information, des aides à la structuration aux conventions avec les collectivités territoriales, dont la signature récente de la première touchant une métropole, Clermont-Ferrand, étend un spectre jusque-là réservé pour l'essentiel aux régions. Jean-Philippe Thiellay, son directeur, évoque les enjeux auxquels le CNM est d'ores et déjà confronté. Aujourd'hui, la sauvegarde d'un écosystème dont on ne sait pas encore nettement si les aides d'urgence ont toujours frappé à la bonne porte – une inquiétude qu'il partage avec la DRAC – et si la répartition n'a pas posé quelques problèmes d'équité.

Parallèlement, l'extension du spectre d'intervention imposera une discussion collective de tous ces acteurs héritiers d'histoires spécifiques, pour dessiner une cohérence d'ensemble. Celle-ci aura à apporter des réponses aux défis de la diversité (entre opérateurs, entre territoires), des échanges internationaux, de l'innovation, de la transition écologique. Comme dans tout processus d'institutionnalisation, ce n'est pas seulement à l'institution de faire ses preuves, mais aussi aux différents acteurs de la musique de s'en approprier collectivement les potentialités. Vaste entreprise d'intelligence collective dont la pandémie aura accéléré la prise de conscience.

## Plus d'infos

**Centre National de la Musique**  
cnm.fr

**Ministère de la Culture**  
culture.gouv.fr

**DRAC Auvergne-Rhône-Alpes**  
culture.gouv.fr/Regions/Drac-Auvergne-Rhone-Alpes

**Région Auvergne-Rhône-Alpes**  
auvergnerhonealpes.fr

**Ville de Clermont-Ferrand**  
clermont-ferrand.fr

**Clermont Auvergne Métropole**  
clermontmetropole.eu/accueil/

**Auvergne-Rhône-Alpes Spectacle Vivant**  
auvergnerhonealpes-spectacle vivant.fr

**GIP café**  
culturegipcafescultures.fr

**JAZZ(s)RA**  
jazzsra.fr

## 1.2

La crise  
sanitaire  
comme  
révélateur.  
Quelles  
nouvelles  
approches ?  
Si on parlait  
des publics !

## INTERVENANTS

- Roger Fontanel (*CRJ Bourgogne Franche Comté / D'Jazz Nevers Festival*)
- Gilles Labourey (*IMFP - Institut Musical de Formation Professionnelle*)
- Joséphine Grollemund (*Centre International des Musiques Nomades*)
- Christine Dumons (*Collectif KOA*)

MODÉRATION - Bernard Descotes (*JAZZ(s)RA*)

SYNTHÈSE - Emmanuel Négrier

## Le rapport au public, c'est aussi un métier

Une table-ronde consacrée aux nouvelles approches professionnelles s'est donnée pour objectif de parler à la fois de l'ensemble des innovations engendrées depuis le début de la pandémie et de parler des enjeux liés au public du jazz, à partir de la récente étude publiée par Aurélien Djakouane et Emmanuel Négrier, *Festivals, territoire et société*, aux Presses de Sciences Po en 2021.

## De nouvelles pratiques en temps de pandémie ?

Bernard Descotes, ci-devant membre du bureau de JAZZ(s)RA, Christine Dumons, co-présidente de Occijazz avec Fanny Pagès, Joséphine Grollemund, du Centre International des Musiques Nomades (et Détours de Babel) ainsi que Roger Fontanel, du Centre Régional du Jazz en Bourgogne Franche-Comté (et de D'jazz Nevers) et Gilles Labourey (réseau Cap au Sud et Salon de Musique) ont d'abord échangé sur ces nouvelles pratiques et les perspectives qu'elles offraient. Trois grandes leçons en découlent.

La première est que les nouvelles pratiques sont, pour partie, l'amplification d'actions qui existaient déjà auparavant, mais qui ont pris un nouveau relief en temps de pandémie. Bernard Descotes en témoigne en AURA avec les concerts en EHPAD,

en appartement, une accentuation des stratégies d'itinérance. Christine Dumons évoque le volet de diffusion en milieu rural, qui s'appuie sur le contrat de filière en Occitanie. Roger Fontanel met l'accent sur l'intensification des pratiques en matière d'Éducation Artistique et Culturelle, et la rencontre avec un nouveau public qu'elle induit. Joséphine Grollemund évoque, à la sortie de la deuxième vague, l'organisation de concerts dans l'espace public.

Évidemment, ces initiatives s'inscrivaient déjà dans les projets artistiques et dans certaines politiques publiques, mais elles ont connu une intensification

qui n'est pas sans poser certains enjeux, à commencer par l'incertitude du modèle économique proposé par ces actions. Qu'il s'agisse des concerts en appartement ou des performances dans l'espace public, la reconnaissance artistique du travail et des coûts engendrés laisse parfois à désirer et du côté des audiences et du côté des pouvoirs publics. Elles posent aussi l'enjeu des « bénéficiaires de l'itinérance », dont certains, depuis la salle, ont contesté qu'il s'agisse « encore » des gros opérateurs plutôt que de projets moins reconnus et dotés.

**" Les nouvelles pratiques sont, pour partie, l'amplification d'actions qui existaient déjà auparavant, mais qui ont pris un nouveau relief en temps de pandémie "**

La deuxième leçon touche aux nouveaux usages numériques. Chacun a évidemment évoqué le transfert sur la toile de multiples activités : rencontres professionnelles, concerts, cours en ligne, création en ligne, etc. Il

ressort de ces expériences deux visions : la pratique de ces outils a d'abord été vécue sur le mode de la survie (après tout, le numérique a été l'occasion de faire quelque chose ensemble quand se voir n'était plus possible) ; puis sur le mode de l'ersatz avant d'être l'objet d'une analyse plus détaillée.

De survie, il a été notamment question quand l'usage des technologies numériques a permis de maintenir des activités, voire de leur donner un rythme et un contenu différent. Par exemple, les réunions et échanges professionnels, pour faire ensemble un diagnostic de la situation, échanger avec des univer-

sitaires, des élus, des homologues d'autres régions, ont connu un essor considérable. De même, les outils numériques de travail (par exemple au conservatoire de Lyon, en PACA) ont permis de maintenir une activité qui, sans ces réseaux, était condamnée à l'arrêt.

D'ersatz, il a surtout été question à propos des concerts. Joséphine Grollemund l'exprime bien : le transfert en ligne des concerts (tout comme d'autres activités ouvertes d'ailleurs, *ndr*) a certes rendu possible la prestation des artistes, et même étendu leur écho à des publics (notamment extra-régionaux) qui n'auraient certes pas fait le déplacement. Seulement, dès que le confinement a été assoupli puis que les concerts en live ont pu reprendre, les concerts en ligne ont pratiquement disparu, et même les modes hybrides (en live et en ligne à la fois) ont quasiment cessé. Ce n'est pas qu'une affaire économique. Bien sûr celle-ci compte. Roger Fontanel l'évoque en rappelant, avec Gilles Labourey, que la mise en œuvre d'un concert en ligne représente des coûts d'équipement et de captation non négligeables, d'autant plus difficile à faire valoir qu'on est dans un univers dominé par le paradigme de la gratuité d'usage. Mais l'ersatz numérique vient ici du fait qu'un concert ce n'est jamais uniquement... un concert. Or le numérique a toutes les peines du monde à produire – et même à singer – la convivialité, les hypertextes sensoriels que représentent une expérience de sortie au concert.

Et c'est dans la troisième vision de ces outils nouveaux que se trouvent à la fois les perspectives durables et les enjeux culturels et politiques.

Au-delà de la survie et de l'ersatz, ces outils ont produit des effets et atteint des objectifs qui, pour certains, n'étaient pas même recherchés. Les cours en distanciel ont ainsi renforcé la concentration des élèves, plus orientés vers l'apprentissage en duo avec le formateur qu'en bande avec les pairs (turbateurs). Les rencontres et concerts ont démultiplié les possibilités d'audience, dont les chercheurs peuvent, de leur côté, témoigner : ils ont accédé à l'expressivité d'un milieu artistique et culturel comme jamais peut-être ils l'auraient rêvé, sans se déplacer. Cette expressivité s'est faite en temps d'angoisse réflexive (qu'en est-il de ma place) et herméneutique (quel

**" Cette expressivité s'est faite en temps d'angoisse réflexive (qu'en est-il de ma place) et herméneutique (quel est le sens de tout cela ?) "**

est le sens de tout cela ?). C'est aussi le rôle qu'ont joué ces outils : d'être un écho particulièrement efficace des enjeux partagés par tous. Ce qui a donné l'impression (l'illusion ?) d'un essor irrésistible du paradigme coopératif (l'union fait la force) contre l'opportunisme individuel (chacun sauve sa peau).

En dehors des motifs classiques (pauvreté de l'expérience sociale, coût d'équipement), plusieurs alertes sonnent déjà aux oreilles des technophiles. Le premier, déjà évoqué, est celui du modèle économique qui est derrière ces télé-communions. Pour l'instant, à de rares exceptions près (plutôt de grosses têtes d'affiche), ce modèle est celui d'une paupérisation des revenus artistiques, pourtant déjà lourdement grévés par la crise.

Ensuite, c'est un modèle qui enferme le plus grand nombre dans une dépendance accrue aux GAFAM qui, on ne le sait pas assez, n'est pourtant pas irrésistible. Dans la salle, on évoque ainsi le cas de la Métropole de Lyon qui a développé un outil numérique de travail sur une base locale, open source (« Laclasse.com ») qui permet de contourner les gloutons numériques. Il faudra enfin, sur l'expérience sociale, suivre les tentatives d'appropriation des outils numériques selon un mode collectif et convivial (concerts en appartement à distance, en salle équipée, etc.). Le pari est tout sauf pascalien, tant les enjeux qui sont derrière ce développement méritent qu'on s'y arrête. Surtout, ils concernent les publics, dont il est autrement question maintenant.

## Les publics du jazz en question

Le fait festivalier a pris une place croissante dans l'agenda culturel, comme en a témoigné, en creux, sa quasi-absence au cours des deux dernières années en raison de la crise sanitaire. La recherche SoFEST! entamée avant le début de la pandémie, puis poursuivie et achevée pendant a été initiée et coordonnée par France Festivals. Elle est le fruit d'une coopération étroite entre un laboratoire de recherche, le CEPPEL (CNRS-Université de Montpellier), des réseaux régionaux et nationaux de festivals (le Collectif des festivals bretons, De Concert!, la Fédération des Festivals de Chanson Francophone) ainsi que l'Agence culturelle Grand-Est et Occitanie en Scène, avec le Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation du ministère de la Culture, la Sacem et le Crédit coopératif. Le projet scientifique qui l'a animé est de considérer le fait festivalier selon toutes ses dimensions, avec cinq angles d'observation : les indicateurs socio-économiques, les publics, les partenariats, le rôle des réseaux sociaux et celui du bénévolat.

Emmanuel Négrier en a proposé une lecture centrée sur les publics du jazz, à partir des 2636 questionnaires de publics (sur 26000) recueillis auprès de spectateurs de festivals de jazz. Tout d'abord, il fait remarquer que ces derniers sont parmi ceux qui ont payé le plus lourd tribut à la pandémie, avec seulement 10% d'entre eux qui ont pu se tenir normalement en 2020, et une chute moyenne de leurs budgets de 65%. Un portrait comparatif des festivals de jazz permet de les inscrire dans une vraie dynamique de festivalisation : 44% sont nés après 2006 ; ils sont plus estivaux (55%) que la moyenne (33%), programment un plus grand nombre d'artistes (103 contre 85 en moyenne), ont un budget moyen très inférieur à la moyenne (272000 euros), largement dû au fait que – en dehors de grands événements peu nombreux – ce sont le plus souvent de petits événements : 76% comptent moins de 10000 entrées.

La sociologie des publics fait apparaître plusieurs traits singuliers : plus âgés, masculins, éduqués et de catégories sociales supérieures que la

**" Les festivals de Jazz sont parmi ceux qui ont payé le plus lourd tribut à la pandémie, avec seulement 10% d'entre eux qui ont pu se tenir normalement en 2020, et une chute moyenne de leurs budgets de 65% "**

moyenne, les publics du jazz se sont définitivement éloignés de cette audience de classe moyenne peu diplômée qui, il y a un demi-siècle, faisait regarder le jazz comme « la culture de ceux qui n'en avaient pas ». Pourtant, en dépit de cette identité assez spécifique, le public du jazz se renouvelle : 30% des spectateurs n'étaient jamais venus au festival où nous les avons rencontrés. Si la part des fidèles est plus élevée qu'ailleurs, ils se rapprochent des événements classiques par la modalité dominante de leur participation : en couple. Et leur motivation — pour faire écho aux considérations précédentes sur l'hypothèse d'une substitution présentiel/distantiel par les réseaux — est une combinaison d'intérêts pour la programmation artistique, l'ambiance et la découverte, sous toutes ses formes.

*Les résultats plus détaillés de cette présentation sont disponibles sur le site de JAZZ(s)RA rubrique "Forum Jazz 2021", avec le jeu de diapositives présenté par Emmanuel Négrier.*

Dans la situation actuelle, plusieurs constats sont faits : un lien avec les publics qui s'est distendu, avec une perte d'identification des publics aux lieux, de leur attachement à y être chez eux ; une crise de la pratique de l'abonnement, une notion prônée par les pionniers de la décentralisation ; une hausse corollaire de la réservation de dernière minute ; une réticence à l'égard de moments musicaux trop contraints par le contrôle (sécuritaire, sanitaire) et une moindre fluidité entourant les pratiques conviviales (repas, boissons, mobilités) qui entrent en contradiction avec la combinaison de motivations présentée plus haut...

Sociologiquement, les premières impressions sont que les publics qui ne sont pas revenus sont plus souvent ceux qui étaient les moins engagés, plus jeunes mais aussi parmi les plus âgés. Une contraction du public au cœur des fidèles se dessine, évidemment

renforcée en cas de jauge réduite, mais qui pose frontalement la question du projet socioculturel des événements, et celle de leur modèle économique. Une concentration des audiences satisfaisantes sur les têtes d'affiche pèse non seulement sur les équilibres financiers mais interroge, à court terme, le projet culturel.

Une vision raisonnablement optimiste de ces constats fait le parallèle entre le moment actuel et le comportement des plus jeunes festivaliers, qui viennent pour la première fois. En général, ils optent pour une triple « police d'assurance » : ils viennent voir une affiche qu'ils connaissent déjà ; entre amis et pour peu de temps. Ce n'est qu'après qu'ils reviennent pour plus de temps, pour faire des découvertes, en pouvant même venir seuls. Les traits comportementaux des publics dans la reprise de 2021 font un peu écho à cette police d'assurance, dont l'avenir dira si elle est suivie d'une extension de la pratique, et d'un desserrement du risque. Une vision plus pessimiste laisserait penser que la régression du spectateur en consommateur suivrait la part la plus conformiste de la notion de consommation, avec la triste conséquence d'une programmation en fonction des goûts déjà constitués, et non « de ce que les gens pourraient aimer » (Jean Vilar). C'est d'ailleurs ce qui affleurerait chez certains participants à la table-ronde, parmi les plus jeunes, qui parlaient de la nécessaire adaptation de l'offre aux besoins des jeunes (vaste programme). D'autres pointaient, sur le même sujet, l'invisibilisation progressive des offres les plus créatives sur les algorithmes et plateformes, au profit des blockbusters, parfois dopés par les fameuses fermes de données dont la fiabilité (outre l'empreinte carbone) est aujourd'hui questionnée.

## Plus d'infos

**Centre National  
Recherche SofEST !**  
[francefestivals.com/fr/  
observatoire/toutes-les-  
etudes/so-fest](http://francefestivals.com/fr/observatoire/toutes-les-etudes/so-fest)

**Centre Régional du Jazz en  
Bourgogne Franche Comté**  
[crjbourgognefranchecomte.org](http://crjbourgognefranchecomte.org)

**Occijazz**  
[occijazz.fr](http://occijazz.fr)

**IMFP**  
[imfp.fr](http://imfp.fr)

**JAZZ(s)RA**  
[jazzsra.fr](http://jazzsra.fr)

**Centre International  
des Musiques Nomades**  
[musiques-nomades.fr](http://musiques-nomades.fr)

## 1.3

# L'approche des organismes de gestion collective (SACEM, ADAMI) & du CNM face aux nouvelles pratiques des artistes (interprètes/ auteurs/ compositeurs) & de la production

## INTERVENANTS

- Marc Thonon (*Centre National de la Musique*)
- Nathalie Roy (*Sacem*)
- Jean-Luc Carthonnet (*Sacem*)
- Celine Leporrier (*ADAMI*)

**MODÉRATION** - Joséphine Grollemund (*Centre International des Musiques Nomades*)

**SYNTHÈSE** - Emmanuel Négrier

**" Nous sommes là dans un modèle de régulation économique qui tient compte des évolutions des agents du secteur, mais qui rencontre un premier problème de taille : la très forte croissance des acteurs "**

Si la France se caractérise par un soutien public et collectif plus affirmé aux différentes composantes de l'écosystème musical, son modèle est en pleine recomposition. Cela n'est pas dû seulement à l'entrée du CNM dans le jeu. Cette recomposition doit aussi aux évolutions singulières à chacune des structures présentes (Nathalie Roy et Jean-Luc Carthonnet, pour la SACEM, Céline Leporrier, pour l'ADAMI, Marc Thonon pour le CNM). Ainsi, les Organismes de Gestion Collective (OGC) font régulièrement évoluer leurs dispositifs afin, notamment, de cadrer avec l'évolution du secteur lui-même. Pour la SACEM, cela s'illustre par la prise en compte du phénomène de coproduction, par les artistes, de leurs tournées ; par celle de l'environnement de l'artiste, de son accompagnement. Ainsi émergent de nouvelles aides à l'auto-production, mais aussi des aides plus globales (à raison de 30 par an) touchant des projets qui peuvent concerner la résidence, l'écriture, la production d'un spectacle ; ou encore un programme d'aide au développement éditorial, doté de 5 millions d'euros.

Du côté de l'ADAMI, on se recentre sur l'accompagnement aux artistes-interprètes, en s'intéressant moins qu'hier aux diffuseurs, festivals, tourneurs et producteurs. Du côté de ces derniers, l'idée est moins de les écarter des aides que de mettre en place un dispositif d'aide automatique en fonction du fait qu'elles génèrent (ou pas) de l'emploi artistique.

