



# **MUSIQUES ACTUELLES EN NORMANDIE**

**STRUCTURES, PROJETS ET ACTIVITÉS,  
MODÈLES ÉCONOMIQUES ET EMPLOIS**

**PUBLICATION  
2021  
DONNÉES  
2018**

**1<sup>ÈRE</sup> BASE POUR UNE OBSERVATION PARTICIPATIVE ET PARTAGÉE**

Depuis maintenant un an, le secteur des musiques actuelles est fortement impacté par la crise sanitaire liée à l'épidémie de Covid-19.

La publication de cette étude « Musiques actuelles en Normandie : Structures, projets, modèles économiques et emplois – 1<sup>ère</sup> base pour une observation participative et partagée » pourrait sembler décalée alors que les structures des musiques actuelles ont été à l'arrêt pendant plus d'1 an.

Cependant, les 4 années de concertations territoriales que nous avons menées en Normandie ont montré la nécessité de produire une observation de la filière, de façon collective, afin de répondre à des problématiques identifiées, de proposer des lectures stratégiques des territoires et activités ainsi que de rendre visibles des éléments méconnus de notre écosystème. C'est ce qui a motivé le réseau RMAN à produire cette étude, premier travail d'une observation permanente et continue.

Enfin, nous sommes dans un moment charnière de la vie de l'association puisque nous sommes en cours de rapprochement avec l'agence Le FAR en vue de créer une structure unique en 2021. Cette étude est un premier volet. Elle permet de poser les bases d'une observation sectorielle que devrait continuer à développer la nouvelle structure régionale.

Nous vous souhaitons bonne lecture.

**Sandrine Mandeville et Isiah Morice,**  
co-président.e.s du réseau RMAN

# SOMMAIRE

## **P. 6** 1. MÉTHODOLOGIE

P. 6 1.1. Étude et premier pas vers une observation participative et partagée en Normandie

P. 7 1.2. Mise en œuvre et ingénierie de l'étude

## **P. 10** 2. PÉRIMÈTRE DE L'ACTION D'ENQUÊTE ET PARTICIPATION

P. 11 2.1. Les structures normandes ayant participé à l'enquête

P. 13 2.2. Répartition territoriale des structures normandes de musiques actuelles

P. 14 2.3. Participation des structures normandes de musiques actuelles

P. 14 2.4. Répartition territoriale des participants à l'enquête

## **P. 16** 3. RÉSULTATS DE L'ÉTUDE

P. 17 3.1. Structures de musiques actuelles et projets

P. 24 3.2. Structures de musiques actuelles et pluridisciplinarité

P. 26 3.3. Structures de musiques actuelles et activités

P. 30 3.4. Structures de musiques actuelles et secteurs économiques

P. 34 3.5. Structures de musiques actuelles et ressources humaines

## **P. 50** 4. CONCLUSION ET PERSPECTIVES D'AVENIR

P. 50 4.1. Informations à retenir pour le secteur des musiques actuelles en Normandie

P. 50 4.2. Préconisations et pistes d'amélioration

P. 53 4.3. Conclusion générale

## **P. 54** PRÉSENTATION DE L'OBSERVATION PARTICIPATIVE ET PARTAGÉE (OPP) ET SA MÉTHODOLOGIE (ANNEXE)

# **INTRODUCTION**

**Dans le cadre de sa mission de structuration et de développement de musiques actuelles, le Réseau des musiques actuelles en Normandie (RMAN) a mené une réflexion justifiant la nécessité de la mise en œuvre d'une observation territoriale. Ce premier recueil d'informations chiffrées, d'ordre socio-économique (type de structures, emplois etc.), procède d'une intention d'identification voire de « reconnaissance » d'une situation territoriale. Cette connaissance des acteurs et de leurs actions sur le territoire régional permettra à terme de comparer la réalité des structures et projets de musiques actuelles en Normandie et d'en appréhender la diversité.**

**Cette première étude s'inscrit dans un dessein de long terme où il s'agit de concevoir un outil d'évaluation et d'aide à la décision pour les structures du secteur dans la gestion de leurs projets. Mieux se connaître pour mieux agir collectivement, tel est le sens de la démarche afin d'acquérir une capacité d'analyse des enjeux structurels et fonder les bases d'une réflexion future à propos du secteur des musiques actuelles normand.**

**Ce dialogue territorial passe nécessairement par la construction d'une aire de coopération. Depuis sa création en 2010, RMAN s'est fixé un rôle de structuration, d'animation de réseau régional visant la construction d'un projet commun au service de l'intérêt général. Mutualiser des compétences, des outils, des savoir-faire, capitaliser des expériences acquises et initier des temps de réflexion, d'échanges sont autant d'actions collectives qui viendront consolider des usages coopératifs parmi les acteurs des musiques actuelles de Normandie.**

**De leur côté, les partenaires publics sont en demande d'informations qui puissent contribuer à établir diagnostic, évaluation de leurs politiques et dispositifs adaptés. En leur rendant compte des réalités du fonctionnement et des activités des acteurs, en précisant notamment leur rôle dans le développement local, économique et social, c'est une dynamique de coopération qui peut s'élargir à un processus de co-construction associant l'ensemble des parties prenantes du secteur des musiques actuelles normand.**

**Avec la promulgation de la loi NoTRe le 7 août 2015, le réseau RMAN a initié une réflexion à propos de la mise en œuvre de concertations territoriales. De leur côté, l'Etat et la toute nouvelle Région Normandie ont souhaité qu'un état des lieux de la filière soit mené par Le FAR, agence musicale régionale.**

**Ainsi, deux actions furent mises en place :**

- la réalisation d'un diagnostic et une cartographie régionale du secteur des musiques actuelles par Le FAR entre novembre 2016 et juin 2017,**
- l'organisation de réunions de concertations territoriales (dans les 5 départements normands) et de réunions thématiques (ex: radios, développement et accompagnement des musiciens, enseignement, pratiques en amateur etc.) par RMAN à partir de septembre 2017.**

**Dans le prolongement de ces deux premiers travaux, RMAN a lancé une enquête auprès de ses membres et des acteurs normands en 2020. Depuis, un projet de rapprochement entre Le FAR et RMAN a été entrepris avec pour objectif la création d'une structure unique en 2021. Dans le dialogue qui s'est instauré entre Le FAR et RMAN à propos de leurs futures missions respectives, cette première expérience institue RMAN dans sa fonction d'observation avec la perspective de la pérennisation d'une OPP en Normandie.**



# 1. **MÉTHODOLOGIE**

## **1.1. ÉTUDE ET PREMIER PAS VERS UNE OBSERVATION PARTICIPATIVE ET PARTAGÉE EN NORMANDIE**

Peu de données à propos des musiques actuelles existaient en Normandie en particulier s'agissant du recensement des acteurs de ce secteur. Confronté au même constat que la Fédélima\* au début des années 2000, RMAN a souhaité entreprendre un premier travail d'observation en poursuivant le recensement entrepris par Le FAR en 2017. Il a choisi de s'inscrire dans la démarche d'« Observation participative et partagée » (OPP) initiée par la fédération<sup>1</sup> parce qu'il partage, avec elle, des valeurs de coopération et de démocratie participative et parce que cette méthode permet d'entreprendre une dynamique de coopération territoriale par l'action d'observation.