Pour le CNM, la situation est différente, puisque l'institution est très récente. Mais elle ne déroge pas à la règle d'une adaptation des anciens dispositifs de ses composantes (ex-CNV, ex-Bureau Export, ex-CALIF, ex-FCM), et de leur refonte au sein du nouvel établissement.

Les discussions, très techniques, ont montré que ces organismes travaillaient à leur adaptation dans un

contexte de pression à trois entrées principales.

La première est celle des transformations qui affectent le milieu musical. Parmi elles, évidemment, les mutations technologiques qui posent des enjeux de droits, d'originalité, de valeur contractuelle. Le coût moindre de production de la musique électronique (en général) fait qu'il y a de plus en plus de créations tous les jours. En conséquence, les médias n'ont plus le même discours. Auparavant, on vérifiait les audiences en live ; désormais, les attachés de presse vont voir les radios, qui regardent donc les vues sur les play lists et intègrent ou non l'artiste en fonction de cela. Des maisons de disque ont jeté l'éponge, n'ont plus les codes, et attendent que le projet émerge sur les réseaux sociaux avant de se prononcer. Cela pousse les artistes à la coproduction, alors même que le contrat qui lie le producteur à l'artiste est dit de « présomption de salariat », alors qu'en droit, il est impossible de s'employer soi-même. Ce cas illustre simplement la nécessité structurelle d'une adaptation mutuelle du droit et du fait.

On peut ajouter et c'est particulièrement important en matière de jazz, la question de savoir à partir de quand une œuvre qui interprète des standards constitue un arrangement ou une simple orchestration, ce qui change tout du point de vue juridique. Pour les aides, on s'achemine vers une aide globale qui inclut l'enregistrement, la promotion et les outils image (clip ou captation) dans un pack. On pense enfin (et ce n'est pas limitatif) aux évolutions qui affectent le milieu du disque, ou bien leur manque d'évolution, notamment dans le domaine de la digitalisation, comparée aux disquaires anglais.

Nous sommes là dans un modèle de régulation économique qui tient compte des évolutions des agents du secteur, mais qui rencontre un premier problème de taille : la très forte croissance des acteurs.

Au cours des dernières années, le nombre de demandes auprès de la SACEM a explosé, passant de 300 à plus de 1000 demandes annuelles. Le CNM et ses 115 personnes ont connu un démarrage en fanfare dans des conditions de pression totalement imprévisibles : trois fonds d'urgence, un fonds de compensation de billetterie, le conseil aux professionnels, une mission d'observation, des programmes et des contrats de filière en région... le tout avec des locaux qui restaient séparés jusqu'au déménagement en mai 2021 !

À ceux qui pensent, en libéraux, que les institutions sont des solutions à la recherche de problèmes à résoudre (et du coup, on construit le problème à dessein), on peut opposer ce clair exemple d'institutions qui peinent à résister à l'avalanche de problèmes qui impliquent une recherche éperdue de solutions.

Deuxième pression, celle de l'évolution économique et réglementaire. Évidemment, toutes ces tendances nous apparaîtraient presque comme sympathiques si elles ne se déroulaient pas dans un contexte plombé par la crise. Rappelons que – c'est aussi valable pour la SACEM, l'ADAMI que pour le CNM – ces organismes dépendent fortement de l'activité du secteur : les deux premières parce que leurs actions culturelles résultent d'une part de leur budget (25%) ; la troisième parce que son budget – hors crise – est largement fonction d'une taxe sur la billetterie. Et nous sommes donc face à un exemplaire effet de ciseaux : des demandes qui augmentent, des ressources qui diminuent. Ces diminutions ne sont pas dues qu'à la pandémie. La rémunération pour copie privée baisse depuis plus longtemps.

Les ressources de l'action culturelle sont directement menacées par les effets de l'arrêt de la Cour de Justice de l'Union Européenne du 8 septembre 2020 qui fait obligation aux OGC de verser des droits à des artistes établis dans des pays qui, eux, ne versent pas de droits aux artistes français. C'est notamment le cas des artistes américains, et cela entraîne des pertes colossales dans ce domaine puisque les « droits irréguliers » (ainsi qu'on les nomme) alimentaient fortement l'action culturelle de la SACEM et de l'ADAMI, laquelle, par exemple, affiche une chute de 35% de son action culturelle, ce qui l'a conduite à ne plus aider aux enregistrements, pour

se recentrer sur les spectacles vivants. Si l'on ajoute à cela les nouvelles obligations de transparence liées à la mise en œuvre de nouvelles directives, le nouveau contexte international qui met désormais en concurrence – du point de vue des artistes – les OGC françaises et celles de pays voisins (on pense aux anglaises), mais aussi demain les GAFAM, on a compris que le contexte est particulièrement tendu. La SACEM a mis en place son premier plan de départ volontaire en 2020.

Troisième pression, peut-être plus positive (rêvons un peu) c'est la pression à la distinction entre les différents organismes et leurs politiques d'aides. On l'a constaté, tous n'aident pas les artistes de la même façon, ni au même endroit, ni avec la même intensité. Par exemple, la SACEM ne consulte pas les budgets, bilans et fiches de paie pour les projets d'artistes, contrairement à l'ADAMI. Mais des aides se chevauchent un peu, des bénéficiaires ont toutes les peines du monde à savoir non seulement s'ils sont éligibles, mais encore auprès de qui et à quoi. L'un des effets du contexte actuel, c'est de faire que chacun se recentre sur « ses clientèles » ou ses dispositifs.

### Sous la pression, la bière ?

Bien sûr, la course à la distinction, les contraintes réglementaires et les coups de boutoir des innovations technologiques font partie des données de base de toute politique de la musique, et de tous temps. Ce n'est donc pas parce qu'il y a pression qu'il y a forcément (mise en) bière. Au contraire, on peut imaginer que l'esprit de régulation qui anime chacun des protagonistes, leurs ajustements mutuels, leur gestion concertée des trous dans la raquette et autres inégalités de traitement permette, dans un contexte qui reste difficile, de sauvegarder une politique musicale soucieuse de diversité, de créativité, d'intérêt général. L'une des clefs d'un métier toujours à l'ouvrage.

## Plus d'infos

**Centre National  
de la Musique**

cnm.fr

**SACEM**

sacem.fr

**ADAMI**

adami.fr

# PROBLÉMATIQUES & ENJEUX RÉCURRENTS

**2.1** Le Jazz dans l'enseignement supérieur

**2.2** Des préconisations aux évolutions en matière d'égalité entre les femmes et les hommes dans l'enseignement musical et le début de carrières

**2.3** Comment fertiliser la création jeune public musicale en régions ?

**2.4** Initiatives en milieu rural : les nouveaux circuits de la diffusion ?

Certaines problématiques, telles celles liées aux **territoires** (notamment ruraux), aux **publics** (jeunes et moins jeunes), aux **artistes** (femmes/hommes, parcours de professionnalisation) figurent depuis longtemps au cœur de la réflexion de la filière et reviennent de ce fait de manière récurrente.

Par la place qu'elles occupent dans l'espace public, et parce que les enjeux qu'elles recouvrent font l'objet chaque jour d'une importance grandissante, **ces problématiques se doivent d'être constamment revisitées.**

Il s'agit là d'intégrer aux dynamiques professionnelles de la filière toutes les composantes faisant société dans leur globalité. **Prendre conscience de la récurrence de ces parties hétérogènes et complémentaires, c'est (co)construire une filière envisagée dans toute sa diversité.**

## 2.1

Le Jazz dans  
l'enseignement  
supérieur

Issue d'une réflexion du collège formation de JAZZ(s)RA, cette rencontre professionnelle a été proposée en premier lieu pour mieux connaître la situation de l'enseignement supérieur du jazz en Auvergne-Rhône-Alpes. Dans cette région, les conservatoires et les associations dispensent une importante offre de formation, mais on constate qu'à la fin de leurs études initiales, une grande partie des élèves partent pour certains à Paris, pour d'autres à Lausanne ou Bruxelles. Cette question des mouvements des étudiants au cours de leur parcours d'études est plus complexe qu'il n'y paraît, elle articule différents territoires et niveaux d'organisation. Les interrogations posées ont donc été élargies à l'échelon national et international.

Il s'agit de faire le point sur ce qui est proposé à l'orientation des musiciens, d'expliquer également ce que sont les nouveaux CPES dont il existe un certain nombre dans la région, et comment procède leur agrément par le ministère de la Culture.

Comment s'articulent ces cycles avec les établissements d'enseignement supérieur ? Combien y a-t-il de places pour des étudiants en jazz dans l'enseignement supérieur et où ? Comment s'organisent les enseignements dans les nouveaux établissements que sont les pôles supérieurs d'enseignement artistique créés il y a une dizaine d'années ?

Cette rencontre vise à mieux connaître l'état des lieux afin de préciser le contexte, analyser les problèmes, définir les enjeux et ouvrir des perspectives.

### Le contexte national

L'organisation actuelle de l'enseignement supérieur artistique est relativement récente. Les choses sont similaires pour le théâtre et la danse, mais ici Philippe Ribour aborde spécifiquement le domaine de la musique, qui concerne les deux CNSMD de Paris et Lyon et les pôles supérieurs. La situation a été profondément modifiée en 2007 avec la création du nouveau Diplôme national supérieur professionnel (DNSP). Ce diplôme a été institué dans un premier temps, avant d'organiser les dispositifs de formation. Le ministère de la Culture a ensuite mis en place en 2009, en plus des deux conservatoires supérieurs, dix pôles supérieurs.

En France une partie de l'enseignement supérieur musical est pris en charge par les universités avec la musicologie et la recherche. L'enseignement artistique est assuré par les conservatoires. Les pôles supérieurs s'appuient pour leurs enseignements à la fois sur les moyens pédagogiques des universités (musicologie), sur ceux des conservatoires, et avec les moyens qui leur sont propres.

Les DNSP se situent au niveau de la licence. En musique, il y a environ 2000 étudiants toutes promotions confondues en licence, maîtrise, doctorat.

En jazz on compte 80 étudiants pour le DNSPM, principalement en Ile de France, dont 30 au Cnsmdp, une quarantaine aux Pôles sup de Paris Boulogne et de Seine Saint Denis et quelques étudiants dans les deux autres établissements habilités pour le DNSPM jazz : la Haute école des arts du Rhin (HEAR) et l'ESMD de Lille. D'autres pôles ont été habilités mais n'ont pas forcément d'étudiants ; des changements sont intervenus depuis la création des pôles, souvent faute d'un nombre suffisant d'étudiants pour assurer des enseignements cohérents.

Pour le Diplôme d'Etat Jazz il y a davantage d'établissements qui proposent des cursus : le Cnsmd Paris, le Cefedem Aura, L'ESMD de Lille, le pôle Aliénor à Poitiers, le Pont supérieur à Rennes. Les effectifs sont souvent faibles, et comme les enseignements sont combinés entre les deux diplômes DE/DNSPM, ce n'est pas toujours facile de faire le distinguo entre les étudiants.

La formation et l'obtention du Certificat d'Aptitude sont réservés aux élèves des Cnsmd, mais concernent un nombre très faible d'étudiants. À Lyon la formation au CA existe depuis longtemps mais il y a très peu d'étudiants en jazz dans la mesure où il n'y a pas de département jazz dans ce conservatoire.

On observe à l'entrée dans ces formations des spécificités jazz similaires aux musiques actuelles et aux musiques traditionnelles, à savoir que les étudiants arrivent par un parcours différent des parcours de musique classique, mais avec un niveau élevé de compétences acquises par d'autres moyens.

### INTERVENANTS

- Philippe Ribour (*Direction générale de la création artistique (DGCA)*)
- Armonie Lesobre (*FNEIJMA - Fédération Nationale des Écoles d'Influence Jazz et Musiques Actuelles*)
- Philippe Genet (*CEFEDEM AURA - Centre de Formation des Enseignants de la Danse et de la Musique*)
- Noémie Robidas (*Haute École de Musique et Conservatoire de Lausanne*)

**MODÉRATION** - Bernard Descotes (*JAZZ(s)RA*)

**SYNTHÈSE** - Laure Marcel-Berlioz

Les Cycles Préparatoires à l'Enseignement Supérieur (CPES) sont des dispositifs récents, leur concept est apparu dans le cadre des discussions pour la préparation de la loi LCAP (loi relative à la Liberté de la Création, à l'Architecture et au Patrimoine, 2016), en réponse à la demande des associations de parents d'élèves d'obtenir le statut d'étudiant (avec les avantages sociaux qui les accompagnent : bourses, etc) pour les élèves dans des cycles spécialisés des conservatoires. Les dispositifs adéquats ont été précisés ensuite, en s'appuyant sur ce qui existait déjà dans les conservatoires. Depuis deux ans des agréments ont été donnés sous conditions, avec des critères. Ils ne sont pas donnés pour l'ensemble des disciplines d'un établissement, mais selon les enseignements existants. Auparavant il existait des cycles spécialisés ou des CEPI, les CRR qui proposaient un enseignement du jazz à ce niveau ont été agréés. Les nouveaux cycles constituent la reconnaissance d'une capacité des établissements à mener les élèves à un niveau d'enseignement supérieur. Ce qui explique qu'il n'y ait pas vraiment de changements dans les effectifs concernés.

### Le jazz dans les établissements supérieurs

Laure Marcel-Berlioz rappelle qu'en France l'organisation de l'enseignement de la musique est spécifique, avec pendant si longtemps un unique conservatoire pour former les professionnels de la musique. Dans les années 60 Marcel Landowski imaginait déjà six ou sept établissements supérieurs, mais c'est finalement quarante ans plus tard qu'une couverture territoriale plus grande a enfin été organisée. Les pôles Sup sont des établissements de création récente, ce sont de nouveaux dispositifs visant à proposer une diversité de formation avec des perspectives de professionnalisation variées en organisant une offre répartie sur le territoire national.

### Au Pôle Sup de Seine Saint Denis

Le Pôle Sup 93 a été créé en 2009, il est établi à La Courneuve et Aubervilliers, collabore avec l'Université de Paris 8, il est financé pour une grande partie par le ministère de la Culture, et soutenu par le Département de Seine Saint Denis. La participation des villes concerne les locaux et la mise à disposition des enseignants.

Le jazz, les musiques amplifiées et les musiques traditionnelles sont supposées constituer un sec-

teur commun. Or on constate que le jazz est maintenant bien intégré dans les filières de l'enseignement. Il y a une offre en amont dans l'enseignement spécialisé qui permet la formation de musiciens qualifiés et diplômés en situation d'intégrer l'enseignement supérieur. Au Cnsmdp, le département de jazz

est dorénavant tout à fait implanté avec DNSPM et CA. La situation est un peu la même pour le Pôle Sup 93. Pour ce qui concerne les musiques amplifiées et traditionnelles, la structuration du champ est différente. D'une part ces disciplines sont peu présentes dans les écoles de musique, de ce fait il y a peu de musiciens diplômés de l'enseignement spécialisé.

D'autre part dans ces domaines, les musiciens se professionnalisent souvent autrement et ne souhaitent pas suivre des études longues, avec une partie universitaire. Enfin le nombre de candidats étant retreint, on n'atteint pas la masse critique pour pouvoir organiser des pratiques collectives. C'est pourquoi lorsque Marc-Olivier Dupin était directeur du Pôle Sup 93, il a souhaité mettre en place un DNSPM jazz et musiques improvisées. Cette organisation restant pertinente, elle continue aujourd'hui. Le département est largement ouvert sur le plan des esthétiques. Il est basé surtout sur des enseignements collectifs. Le détail des études et des ateliers est donné sur le site internet du Pôle.

**" On assiste à une financiarisation de la culture. Tout se privatise, on regarde les coûts avant de regarder les contenus, cette tendance touche aussi les questions d'enseignement de la musique. Cela peut se traduire par une transformation des contenus d'enseignement. "**

Pour ce qui concerne le nombre d'étudiants, chaque année il y a 4 ou 5 étudiants qui intègrent le cursus, ce qui fait une quinzaine d'étudiants pour le département.

Concernant les cycles préparatoires dans les CRR, il n'y a pas de lien direct mais des collaborations plutôt par proximité géographique. Des présentations des cursus du PS sont organisées et des conventions devraient être passées avec les CPES.

Pour la région Île-de-France, le PSPBB propose lui aussi une formation jazz et musiques improvisées avec deux cursus différents, l'un avec le CRR de Paris l'autre avec le CMDL de Didier Lockwood.

Des collaborations entre les deux pôles pourraient être intéressantes en matière de grands ensembles et de mutualisation de master classes.

### Le cycle spécialisé Jazz des conservatoires de la ville de Paris

Jean-Charles Richard a monté le cycle spécialisé jazz des conservatoires de la ville de Paris depuis quinze ans, puis en 2011 coordonné le département jazz du Pôle supérieur Paris Boulogne avec cette particularité qui était de travailler avec le CMDL de Didier Lockwood. Actuellement enseignant et représentant des professeurs du PSPBB, il est aussi responsable du cycle spécialisé Jazz de l'ensemble des conservatoires d'arrondissements de la ville de Paris, ainsi que des classes du CPES. Il souhaite revenir sur des points de conjoncture :

- Il déplore la situation actuelle, dénonçant le manque d'ambition des politiques culturelles publiques. Cela se ressent pour les questions de certifications et les filières que l'on met en place.

- De son point de vue, on assiste à une financiarisation de la culture. Tout se privatise, on regarde les coûts avant de regarder les contenus, cette tendance touche aussi les questions d'enseignement de la musique. Cela peut se traduire par une transformation des contenus d'enseignement. Dans certains pays les écoles, en dehors des cours traditionnels, donnent des cours de Facebook et d'Instagram.

**"Quand les élèves ont terminé leur cursus initial, soit ils vont au Cefedem, soit ils quittent la région. C'est vraiment dommageable pour la région qu'il n'y ait pas un établissement disposant d'une mission d'enseignement supérieur pour le jazz. "**

Le ministère de la Culture ne pilote plus les choses, il est devenu un observateur, un conseiller. On demande aux établissements de trouver de l'argent privé. Ce sont les impératifs économiques qui déterminent les choses, comme le nombre des étudiants par discipline. On a la capacité de travailler avec des structures privées, comme on l'a fait au PSPBB avec l'école de Didier Lockwood, ce qui s'est finalement bien passé et a permis de bénéficier de moyens particuliers et de stabiliser le projet.