RMAN, à la différence de la Fédélima, ne rassemble pas que des lieux de musiques actuelles. Il possède l'atout de la diversité de ses membres, ce

qui permet d'élargir le spectre de l'observation et de rendre apparent tout l'écosystème que constituent toutes les parties prenantes des musiques actuelles. En s'associant à la démarche de la Fédélima, il contribue à approfondir la connaissance du secteur des musiques actuelles dans son aspect local et dans son caractère hétérogène.

Enfin, le fait que la méthode de l'OPP se diffuse dans d'autres secteurs disciplinaires du spectacle vivant notamment à l'échelle nationale permet d'envisager une action d'observation de façon transversale à l'échelle locale. Une telle démarche ouvre des perspectives quant à une réflexion globale à propos du spectacle vivant s'agissant de nombreux sujets, comme la structuration professionnelle, les politiques culturelles, l'aménagement du territoire...

\*Créée en 2013, la Fédélima est issue de la fusion entre la Fédurok et la Fédération des Scènes du Jazz et de Musiques Improvisées (FSJ) <https://www.fedelima.org>

<sup>1</sup> Pour une présentation détaillée de l'Observation Participative et Partagée (OPP) de la Fédélima, voir en annexe p. 54.

## 1.2. MISE EN ŒUVRE ET INGÉNIERIE DE L'ÉTUDE

### OBJECTIFS ET MOYENS

Accéder à une meilleure connaissance des acteurs de musiques actuelles en Normandie ainsi que contribuer à leur structuration et leur développement

sont les deux objectifs qui animent RMAN. Ils se traduisent par 6 types d'action :

- CONSOLIDER LA COOPÉRATION ET LA MISE EN RÉSEAU DES ACTEURS
- ACQUÉRIR UNE CONNAISSANCE DES DONNÉES SOCIO-ÉCONOMIQUES
- IDENTIFIER DES ENJEUX STRUCTURELS
- ACCOMPAGNER LA DÉCISION PUBLIQUE ET L'ÉVALUATION GRÂCE À LA CONNAISSANCE ET À L'ANALYSE
- COMPARER ET ÉCHANGER AVEC D'AUTRES SECTEURS D'ACTIVITÉS OU D'AUTRES TERRITOIRES
- FAVORISER LE DÉVELOPPEMENT DE L'OBSERVATION EN RÉGION ET LA PROSPECTIVE

Avec la réalisation de cette étude, il s'agissait, pour RMAN, de concrétiser les premiers contours du paysage normand des musiques actuelles et d'initier la première phase de la construction de l'OPP en Normandie. En suivant la pratique pionnière de la Fédélima, RMAN a bénéficié de son avance dans le domaine. Il a eu recours

notamment à GIMIC<sup>2</sup>, une plateforme de création de formulaires et de rapports statistiques en ligne, pour techniquement collecter les données. RMAN a lancé l'enquête auprès de ses membres et des acteurs normands dans une démarche volontaire. Bénéficiant de peu de moyens, cette action expérimentale a été conçue comme

<sup>2</sup> GIMIC est issu d'un collectif d'acteurs culturels de l'ESS (Économie Sociale et Solidaire) et porté juridiquement et géré administrativement par iCoop. - <https://www.gimic.org/>

un investissement sur le long terme. Un certain nombre de contraintes sont intervenues au début et pendant déroulement de l'étude. Si elle a reçu une aide exceptionnelle de la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Normandie (DRAC) en 2019, les moyens financiers obtenus ne pouvaient permettre une réelle mise en conformité avec les principes et la méthodologie de l'OPP qui exigent d'associer les acteurs à toutes les étapes de l'observation. De ce fait, il n'a pas été permis de prolonger l'étape de transmission des données par un phasage de production collective au regard du délai très court de 7 mois. De plus, la crise sanitaire (covid 19) qui a démarré en mars 2020 a, non seulement, perturbé la collecte des données mais n'a pas permis également d'organiser, a minima, les premières séances d'analyse participative. Ces temps de travail

auraient permis de faire remonter les impressions, les compléments d'analyse voire la désignation de certaines problématiques pour préparer l'avenir. En outre, ils auraient eu pour vocation d'instaurer :

- **une plus grande proximité avec les structures enquêtées,**
- **une pédagogie autour de la démarche d'observation.**

Le résultat de cette étude présente le mérite de dresser un premier paysage socio-économique des musiques actuelles en Normandie avec les données collectées. Elle offre une base pour entrer dans une phase exploratoire ultérieure qui donnera lieu à la formulation de problématiques et d'hypothèses générales.

## RÉALISATION

### CALENDRIER

<b>11 Décembre 2019 &gt; 11 février 2020</b>	Conception de l'étude (avec l'appui de Hyacinthe Chataigné, chargé de l'observation et des études à la Fédélisma)
<b>12 février 2020 &gt; 24 avril 2020</b>	Récolte des données
<b>27 avril 2020 &gt; 20 juillet 2020</b>	Nettoyage des données et tris à plat
<b>21 juillet 2020 &gt; 30 avril 2021</b>	Analyse des données et écriture du livrable
<b>8 juin 2021</b>	Restitution publique de l'étude



# ORGANISATION FONCTIONNELLE

## RMAN

Il a assuré la coordination de l'action et opéré, en collaboration avec les réseaux d'acteurs départementaux et le FAR, le recensement des acteurs, la collecte et le traitement des données.

## LE COMITÉ DE PILOTAGE

Il était composé de plusieurs réseaux musiques actuelles (RMAN, RAVE, AMARE, Réseau informel de coopération sur l'accompagnement en Nord Cotentin représenté par Le Circuit) et du FAR, des membres des instances dirigeantes

de RMAN, de la région Normandie et de la DRAC. Son rôle était de suivre le déroulement de l'étude, la méthode et les principes éthiques de la démarche.

## L'ASSOCIATION BIEN COMMUN

Spécialisée dans le secteur culturel, l'association Bien Commun est implantée en Normandie. Sa mission, en collaboration avec le comité de pilotage et RMAN, était d'analyser les données collectées, de réaliser l'étude et de la restituer aux parties prenantes dans l'objectif de préparer les suites de l'OPP.

# LES DONNÉES

## LA COLLECTE

Comme déjà évoqué, GIMIC a permis d'outiller la démarche d'observation avec la mise en ligne du questionnaire. Pour les membres de RMAN, ils ont bénéficié, grâce à leurs adhésions, de l'ouverture d'un compte sur cette

plateforme. Ce compte leur a permis d'accéder aux données qu'ils ont transmises, à des outils statistiques, des graphiques et d'opérer une veille quant à l'évolution de certaines données.

Les structures non-adhérentes n'étaient pas détentrices d'un compte GIMIC. Elles ont eu accès à un formulaire en ligne domicilié sur une url publique sans possibilité d'accéder à leurs données.