À l'heure actuelle, les étudiants sont bien pris en charge, on constate un renforcement des niveaux, les étudiants sont bien positionnés sur l'échelle de l'enseignement jazz. Il reste à obtenir plus de moyens et mieux structurer les emplois des enseignants comme des équipes d'encadrants.

### Particularités comparées France/Suisse/Québec Un parcours international

Noémie Robidas est musicienne, violoniste, d'origine québécoise. Non spécialiste du jazz et des musiques actuelles, elle en est observatrice attentive et amateur. Diplômée de l'Université de Laval, elle a enseigné à l'Université de Montréal de 2009 à 2011, où il y a un gros département de jazz et musiques populaires ; ces musiques peuvent y faire l'objet de diplômes tout comme les musiques classiques. Elle a été surprise en arrivant en France comme directrice du Cefedem de Lorraine à Metz par les cloisonnements qui étaient pratiqués, découvrant l'existence des DE (Diplôme d'État) de Jazz et de musiques actuelles qui n'avaient pas de relations entre eux. Ensuite directrice du Département du spectacle vivant de l'Institut Supérieur des Arts de Toulouse, elle y trouve un DNSPM de musiques actuelles et un DE de jazz qui ne communiquaient pas ensemble. Elle a souhaité mettre en place un rapprochement entre ces deux parcours.

En Suisse, il y a sur le territoire helvétique huit Hautes écoles, sept subventionnées (Zurich, Berne, Bâle, Lucerne, Lugano, Genève et Lausanne) et une école privée, dont cinq portent des programmes de jazz, la plupart y associant les musiques actuelles.

**" Avec le nombre de Hautes écoles dont elle dispose, la Suisse forme beaucoup plus de musiciens que peut en absorber son territoire en termes de débouchés professionnels. Cela peut s'expliquer par la présence importante d'étudiants étrangers. "**

À Lausanne, il y a du jazz depuis 2006, mais cela ne fait que quatre ans qu'il y a des musiques actuelles. Les projets communs ne commencent que maintenant, il y a des ateliers partagés et les étudiants peuvent circuler entre les spécialités. Il y a aussi des cours théoriques communs : histoire du jazz et des musiques actuelles, cela permet des cultures partagées.

Dans chacun des départements Jazz des Hautes écoles de musique, il y a de 70 à 120 étudiants. À Lausanne, on compte 90 étudiants en jazz et 20 en musiques actuelles. La moitié est en niveau bachelors, et l'autre moitié en master. En master la moitié est en interprétation, et l'autre moitié en pédagogie.

### L'insertion professionnelle

Avec le nombre de Hautes écoles dont elle dispose, la Suisse forme beaucoup plus de musiciens que peut en absorber son territoire en termes de débouchés professionnels. Cela peut s'expliquer par la présence importante d'étudiants étrangers. À Lausanne, on compte 31 nationalités différentes chez les étudiants. En jazz il y a un peu moins de diversité : 50% d'origine française, 40% de Suisses et 10% d'autres pays. En Suisse, les conditions sont intéressantes et beaucoup d'étudiants souhaitent rester là après leurs études. On observe que ceux qui réussissent le mieux et trouvent leur singularité artistique sont les étudiants polyvalents. N'étant pas puristes de jazz, ils sont capables de jouer dans un style particulier mais ils ont plusieurs cordes à leur arc. On remarque aussi que les étudiants qui s'en tirent bien et arrivent à vivre de leur activité musicale sont ceux qui ont des activités connexes, dans la production, ceux qui ont des

compétences d'entrepreneuriat et qui sont proactifs dans leur parcours professionnel. Noémie Robidas constate des porosités sur le marché de l'emploi, que les carrières se font sur un mode « portefeuille » ou hybride, avec par exemple à la fois des activités de concert et d'enseignement.

Les écoles ne peuvent pas employer des enseignants dans chaque spécialité esthétique. Il importe de ne pas trop se spécialiser, et privilégier des porosités entre les genres. C'est une question de survie pour les diplômés.

On peut s'interroger sur la pertinence de diplômes communs ou séparés entre jazz et musiques actuelles amplifiées, mais on pourrait aussi organiser un diplôme avec un domaine majeur et un domaine mineur, proposant des esthétiques variées et des compétences complémentaires.

### Débat sur ces questions de spécialisation ou de cloisonnement

Jean-Charles Richard est certes pour le décroisement, mais il indique qu'au CRR de Paris il y a un département de musiques actuelles indépendant du jazz. Il ne pense pas que l'on puisse inclure l'ensemble des esthétiques des musiques actuelles, il faut de nombreuses compétences pour le jazz, et il ne souhaite pas de diplôme commun mais travailler en collaboration. De son point de vue, il faut arriver à circonscrire des champs d'exploration sur lesquels on a des compétences.

Philippe Ribour explique que le Ministère ne décide pas de cloisonner les diplômes, les organisations pédagogiques sont le reflet de la réalité musicale de terrain. Quand on construit les dispositifs, on s'appuie toujours sur ce que portent les acteurs de terrain, cela se fait en concertation. Par exemple en musique classique, il y a aussi des spécialisations

pour la musique ancienne et selon les situations, parfois on privilégie la musique médiévale, la renaissance, parfois le baroque, ou encore le piano forte... La musique contemporaine est aussi multiforme. En jazz il y a des spécialisations stylistiques, il y a une histoire, mais aussi des allers-retours entre les styles, il faut que les gens se rencontrent et se parlent en bonne intelligence.

Bertrand Furic, directeur de l'APEJS à Chambéry, demande s'il y a en Suisse des liens entre les Hautes écoles et les écoles privées de jazz comme AMR ou ETM à Genève, qui pourraient constituer des modèles dont on pourrait s'inspirer. Noémie Robidas indique qu'il n'y a pas véritablement d'exemple parlant, que les collaborations tiennent aux personnes plus qu'à une organisation structurée. Mais les situations peuvent être très différentes d'un canton à l'autre.

### La formation de l'artiste dans le parcours de l'enseignant au Cefedem Auvergne Rhône Alpes

Le Cefedem de Lyon a été fondé en 1990 pour proposer une formation initiale au Diplôme d'État. Philippe Genet, directeur, explique la singularité de ces établissements, avec la nouveauté complète, à l'époque de leur création, de cette mission de former à l'enseignement de la musique. L'ouverture d'un cursus DE jazz date de 1993/1994. Depuis, une centaine d'étudiants ont obtenu le DE jazz.

Ensuite le Cefedem s'est inscrit lui aussi dans le cadre de la filière LMD, ce qui a fait évoluer les formations, et le DE est maintenant établi comme valant grade de licence. Il y a là un vrai enjeu de concurrence entre les établissements européens, et de mobilité pour les étudiants.

Quand le changement de périmètre de la région est intervenu en 2016, de 8 à 12 départements, une collaboration a été entreprise avec le CRR de Clermont

**" On peut s'interroger sur la pertinence de diplômes communs ou séparés entre jazz et musiques actuelles amplifiées, mais on pourrait aussi organiser un diplôme avec un domaine majeur et un domaine mineur, proposant des esthétiques variées et des compétences complémentaires. "**

**" Pour le jazz, des formations supérieures existent au nord d'une ligne Rennes – Paris – Strasbourg. Au sud, rien. Il n'existe donc pas de répartition géographique harmonieuse. "**

Ferrand. Il y a un vivier régional de musiciens de jazz, et beaucoup d'écoles ressources dans ce domaine. Le DE constitue le sésame pour entrer dans la fonction publique territoriale, cette perspective d'employabilité est très importante pour les étudiants. Il s'agit d'apprendre aux étudiants à répondre aux missions de service public, et qu'ils intègrent que transmettre c'est aussi être sur scène. Le versant artistique est aussi important que le versant pédagogique. C'est un aller-retour entre la transmission, la pédagogie et la scène. Les cursus donnent la part belle aux projets collectifs, avec des semaines de musiques d'ensemble, des cours de pratiques comparées où chacun apprend les spécificités des autres, autant d'occasions de se confronter à la transversalité. Le jazz et les musiques actuelles se rencontrent au travers de ces modalités de travail.

Les trois piliers du Cefedem sont la formation artistique et pédagogique, la ressource avec un centre de documentation, et la recherche, avec une activité de publication ; beaucoup de thèmes de recherches concernent le jazz. Le Cefedem propose quatre types de formations : formation initiale, formation en cours d'emploi, formation professionnelle continue, validation des acquis de l'expérience. Depuis 2019 le Cefedem a intégré la charte Erasmus, qui permet une mobilité des équipes.

Les diplômés ont une bonne insertion professionnelle, avoisinant les 100 %. Il faut mesurer que les musiciens en plus d'enseigner, continuent aussi à avoir des projets artistiques personnels. Les résultats d'enquêtes (Irma, CNM) montrent l'importance de l'activité d'enseignement pour les musiciens de jazz.

### Statistiques Cefedem pour le jazz

- 9% des étudiants sont des femmes et 91% sont des hommes
- + de 50% proviennent de la région AuRA : 40% Rhône, 10%, Isère, 6% Loire
- Depuis 1994, le Cefedem a accueilli 99 étudiants en formation jazz dont 84% sont sortis diplômés
- 64% en FIN / 32% en FDCE / 4% en VAE
- Instruments pratiqués : 19% saxophone, 18% piano, 17% batterie, 13% guitare
- Moyenne d'âge : 30 ans
- Niveau d'études : les étudiants arrivent souvent déjà diplômés, pour avoir en plus le DE qui leur permettra d'enseigner. Près de 70% ont le Bac, 16% ont un niveau Bac+3, 8% un niveau Bac+5

Maintenant les enjeux pour le Cefedem sont l'insertion professionnelle des étudiants dans un contexte transformé, l'évolution des pratiques, des territoires de jeu qui se diversifient, le lien entre l'enseignement initial et l'enseignement supérieur avec notamment les CPES, l'accueil des jeunes élèves dans le jazz, et la place des femmes dans le jazz, enfin l'implication de l'artiste musicien dans la cité.

### Une nouvelle certification à la FNEIJMA

Armonie Lesobre explique que la Fnejima est l'une des premières structures à avoir mis en place en 1997 une certification pour les musiques actuelles, de niveau 4 (bac), sous le titre de musicien interprète de musiques actuelles (MIMA). Il y a eu environ 2000 titulaires de cette certification.

En 2020 le renouvellement de cette certification a été refusée, la raison étant que celle-ci ne prenait pas en compte la pluriactivité des musiciens de musiques actuelles. Cette situation a entraîné la défi-

inition d'une nouvelle certification en 2021 d'artiste musicien des musiques actuelles (AMMA) qui intègre des activités connexes repérées lors des études d'insertion.

Le contenu de la certification a été discuté avec les écoles, les syndicats et la DGCA, elle est située au niveau Bac + 2 – le DE et le DNSPM sont eux au niveau licence.

Ce titre doit permettre aux musiciens des musiques actuelles d'attester de compétences techniques, artistiques, et de transmission pédagogique et de s'insérer professionnellement dans les secteurs du spectacle vivant, de l'industrie phonographique, de l'audiovisuel, de la formation et l'animation socio-culturelle.

Il est réparti en quatre blocs de compétences : le bloc 1 obligatoire : Elaborer un projet professionnel, et 3 blocs de spécialisation : créer une œuvre de musiques actuelles, interpréter une œuvre de musique actuelle, animer une intervention pédagogique. Le titre est acquis lorsque le candidat obtient deux blocs de compétences, le bloc 1 (obligatoire) + un bloc de « spécialisation » au choix.

Concernant la place du Jazz, l'ouverture esthétique des profils est un élément important de cette certification à la Fnejima. Dans les écoles de la fédération, le jazz fait partie de la formation. Il y a eu une évolution entre le MIMA, pour lequel les titulaires devaient sortir de leur spécialité, maîtriser un certain nombre d'esthétiques parmi lesquelles être capables d'intervenir en jazz, et l'AMMA qui va plus loin, les candidats sont évalués sur la cohérence de leur projet professionnel et le répertoire qu'ils jouent.

Deux ans après avoir obtenu le MIMA, 86% des titulaires exercent dans le secteur des musiques actuelles mais jamais dans une seule esthétique, et 66% déclarent exercer plusieurs activités : musicien interprète (81%), auteur-compositeur (22%), transmission pédagogique (69%).

En moyenne, 26% des titulaires du MIMA poursuivent leurs études musicales (en parallèle ou non de leurs activités professionnelles). Comme on l'a vu précédemment pour la situation en

Suisse, la polyvalence est importante. Les objectifs de cette certification sont aussi la prise en compte de la pluriactivité des musiciens des musiques actuelles : la diversité d'emplois, d'employeurs et de secteurs d'activité nécessite des compétences leur permettant de répondre aux offres proposées sur le marché du travail, dans le secteur du spectacle comme dans ceux de l'industrie phonographique, du loisir ou de la médiation.

### Débat sur les enjeux régionaux

Ludovic Murat, coordonnateur du département Jazz du CRR de Saint Etienne indique qu'en Auvergne-Rhône-Alpes, il y a cinq CRR (Annecy-Chambéry, Clermont Ferrand, Grenoble, Lyon, Saint-Étienne) dont trois gros départements jazz. Quand les élèves ont terminé leur cursus initial, soit ils vont au Cefedem, soit ils quittent la région. Même si c'est important que les étudiants voyagent pour leur formation, on constate qu'à cause de cette configuration on perd un potentiel artistique important qui pourrait s'exprimer localement. C'est vraiment dommageable pour la région qu'il n'y ait pas un établissement disposant d'une mission d'enseignement supérieur pour le jazz.

Bernard Descôtes explique que pour ce qui concerne les Cnsmd, seul celui de Paris propose une formation en jazz. Le projet d'établissement du Cnsmd de Lyon qui court jusqu'à 2026 ne comporte pas la création de classe de jazz. Il y a une question d'identité de chaque Cnsmd qui voudrait que le jazz se fasse à Paris et les musiques actuelles à Lyon.

Philippe Ribour insiste sur l'importance de changer de territoire dans un parcours professionnel, de se déplacer dans d'autres régions et à l'étranger pour multiplier les expériences et connaître des modèles d'ordres différents.

Il y a un besoin d'harmonisation de l'offre et d'une meilleure répartition des enseignements, mais avec une centaine d'étudiants en jazz au niveau national, il ne faut pas les éparpiller. Ce serait souhaitable d'encourager des spécialités par établissement, comme on a pu développer la spécialité de musiques traditionnelles au Pont supérieur de Bretagne. Pour ouvrir un département, il importe de

disposer d'une masse suffisante d'étudiants. En Normandie il y a beaucoup d'activité jazz, mais il n'y a pas de candidats dans cette discipline au Cefedem de Normandie.

Bernard Descôtes insiste sur le fait que pour le jazz, des formations supérieures existent au nord d'une ligne Rennes – Paris – Strasbourg. Au sud, rien. Il n'existe donc pas de répartition géographique harmonieuse.

Gilles Labourey, directeur de l'IMFP de Salon de Provence – Institut musical de Formation professionnelle, insiste sur l'importance de la formation continue. Il y a beaucoup de demandes de professionnels qui veulent s'ouvrir à de nouveaux répertoires, comme des musiciens qui souhaitent se perfectionner dans un deuxième instrument, ou encore des comédiens qui veulent apprendre à chanter parce que dans leur métier c'est nécessaire.

Auparavant il y avait plus de possibilités d'ouvrir de nouvelles formations, les écoles associatives étaient novatrices sur le plan pédagogique. Maintenant elles ont une lourde charge administrative et ce sont plutôt des critères administratifs qui prévalent pour de nouveaux projets.

Pour l'Apejs à Chambéry, Bertrand Furic explique que les écoles associatives sont de véritables petits laboratoires de recherche et développement au côté des conservatoires, qu'il faudrait soutenir mieux. Les structures associatives assurent beaucoup de missions pour lesquelles il y a un besoin de reconnaissance institutionnelle. L'agrément du Ministère est une vraie nécessité par rapport aux autres financeurs. Il regrette que la création d'un DNSPM jazz au Cnsmd de Lyon ne soit pas envisagée et pense qu'il faudrait un tronc commun pour le jazz et les musiques actuelles avec des spécialités ensuite.

Jean-Charles Richard est d'accord sur le fait que le monde associatif constitue un laboratoire où l'on expérimente de nouveaux modes d'apprentissages, que l'institution peut généraliser ensuite.

Il conviendrait que les enseignants et les directeurs

regardent la réalité du marché, et acceptent d'augmenter le nombre d'étudiants en jazz et musiques actuelles amplifiées, c'est à eux de convaincre les tutelles de monter de nouvelles filières.

Au sujet de la reconnaissance des écoles, Philippe Ribour indique que les dispositifs sont en train d'être déconcentrés aux Drac. Concernant l'évolution des dispositifs et de l'offre d'enseignement supérieur, il insiste sur la nécessité d'avoir le partenariat des collectivités territoriales pour les projets.

Pour le CRR de Clermont-Ferrand, Françoise Causin, nouvelle directrice, explique que dans son établissement il y a trois agréments pour des CPES musique, danse et art dramatique, en revanche pas pour les spécialités jazz, musiques actuelles amplifiées et musiques traditionnelles. Le département jazz a été créé il y a trois ans, beaucoup de jeunes élèves souhaitent s'y inscrire.

Il reste à faire l'inventaire des agréments des CPES qui ont été établis pour la région Auvergne-Rhône-Alpes.

Plus généralement, il est important de maintenir des pôles de compétences en région, et il serait souhaitable d'établir des partenariats afin d'organiser une offre plus équilibrée sur les territoires, avec des coopérations et des mises en réseau cohérentes.