## LE TRAITEMENT

Les données collectées ont fait l'objet d'un traitement statistique dans lequel il n'a pas été fait mention nominativement des personnes physiques et morales. Elles sont restées confidentielles. Elles sont considérées comme la propriété des acteurs/contributeurs qui les ont produites. Elles

pourront être consultées et supprimées à tout moment, sur simple demande de ceux qui les ont transmises. La pérennité d'une action d'observation passe par une mise à jour et une interprétation régulière des données. En conséquence, celles déjà collectées pourraient être complé-

tées voire réactualisées. Ce premier cumul d'informations offrirait une base pour des analyses futures à propos de la situation socio-économique du secteur des musiques actuelles de Normandie et ce, dans la perspective d'une durabilité de sa structuration.



## 2.

# PÉRIMÈTRE DE L'ACTION D'ENQUÊTE ET PARTICIPATION

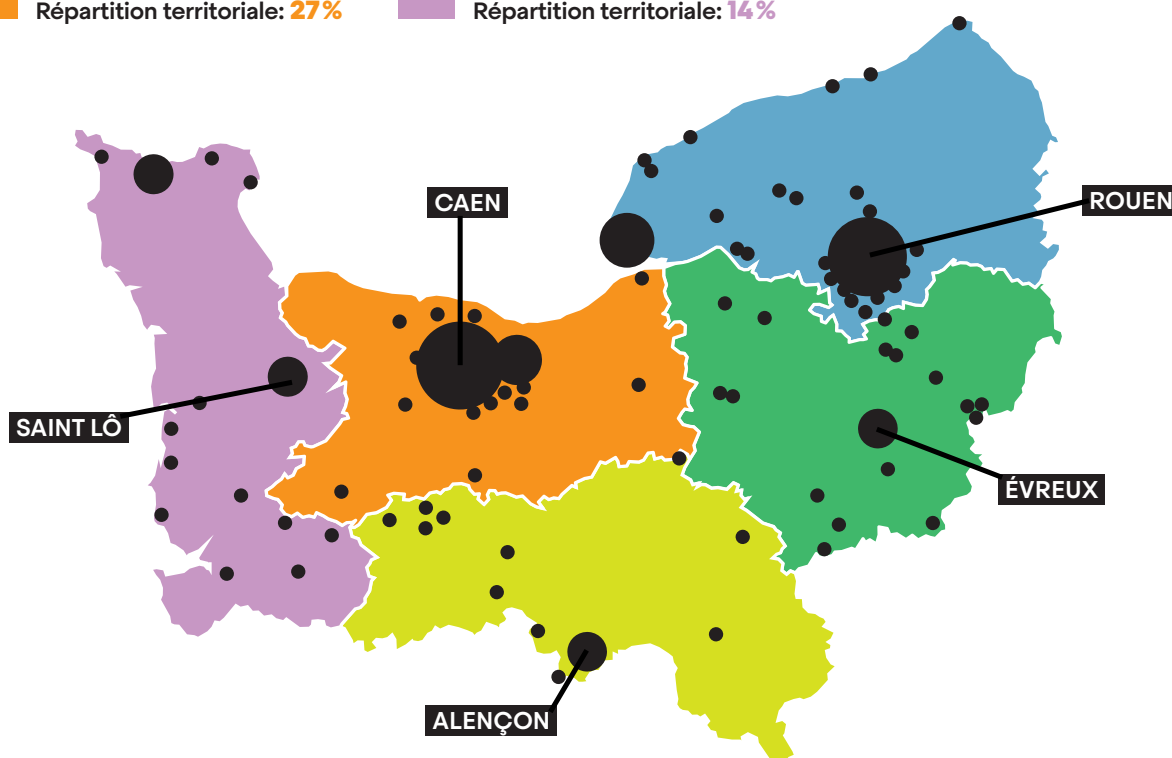
**SEINE-MARITIME**  
Structures contactées: **166**  
Répartition territoriale: **34%**  
Structures répondantes: **40**  
Répartition territoriale: **31%**

**EURE**  
Structures contactées: **55**  
Répartition territoriale: **11%**  
Structures répondantes: **20**  
Répartition territoriale: **16%**

**ORNE**  
Structures contactées: **51**  
Répartition territoriale: **10%**  
Structures répondantes: **15**  
Répartition territoriale: **12%**

**CALVADOS**  
Structures contactées: **146**  
Répartition territoriale: **30%**  
Structures répondantes: **34**  
Répartition territoriale: **27%**

**MANCHE**  
Structures contactées: **73**  
Répartition territoriale: **15%**  
Structures répondantes: **18**  
Répartition territoriale: **14%**

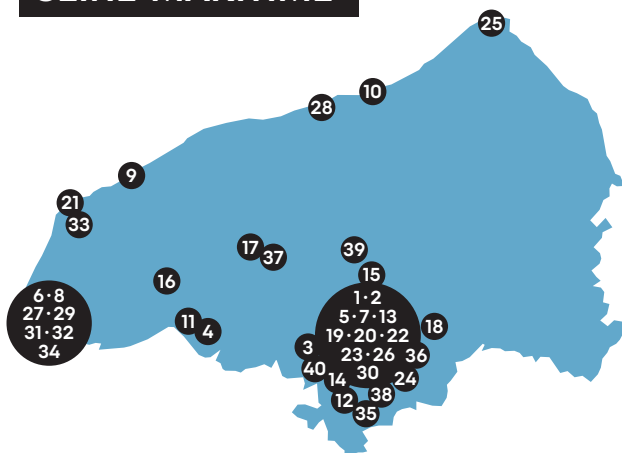


« Les petites villes, les bourgs, les campagnes, souvent perçues comme le bout de la chaîne, l'endroit où les nouveautés, les innovations pénètrent le plus tard, peuvent aussi être considérées comme le terreau d'où elles proviennent, jusqu'à leur « mise en scène » par les médias et le disque via les scènes locales et les réseaux stylistiques spécialisés »<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> G. GUIBERT, *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France*, Paris, Ed. Irma Collection « Musique et société », 2006, p. 20.