## Synthèse des constats

- Un état précis de l'offre de formation est nécessaire au niveau national, par spécialité musicale et portant notamment sur le Jazz, les musiques actuelles amplifiées et les musiques traditionnelles, avec des informations quantitatives (nombre d'étudiants) et géographiques (localisation des formations et origine des étudiants).
- Les formations Jazz et musiques actuelles amplifiées semblent actuellement organisées séparément en France. Des tronc communs seraient souhaitables.
- On s'interroge sur la taille des cohortes d'étudiants en Jazz dans l'enseignement supérieur, avec 80 étudiants dans les établissements en France et environ 500 en Suisse.
- Les pôles supérieurs sont des structures récentes qui restent à conforter, pour ce qui concerne la situation de leur corps enseignant, leurs locaux et plus généralement leurs moyens.
- Une meilleure répartition territoriale des disciplines proposées est à organiser tout comme la complémentarité entre les établissements.
- Vu sa surface, sa population et l'importante activité dans le domaine du jazz, en région Auvergne-Rhône-Alpes, des cursus supérieurs DNSPM Jazz comme musiques actuelles amplifiées ne seraient pas superflus et constitueraient une dimension attractive à l'échelon international.

## Plus d'infos

**Direction Générale de la Création Artistique**  
culture.gouv.fr/Nous-connaître/Organisation/La-direction-generale-de-la-creation-artistique

**Fédération Nationale des Écoles d'Influence Jazz et Musiques Actuelles**  
fnejma.org

**CEFEDEM AURA**  
cefedem-aura.org

**Haute École de Musique et Conservatoire de Lausanne**  
hemu.ch/accueil

**Pôle Sup 93**  
polesup93.fr

**Centre des Musiques Didier Lockwood**  
cmdl.eu

## 2.2

# Des préconisations aux évolutions en matière d'égalité entre les femmes et les hommes dans l'enseignement musical & le début de carrières

## INTERVENANTS

- Corinne Sadki (CNM)
- Françoise Causin (Conservatoire Emmanuel Chabrier Clermont-Ferrand)
- Sylvain Cathala (Association des Enseignants Jazz en France – ADEJ)

**MODÉRATION** - Stéphanie Gembarski (FEDELIMA)

**SYNTHÈSE** - Laure Marcel-Berlioz

Le Forum Jazz 2019 a consacré trois ateliers aux questions d'égalité femmes/hommes dans le jazz, et présenté à cette occasion l'enquête réalisée par Grands Formats et la FNEIJMA (Fédération des Écoles d'Influence Jazz et Musiques Actuelles) sur la représentation femmes/hommes dans le jazz et les musiques improvisées (données 2018). En continuité, JAZZ(s)RA poursuit ses investigations sur les questions d'égalité/mixité dans le secteur musical avec la présentation de l'enquête ADEJ, des expériences réalisées dans des établissements et des actions du CNM.

### L'enquête ADEJ

L'Adej s'est associée tardivement à l'enquête Grands Formats / FNEIJMA et a rencontré un certain nombre de difficultés, elle a donc souhaité poursuivre la démarche en l'étoffant. Un formulaire de 128 questions a été établi s'adressant uniquement aux établissements d'enseignement : conservatoires, associations, membres de la Fnejma, Cnsm, pôles sup, Cefedem, CFMI. Repoussée pour cause de crise sanitaire, l'enquête s'est déroulée en décembre 2020/janvier 2021 et porte sur l'année 2019/2020. Réuni régulièrement, un groupe de travail de 15 personnes, essentiellement des artistes et des enseignants, s'est entouré des conseils de 70 experts techniques, spécialistes dans divers domaines.

*Toutes les données de l'enquête sont en ligne sur le site de l'Adej, avec beaucoup de détails sur la répartition des élèves par discipline, niveau d'études, des professeurs, leur niveau de diplôme, type d'emploi, avec chaque fois la répartition femmes/hommes*

### Les données de l'enquête

- **536 établissements** ont été repérés et sollicités, comprenant 100 000 élèves et 10 000 professeurs
- **152 établissements** ont répondu à l'enquête, soit 28% de participation
- **127 établissements** disposent d'un département jazz ou musiques actuelles
- **23% des établissements n'ont pas de coordination dans les départements Jazz et MAA.**
- **8 000 élèves | 4 000 professeurs | 350 directeurs**
- **Dept jazz** : 4 500 élèves | 1100 professeurs jazz et MAA
- **Dept MAA** : 4 100 élèves
- **Postes de direction** : 59% hommes | 41% femmes
- **Enseignants** : 51% hommes | 49% femmes
- **Coordonneurs jazz MAA** : 68% hommes | 9% femmes | 23% dept sans coordonnateur
- **Enseignants de jazz MAA** : 64% hommes | 36% femmes
- **Élèves jazz** : 67% hommes | 33% femmes
- **Élèves MAA** : 2% hommes | 38% femmes

## Actions pour l'égalité homme femme dans les écoles enquêtées

Sur 153 questionnaires reçus, 141 ont répondu aux questions d'égalité, mais seuls 35 établissements avaient mis en place des actions, qui portaient sur les questions suivantes :

Vigilance paritaire dans la constitution des jurys, vigilance paritaire dans l'intervention des artistes invités, égalité de salaire femmes/hommes pour un même poste, actions de communication, création de groupe de travail sur l'égalité interne aux établissements, organisation de journées d'actions à destination des élèves, ou de rencontres professionnelles sur l'égalité H/F, vigilance en terme de statistiques genrées, signature de chartes / labels sur l'égalité femmes/hommes, plans de lutte contre les violences sexuelles et sexistes, mise en place de cellules d'écoute, cartes blanches autour de compositrices et travail sur le répertoire, respect d'un équilibre lors des recrutements, équilibre femmes/hommes dans les noms des salles de l'établissement, utilisation de l'écriture inclusive dans les documents.

67% des établissements d'enseignement supérieur ont engagé ces actions | 19% des établissements classés | 8% des écoles publiques non classées | 36% des écoles de la FNEMMA

Ces types d'actions peuvent constituer des préconisations pour les établissements qui n'en ont pas encore organisé.

## Un parcours de femme à la direction de conservatoire

En poste à Clermont-Ferrand depuis six mois lors du Forum, Françoise Causin a d'abord enseigné vingt ans la clarinette dans une école du Centre Val de Loire, et c'est sa collectivité qui l'a sollicitée pour assurer la direction de cet établissement de 450 élèves. Nommée dans l'école où elle enseignait, c'était un changement de métier, elle s'est formée pour cette nouvelle responsabilité. Elle a fait ses premiers pas sans rencontrer de bienveillance de la part de ses collègues enseignants. C'était néanmoins une expérience intéressante qui a duré sept ans. Elle a en-

suite dirigé le CRD de Vichy (1300 élèves) pendant quatre ans, le projet comprenait un regroupement d'écoles, la construction d'un nouveau bâtiment. Là elle a trouvé que c'était un atout d'être une femme : formée au management et à la gestion des conflits, à l'accompagnement dans un esprit de service, sa méthode consiste en une écoute bienveillante et en la recherche de solutions. Il faut éviter les égos et les questions de pouvoir, donner un cap, une vision. On ne peut occuper ce type poste que si on en a véritablement envie. Il faut avoir une expérience au préalable et une formation managériale. On ne rencontre jamais une unanimité, il y a toujours des détracteurs, il faut progresser dans ses expériences.

## Crise sanitaire

Avant de parler des questions d'égalité, elle tient à dire que l'on sort d'une crise violente pour les établissements. Les enseignants ont subi une vraie souffrance avec disparition des cours collectifs et des cours instrumentaux uniquement en visio. Dans les conservatoires en France on constate une perte de 30% des élèves, notamment en danse, où les cours en visio étaient difficiles à mettre en place. À Clermont c'est moins marqué avec 2,2% de perte en musique, mais 20% pour la danse. Cependant à la dernière rentrée davantage d'élèves débutants se sont inscrits. On sent un changement sociétal, les familles sont moins disponibles pour accompagner les élèves, il faut réinterroger les pratiques pour améliorer la qualité de l'organisation en termes de service public.

## Focus Auvergne Rhône Alpes Etat des lieux F/H

### • CRR de Clermont Ferrand

Concernant les professeurs, on constate une véritable parité femmes/hommes en musique danse et théâtre : 103 professeurs 53 Femmes 50 Hommes.

Le département jazz a été créé il y a trois ans. Il n'y a pas de département musiques actuelles. Dans ces domaines il y a beaucoup plus d'hommes et de garçons : 6 professeurs dont 5 hommes et 1 femme ; 28 élèves dont 17 garçons et 11 filles.

Plus globalement, il y a une diversité certaine dans la répartition des études instrumentales entre filles et garçons. En danse, 500 élèves dont 20 garçons. 10 élèves en classes préparatoires danse 1 garçon 9 filles. Perspective de création d'une classe de hip hop pour attirer les garçons, ensuite couplée avec atelier découverte du classique en atelier.

### • CRR de Grenoble

126 enseignants | 68 femmes | 58 hommes

• En musiques actuelles : 11 enseignants | 1 Femme | 10 Hommes. La situation est pareille en jazz, c'est une tendance nationale. 1827 élèves.

• En musique : 1450 élèves | 777 filles | 673 garçons

• En danse : 277 élèves | 225 filles | 52 garçons | Th équilibre

• Dans les cycles préparatoires à l'enseignement supérieur : 103 élèves | 48 filles | 55 garçons

### • CRD Villeurbanne

Il s'agit d'une ville plus petite, avec ce contexte de proximité avec Lyon. Pour les musiques savantes il y a un équilibre dans les disciplines instrumentales. Les disciplines jazz et musiques actuelles sont présentes depuis longtemps, mais il y a toujours une majorité masculine. Jazz et musiques actuelles, on n'est pas du tout à la parité.

Données F/H du ministère concernant les directions des établissements classés : 506 établissements : 46 CRR | 110 CRD | 350 CRC CRI

2008	2021
86% de directeurs	76% de directeurs
14% de directrices	24% de directrices

De plus, on relève qu'en 2021, il y a 46% de directrices de pôles supérieurs. On constate donc sur cette durée une progression dans la féminisation du métier de directeur de conservatoire.

## Les actions du CNM

Corinne Sadki explique que la mise en place du CNM est récente ; ses interventions sont réservées aux professionnels du spectacle vivant, et donc pas aux écoles. Mais le CNM est intéressé à savoir l'implication des femmes dans la pratique, en regard de leur disparition au moment de l'insertion profession-

**" Cette mise en visibilité demandera du temps : déconstruire les mécanismes tout au long de l'éducation, déconstruire pour les recrutements les habitudes de réseautages, mettre en visibilité... "**

nelle.

### Le CNM a une fonction d'observation

Par exemple une récente enquête sur les 100 plus gros festivals emblématiques en France dans tous les styles musicaux montre qu'on ne constate pas plus de 16% de femmes dans les programmations. Les récoltes des données se font en collaboration avec les professionnels.

**Équipe :** Il y a trois personnes dans ce service, à l'écoute des professionnels. Un budget de 1,2 million d'€ est disponible pour faire des études, des actions d'accompagnement, de sensibilisation, pour introduire des « rôles modèles » chez les professionnels et identifier où sont les freins, quelles actions mettre en place. Cette année priorité a été donnée à la lutte contre les violences et le harcèlement sexuel et sexiste.

Dans ce cadre toutes les aides attribuées sont conditionnées à l'engagement des structures à former leur personnel au Code du Travail, à avoir des référents égalité. D'autre part le ministère de la Culture a annoncé que tous les établissements publics forment leur personnel, et par ailleurs l'Afdas prend en charge ces formations pour les structures privées. Le CNM organise aussi des formations en direct. La crise a retardé certains chantiers, comme le travail sur l'émergence qui est en route maintenant.

### Débat

Sylvain Cathala souhaite insister sur le fait que la question d'égalité est un sujet clivant, pas facile à aborder, les interlocuteurs ont de la réticence à y aller. À Paris il y a 60 professeurs de jazz, et pas une femme titulaire. Les experts ont encouragé le groupe de travail de l'enquête à s'impliquer, c'est une nécessité de parler et partager ces questions.

### Question de légitimité

Les artistes femmes expriment leur difficulté à se faire entendre notamment dans les recrutements de professeur ; pour se faire respecter c'est toujours nécessaire de montrer qu'on a fait beaucoup de formation.

Au CRR de Clermont-Ferrand, les recrutements se

font sur diplôme, on ne fait pas de différence entre les hommes et les femmes, mais il y a des critères sur des questions de compétences et de profils. On mène des actions pour dégenrer les disciplines, par exemple de sensibilisation à la MAO pour les filles, ce sera dans les préconisations du prochain projet d'établissement. Il faut aussi citer la collaboration très porteuse avec le festival Musiques Démesurées, qui met en valeur des compositrices.

### Autres préconisations

L'absence de visibilité des artistes femmes est un constat que l'on fait dans tous les domaines, c'est pourquoi il y a besoin :

- de projets d'annuaires
- de vigilance paritaire, de règles à adopter

Le CNM indique la plateforme Wah ! de la Fedelima, qui propose beaucoup d'informations, et le nouvel annuaire Majeur.es, où l'on peut mettre son profil. Il existe aussi de nombreuses bases de données qu'il importe de coordonner, avec la nécessité d'organiser une bonne ergonomie avec une seule porte d'entrée.

Cette mise en visibilité demandera du temps : déconstruire les mécanismes tout au long de l'éducation, déconstruire pour les recrutements les habitudes de réseautage, mettre en visibilité...

### Plus d'infos

#### Association des Enseignants Jazz en France

[adejinfo.wixsite.com/website](http://adejinfo.wixsite.com/website)

#### Grands Formats

[grandsformats.com](http://grandsformats.com)

#### Fédération Nationale des Écoles d'Influence Jazz et Musiques Actuelles

[fnejma.org](http://fnejma.org)

#### FEDELIMA

[fedelima.org](http://fedelima.org)

#### Centre National de la Musique

[cnm.fr](http://cnm.fr)

# 2.3

## Comment fertiliser la création jeune public ?

### INTERVENANTS

- Frédéric Maurin (*ONJ – Orchestre National de Jazz*)
- Sophie Im (*JMF – Jeunesses Musicales de France*)
- Lydie Dupuy (*Cie Idyle*)
- Jean-Luc Carthonnet (*Sacem*)

MODÉRATION - Camille Soler (*RamDam*)

SYNTHÈSE - Laure Marcel-Berlioz

**" La préparation en amont est la clé de la réussite, chaque fois on réinvente au cas par cas. Cela peut être très simple, on s'adapte au terrain, parfois c'est un accompagnement long, parfois toute une classe se retrouve sur le plateau, c'est tout le temps différent. Pour la fertilisation, c'est la clé, c'est ça qui est la porte d'entrée. "**

Le contraste entre la richesse des propositions artistiques pour le jeune public et l'absence de structuration du milieu, explique Camille Soler, ont conduit à fonder en 2017 le réseau RamDam, qui compte maintenant 130 adhérents, artistes, programmeurs, éditeurs.

Avant d'aborder la question de la fertilisation, Camille Soler souhaite parler des ingrédients de la création musicale jeune public en commençant par la composante artistique. L'économie du jeune public n'est pas une aubaine : si les artistes sont payés autant que pour des spectacles tout public, le montant des cessions est moins élevé. Elle se demande pour quelles raisons les artistes s'adressent au jeune public.

#### **Quel est le cheminement des artistes vers ce secteur ? Quelle en est la motivation ?**

Dès l'adolescence Lydie Dupuy a eu l'envie de transmettre. Batteuse de jazz, sa formation au CFMI de Lyon lui a beaucoup apporté sur le plan artistique, donné le goût du spectacle vivant et de la création, puis le bagage pédagogique nécessaire. Ce n'est qu'ensuite qu'elle a découvert l'économie et les spécificités du secteur. Elle intervient dans les maternelles avec des séances d'écoute, et a souvent dû répondre à la demande de conseils en matière de répertoire jazz pour les enfants. Par ses spectacles elle désire aussi faire venir les adultes par les enfants, dans cette idée que le spectacle jeune public est une première porte pour toucher tout le monde.

Pendant quatorze ans Frédéric Maurin a dirigé un orchestre dont les contraintes budgétaires ne permettaient pas de produire des spectacles. Lorsqu'il a été nommé à l'Orchestre national de jazz (ONJ), il a alors décidé de faire un spectacle jeune public. Sa motivation est fondée d'abord sur le plaisir de travailler en milieu scolaire, avec des salles pleines d'enfants qui crient. Ensuite vient la préoccupation du renouvellement des publics, en proposant aux enfants d'autres musiques que celles qui sont diffusées par les médias : c'est un investissement non pas économique, mais culturel, un travail de longue haleine, de fertilisation justement, que l'on ne peut faire que si on en a l'envie. Le rapport à la salle est différent, la capacité de réaction des enfants est dix

fois plus forte que celle des adultes. Lui aussi estime que le spectacle destiné au jeune public est ouvert à tout le monde.

#### **Où, comment se situent les intentions à l'adresse du jeune public dans le processus de création : dans l'écriture musicale, dans la scénographie ?**

Au sujet du spectacle Dracula, premier spectacle jeune public de l'ONJ, qui rassemble deux comédiennes, neuf musiciens, avec Julie Bertin pour la mise en scène, une première spécificité est d'être un spectacle construit en intégrant un texte. Il s'agit d'une œuvre musicale collective, c'est une forme hybride, les musiciens incarnent des personnages. Le texte a été intégré dès le début, avec une dramaturgie en quatre moments différents marqués par quatre chansons. Les thématiques parlent de questionnements assez adultes : la mort, l'amour, du consentement, avec des passages dramatiques, mais en évitant toute lourdeur, avec aussi de la drôlerie.

Ce qui a été vraiment positif c'est que l'écriture de la musique a été très libre. L'histoire a permis de mettre de nombreux clins d'œil, d'intégrer une dizaine de styles musicaux différents, depuis la chanson jusqu'à de la musique spectrale. Cette liberté de création enlève la question des étiquettes esthétiques, les moments contemporains passent très bien, les enfants sont dans l'histoire et perméables à tout. Cette écriture n'aurait pas été possible pour un spectacle destiné à des adultes. La limite est la durée du spectacle : cinquante minutes.

Dans le spectacle jeune public, on se sent souvent à l'étroit dans un genre artistique ou une esthétique, et les apports d'autres disciplines sont importants. Au sujet de la scénographie, de la pluridisciplinarité, de tout ce qui peut accompagner l'intention musicale, Lydie Dupuy a expérimenté plusieurs démarches différentes selon le propos de ses spectacles. Pour l'un des spectacles, Nanan, de petites histoires vécues avec les enfants et traduites en comptines sont intégrées dans une forme concert, avec une partie participative. Pour Prisme il s'agissait d'un propos plus pédagogique, visant à apprendre la musique. La collaboration avec un metteur en scène a permis,

grâce à un travail sur le texte, d'arriver à quelque chose de moins didactique et de plus poétique. Le dernier spectacle aborde des thèmes sur les peurs du quotidien, en les dédramatisant. Avec la collaboration d'une chorégraphe, la musique est avec la danse dans quelque chose de sensible sans forcément y mettre des mots. L'idée est de toucher le public le plus jeune possible, par les émotions.

#### **Camille Soler rapporte le propos d'un étudiant trouvant le jazz en concert austère, est-ce qu'une scénographie changerait les choses, embarquerait mieux le public ?**

En tant que public, dans certains cas écouter les yeux fermés est plus adapté pour Lydie Dupuy, regarder les musiciens la gêne plutôt. Une scénographie peut certainement créer un cadre et permettre d'entraîner plus de monde dans le spectacle.

Pour Frédéric Maurin les musiciens ne pensent pas leur musique comme un spectacle, il ne faut pas les emmener à l'encontre de ce qu'ils sont. Il faut faire des spectacles uniquement quand c'est un désir et que l'on en a les moyens ; la réalité économique s'impose aussi. Parfois il est possible de demander aux musiciens des déplacements sur le plateau, parfois lorsque la musique est très complexe, on ne peut ajouter une couche de complexité et il faut 100% de concentration sur le jeu instrumental. Il n'y a pas de règle, c'est une question de choix artistique, d'adresse au public.

#### **Quelles sont les intentions des diffuseurs ? Pour le jeune public, les disponibilités financières sont inférieures, que recherchent les diffuseurs ?**

Sophie Im explique que le but des JMF est d'apporter l'excellence en musique à ceux qui sont éloignés d'une offre. Le réseau fonctionne avec un millier de bénévoles et des moyens très variables sur le terrain. L'essentiel est de garder la teneur artistique, quelles que soient les conditions scéniques. Les JMF misent sur l'excellence, mais les choix esthétiques se font en fonction des propositions artistiques existantes. Il y a des auditions dans les régions, mais on constate peu de candidatures dans le domaine du jazz. Une autre contrainte est que les JMF programment des

spectacles à quatre artistes, pas plus. Sur quarante spectacles qui tournent, il n'y en a que quatre dans le domaine du jazz. En Auvergne-Rhône Alpes on constate une dynamique de territoire, avec une délégation régionale, trois délégations départementales et huit délégations locales qui repèrent les jeunes artistes et les accompagnent pour notamment la mise en scène. Un projet s'est également monté avec la Maîtrise de La Loire.

## Fertiliser ?

Après avoir parlé de ces différentes spécificités de la création jeune public, comment fertiliser ce domaine ? Est-ce que la Sacem n'a pas un rôle à jouer, elle qui a des programmes dédiés à cette spécialité ? S'il y a beaucoup de financements possibles, souvent les porteurs de projets jeune public se sentent illégitimes pour solliciter des aides.

Jean-Luc Carthonnet explique que la Sacem est à la croisée des demandes des artistes, des sociétaires, des organisateurs et du public « consommateur » (sic). Elle consacre plusieurs dispositifs dédiés au jeune public, pour mettre en place de bonnes conditions pour les artistes.

- Des possibilités de résidence de travail à Avignon où il y a un marché pour le jeune public, les aides sont apportées aux compagnies pour les répétitions, présenter leur spectacle, être mises en relation avec des structures en capacité de les programmer.

- Le programme Fabrique à Musique accueille des projets chanson, jazz, électro et musique à l'image. Auparavant il y avait des distinctions entre les spectacles destinés au primaire et ceux destinés aux collèges et lycées, à présent ces distinctions ont été supprimées. On lance des appels à projets pour des

spectacles qui incluent un travail avec les élèves, mais on manque d'initiatives en direction de certains territoires, notamment les petites communes.

- Afin de développer le travail avec les élèves, la Sacem collabore avec Canopé, centre ressource de l'Éducation nationale pour les enseignants, avec un programme en direction des chorales scolaires.

- La Sacem a une ligne spéciale pour aider les festivals tout public avec un critère incitatif pour développer le jeune public « de qualité » (sic).

- Le programme Salles Mômes apporte un soutien à la diffusion de spectacles hors de la région de création, c'est une aide pour créer des réseaux et inciter à la reprise. Dans ce cadre, RamDam fait l'intermédiaire entre les artistes et les salles. Les compagnies ont souvent un réseau régional mais elles ont du mal à avoir des contacts ailleurs et ont besoin d'être aidées pour ça. Ce programme permet de donner une meilleure durabilité aux spectacles, il crée un cercle vertueux entre les acteurs.

## Echanges et débats au sujet de l'accompagnement des spectacles

Bertrand Furic, directeur de l'Apejs à Chambéry, parle d'une initiative qu'il a eue lorsqu'il dirigeait une Smac et qu'il souhaite reproduire à Chambéry : proposer à des groupes qu'il programme de doubler leur concert du soir en faisant l'après-midi une forme destinée aux jeunes (moins fort, moins long-temps). L'intention était aussi de motiver les parents à revenir dans le lieu. La réponse des publics a été très positive.

Gilles Labourey, directeur de l'IMFP (Institut Musical de Formation Professionnelle) de Salon de

Provence, évoque un dispositif qui a été conçu à la demande d'une Cpem (conseiller en éducation musicale) pour présenter des spectacles dans le nord du département des Bouches-du-Rhône. Plusieurs projets ont été montés, avec un partenariat avec l'Éducation Nationale, une formation des enseignants, aboutissant à 80 concerts par an, suivis par 12 000 enfants. Des livrets sont préparés pour que les enfants apprennent les chansons à l'avance, il y a une demande colossale.

Florent Briqué indique que grâce au programme Sacem, Jazz à Vienne a pu faire tourner un spectacle jeune public. Il demande s'il y a toujours des aides pour publier des livres CD. Jean-Luc Carthonnet indique que la Sacem va reprendre l'aide à l'autoproduction pour des CD, mais le livre n'entre pas dans les priorités actuelles, dans cette période de difficultés ; en interne il y a un plan social en cours pour réduire les frais de personnel, les soutiens sont consacrés avant tout aux ressources des auteurs compositeurs. Camille Soler indique que le livre disque est un sujet en soi et qu'il en sera question au prochain salon du livre et de la presse jeunesse.

Un musicien parle du choix entre spectacle avec scénographie et costumes, et concert. La forme concert peut être un vrai choix, avec une variété de formules, on peut y faire participer les enfants avec notamment des percussions corporelles, de l'improvisation, en accompagnement d'un soliste. La préparation en amont est importante, les enfants écoutent et découvrent d'une autre manière. Voir un spectacle c'est très bien, y participer encore mieux, cela amène les enfants ailleurs.

Pour Frédéric Maurin la préparation en amont est la clé de la réussite, chaque fois on réinvente au cas par cas. Cela peut être très simple, on s'adapte au terrain, parfois c'est un accompagnement long, parfois toute une classe se retrouve sur le plateau, c'est tout le temps différent. Pour la fertilisation, c'est la clé, c'est ça qui est la porte d'entrée.

Lydie Dupuy indique que les scènes demandent des outils pédagogiques pour que les enfants s'approprient le spectacle en amont. Quand on conçoit un spectacle

il faut penser en même temps ces outils. Pour elle le concert est une forme accessible aux enfants, seule la durée est la contrainte.

Quelques autres exemples : Les Microfolies développés par la Villette à Paris sont des dispositifs au service des territoires, en direction des collégiens, pour leur montrer des répertoires qu'ils ne connaissent pas comme l'opéra, proposant des supports simples pour permettre aux élèves d'exprimer ce qu'ils ressentent : cartes à jouer, émojis, des supports très adaptés à ces publics.

Jazz au Sommet diffuse beaucoup de formes différentes sur son territoire pour aller dans toutes les écoles avec des animations, des concerts scolaires, des propositions légères. Il y a un travail en amont et l'objectif est d'interagir avec les enfants.

Pour finir Jean-Luc Carthonnet indique qu'à Grenoble dans le cadre du Tympan dans l'œil, sera créé un réseau de ciné concert dans lequel il y aura une dimension jeune public.

## Plus d'infos

### Orchestre National de Jazz

[onj.org](http://onj.org)

### Jeunesses Musicales de France

[jmfrance.org](http://jmfrance.org)

### Cie Idyle

[idylecie.com](http://idylecie.com)

### SACEM

[sacem.fr](http://sacem.fr)

### Programme Salles Mômes

[aide-aux-projets.sacem.fr/nos-programmes-aide/salles-momes/consultation](http://aide-aux-projets.sacem.fr/nos-programmes-aide/salles-momes/consultation)

### RAMDAM

[ramdam.pro](http://ramdam.pro)

**" La Sacem est à la croisée des demandes des artistes, des sociétaires, des organisateurs et du public « consommateur » (sic). Elle consacre plusieurs dispositifs dédiés au jeune public, pour mettre en place de bonnes conditions pour les artistes. "**

## 2.4

Initiatives en milieu rural :  
les nouveaux circuits de la  
diffusion?

## INTERVENANTS

- Fanny Pagès (*Astrada Marciac*)
- Loïc Etienne (*Les Brayauds*)
- Florian Vella (*La Tournée des Refuges*)
- Nesar Ouaryachi (*La Tournée des Refuges*)

MODÉRATION - Claire Rouet (*La Baie des Singes*)

SYNTHÈSE - Jacques Panisset

Traiter de la « diffusion en milieu rural » et parvenir à formuler des propositions concrètes à l'issue d'une rencontre de moins de deux heures constituait un objectif ambitieux pour une thématique souvent abordée et qui soulève un grand nombre de questionnements.

Dès l'introduction, c'est la notion même de « ruralité », que Claire Rouet de la Baie des Singes souhaite interroger afin de préciser ce que recouvre concrètement le terme « milieu rural » et qu'en soit défini le périmètre tout en tordant le cou à certains clichés. En effet, faisant référence aux propos tenus à Avignon en juillet 2021 lors de la rencontre sur ce thème organisée par la FNCC en collaboration avec l'AMRF, qui avait pour objectif d'examiner et de questionner les dispositifs existants, notamment nationaux, elle rappelle que, même en région parisienne, de très nombreuses communes sont classées rurales.

Lors de cette même rencontre, la Maire-adjointe à la culture d'Aubervilliers, interrogée sur le thème « Le spectacle pour la ville, le décor pour les campagnes ? », avait déclaré : « En territoire rural, on a tendance à considérer la valorisation culturelle essentiellement au travers du patrimoine... », propos qui avait amené Yvan Lubraneski, s'exprimant au nom de l'AMRF, à réagir ainsi : « L'a priori est en effet persistant : le spectacle vivant pour la ville, le décor pour les campagnes... C'est en s'appuyant sur le patrimoine qu'on peut arriver à développer d'autres formes artistiques, à sortir des clichés pour bâtir des itinéraires culturels ».

Plus concrètement, Claire Rouet rappelle que les acteurs ont souvent du mal à répondre aux appels à projet et qu'ils sont souvent confrontés à des discordances de stratégies et de calendrier avec les opérateurs publics. Elle insiste sur la nécessité de prendre en compte la richesse de l'existant présent sur un territoire, qui non seulement ne doit pas être oublié mais être mis au cœur de tout nouveau projet.

Trois expériences viennent illustrer le propos et permettent de nourrir l'échange avec un auditoire attentif et concerné, chacune d'elle représentant une modalité différente de l'approche culturelle du monde rural et du territoire.

La première émane de la volonté d'un groupe d'artistes de construire une démarche d'offre autonome, en exploitant une niche peu explorée jusqu'alors, celle de l'itinérance en milieu de montagne, et qui les a amenés à se structurer en collectif face au succès rencontré et, dès lors, à construire leur propre cadre référentiel.

La seconde est la résultante de la longue tradition de l'éducation populaire qui a su conserver son indépendance malgré une structuration quasi institutionnelle, mais qui conserve néanmoins une vision organique de l'action culturelle en milieu rural.

La troisième s'inscrit dans le prolongement du mouvement de décentralisation culturelle initié dans les années 70, ayant dans un premier temps concerné les grands établissements culturels, où, désormais, des structures de taille plus modeste se voient labellisées, tout en en dupliquant le modèle des premières mais en l'adaptant aux nouveaux enjeux territoriaux.

La rencontre, et l'échange qui s'en est ensuivi, ont malheureusement souffert de l'absence du représentant de l'AMRF, Sébastien Gouttebel.

### La Tournée des Refuges

Il s'agit d'une initiative lancée par un collectif constitué en 2013 et comptant aujourd'hui 22 personnes dont 4 musiciens référents, qui se déploie sur le territoire montagnard des Alpes. Le choix de l'itinérance les a amené par exemple à effectuer en 11 jours 11 concerts dans des refuges d'altitude, des chapelles, des fêtes villageoises ! Le succès de cette initiative fut tel que la 10ème édition a compté entre 40 et 50 dates en été et a mobilisé 22 artistes. Le collectif a déjà enregistré 6 albums.

En 2021, le périmètre d'intervention s'est même étendu aux Pyrénées, à La Réunion et Israël. La croissance de la structure a nécessité l'embauche de 2 personnes affectées à l'administration et à la diffusion, le budget moyen d'une tournée étant de 100 K€. La majorité des engagements se font sous forme de contrats de cession. Le collectif reçoit également des dons et des subventions, variables chaque année en fonction des projets, et fixes (ADAMI et SACEM).

L'association ne compte pas de bénévoles et est basée à Grenoble.

## Les Brayauds

Loïc Étienne, lui-même musicien de bal traditionnel, présente la structure dont il est le coordinateur et qui compte à ce jour 41 ans d'existence. La mission qu'assume Les Brayauds se décline classiquement dans les domaines de la formation, de la diffusion, et de l'information sur le territoire du Puy-de-Dôme dans l'esprit du mouvement d'éducation populaire.

Il s'agit de mettre en place une forme d'éducation complémentaire à celle de l'éducation traditionnelle proposée par la République, dans l'idée de promouvoir la transformation sociale, l'émancipation, la valorisation du patrimoine populaire afin que chacun(e) devienne acteur ou actrice de sa propre vie.

Le lien avec le territoire ainsi qu'à son histoire est essentiel. Ainsi, dans cet esprit, la question de la ruralité fait-elle référence à des pratiques qui existaient partout autrefois mais qui ont disparu avec la révolution industrielle, trouvant refuge dans les campagnes, ce qui explique les objectifs affichés de se poser à nouveau la question des racines et du lien à construire avec les individus vivant sur le territoire.

Toutefois, Les Brayauds ne souhaitent pas confiner leur démarche au seul milieu rural mais cherchent constamment à l'élargir en direction de tous ceux qui se reconnaissent dans des valeurs communes, porteuses d'avenir. Ainsi, Les Brayauds mettent-ils en œuvre des actions de formation, interviennent dans des écoles de musique et organisent stages et ateliers. Les activités de diffusion comprennent des bals et des concerts dans un souci constant de transmission. La création n'est pas négligée car les artistes sont invités à se saisir du matériau traditionnel pour le transformer de manière personnelle, à la différence du mouvement folklorique, qui ne

souhaite que recréer des tableaux de la « culture d'avant », muséifiée (le « revivalisme »). Les Brayauds se composent d'un collectif d'environ 50 musiciens, qui ne sont pas tous professionnels, mais sans que la cohabitation entre les pros et les amateurs ne pose problème.

## L'Astrada - Marciac

L'Astrada est né il y a dix ans de la dynamique portée par Jazz à Marciac, devenu en 40 ans l'un des plus importants festivals français de jazz. Il témoigne de la volonté des militants de cette commune de 1300 habitants de convaincre le politique de la nécessité de disposer d'un lieu pérenne consacré à la culture sur le territoire. Il s'agissait également pour ses concepteurs de conquérir auprès des habitants une forme de légitimité au-delà du travail événementiel réalisé par le festival.

Fanny Pagès est arrivée à la direction il y a quatre ans, au moment où était prise une décision collective de dissocier l'association du festival, processus qui a abouti à la création d'un EPCC, réunissant l'Etat, le Département, la Région et la Communauté de communes (qui compte 7000 hb). Dès lors, l'EPCC se positionne comme étant le principal outil de travail destiné à imaginer et mettre en œuvre une politique de développement culturel sur le territoire. Il souhaite ne pas être considéré comme un acteur extérieur et de ce fait revendique d'être intimement partie prenante de la politique culturelle afin d'en être un outil structurant, de nourrir et d'activer la coopération avec les élus.

Selon les termes de Fanny Pagès, « les élus ne sont pas que nos représentants ; c'est à nous de leur donner les clés de compréhension des enjeux ». Par ce travail pédagogique de médiation et de dialogue, l'Astrada souhaite montrer que « nous ne sommes pas qu'un outil dédié au tourisme ». Ainsi, sont mis en œuvre des partenariats avec les partenaires locaux

et la DRAC via une convention pluriannuelle, ayant abouti à une labellisation « Scène conventionnée jazz » et induit une multiplication des actions avec les autres communes, le département et les « Pays », et ce, en dépit d'une certaine méfiance de la part des partenaires culturels implantés, l'Astrada étant pour eux l'outil le mieux doté. Il s'agit donc de combattre et déjouer ces présupposés par le dialogue afin de « co-construire ».

Aujourd'hui, la structure est une « scène conventionnée pluridisciplinaire, art et territoire pour le jazz et les musiques de création ». Elle bénéficie d'une forte présence de bénévoles via L'association des amis de l'Astrada, qui compte 70 adhérents, tous impliqués et qui se sont totalement approprié le projet. L'objectif est de s'ouvrir à de nouveaux partenaires et de trouver dans la foulée les bonnes modalités de coopération avec ceux-ci (co-production, coréalisation), sans jamais empiéter sur leur champ d'action et tout en s'efforçant de comprendre les enjeux qui leurs sont propres.

Sollicitée par l'auditoire, Fanny Pagès a apporté quelques précisions quand à la construction de la salle (réalisée par un cabinet bordelais après un appel d'offre porté par les collectivités réunies dans un Syndicat mixte, dans lequel ne figurait pas le festival). À ce jour, l'EPCC est propriétaire du bâtiment et le budget de la structure est de 1,3 M€, (hors investissements).