## 2.1. LES STRUCTURES NORMANDES AYANT PARTICIPÉ À L'ENQUÊTE

### SEINE-MARITIME



1. LE 106
2. 1001 PRODSRECORDS
3. AMÉLIE AFFAGARD
4. ARCADE
5. BASTIEN CANTILLON
6. CEM
7. CHOC DES ONDES
8. CONSERVATOIRE ARTHUR HONEGGER

9. CONSERVATOIRE À RAYONNEMENT COMMUNAL DE FÉCAMP
10. CONSERVATOIRE À RAYONNEMENT DÉPARTEMENTAL CAMILLE SAINT-SAËNS

11. CONSERVATOIRE À RAYONNEMENT DÉPARTEMENTAL CAUX SEINE AGGLO
12. CONSERVATOIRE À RAYONNEMENT DÉPARTEMENTAL DE GRAND-COURONNE ET PETIT-COURONNE
13. DISTANCE TOUR BOOKING
14. ÉCOLE DE MUSIQUE ASSOCIATIVE DE GRAND-QUEVILLY / EMAG
15. ÉCOLE D'IMPROVISATION JAZZ CHRISTIAN GARROS
16. LA FABRIK À SONS
17. LA FÉE SONORE
18. FESTIVAL ARCHÉO JAZZ
19. GALAOR
20. GARGANE PROD
21. HB PRODUCTION
22. JAZZ EN SEINE

23. LE KALIF
24. LÉZARD ZÉBRÉ
25. LE MURMURE DU SON
26. LES MUSIQUES A OUIR
27. OUEST TRACK RADIO
28. PETE THE MONKEY
29. RÉSEAU DES MUSIQUES ACTUELLES EN NORMANDIE
30. LA SAUCE BALKANIQUE
31. STUDIO DES DOCKS
32. STUDIO HONOLULU
33. TAMBOUR BATTANT
34. LE TETRIS
35. LA TRAVERSE
36. TRIANON TRANSATLANTIQUE
37. LES TROUBADOURS À LA RUE
38. TST RADIO
39. UNION MUSICALE DE MONTVILLE
40. ZÉNITH DE LA MÉTROPOLE ROUEN NORMANDIE

### CALVADOS



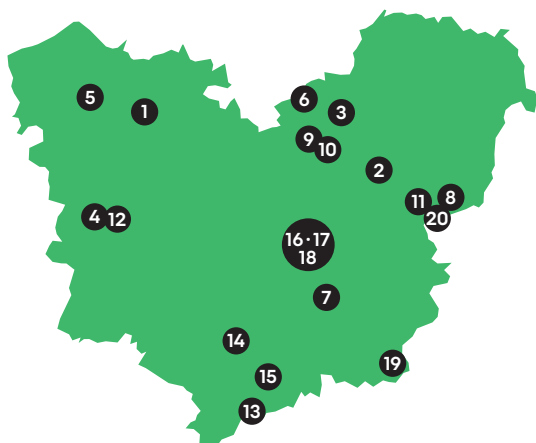
1. 666
2. AKA PUBLISHING
3. A.M.A. (ASSOCIATION MUSIQUE ACTUELLE)

4. ANTAL PRODUCTIONS
5. ASSOCIATION LA LOURE

6. ASSOCIATION MANDARINE
7. LE BATOLUNE
8. BIG BAND CAFÉ
9. LE CARGÖ
10. COLLECTIF PAN
11. CS PARAPROD / CAMION SCRATCH
12. LE DOC
13. LE FAR - AGENCE MUSICALE RÉGIONALE
14. FERME CULTURELLE DU BESSIN
15. FESTIVAL ]INTERSTICE[
16. FESTIVAL D'EMIEVILLE
17. FESTIVAL REVEILLEZ LES CHOUETTES
18. FOCUS JAZZ
19. JAZZTIME
20. LAMIDO

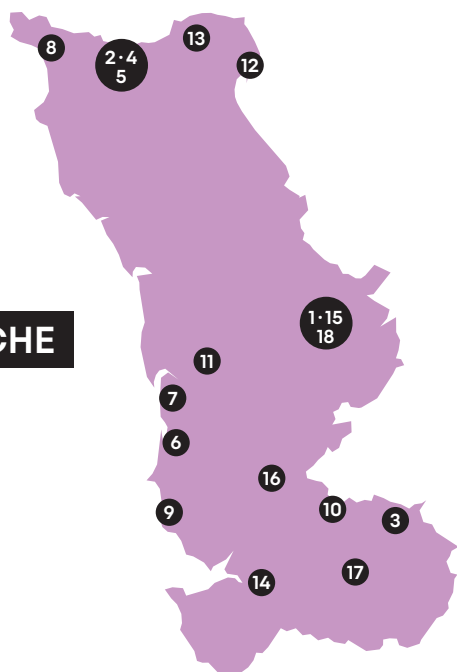
21. MADEMA PRODUCTION
22. MJC CHEMINVERT/ LE SILLON
23. MOSAIC
24. MUSIKOBLOKOS
25. MUSIQUE EN PLAINE
26. NEUVIÈME RUCHE
27. POL
28. RENDEZ VOUS PRODUCTION
29. SCOP ART'SYNDICATE
30. SECRATEB
31. STUDIO PICKUP
32. TOHU BOHU
33. LES TONTONS TOURNEURS
34. LE TUNNEL

## EURE



1. AMCP
2. CONSERVATOIRE À RAYONNEMENT INTERCOMMUNAL DE GAILLON
3. CONSERVATOIRE À RAYONNEMENT INTERCOMMUNAL DE VAL DE REUIL-LÉRY-POSES
4. CONSERVATOIRE DE L'INTERCOM BERNAY TERRES DE NORMANDIE
5. L'ÉCHO
6. EIMD ERIK SATIE
7. FESTIVAL ÇA SONNE À LA PORTE
8. FESTIVAL GANAM
9. FESTIVAL FAITS D'HIVER
10. GARE AUX MUSIQUES
11. LAB'ORATOIRE
12. MJC DE BERNAY
13. MJC LE SILO
14. PARC (PROJET ANIMATION RENCONTRE CULTURE)
15. P'TIT BAR DE LA MAIRIE
16. RADIO PRINCIPE ACTIF
17. ROCK IN EVREUX
18. LE TANGRAM/LE KUBB
19. LE TOM
20. UNDERDOG RECORDS

## MANCHE



1. ART PLUME
2. LES ART'ZIMUTÉS
3. BEHIND THE CURTAIN
4. LE CIRCUIT
5. CONSERVATOIRE DE MUSIQUE DE CHERBOURG-EN-COTENTIN
6. CENTRE CULTUREL MARCEL LAUNAY
7. CHAUFFER DANS LA NOIRCEUR
8. ÉCOLE DES ARTS VIVANTS DE LA HAGUE
9. FESTIVAL LES GRANDES MARÉES
10. FESTIVAL PAPILLONS DE NUIT
11. JAZZ SOUS LES POMMIERS
12. LA LUNE ROUGE
13. MUSIKENSAIRE
14. MUSIQUE EXPERIENCE
15. LE NORMANDY
16. LES PLUIES DE JUILLET
17. LES TWIN
18. VOXTOUR'S DÉCIBEL

## ORNE



1. ALPHAPODIS
2. LES ARTS IMPROVISES
3. BLIZZ'ART FESTIVAL
4. L'EFFET MAIRE
5. FESTIVAL LES BICHOISERIES
6. JAZZ DU LUNDI SOIR
7. LA LUCIOLE
8. PRINTEMPS DE LA CHANSON
9. PULSE
10. LE RAVE
11. LE RÉVEILLON JAZZ CAFÉ
12. SAINTSCÈNE
13. SALLE DU COLYS'HAIE
14. STUDIO ACM
15. TFT LABEL

## 2.2. RÉPARTITION TERRITORIALE DES STRUCTURES NORMANDES DE MUSIQUES ACTUELLES

En 2019, un panel de 491 structures sur l'ensemble du territoire normand a été constitué par RMAN grâce à la collaboration du Réseau de musiques actuelles Bocage Sud-Normandie (RAVE), l'Association Musiques actuelles réseau eurois (AMARE) et le FAR qui ont permis le croisement de leurs bases de données

avec celle du RMAN. Le résultat de ce recensement montre une majorité des structures concentrée dans les départements de Seine-Maritime (34%) et du Calvados (30%) et des minorités dispersées dans la Manche (15%), l'Eure (11%) et l'Orne (10%).