Bien que très différentes, les trois démarches ont néanmoins en commun de ne pas avoir été initiées par l'institution :

- La Tournée des Refuges est dès le départ une initiative privée, née à la fois d'une attirance qu'éprouve un groupe musical pour le domaine alpin, et qui en fait ensuite son principal secteur d'activité et sa source de revenus. La démarche n'était pas au départ destinée à répondre à une demande émanant du terrain, mais elle a réussi à s'y inscrire en dépit d'une part, de la quasi absence de structuration des lieux susceptibles de l'accueillir et, d'autre part, du fait qu'il n'existe pas d'instance de coordination pour identifier les relais et mobiliser des financements. Elle se voit par ailleurs contrainte, selon ses propres termes, de « se conformer aux circuits traditionnels»,

**" Bien que très différentes, les trois démarches [de la Tournée des Refuges, de l'Astrada Marciac et des Brayauds] ont néanmoins en commun de ne pas avoir été initiées par l'institution. "**

notamment pour obtenir des aides à la production d'albums.

- La démarche des Brayauds s'inscrit, elle, dans une tradition d'éducation populaire militante ancienne qui a su depuis longtemps adopter le langage et les codes de l'institution pour faire passer ses messages et promouvoir un travail de fond. Elle construit ainsi son offre, en tirant parti de l'adéquation de son projet artistique (les musiques traditionnelles) avec un substrat historique, voire patrimonial, propre à son territoire, grâce à un patient travail de compréhension de ce dernier, notamment en s'inscrivant dans des pratiques réellement « populaires » (le bal), mais aussi en mobilisant une série de relais au niveau des élus et surtout des bénévoles.

- L'Astrada, est l'émanation de la volonté d'un homme, Jean-Louis Guilhaumon, le créateur du festival Jazz à Marciac - devenu ensuite maire de sa commune, de doter son territoire d'un outil pérenne d'action culturelle, et qui a su, ensuite, s'effacer au profit du collectif au moment de la constitution de l'EPCC. Ainsi, l'Astrada construit-il son offre en s'efforçant de concilier les impératifs propres à une structure devenue institutionnelle avec ceux d'une structure militante, en menant un travail de fond et de proximité avec les populations, les autres partenaires culturels et les établissements scolaires du bassin.

Plusieurs axes communs se dégagent :

- l'importance de la dimension territoriale, se traduisant par la prise en compte de l'existant, tant du vécu de ses habitants, de leurs pratiques que de son histoire et de son patrimoine.
- une interrogation quant à la nature et à la perti-

**" Les Brayauds ne souhaitent pas confiner leur démarche au seul milieu rural mais cherchent constamment à l'élargir en direction de tous ceux qui se reconnaissent dans des valeurs communes, porteuses d'avenir. "**

nence de « ce qui est vraiment nouveau » et qui pourrait être perçu comme une agression exogène.

- une volonté commune de répondre aux « failles de l'institution » et un désir de disposer de relais fiables et compétents au sein des différentes collectivités afin d'accompagner davantage les acteurs locaux avec une meilleure reconnaissance de la compétence des petites communes.
- la question de la temporalité : comment inscrire les projets dans le temps long, un plaidoyer pour des projets « durables ».
- une interrogation sur la volonté réelle des acteurs locaux à imposer leur présence au sein des instances de concertation et de décision et leur capacité à gérer le compromis, doublée d'un éloge du militantisme. Les acteurs locaux doivent refuser d'adopter une attitude de soumission à l'égard de l'institution. « On doit tendre la main mais pas se soumettre ». « Ne pas se morfondre en calimero, mais aller chercher ce qui nous est dû ; c'est de l'argent public ».
- un intérêt doublé de méfiance devant l'apparente complexité des dispositifs type « Contrat de filière / Musiques Actuelles », à l'image de celui qui est en cours de validation (associant le CNM, la Région et la DRAC) et qui comporte diverses dispositions dont un volet « diffusion en milieu rural » ainsi que des réponses au besoins exprimés de sortir de l'obligation de travailler avec des professionnels de la musique disposant d'une licence, permettant de travailler dans d'autres types de lieux (églises, bars) : « Sortir du cadre pro, pour l'encourager ». D'où le questionnement : quelles structures relais pour faciliter l'accès d'un plus grand nombre d'acteurs isolés à ce type de dispositif ?
- l'importance de développer les liens avec les écoles de musique lesquelles constituent un élément très important du maillage territorial. Elles permettent de faire cohabiter les pros et les amateurs et de combattre les « tentatives de fractionnisme ».
- une interrogation vis à vis de l'économie liée au tourisme

En conclusion, Claire Rouet propose de solliciter davantage la sociologie dans un souci de décloisonnement et afin de penser différemment, mais avec humilité. Pour elle, les lieux de culture en milieu rural doivent être considérés avant tout comme des lieux de vie permettant de susciter la rencontre.

## GET OUT OF TOWN (ou Fuis la Ville !)

Quitter la ville était déjà un impératif en 1938 lorsque Cole Porter composa Get Out Of Town, devenu une chanson mise à l'honneur par Ella Fitzgerald en 1956, puis de manière plus tonique par le saxophoniste Rahsaan Roland Kirk en 1962 et plus près de nous en 2020, brillamment, par le méconnu Fred Hersch en piano solo. Un thème si souvent repris montre bien que le jazz doit impérativement s'échapper et conquérir les campagnes !

### Plus d'infos

**Astrada Marciac**  
lastrada-marciac.fr

**Les Brayauds**  
brayauds.fr

**La Tournée des Refuges**  
tourneedesrefuges.fr

**La Baie des Singes**  
baiedessinges.com

**Fédération nationale  
des collectivités  
territoriales pour la culture**  
www.fncc.fr



# PROBLÉMATIQUES & ENJEUX ÉMERGENTS

## 3.1

Création, responsabilité  
socioenvironnementale et vie artistique

Le dynamisme de la  
filière professionnelle  
est fortement lié au  
mouvement général de  
notre société.

## 3.2

Identifier, fédérer et défendre les petits  
lieux qui agitent des espaces de vie

Innovations, évolutions  
sociales - sociétales -  
environnementales et  
crises (aussi bien endogènes  
qu'exogènes) induisent de  
**nouvelles réflexions** qui, une fois  
contextualisées, prennent place dans  
le débat public, mettant en lumière  
des **problématiques préexistantes**  
désormais précisées et s'inscrivant ainsi  
dans la durée.

## 3.3

Marketing Digital : quels outils pour  
les indépendants et musiques de  
niche dans l'univers du streaming ?

## 3.4

Risques Psychosociaux (RPS)  
chez les musiciens — focus sur le  
projet Erasmus + MP3 "Music,  
pedagogy, progress and play"

La crise environnementale, l'irruption des  
nouvelles technologies, la question de la  
place des petits lieux ou encore les risques  
psychosociaux sont autant de thématiques  
émergentes dans la vie quotidienne de la filière et  
de ses pratiques, qu'il convient de questionner.

## 3.1

Création, responsabilité  
socio-environnementale  
et vie artistique*Creation and social environmental  
responsibility and artistic life*

## INTERVENANTS

- Karolina Juzwa, (*Wytwornia Foundation - Pologne, co-leader du Footprints Project*)
- Pierre-Henri Frappat (*Zone Franche*)
- Frank Van Berkel (*Bimhuis Amsterdam*)
- Fanny Pagès (*Astrada Marciac*)

MODÉRATION - Gwendolenn Sharp (*The Green Room*)

SYNTHÈSE - Jacques Panisset

*Rencontre en anglais synthétisée en français*

La modératrice l'affirme d'emblée : dans un contexte marqué par la pandémie Covid-19 et face à la déception suscitée par la récente COP-26 tenue à Glasgow, il est devenu évident que les différents objectifs de réduction de l'empreinte carbone sont devenus irréalistes et ne seront pas tenus dans les délais. Face à ce constat, l'industrie musicale comme tous les autres secteurs, doit dès maintenant établir son propre bilan carbone afin de se donner les moyens de le réduire. Afin de contribuer à cet objectif, l'Union Européenne a lancé en 2021 un appel à projets doté de 983 M€ dénommé « Green Deal ». Gwendolenn Sharp estime néanmoins que la « décarbonation » de l'industrie musicale ne résoudra pas tous les problèmes et qu'il convient de pas occulter les autres sujets majeurs que sont,

par exemple, la protection de la biodiversité, la problématique de l'égalité hommes-femmes, la réduction des injustices sociales et des inégalités. Dès lors, il s'agit de repenser en profondeur notre modèle industriel et de promouvoir les indispensables changements structurels tout en restant fidèles aux valeurs, notamment artistiques, qui sont au cœur de nos métiers. Dans cet esprit, Gwendolenn Sharp appelle à un sursaut collectif à l'échelle de la planète tout entière, à la pleine solidarité entre tous les acteurs du secteur de l'industrie musicale afin de veiller à ce que la charge ne pèse pas sur les plus fragiles.

Pour illustrer cette problématique, il est proposé, d'une part, d'entendre le témoignage de cinq professionnels européens en s'appuyant sur une étude portant sur le bilan carbone de neuf structures (dont 5 festivals) conduite dans le cadre du projet Footprints en collaboration avec le réseau AJC, qui est dévoilée en avant-première.

Le projet Footprints, lancé en 2019, est présenté par Karolina Juzwa qui en assure le leadership en tandem avec Pierre Dugelay. Il s'agit d'un programme

de formation à dimension européenne, proposé à de jeunes professionnels du secteur (artistes, agents, promoteurs), après sélection, qui a pour vocation de susciter une réflexion collective visant à faire évoluer les pratiques et les mentalités et à développer des outils pour le changement. La réduction de l'empreinte carbone générée par les activités artistiques du secteur s'est imposée rapidement comme l'une des priorités de la plateforme, avec la volonté de promouvoir les réformes nécessaires pour parvenir

**" Il s'agit de repenser en profondeur notre modèle industriel et de promouvoir les indispensables changements structurels tout en restant fidèles aux valeurs, notamment artistiques. "**

à cet objectif tout en mettant l'accent sur un ensemble de valeurs, sociétales et environnementales. La crise sanitaire liée à la pandémie, ainsi que l'émergence d'une nouvelle génération d'acteurs, sont perçus comme étant deux facteurs de nature à favoriser cette prise de conscience.

L'étude, présentée à l'aide d'un diaporama, a été réalisée à partir d'un questionnaire auquel ont répondu neuf structures, choisies en fonction de leur taille et de leur positionnement, et supposément représentatives de la diversité du secteur. Après avoir défini six aires géographiques en Europe, et en s'aidant d'une batterie d'indicateurs (*cf. étude P.5 à 10*) et en adoptant une méthode de calcul relativement simple, l'étude s'est attachée à mesurer l'empreinte carbone émise par chaque lieu dans le but de constituer une base de données chiffrées (*cf. étude P.11sq.*).

Après avoir rappelé le contexte énergétique et climatique (réchauffement de la température moyenne lié aux émissions anthropiques de gaz à effet de serre et objectif zéro émissions nettes en 2050), ont été principalement passés au crible, les paramètres liés aux déplacements, aux immobilisations liées au bâti et à la consommation d'énergie ; toutes données devant encore être traitées plus finement, mais qui permettent néanmoins d'obtenir une première vision de la problématique.

L'étude fait apparaître une grande disparité entre les sites (bilan carbone 2019 variant de 39 à 260 t

CO2eq) sans qu'une proportionnalité directe ne soit établie entre le bilan carbone et le budget annuel des structures.

Plusieurs intervenants rappellent que depuis quelque temps déjà des pratiques vertueuses en matière environnementale ont été largement adoptées par le secteur, notamment les pratiques de recyclage ou le bannissement des objets en plastique, dont le poids carbone reste cependant modeste dans les bilans présentés. S'agissant de la consommation énergétique des bâtiments, Frank Van Berkel décrit la manière dont le grand club d'Amsterdam (le Bimhuis construit en 2005) dont il assure la direction, a travaillé pour en améliorer l'isolation et le rendement énergétique grâce à l'installation de panneaux solaires sur la toiture, ce qui a permis

une avancée significative en matière de réduction de la consommation énergétique. Parmi les préconisations, on note le changement de fournisseur d'électricité vers un mix plus décarboné, la baisse du chauffage de 2°C en hiver et de la climatisation de 2°C en été. Pour les autres postes, à noter également, la réduction de 20% de la communication papier et la mise à disposition de davantage de repas végétariens et locaux.

Sans véritable surprise, c'est l'empreinte carbone liée aux déplacements tant des artistes que celle des employés/bénévoles ainsi que celle du public et des visiteurs, qui se taille la part du lion (allant de 44 à 100%), rendant pratiquement invisibles les autres secteurs consommateurs de CO2. Tous les modes de déplacement ont été pris en compte (terre/air/mer), mais ceux-ci pèsent de manière inégale et fort diverse selon qu'il s'agisse d'un club (urbain ou rural) ou d'un festival à vocation internationale (le taux pour les cinq festivals s'étage de 91 à 100%). Ils sont unanimement considérés comme incontournables dans la plupart des situations, mais les structures sont incitées à rechercher des solutions concrètes

permettant d'en minimiser l'impact, voire d'optimiser leur poids carbone.

Une mise en œuvre considérée comme « difficile » s'agissant notamment des artistes internationaux, où, dans nombre de situations, le recours à l'aérien reste de toute évidence indispensable. Les autres moyens de déplacement sont également très consommateurs, notamment la route. Le rail, qui est préconisé, est sans doute l'un des moyens les plus économes mais n'est pas adapté à toutes les configurations (tant en terme de temps de parcours que d'infrastructures) notamment en milieu rural comme le fait remarquer Fanny Pagès, directrice de l'Astrada, un équipement situé en milieu rural. Marciac est en effet situé à plus de deux heures de route de la capitale de la région Occitanie, Toulouse, et n'est pas

desservi par le rail. Un problème accru lorsqu'il s'agit de prendre également en compte les déplacements du public, effectués pour l'essentiel par la route. Ainsi encourage-t-on à Marciac, l'usage de bus grâce à un partenariat passé avec le grand festival d'été Jazz à Marciac. Plus globalement le recours au co-voiturage est fortement préconisé.

Face à l'inflation des coûts de déplacement, l'une des réponses à apporter serait l'incitation à la mutualisation entre structures. Plusieurs voix se sont élevées pour dénoncer les pratiques d'exclusivité en cours chez les organisateurs lors de l'invitation de groupes ou d'artistes et plaident pour une meilleure optimisation en évitant les « one-shot », les concerts uniques, au profit de la mise en place de véritables tournées à l'échelon d'un territoire, locales, voire régionales ou nationales lorsque cela est possible. La démultiplication des interventions des artistes à l'échelle d'un plus vaste territoire est également souhaitable et s'opérerait soit dans une logique d'action culturelle, soit dans une logique de coopération afin de bannir en quelque sorte la notion d'exclusivité désormais considérée comme obsolète.

**" Sans véritable surprise, c'est l'empreinte carbone liée aux déplacements tant des artistes que celle des employés/bénévoles ainsi que celle du public et des visiteurs, qui se taille la part du lion. "**

Gwendolenn Sharp rappelle que les préconisations émises par la Convention Citoyenne pour le Climat, dont le rapport a été publié en 2020, sont toujours en attente de concrétisation. Pierre Dugelay note que certains opérateurs craignent la publication de ces chiffres qui, à leurs yeux, pourraient générer une batterie de nouveaux indicateurs d'évaluation de leur activité auxquels ils ne seraient pas en mesure de faire face.

À cet égard, comme le relève Pierre-Henri Frappat, il s'agit d'un chantier complexe, particulièrement dans le domaine de la culture. C'est pourquoi le réseau Zone Franche, qui compte plus de 200 membres, a souhaité mieux appréhender les enjeux de ses adhérents avant de se faire imposer des contraintes et avant de porter le débat vers le politique, tout en créant dans le même temps un espace de compréhension mutuelle entre ses membres. Pour ce faire, Zone Franche a fait appel à quatre experts qui ont travaillé sur les thèmes suivants, « décarboner au mieux-disant », « préserver la diversité culturelle », « chercher à atteindre le plus bas impact carbone »...

Malgré ces obstacles, la prise en compte des problématiques environnementales par les acteurs du secteur de la culture reste essentielle, selon Karolina Juzwa. Quand bien même il est possible de remettre en perspective le bilan carbone de ce secteur avec celui d'autres secteurs d'activité dont l'impact est beaucoup plus important, il convient de garder en mémoire que ces thématiques conservent néanmoins une forte valeur d'exemple, dans une recherche constante d'un équilibre entre culture, nature et justice sociale.

En conclusion, Pierre Dugelay appelle à un approfondissement de la réflexion quant aux stratégies à long et moyen terme que le secteur doit adopter afin de relever le défi de l'urgence climatique.

## BLUE IN GREEN (ou Le Bleu dans le Vert... et réciproquement !)

Quelle belle idée de donner à ce programme le nom de l'une des plus célèbres compositions de Wayne Shorter, Footprints, que Miles va s'empresser d'enregistrer en 1966 sur son album Miles Smiles! Mais, souvenons-nous que sept ans auparavant, il nous avait livré Kind Of Blue, unanimement considéré comme une révolution dans l'histoire du jazz, avec son approche modale, en rupture avec le hard-bop qui prévalait jusqu'alors. Blue In Green, co-signé avec Bill Evans, reste aujourd'hui le meilleur remède pour combattre le blues qui guette chacun d'entre nous face à l'urgence climatique. De manière prophétique Miles nous donnait dès 1959 la clé de la situation présente : l'économie ! Où comment délivrer une improvisation intense et pleine d'émotion avec peu de notes et sans effets de manche... !