1 DÉPARTEMENTS		NOMBRE DE STRUCTURES CONTACTÉES	NOMBRE D'HABITANTS <sup>4</sup>	NOMBRE DE STRUCTURES POUR 100 000 HABITANTS
76	SEINE-MARITIME	166	1 248 600	13
14	CALVADOS	146	691 700	21
27	EURE	55	606 400	9
50	MANCHE	73	492 600	15
61	ORNE	51	279 800	18

Sans prétendre à un recensement exhaustif des acteurs des musiques actuelles dans la région Normandie, on peut tout de même relier ces résultats au nombre d'habitants résidant dans chaque département au 1<sup>er</sup> janvier 2019 et s'interroger sur leur rapport pour évaluer le degré d'implantation des musiques actuelles dans les départements normands. Le calcul du nombre de structures existantes pour 100 000 habitants, nous donne un premier indice.

On constate que c'est dans le Calvados que les structures de musiques actuelles

sont le plus installées suivi par l'Orne et la Manche, départements plus ruraux selon l'INSEE<sup>5</sup>. Pour un nombre d'habitants sensiblement similaire, l'Eure montre une faible présence des structures de musiques actuelles comparativement au Calvados. Enfin, s'agissant de la Seine-Maritime qui affiche le nombre le plus élevé de structures de musiques actuelles, on retiendra qu'elle fait partie des départements qui recensent le moins de structures de musiques actuelles pour 100 000 habitants alors qu'elle est le département le plus urbain de Normandie<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> INSEE, Analyses Normandie – n° 64, septembre 2019.

<sup>5</sup> INSEE, Portrait de la Normandie, Dossier Normandie n°7, septembre 2017.

<sup>6</sup> INSEE, *La Seine-Maritime, le département normand le plus urbain*, Flash Normandie n°5, janvier 2016.

## 2.3. PARTICIPATION DES STRUCTURES NORMANDES DE MUSIQUES ACTUELLES

Sur les 491 structures contactées, 137 ont participé à l'enquête, soit un taux de participation de 28%. Cependant, ne seront considérées, dans cette étude, que **127 structures** qui ont transmis la totalité des informations demandées. Ce qui porte le **taux de participation à 26%**.

Si l'on s'intéresse aux taux de participation par département, on notera que la plus forte participation se situe dans l'Eure (36%) suivie par l'Orne (29%) comparativement aux autres départements qui recensent le plus de structures de musiques actuelles.

2 DÉPARTEMENTS		NOMBRE DE STRUCTURES CONTACTÉES	NOMBRE DE STRUCTURES RÉPONDANTES	TAUX DE PARTICIPATION
76	SEINE-MARITIME	166	40	24%
14	CALVADOS	146	34	23%
27	EURE	55	20	36%
50	MANCHE	73	18	25%
61	ORNE	51	15	29%

## 2.4. RÉPARTITION TERRITORIALE DES PARTICIPANTS À L'ENQUÊTE

Si l'on s'intéresse à la situation géographique des 127 répondants sur lesquels a porté l'étude, on constate que les plus nombreux se situent en Seine-Maritime (40 structures) et dans le Calvados (34 structures). Cependant, ces chiffres sont faibles comparativement au nombre de structures contactées,

166 pour la Seine-Maritime et 146 pour le Calvados et il en résulte des taux de participation qui font partie des plus faibles, soit respectivement 24% et 23%. On peut donc s'interroger sur la représentativité des répondants dans le cadre de l'analyse de cette étude.

3		DÉPARTEMENTS	NOMBRE DE STRUCTURES RÉPONDANTES	RÉPARTITION TERRITORIALE
76	SEINE-MARITIME		40	31%
14	CALVADOS		34	27%
27	EURE		20	16%
50	MANCHE		18	14%
61	ORNE		15	12%
			<b>127</b>	<b>100%</b>

Pour le vérifier, on peut comparer la répartition territoriale des structures contactées avec celle des structures répondantes. Il en résulte un pourcentage sensiblement similaire,

ce qui permet de considérer que les résultats qui vont suivre, sont relativement représentatifs des structures des musiques actuelles en Normandie.

4		DÉPARTEMENTS	RÉPARTITION TERRITORIALE DES STRUCTURES CONTACTÉES	RÉPARTITION TERRITORIALE DES STRUCTURES RÉPONDANTES	RATIO DE REPRÉSENTATIVITÉ
76	SEINE-MARITIME		34%	31%	-3%
14	CALVADOS		30%	27%	-3%
27	EURE		11%	16%	5%
50	MANCHE		15%	14%	-1%
61	ORNE		10%	12%	1%

On notera cependant une sur-représentativité des structures de l'Eure comparativement aux autres qui

restent relativement conformes ainsi qu'une légère sous-représentativité de la Seine-Maritime et du Calvados.



### 3.

## RÉSULTATS DE L'ÉTUDE

**Il est à préciser que l'enquête s'est déroulée en 2020 et que les données collectées portent sur l'exercice 2018. Cette période écoulée de deux ans oblige à considérer les résultats de l'étude selon une temporalité qui peut donner lieu à des évolutions.**

Pour analyser les structures de musiques actuelles, deux aspects ont été considérés pour définir leur existence : le projet et les activités. Cette distinction a paru nécessaire pour ne pas les réduire à leur seul caractère productif. Même si les activités participent de la construction du projet, elles ne sont pas forcément préétablies, ni formalisées dans un cadre rationalisé au moment de la création de la structure. Pour les musiques actuelles et plus globalement le champ culturel, la notion de projet est à rapprocher de son sens littéral : « ce qui est jeté en avant » sans délimitation dans le temps, ce qui la différencie de son sens usuel qui implique un processus transitoire et limité dans le temps. Ainsi donc, le projet suppose un but, une disposition, un objectif, une aspiration ou une intention et peut se traduire par une conception artistique ou culturelle,

un objet associatif, une volonté publique, un processus d'expérimentation, une entreprise collective établie sur des liens interpersonnels ou construite à partir d'un contexte ou à l'occasion d'une opportunité etc.

La considération des « structures pluridisciplinaires » en tant que partie intégrante du secteur de musiques actuelles renforce le caractère originel du projet face à la perspective d'un développement d'activités. Le fait que la singularité de ces structures est incluse, par exemple, dans la typologie des études de la Fédélima n'est pas neutre. Il met en exergue une culture fortement attachée aux valeurs de l'éducation populaire, valeurs qui ont fondé les musiques actuelles. Le projet, dans ce cas de figure, prend tout son sens face au caractère pluriel des activités qu'il porte. Élargi, cette fois-ci, à sa dimension



sociale, le projet invite à sortir de l'entre-soi institué créant les conditions de l'émancipation par la découverte de l'autre dans ses différences qu'elles soient artistiques ou culturelles. Le caractère pluridisciplinaire du projet peut également s'approcher d'une mission beaucoup plus utilitariste qui sera de satisfaire la diversité des besoins ou les demandes particulières.

Si un projet dépasse le simple développement d'activités et qu'il procède d'une démarche intentionnelle qui va se construire de manière évolutive selon un contexte, un territoire et des personnes impliquées, la question des moyens employés est à considérer.

Nature du lieu où se déroulent les activités, forme juridique et ressources économiques, type de ressources humaines etc. sont autant d'éléments qui ont une incidence concrète sur lui. Ils déterminent le cadre établi du projet et façonnent la culture de l'action qui l'anime. Ainsi, cette volonté structurelle guidée par le but à atteindre peut générer soit une dynamique de mouvement soit un processus d'inertie. C'est de la conjugaison de ces deux aspects : détermination et transformation, que va progressivement se définir le projet, projet que l'on pourrait assimiler à l'identité de la structure.

## 3.1. STRUCTURES DE MUSIQUES ACTUELLES ET PROJETS

### TYPES DE PROJET DES STRUCTURES DE MUSIQUES ACTUELLES

Pour classifier les structures de musiques actuelles, 7 catégories de projet ont été créées et définies ci-dessous. Chacune des structures

répondantes a été assignée à un type de structures sur le mode de l'auto-déclaration.

#### EXPLOITATION D'UN LIEU

**32 STRUCTURES, SOIT 25%**

Cette catégorie intègre les structures qui développent un projet culturel centré sur l'exploitation d'un lieu. Leurs activités reposent notamment sur la diffusion, l'accompagnement, les actions culturelles, etc.

#### DIFFUSION SANS LIEU

**34 STRUCTURES, SOIT 27%**

Cette catégorie intègre les structures qui développent un projet culturel à l'année et qui n'ont pas d'équipement dédié et/ou qui développent un projet en itinérance sur un territoire ou un festival.

## DÉVELOPPEMENT D'ARTISTES

27 STRUCTURES, SOIT 21%

Cette catégorie intègre des structures dont la mission principale est d'accompagner les artistes dans leur développement professionnel. Leurs fonctions peuvent aller de la promotion des artistes à la diffusion de leurs concerts mais peuvent également englober des activités de production voire des tâches d'administration et de gestion.

## TRANSMISSION

21 STRUCTURES, SOIT 17%

Cette catégorie intègre les structures qui développent des activités d'enseignement, de formation ou d'accompagnement des pratiques de musiques actuelles. Ce terme générique se traduit par l'organisation de cours, la mise en place de résidences, d'accompagnement de groupes etc.

## RÉSEAU OU ORGANISATION PROFESSIONNELLE

4 STRUCTURES, SOIT 3%

Cette catégorie intègre les structures de type réseaux ou groupements d'acteurs ayant une activité convergente et complémentaire avec celle du RMAN et dont les actions ou services participent à la structuration et au développement des musiques actuelles.

## RADIO ASSOCIATIVE

5 STRUCTURES, SOIT 4%

Cette catégorie intègre des radios associatives qui ont pour finalité de diffuser des musiques actuelles en émergence ou peu exposées sur les radios nationales.

## AUTRE

4 STRUCTURES, SOIT 3%

Cette catégorie rassemble les structures qui n'ont pas pu être répertoriées, soit du fait de leur petit nombre sur le territoire dans une activité professionnelle très spécialisée (groupement d'employeurs, une société de prestation technique et une base de loisirs), soit du fait que les structures ne se sont reconnues dans aucune des catégories.

Globalement, **le projet dominant des acteurs de musiques actuelles est centré sur la scène et la rencontre organisée entre public et artistes par le biais de concerts. Si l'on cumule les structures qui exploitent un lieu et les structures de diffusion sans lieu, ils représentent 52% du secteur auxquels**

**viennent s'ajouter les structures de développement d'artistes et qui représentent 21% du secteur.**

Le terme de filière est un concept largement usité en économie en ce sens qu'elle « désigne ... l'ensemble des activités complémentaires qui

concourent, d'amont en aval, à la réalisation d'un produit fini»<sup>7</sup>. Alors que le champ culturel ne peut être restreint à ses seules activités commerciales, des chercheurs comme G r me Guibert et Dominique Sagot-Duvauroux à propos des musiques actuelles évoquent, tout de même, la notion de filière dans leur analyse systémique. Cette référence conceptuelle leur permet de montrer «... une convergence d'intérêts, de fait, entre les différents circuits qui concourent tous, à leur manière, à l'organisation de concerts en France»<sup>8</sup>.

On reprendra l'idée de filière telle qu' pos e précédemment afin de donner un contour à cet ensemble prédominant de structures et de projets centrés sur l'organisation de concerts en Normandie. **Ainsi en cumulant les structures de production et de diffusion, elle représente, à elle seule, 73 % du secteur.** Cependant, ce procédé additionnel ne dit rien des échanges effectifs qui pourraient caractériser cette filière notamment dans son aspect économique. Si des relations implicites existent entre ceux qui produisent et ceux qui diffusent au regard de la nature complémentaire de leurs activités, on ne pourra que constater que, parmi les répondants, il existe un nombre moindre d'acteurs de la production (27 structures) que celui des acteurs de la diffusion (66 structures en cumulant les lieux et les structures de diffusion sans lieu).

Pour pouvoir analyser les interactions existantes entre eux et qualifier la nature de leurs liens, de nouvelles données seraient nécessaires (actes contractuels, flux financiers...). La répartition entre les structures de production locale et celles hors territoire dans la programmation des structures de diffusion pourrait être

 galement un indicateur pour mesurer le dynamisme de la filière locale. Autre élément à considérer, ce sont les modes de contractualisation qui encadrent la diffusion. Usuellement, la vente de spectacle est établie sur des contrats de cession, de coréalisation ou de location. Pour les musiques actuelles, s'ajoute le contrat d'engagement. Celui-ci intervient dans le cas où «... le diffuseur rémunère directement les personnels du plateau artistique et technique»<sup>9</sup>. Selon l'étude de la Fédélima consacrée à la diffusion dans les lieux de musiques actuelles, « Les contrats d'engagement représentent 24,8 % du total des contrats réalisés, soit plus de 2100 formations musicales »<sup>10</sup> pour 122 structures étudiées. Ils concernent généralement des artistes dits «  mergents » qui ne disposent pas de structure juridiquement constituée pour leur production artistique ni d'organisation intermédiaire pour contractualiser avec le diffuseur. Ainsi, le fait que l'enquête se soit portée uniquement sur des organisations constituées en personnes morales ne rend pas compte de l'existence des formations musicales et donc, ne peut pas offrir une photographie exacte de la réalité de la filière normande. Pour ce faire, deux éléments seraient à considérer, le premier serait d'approfondir la connaissance des Contrats   Durée Déterminée d'Usage (CDDU)  voqu s ultérieurement en repérant les métiers concernés. Le deuxième serait de porter un regard complet sur les circuits d'échange en intégrant la production phonographique. En effet, les musiques actuelles s'articulent sur deux types de production qui se nourrissent l'une l'autre «... puisque les artistes alternent les concerts et l'élaboration de répertoires enregistrés »<sup>11</sup>.