### Plus d'infos

**The Green Room**  
thegreenroom.fr

**Projet Footprints**  
footprints-europe.com

**Zone Franche**  
zonefranche.com

**Convention Citoyenne pour le Climat**  
conventioncitoyennepourleclimat.fr

**Wytwornia Foundation**  
letniakademiajazzu.pl

**Bimhuis Amsterdam**  
bimhuis.nl

**Astrada Marciac**  
lastrada-marciac.fr

## 3.2

# Identifier, fédérer et défendre les petits lieux qui agitent des espaces de vie

*Identifying, federating and  
defending the small venues  
that shake up a living area*

## INTERVENANTS

- Antoine De la Roncière (*Le Petit Fauchoux*)
- Pauline Le Divenach (*Vortex Jazz Club*)
- Grzegorz Dworakowski (*Jassmine Jazz Club Varsovie*)

**MODÉRATION** - Pierre Dugelay (*Le PériScope / JAZZ(s)RA*)

**SYNTHÈSE** - Jacques Panisset

*Rencontre en anglais synthétisée en français*

**A**u point d'en constituer un cliché, les musiques de jazz sont depuis toujours liées à l'univers des caves ou des caveaux, depuis les « joints » de la Nouvelle-Orléans, jusqu'aux mythiques clubs new-yorkais ou parisiens et leurs pendants en Europe. Car ces musiques sont nées et ont prospéré dans nombre de sous-sols enfumés avant de résonner sur les scènes des festivals ou de plus grandes salles de concert. On ne compte pas les enregistrements légendaires qui en témoignent et qui appartiennent à l'histoire, mais, qu'en est-il aujourd'hui ?

Afin de tenter de répondre à cette interrogation, Pierre Dugelay, qui connaît bien la problématique en tant que directeur du PériScope à Lyon pose à chacun des intervenants une série de questions, afin d'explorer des sujets qui sont considérés comme existentiels par ceux qui se battent aujourd'hui pour la survie de ces lieux, pour la plupart situés en milieu urbain, ainsi qu'en témoigne le pannel d'invités. Il souhaite connaître la manière dont chacun d'eux perçoit son inscription sur son territoire, la manière dont il travaille avec les artistes qui y vivent mais aussi la nature du lien que chacun entretient avec les artistes « venus d'ailleurs ». Il souhaite enfin connaître les éventuelles activités « complémentaires » qui sont mises en œuvre.

Le plus ancien des trois clubs représentés est le Petit Fauchoux, ouvert en 1983, suivi de peu par le Vortex, créé en 1987. Le plus récent est le Jassmine Jazz Club de Varsovie, qui compte trois années d'existence. Tous ont souffert des effets de la pandémie, subissant les restrictions de jauge et les fermetures imposées. À l'instar du PériScope, ils appartiennent tous à un secteur jazz/musiques improvisées perçu comme minoritaire (on évalue la part du jazz en Pologne à 2%), et sont en conséquence amenés à s'ouvrir à d'autres formes musicales « cousines », voire à d'autres formes artistiques, dans la logique d'un centre culturel. Les jauges sont réduites et vont de 80 places au Vortex qui propose néanmoins 5 concerts par semaine et se définit comme un lieu d'expérimentation, à près de 200 au Petit Fauchoux et au PériScope. Le Vortex, comme nombre de structures similaires est à but non-lucratif et ne s'inscrit nullement, selon Pauline Le Divenach, dans une sorte de compétition entre

**" Les petites structures  
ont un rôle à jouer afin  
d'accompagner le retour des  
artistes qui avaient quitté leur  
lieu d'origine et favoriser leur  
réinsertion sur le territoire. "**

clubs au sein d'un territoire londonien qui en compte plusieurs, dont certains anciens et emblématiques, chacun d'eux ayant à cœur de cultiver sa propre identité.

Les trois structures entretiennent une relation solide et suivie avec la scène musicale de leur territoire et cherchent à établir un lien de fidélité avec les artistes locaux. Ceux-ci constituent une part élevée de la fréquentation du Vortex dont la plupart d'entre eux sont membres. À Varsovie, le Jassmine s'efforce d'apporter de l'aide aux musiciens locaux durement frappés par les conséquences de la pandémie, qui perdure malgré une récente amélioration temporaire de la situation. Selon les mots de Grzegorz Dworakowski, il convient « de créer une communauté, dans un contexte où le jazz est minoritaire ». Ce phénomène se traduit d'ailleurs dans la programmation même du club où la part des musiciens internationaux est en nette diminution au profit des musiciens nationaux. Une situation qui s'inscrit à contrecourant au sein d'un territoire où beaucoup de changements se sont récemment produits, qui a vu la géographie des clubs subir des bouleversements, certains lieux ayant fermé, d'autres s'étant réorganisés en changeant de ligne artistique et ne programmant plus que des artistes étrangers.

Le Petit Fauchoux se positionne résolument au centre de la scène locale, et bénéficie également d'une fréquentation élevée des musiciens, sans doute due à la proximité étroite qu'entretient la structure avec l'école Jazz à Tours. Le Petit Fauchoux recherche ce qu'il dénomme la « rotation des artistes » afin de promouvoir les nouvelles générations et des démarches esthétiques différentes. Ce positionnement ne traduit

toutefois aucunement une quelconque ostracisation des grands noms lesquels constituent toujours une base solide de la programmation du club, alors que dans le même temps se développe une ouverture vers d'autres formes artistiques telles que la danse ou le théâtre, une tendance à la diversification qui se vérifie dans pratiquement tous les cas de figure.

Néanmoins, tous partagent le même constat à savoir qu'il est très difficile pour nombre de musiciens de vivre de sa musique. Comme le formule Antoine De La Roncière, qui assume depuis le 1er mai 2021 la direction artistique du Petit Faucheu, « malgré tous nos efforts, il est illusoire de penser que l'on peut accompagner tout le monde ». Toutefois, à Tours, comme à Varsovie ou à Lyon, les responsables s'efforcent de mettre en place des tarifs prioritaires et intègrent, selon les mots de Pierre Dugelay, « le devoir de se mettre au service des musiciens, même si cela ne rapporte pas ».

Chacune selon son propre modèle, les trois structures mettent en œuvre des activités complémentaires à destination des artistes qui permettent d'augmenter les ressources, tout en maintenant une politique tarifaire avantageuse : une chaîne YouTube et un studio d'enregistrement à Varsovie, mise à disposition de locaux de répétition à Lyon, à Tours ou à Londres - une ville qui en manque cruellement. Pierre Dugelay souligne également que les petites structures ont un rôle à jouer afin d'accompagner le retour des artistes qui avaient quitté leur lieu d'origine et favoriser leur réinsertion sur le territoire.

Tous mettent en avant les difficultés de gérer des lieux avec des équipes réduites, parfois entièrement bénévoles comme au Vortex, où l'on constate beaucoup d'investissement de la part de personnes fortement engagées, mais ce qui génère parfois une situation que Pauline Le Divenach qualifie affectueusement de « messy »... Toutefois, pour Antoine De La Roncière, la spécificité et l'inscription ancienne du Petit Faucheu dans le paysage jazzistique national, lui impose le devoir de rester un lieu vivant au sein duquel le bénévolat garde toute sa place. En contrepartie, pour assurer une bonne gestion et garantir la pérennisation de l'activité, il doit se doter d'une organisation solide, tout particulièrement en raison du niveau important de financement public

qu'il reçoit, une spécificité française dans le cas présent. Une situation de responsabilité que partage le Périoscope.

À noter que la problématique des publics n'aura volontairement pas été abordée lors de cet échange, si ce n'est en creux.

En guise de conclusion, Pierre Dugelay annonce la naissance d'un nouveau projet impliquant plusieurs structures européennes (BMC/Budapest, Petit Faucheu et Périoscope), nommé projet OFFBEAT, qui vise à identifier et fédérer les lieux qui se consacrent aux musiques innovantes en Europe. Cette initiative a notamment pour objectif d'aider les instances européennes à mieux appréhender les enjeux spécifiques propres aux petits lieux.

### LULLABY OF BIRDLAND (ou Berceuse pour le Birdland...)

Dans les années 50, le pianiste George Shearing composa une chanson, Lullaby of Birdland, que l'immense Sarah Vaughan rendit célèbre en 1954. Ce standard, maintes fois repris depuis, était à la fois un hommage que rendait le compositeur, à l'une de ses idoles, Charlie « Bird » Parker, mais aussi au mythique club new-yorkais, le Birdland, dans lequel il se produisait souvent... Une ode aux clubs, toute en douceur et en suavité, que reprendra même Amy Winehouse en 2003, en dissimulant à peine la mélodie quelque part dans son October Song !

#### Plus d'infos

**Le Petit Faucheu**  
petitfaucheu.fr

**Vortex Jazz Club**  
vortexjazz.co.uk

**Jasmine Jazz Club**  
jasmine.com

**Le Périoscope**  
periscope-lyon.com

**Projet OFFBEAT**  
periscope-lyon.com/article/  
offbeat-reperer-federer-et-  
defendre-les-lieux-les-petits-  
clubs-qui-boostent-les-scenes-  
artistiques-en-europe/

# 3.3

## Marketing digital : quels outils pour les indépendants et musiques de niche dans l'univers du streaming ?

### INTERVENANTS

- Vicken Sayrin (*VS Com*)
- Benoit Rossi (*IDEAL Rights*)

### MODÉRATION

- Pierre-Alexandre Gauthier (*Inouïe Distribution*)
- Mathieu Dassieu (*FELIN – Fédération Nationale des Labels Indépendants*)

**SYNTHÈSE** - Jacques Panisset

La « révolution numérique », c'est-à-dire la numérisation des supports et l'essor du streaming ont provoqué en très peu de temps un véritable changement de modèle de consommation de la musique, encore peu intégré par le secteur du jazz. Comme le rappelle Pierre-Alexandre Gauthier, qui anime cette rencontre dont l'objet est principalement d'informer et de favoriser la prise de conscience de ce phénomène majeur, les différentes plateformes comptent aujourd'hui près de 443 millions d'abonnés payants, et sont en continuelle expansion. Le streaming représente désormais 62% des revenus globaux du secteur alors que le physique ne représente plus que 19,5% et perd 5% par an.

Considérés autrefois comme secondaires, permettant juste « de mettre du beurre dans les épinards » selon les termes de Matthieu Dassieu, président de la FELIN, pour qui les revenus du digital représentent désormais 50% du chiffre d'affaire de son label, qui a désormais 10 ans. Ce pourcentage, équivalent à celui des ventes physiques, est en constante progression ce qui laisse à penser qu'en très peu de temps le digital prendra le pas sur le « physique ». Cette bascule est davantage due à la croissance du secteur qu'à la diminution des ventes physiques, lesquelles se maintiennent grâce notamment au retour en grâce du vinyl qui compense la diminution de la part déclinante du CD. Trouver les moyens de maximiser les ressources qui sont issues du digital est dès lors devenu un sujet fondamental, auquel il convient de répondre en investissant résolument dans le streaming, en se dotant pour cela d'une communication adaptée et en mettant en œuvre un marketing offensif.

C'est précisément la mission d'IDeal Rights qu'expose Benoît Rossi, son fondateur. Sa structure est un cabinet-conseil qui propose de la prestation de service aux artistes en autoproduction dans les domaines de la structuration, de la gestion contractuelle, de la recherche de financements ainsi que la recherche de subventions et de la gestion des droits. Un virage qu'a d'ores et déjà assumé Pierre-Alexandre Gauthier (Inouïe Distribution). Avec Z Production, il propose une boîte à outils aux artistes en développement, notamment depuis que la crise sanitaire a conduit ceux-ci à développer leur travail dans le digital, et ce, principalement dans

le domaine du jazz et des musiques du monde. La structure les accompagne en élaborant avec eux une stratégie, tant sur Facebook, Instagram que sur l'ensemble des plateformes de streaming (Spotify...), une stratégie qui n'est pas contradictoire avec le développement des ventes physiques. Pour lui, un changement de modèle s'opère et bien que celui-ci relève désormais d'une logique de consommation de masse, le jazz y a néanmoins toute sa place.

L'enjeu pour les artistes est désormais d'élaborer une stratégie visant à développer leur présence sur les réseaux et les plateformes et de ce fait générer un revenu. Pour ce faire, il convient qu'ils en appréhendent le fonctionnement et qu'ils en maîtrisent les outils.

### Promouvoir son projet

Une stratégie adaptée est indispensable, qu'expose Vicken Sayrin de VS COM, fondateur d'une agence de communication basée à Paris et qui s'occupe entre autres de quelques projets « jazz ». Après avoir démarré sa carrière en tant qu'attaché de presse, il a pris conscience dès 2010 du potentiel des réseaux sociaux en matière de publicité et a très tôt entrepris d'organiser des campagnes sur Facebook, Instagram, YouTube... Il met désormais en œuvre des stratégies dites de « retargeting » (ou reciblage). Cette technique de marketing vise à identifier et à cibler les visiteurs d'un site ou d'un page web qui ont par ce simple fait montré leur intérêt pour le produit ou le message, afin de les inciter à poursuivre, avec, par exemple, l'achat de billets de spectacles, des incitations au streaming, ou l'achat de CD.

Il s'agit dans un premier temps de faire connaître un projet sur les réseaux sociaux afin de susciter l'intérêt de l'internaute, en cherchant à le séduire le plus rapidement possible car l'attention du visiteur a tendance à fléchir très vite s'il ne trouve pas suffisamment d'intérêt à rester connecté à l'offre qui lui est proposée. Toutefois, il peut en résulter un formatage du produit qui convient à certaines démarches musicales, mais qui paraît problématique s'agissant du jazz. Vicken Sayrin rappelle néanmoins que le jazz doit résolument utiliser la vidéo qui est sans conteste le média générant le plus de visibilité sur les réseaux sociaux, en privilégiant, d'une part, la carte « virtuosité » propres aux artistes de jazz et d'autre part, en ex-

**« Le streaming représente désormais 62% des revenus globaux du secteur alors que le physique ne représente plus que 19,5% et perd 5% par an. »**

ploitant le côté « live » des performances, deux qualités que recherchaient les amateurs de jazz. Dans cette optique, pour les musiques instrumentales - dont le jazz, il préconise d'utiliser la plateforme Spotify, et, comme il n'y a pas de barrière de langue, de cibler le monde entier, ce qui stimulera davantage les algorithmes de recommandation.

Selon Matthieu Dassieu, la stratégie digitale comporte deux volets différents et complémentaires : un volet distribution, qui consiste à envoyer les contenus sur les plateformes en essayant d'être le plus visible, un volet promotion, communication et marketing qui se déploie sur les réseaux sociaux et qui va permettre de générer des streams. À cet égard, il constate le retour gagnant du « single », procédé ancien, où le producteur met en avant un titre dont il estime qu'il a du potentiel, et dont la répétition va stimuler les algorithmes car ce sont des machines devant être alimentées de manière régulière en contenu. La pertinence de ce procédé a pu être vérifiée avec l'initiative récente du rappeur Orelsan qui est parvenu à susciter des flux très importants en sortant un single avant l'album. Toutefois, ce système semble peu adapté au jazz, dont le public est davantage « senior » et qui streame moins.

Un consensus s'établit pour dire que le jazz doit malgré tout emprunter cette voie et doit trouver les moyens de surmonter son déficit de visibilité, selon les termes du trompettiste Florent Briqué, présent dans l'auditoire et qui a lui-même adopté une stratégie digitale offensive depuis quelques mois. Pour Matthieu Dassieu, il en est du jazz comme des autres formes musicales, les artistes doivent en premier lieu définir au mieux ce qu'ils estiment devoir mettre en avant puis sélectionner le bon contenu et les bons réseaux. À cet égard, notons qu'aux yeux de Pierre-Alexandre Gauthier, le réseau Tik Tok, qui suscite chez certains une certaine méfiance et alimente le débat, semble néanmoins porteur d'avenir.

### Comprendre le fonctionnement du processus

Le principe du streaming semble très simple. À partir du moment où le (bon) contenu est en ligne sur le (bon) réseau, qu'une (bonne) stratégie de promotion a assuré sa visibilité, il est susceptible de générer des « clics » et donc des « streams » à partir desquels sera calculée une rémunération, laquelle, in fine, reviendra à celui qui l'a générée.

Afin de bien gérer son activité digitale, il convient de s'assurer la disposition de certains outils indispensables, payants, par exemple ouvrir un compte Spotify For Artists, soit faire appel à Soundcharts, qui collectent les données issues de toutes les sources et les compilent dans un tableau permettant d'obtenir une vue d'ensemble de sa notoriété.

Comme le rappelle Vicken Sayrin, parce que le digital est un marché d'audience, il convient de ne pas cibler uniquement les pays à fort pouvoir d'achat mais aussi des pays en voie de développement. Il rappelle cependant que le CNM, qui a vocation à gérer les flux, met en avant un certain nombre d'exigences et notamment souhaite connaître de quel pays proviennent véritablement les « followers », sans doute dans un souci d'éviter les trolls et les « faux-clics ». L'estimation des revenus varie selon les pays et la taille de leur marché publicitaire. Selon Benoît Rossi, l'équivalent de la vente d'un CD serait 1500 streams. Le système de rémunération actuel, où dans le meilleur des cas, l'artiste en contrat avec un label touche environ 10% des revenus générés par le digital et le physique, est basé sur les parts de marché du producteur. Pour cette raison, il est largement considéré comme injuste parce que défavorable aux musiques dites « de niche ».

En effet, dans cette approche dite « Market Centric », lequel s'apparente à la gestion des « irrégularités »

en vigueur à la SACEM, l'utilisateur ne rémunère pas directement les artistes qu'il écoute et le montant de son abonnement est redistribué aux producteurs en fonction de leur part de marché globale, ce qui donne un avantage aux majors. À cette part de revenus provenant du streaming, il convient néanmoins de rajouter les droits d'auteurs versés par la SACEM, laquelle a désormais conclu des accords avec les plateformes digitales - à ce jour près de 240 sur différents territoires, générant en 2018, 177 M€, en croissance de 112%. Afin de gérer l'ensemble de ces droits de manière plus équitable, le CNM et la SACEM étudient en ce moment le passage à un système d'évaluation appelé « User Centric » qui se substituerait à terme au système « Market Centric ».

### Vers qui se tourner pour aller plus loin ?

Le rôle de l'attaché(e) de presse évolue et consiste de plus en plus à effectuer un travail de « matching » afin d'obtenir une meilleure connaissance des cibles, en favorisant les « marques-repère », telles FIP, TSF, Télérama, JAZZMAG, que l'on relaie ensuite sur les médias sociaux, l'importance des médias traditionnels ayant tendance à diminuer fortement.