<sup>7</sup> Insee : <https://www.insee.fr/fr/metadonnees/definition/c1734>, consultation le 8/04/2021.

<sup>8</sup> G. GUIBERT et D SAGOT-DUVAUROUX, *Musiques actuelles :  a part en live, mutations économiques d'une filière culturelle*, Paris, coédition DEPS/IRMA, 2013. p. 85.

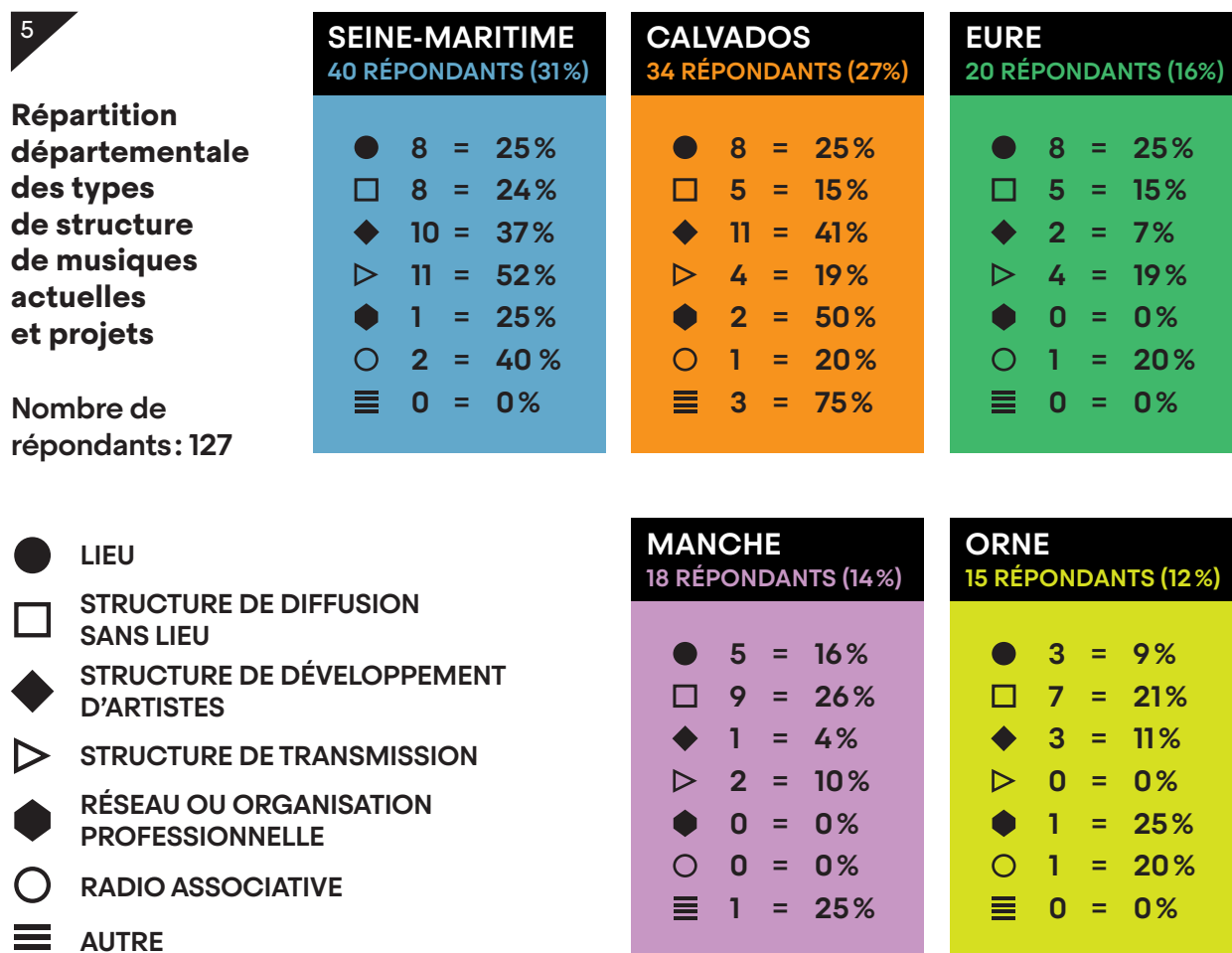
<sup>9</sup> G. GUIBERT et D SAGOT-DUVAUROUX, *Musiques actuelles :  a part en live, mutations économiques d'une filière culturelle*, op. cit. p. 48.

<sup>10</sup> Fédélima en partenariat avec le CNV, le RIF et le SMA, *La diffusion dans les lieux de musiques actuelles, analyse statistique et territoriale sur la saison 2011*,  ditions Seteun, Guichen, 2014, p. 22.

<sup>11</sup> GUIBERT G. et D. SAGOT-DUVAUROUX, *Musiques actuelles :  a part en live, mutations économiques d'une filière culturelle*, op. cit. p. 19.

Comme évoqué plus haut à propos de la spécificité culturelle, les échanges générés par les acteurs des musiques actuelles ne peuvent être réduits à leur caractère contractuel mais élargis à leur aspect social avec les plus-values apportées au territoire. Ainsi, **les structures de transmission** contribuent à l'enrichissement de cette communauté de développement mutuel conçu comme un écosystème notamment par la pratique en amateur. En Normandie, **elles représentent 17%, soit un pourcentage relativement équivalent à celui des structures de développement artistique (21%)**. Il en va de même pour les autres types de structure comme les radios associatives (4%),

les réseaux ou organisations professionnel.le.s (3%) et les structures « autre » (3%) qui, même si leur représentation est moindre, interagissent en faveur du développement des musiques actuelles et des relations sociales qu'elles engendrent sur le territoire. Nous terminerons en disant que, selon une approche d'économie sociale et solidaire, d'autres parties prenantes (usagers, spectateurs, salariés, bénévoles, fournisseurs, sous-traitants, pouvoirs publics ...) peuvent également être intégrées dans l'évaluation de ce complexe dynamique à l'échelle d'un territoire local<sup>12</sup>.