Pour obtenir de bons résultats, les artistes sont incités à investir fortement dès le départ et de s'assurer les services d'un bon community manager, lequel reste un atout de poids. Toutefois, il est indéniable que tout cela a un coût et nécessite un fort investissement humain de leur part, que beaucoup estimeront nuire à leur activité de création. Les structures telles que celles qui sont présentes lors de ce débat sont en mesure d'apporter leur aide sous la forme de prestations de service. Il est rappelé qu'il existe par ailleurs des chaînes de tutoriels payants.

Afin d'assister les artistes dans cette nouvelle phase, il paraît souhaitable d'envisager des actions collectives de soutien et d'accompagnement. Alors même que certaines voix déplorent les lacunes de la formation dans les conservatoires, Bertrand Furic, directeur de l'APEJS à Chambéry, rappelle que certaines écoles ont pris la mesure de l'enjeu et s'investissent dans la formation au digital. Toutefois, il est apparent que les réseaux tels AJC ou JAZZ(s)RA ont un rôle important à jouer en la matière, en partenariat

avec le CNM, qui reprend les missions précédemment assumées par l'IRMA.

### PENNIES FROM HEAVEN (ou L'argent tombé du ciel)

Ce titre, écrit en 1928, va devenir un immense standard. Il va se retrouver au répertoire de Bing Crosby puis de Billie Holiday en 1936 et sera joué par tant d'autres depuis. Lennie Tristano s'inspirera de sa grille harmonique pour écrire plusieurs thèmes dont le fameux Lennie's Pennies. Les jazzmen étaient-ils à ce point obsédés par l'argent ou plus probablement, en manquaient-ils déjà ? Et, peut-on considérer que l'argent provenant du streaming viendra du ciel, uniquement parce qu'il transite dans un cloud ? Lennie Tristano avait déjà tranché, l'argent était bien à lui !

### Plus d'infos

**VS Com**  
vscom.fr/agence

**IDEAL RIGHTS**  
idealrights.com

**Inouïe Distribution**  
paniermusique.fr

**Fédération Nationale des Labels Indépendants**  
fede-felin.org

**Centre National de la Musique**  
cnm.fr

# 3.4

## Risques Psychosociaux (RPS) chez les musiciens

### Focus sur le projet Erasmus + MP3 «Music, pedagogy, progress and play»

### INTERVENANTS

- Marie-Agnès Beau (*Marie's counselling - Londres*)
- Philippe Metz (*Music'Halle*)
- Pierre Brini (*Le LABA*)
- Lionel Martin (*L'Expressive/ Ouch ! Records*)
- Yann Hilaire (*Thalie Santé*)

MODÉRATION - Micha Ferrier Barbut (*Anamata*)

SYNTHÈSE - Laure Marcel-Berlioz

Cette rencontre est organisée autour du projet MP3 : Music, Pedagogy, Progress, and Play. Un soutien de l'Europe a permis de réaliser une étude autour des risques psychosociaux, notion discutée depuis quelques années dans le domaine des musiques actuelles par les syndicats, les réseaux et les fédérations. L'étude n'est pas exhaustive, elle porte sur trois pays : France, Espagne et Italie. C'est une contribution visant à apporter de nouvelles données à cette problématique.

## Le contexte du projet

Philippe Metz présente l'activité de Music'Halle, école de musique qu'il a fondée à Toulouse en 1986, partenaire du projet. À côté d'activités de pratique amateur, cette école organise un cycle de formation professionnelle de trois ans. De nombreux groupes se sont montés à partir de cette formation.

Avec cette expérience, on fait un premier constat : le métier change beaucoup, il ne consiste plus seulement à être sur scène et jouer, mais s'accompagne d'autres activités dans un contexte d'entrepreneuriat, voire d'uberisation. Il appelle cette pluriactivité la « polyvaillance ».

Un deuxième constat porte sur ce que provoquent ces changements sur la pédagogie, afin de créer de nouveaux référentiels d'enseignement pour l'accompagnement des groupes.

Enfin vient la question des risques : quand on est dans un groupe, on a affaire à des phénomènes spécifiques : le fait d'être mené par des leaders, les interférences relationnelles, l'exposition au public et aux réseaux sociaux... on travaille en permanence sur l'émotion. L'artiste peut être amené à développer des addictions.

Comment sortir des difficultés ? C'est l'objet de cette recherche. On y a constaté peu de relations d'échanges entre ces trois pays qui sont très proches. La culture de l'intime y est très différente. En France on a une culture du collectif et de la défense du métier qui n'existe pas de la même manière ailleurs.

## L'étude, l'enquête

Cette étude pilotée par Micha Ferrier Barbut a interrogé 200 musiciens, entre mai et septembre 2021. La temporalité de l'étude – fin du confinement – a eu forcément des effets sur les réponses. Un questionnaire en ligne a été construit sous l'égide de Pierre

Brini du LABA avec la collaboration d'un ergonome, Yann Hilaire. Il existait déjà un certain nombre d'études sur les conditions de travail des musiciens en Europe, notamment dans les milieux anglo-saxons. Le cadre méthodologique a été approfondi par une collaboration scientifique avec l'Université de Lyon, le CNM et le Centre des organisations de l'école des mines afin de construire de la statistique sur le plan européen.

L'étude porte sur les musiques actuelles, qui est un concept récent formalisé à l'occasion de la création des scènes de musiques actuelles (Smac) au début des années 90.

## Questions de genre

On pouvait penser que dans ce secteur nouveau on trouverait des caractéristiques avant gardistes sur les tendances lourdes de la société, notamment le fait que les femmes travaillent de plus en plus. Au niveau européen, dans la classe d'âge qui travaille, les femmes sont 70% ; dans les musiques actuelles elles ne sont que 29%. Yves Raibaud, géographe du genre, a publié en 2011 *Musiques actuelles et cultures urbaines* dans lequel il expose que les musiques actuelles sont de nouveaux lieux de construction de la virilité et de la masculinité.

Les instruments qui sont les plus pratiqués guitare 30%, la batterie 25%, et la voix 23%, ce qui indique avant tout des pratiques de groupe. Les claviers ne sont que 16%, ils sont plus nombreux dans les pratiques individuelles. Selon l'association H/F, guitare batterie et voix serait une trilogie masculine.

- 73% des personnes interrogées se déclarent jazzmen ou pratiquant les musiques amplifiées.
- 72% jouent dans un ou plusieurs groupes.

## Différentes esthétiques, pratiques de groupe

Plus le nombre de groupes auquel participe le musicien est élevé, plus cela multiplie les difficultés, les atteintes physiques.

Ce rapport est inversé en Espagne où ils ne sont que 4% à dire qu'ils jouent en groupe. En fait, ils jouent dans tellement de groupes qu'ils ne s'identifient pas à un groupe.

## Motivations

Les études dans les pays anglosaxons sont alarmistes sur la situation des musiciens. On a donc besoin de savoir ce qui guide les musiciens à persister, ce qui va bien, pourquoi ils aiment ça.

Ce qui semble contredire la majorité des récits des musiciens qui se plaignent des difficultés qu'ils rencontrent. Comme l'étude s'est déroulée entre mai et septembre 2021, il y avait une tonalité particulière liée à la période du déconfinement, les gens étaient heureux de travailler.

- 92% semblent très heureux d'exercer leur métier
- 84% se sentent utiles dans leur travail
- 53% se sentent reconnus
- 65% estiment avoir une vie équilibrée entre métier et vie personnelle.

81% plébiscitent l'autonomie et la liberté qu'ils ont dans leur activité, la reconnaissance qu'ils rencontrent et le fait que cela les conduit à développer de nouvelles compétences. Le terrain est aménagé pour leur permettre de la formation au long de leur activité.

## Les émotions

Cet aspect est plus difficile à aborder avec les interlocuteurs : quels sont les ressentis, les empêchements ? En France les Risques Psychosociaux commencent à être un sujet, mais pas encore partout. Dans les pays du sud, les dispositifs administratifs et juridiques ne sont pas en place comme en France. En Italie il n'y a pas d'inspection du travail, de médecine du travail, pas de fédérations. En Espagne, la confédération du patronat estime que les difficultés au travail sont des problèmes personnels. Cela induit des perceptions du travail différentes.

**" Le métier change beaucoup, il ne consiste plus seulement à être sur scène et jouer, mais s'accompagne d'autres activités dans un contexte d'entrepreneuriat, voire d'uberisation. Il appelle cette pluriactivité la « polyvaillance »."**

## Atteintes physiques liées au métier

Plus de 70% reconnaît en avoir eu, 91% de par-fois à très souvent.

## Violence au travail

- 64% des artistes interrogés n'ont pas été victime de violence pour 84 % sur le plan européen.
- 60% n'ont jamais été humiliés, 34% souvent à très souvent, soit 1/3 des personnes - c'est significatif
- 30% ont subi des propos discriminatoires
- 15% des agressions sur les réseaux sociaux
- Agressions sexuelles : 2 personnes sur 10
- Agressions physiques : 1 personne sur 10

## Le sentiment d'insécurité

Il est lié aux interrogations sur les perspectives incertaines de rémunération et sur la possibilité de poursuivre son métier avec l'âge, de pouvoir garder une pratique instrumentale, avec aussi des craintes que certains genres disparaissent (genres esthétiques qui évoluent).

## Expédients pour tenir la forme

62% n'ont jamais recours à l'alcool pour supporter leur travail, donc plus d'un tiers consomme de l'alcool pour supporter son travail. Cette question ne reflète pas la consommation d'alcool et de drogue en général. 2 personnes sur 10 consomment de la drogue pour tenir le coup.

La revue *Mouvement* a publié un dossier sur la danse et la drogue, où les danseurs évoquent la circulation de toutes sortes de substances dans les couloirs sans que personne n'en parle ouvertement.

## Les addictions dans les pays anglosaxons

Psychologue, clinicienne et thérapeute, Marie-Agnès Beaux a longtemps travaillé dans le domaine des industries musicales. Elle a créé le bureau de la musique française à Londres et y collabore encore. En Angleterre le contexte politique est radi-

calement différent, il n'y a pas d'intermittence du spectacle, de sécurité sociale, rien de la part de l'Etat. Face au manque d'organisation, les Charities sont des organismes qui ont un rôle important, ils sont financés par des dons privés.

Au Royaume-Uni, parler des addictions, se soigner, aller chez le psychologue est normal ; pour les musiciens ce n'est pas être malade que de se faire aider. La notion de *care* est très développée.

Aux US les majors proposent des aides à leur personnel. La santé mentale fait partie du vocabulaire, on accepte d'en parler.

La précarité de ces métiers est évidente : au Royal college of Music et dans les universités, on dit aux étudiants que seulement 3% d'entre eux vivront de leur métier. C'est commun d'avoir deux métiers : un job et un métier d'artiste, c'est le moyen de payer son métier de musicien.

## Les activités annexes, la pluriactivité

En Espagne et en Italie, la situation est un peu la même qu'en Angleterre, il y a la même précarité. Dans l'enquête, une personne sur deux a une activité à côté, très majoritairement dans le domaine de la musique. L'enseignement est compris dans l'activité musicale. En Espagne beaucoup de musiciens se reconnaissent d'abord comme enseignant parce que c'est ce qui leur permet de vivre.

- 8% des interrogés n'ont pas de problèmes pour vivre de leur art en jouant et enseignant.
- 55% ne savent pas ce que leur réserve l'avenir - c'est lié à la période.

La situation en France avec l'intermittence est une anomalie à l'échelon européen, avec les spécificités du Code du Travail et la présomption de salariat. Dans les autres pays les pratiques sont très différentes, entrepreneuriales, avec une grande pluralité de modes de rémunération.

Le statut d'artiste est en train d'être discuté au niveau européen, avec la perspective de nouvelles modalités de rémunération du travail.

## Les besoins en formation

Les besoins exprimés concernent le marketing digital, la gestion de projets. La tendance est d'aller vers les outils numériques, le webbing.

## Préconisations

Développer la mixité, des modules de management des personnes, intégrer la formation continue, construire de la statistique (observation chiffrée, publics, débouchés), informer, faire circuler la parole sont les principales conclusions de l'enquête.

## Témoignage d'artiste

Pour Lionel Martin, saxophoniste, les parcours des musiciens sont atypiques, ceux-ci ne souhaitent pas être dans des voies toutes tracées. Au départ être musicien n'est pas un métier, c'est un choix personnel d'engagement artistique, puis peu à peu ça devient professionnel. Quand on est musicien on sait que c'est un luxe, on a un positionnement plutôt favorable en France, on est très protégé. On a conscience d'être en décalage avec le reste de la vie sociale. Lui-même a commencé par enseigner, il a souhaité s'organiser pour avoir des enfants, ce qui n'est pas souvent le cas des musiciens dans les autres pays. N'ayant pas passé les diplômes pour enseigner, progressivement il est devenu musicien dans des collectifs, puis il a souhaité avoir son propre groupe. Avec une organisation « à 360 », on peut en arriver à une suractivité par une sorte d'auto harcèlement.

Concernant la question du mal être, il faudrait comparer avec d'autres métiers. Il y a une perversité dans le fait d'avoir un « métier passion », on ne peut pas se comparer, c'est un métier qui empêche d'évoquer les aspects difficiles tels qu'on en parle dans d'autres domaines.

On sait qu'il y a un prix à payer, des contreparties, mais on fait ce qu'on veut. En France on est protégés, on a une vie quasi normale, mais par contre beaucoup de choses sont taboues, les problèmes de mal être ou d'addiction sont passés sous silence.

## Débat

Sur les questions d'égalité, le rôle du conjoint ne semble pas vraiment évoqué dans l'enquête, point traité dans l'enquête 2019 de Grands Formats et la FNEIJMA. Des études plus anciennes sur le mode de vie des musiciens montrent également que pour le musicien, le fait d'avoir une femme qui l'aide est structurant professionnellement.

Avoir une utilité : en tant qu'artiste on peut se demander si l'on sert à quelque chose, alors que dans les métiers d'enseignement on ne se pose pas la question. C'est un métier en déséquilibre, la recherche de l'équilibre est ce qui porte.

La question de l'employeur est fondamentale, avec cette particularité du fait qu'il n'y a pas de scission entre employeur et employé. Les modalités de dialogue social ne sont pas les mêmes que dans les autres branches, on a souvent les deux casquettes : il faut assumer le fait qu'on est à la fois l'employeur et l'employé, ce qui est illégal.

Toutes ces études permettent de s'emparer de ces questions, de donner de plus en plus d'occasions de parler des spécificités et d'objectiver les situations, de participer à trouver des solutions ou des aménagements.

### Plus d'infos

**Projet MP3**  
music-halle.com/projet-mp3

**Marie's counselling**  
mariescounselling.com

**Le LABA**  
lelaba.eu

**L'Expressive/Ouch ! Records**  
ouchrecords-vinyls.com

**CMB / Thalie Santé**  
cmb-sante.fr/index.php

# GLOSSAIRE

- partie 1
- partie 2
- partie 3

## **ADAMI** •

Société civile pour l'Administration des Droits des Artistes et Musiciens Interprètes

## **ADEJ** •

Association pour le Développement & Enseignement du Jazz en France

## **AMMA** •

Artiste Musicien des Musiques Actuelles

## **AMRF** •

Association des Maires Ruraux de France

## **APEJS** ••

Association pour l'Enseignement du Jazz & des MA en Savoie

## **CA** •

Certificat d'Aptitude

## **CALIF** •

Club Action des Labels et des Disquaires Indépendants Français (CNM)

## **Cefedem** •

Centre de Formation des Enseignants de la Musique

## **CEPEL** •

Centre d'Etudes Politiques de l'Europe Latine

## **CEPI** •

Cycle d'Enseignement Professionnel Initial

## **CFMI** •

Centre de Formation des Musiciens Intervenants

## **CMDL** •

Centre Des Musiques Didier Lockwood

## **CNM** •••

Centre National de la Musique

## **CNSMD** •

Conservatoire National Supérieur de Musique & Danse

## **Cpem** •

Conseiller pédagogique en Education Musicale

## **CPES** •

Classes Préparatoires à l'Enseignement Supérieur

## **CRC** •

Conservatoire à Rayonnement Communal

## **CRD** •

Conservatoire à Rayonnement Départemental

## **CRI** •

Conservatoire à Rayonnement Intercommunal

## **CRR** •

Conservatoire à Rayonnement Régional

## **DE** •

Diplôme d'Etat

## **DNSP** •

Diplôme National Supérieur Professionnel

## **DNSPM** •

Diplôme National Supérieur Professionnel de Musicien

## **DRAC** ••

Direction Régionale des Affaires Culturelles

## **EHPAD** •

Établissement d'Hébergement pour Personnes Âgées Dépendantes

## **EPCC** •

Établissement public de coopération culturelle

## **ESMD** •

École Supérieure Musique et Danse

## **FCM** •

Fonds pour la Création Musicale (CNM)

## **FNCC** •

Fédération Nationale des Collectivités pour la Culture

## **FNEIJMA** •

Fédération Nationale des Ecoles d'Influence Jazz & Musiques Actuelles)

## **GAFAM** •

Google, Apple, Facebook, Amazon et Microsoft

## **GIP** •

Groupement d'Intérêt Public

## **H/F** ••

Hommes / Femmes

## **IMFP** •

Institut Musical de Formation Professionnelle

## **Irma** •

Institut de Recherche pour les Musiques Actuelles (CNM)

## **JMF** •

Jeunesse Musicale de France

## **MAA** •

Musiques Actuelles Amplifiées

## **MAO** •

Musique Assistée par Ordinateur

## **MIMA** •

Musicien Interprète en Musiques Actuelles

## **OGC** •

Organismes de Gestion Collective

## **ONJ** •

Orchestre National de Jazz

## **SACEM** •

Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique

## **SPEDIDAM** ••

Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-Interprètes



# PARTENAIRES



**JAZZ(s)RA**

Plateforme des Acteurs du JAZZ en Rhône-Alpes-Auvergne  
Le Village Sutter | 10 rue de Vauzelles | 69001 LYON  
administration@jazzsra.fr | 04 72 73 77 61  
Code APE : 9001Z | Licences PLATESV-R-2021-007707 | PLATESV-R-2021-007708  
jazzsra.fr | forumjazz.com

## CRÉDITS PHOTOS

Christophe Charpenel | couverture  
Yann Cabello | p.26, 36  
Amélie Claude-Natoli / JAZZ(s)RA | p.5, 7, 23, 51, 71