<sup>12</sup> L'outil numérique ESS'perluette, conçu par l'association Opale, intègre un ensemble d'acteurs dans l'environnement des structures artistiques et culturelles pour rendre visible l'étendue et la portée des relations socio-économiques qu'elles engendrent sur leur territoire.  
<https://essperluette.opale.asso.fr/>

Si l'on regarde la répartition des types de structure par département, **on notera que les lieux sont plus représentés dans la Seine-Maritime (25%), dans le Calvados (25%) et l'Eure (25%)**. Selon l'INSEE, il existe 20 Grandes Aires Urbaines (GAU)<sup>13</sup> en Normandie «... qui englobent les trois quart de la population régionale»<sup>14</sup>. 5 se situent respectivement en Seine-Maritime et dans le Calvados et 4 dans l'Eure, ce qui peut expliquer cette présence plus importante des lieux dans ces 3 départements. On ajoutera que 3 aires urbaines de plus de 250 000 habitants comptent parmi celles-ci dont 2 se situent dans la Seine-Maritime et une dans le Calvados. «Rouen, la plus peuplée, est officiellement métropole depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2015. Caen et Le Havre n'ont pas ce statut mais ont développé, par leur population et leurs fonctions, certains attributs métropolitains»<sup>15</sup>. 2 aires urbaines de plus de 100 000 habitants viennent compléter cette densité de population avec dans le Calvados, Cherbourg-Octeville et dans l'Eure, Évreux.

**Pour les structures de diffusion sans lieu, la Manche en recense le plus (26%). Quant aux structures de développement d'artistes, on peut évoquer une polarisation de ces acteurs dans le Calvados avec 41% d'entre eux localisés dans ce département.** On fera le même constat s'agissant

des **structures de transmission avec 52% d'entre elles situées dans la Seine-Maritime**. Cependant, on émettra une réserve quant à ce résultat car il s'applique à des structures répondantes. En effet, dans la répartition départementale des structures de transmission, aucune ne figure dans l'Orne alors qu'il en existe 8 qui ont été contactées mais qui n'ont pas répondu à l'enquête.

**La répartition départementale des radios associatives est relativement bien équilibrée puisqu'il existe au moins une radio par département à l'exception de la Manche.** Cependant, on émettra la même réserve que celle pour les structures de transmission. Si aucune radio associative ne figure dans le département de la Manche, c'est qu'il résulte du fait qu'aucun contact n'a été entrepris, lors du déroulement de l'enquête.

Enfin concernant, les réseaux ou organisations professionnel.le.s, on peut analyser les résultats en comparant leur nombre à celui des structures de musiques actuelles présentes dans les départements. On constatera que les acteurs de 3 départements (Seine-Maritime, Calvados, et Orne) disposent d'au moins une organisation professionnelle ou réseau sur son territoire pour mener des actions collectives, ou se faire représenter.

6	DÉPARTEMENTS	RÉPARTITION TERRITORIALE DES STRUCTURES	RÉSEAU OU ORGANISATION PROFESSIONNEL.LE
76	SEINE-MARITIME	40	1
14	CALVADOS	34	2
27	EURE	20	0
50	MANCHE	18	0
61	ORNE	15	1

<sup>13</sup> Une aire urbaine ou «grande aire urbaine» est un ensemble de communes, d'un seul tenant et sans enclave, constitué par un pôle urbain (unité urbaine) de plus de 10 000 emplois, et par des communes rurales ou unités urbaines (couronne périurbaine) dont au moins 40% de la population résidente ayant un emploi travaille dans le pôle ou dans des communes attirées par celui-ci. (Insee - Date de publication : 13/10/2016).

<sup>14</sup> Insee Dossier Normandie n° 6 - Juillet 2017, p 5.

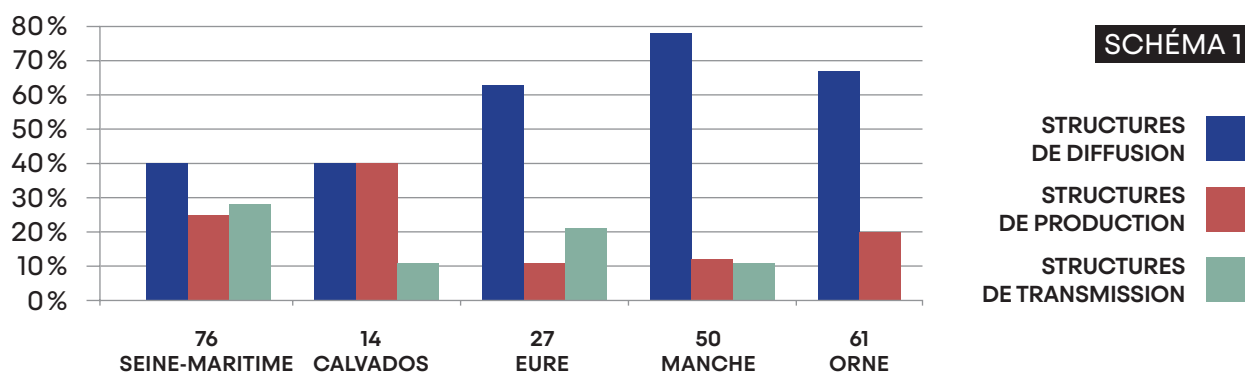
<sup>15</sup> Insee Dossier Normandie n° 6, op. cit. p. 6.

Il est à préciser que les 3 organisations professionnelles situées en Seine-Maritime et Calvados n'interviennent pas à l'échelle départementale mais situent leur action au niveau régional. Cependant, ce résultat est à reconsidérer puisque deux ans se sont écoulés entre des données datées de 2018 et la réalisation de l'étude en 2020. Dans ce laps de temps, le réseau AMARE a été créé en janvier 2019 dans le département de l'Eure, ce qui infirme les résultats mentionnés ci-dessous. Pour la Manche, il n'existe pas de structure formelle. On notera néanmoins la présence du réseau informel de coopération sur l'accompagnement en Nord Cotentin représenté par Le Circuit.

En reprenant l'idée d'écosystème évoquée plus haut, il est possible de dégager certaines particularités territoriales. Sur le même principe utilisé antérieurement à propos de la région, **les structures de diffusion (avec et sans lieu) ont été rassemblées dans un**

**seul bloc faisant ainsi ressortir les deux grandes parties prenantes du secteur (diffusion, production).** On rappellera que leurs interactions restent encore à défricher. Même si leurs périmètres d'action respectifs peuvent se retrouver à des points d'intersection du fait de la complémentarité de leurs activités, ils ne sont pas forcément corrélés ni limités à leur seul département d'appartenance. En effet, les acteurs de ces deux parties peuvent entreprendre leurs activités dans une dimension plus large : à l'échelle régionale, nationale voire internationale. Les structures de transmission ont été intégrées dans cette vision d'ensemble sachant que leur action est beaucoup plus territorialisée que les deux autres<sup>16</sup>.

En rapportant le nombre des structures de chacun des 3 grands ensembles (diffusion, production, transmission) à celui des structures totalisées dans chaque département, le schéma ci-dessous permet de visualiser les équilibres existant entre eux.



**La Seine-Maritime présente une diversité équilibrée entre les 3 types de structures (diffusion, production, transmission). Pour le Calvados, il avait été identifié une concentration des structures de développement d'artistes dans ce département.** En se plaçant à l'échelle départementale, on constate que leur nombre est à l'équilibre avec celui des structures de

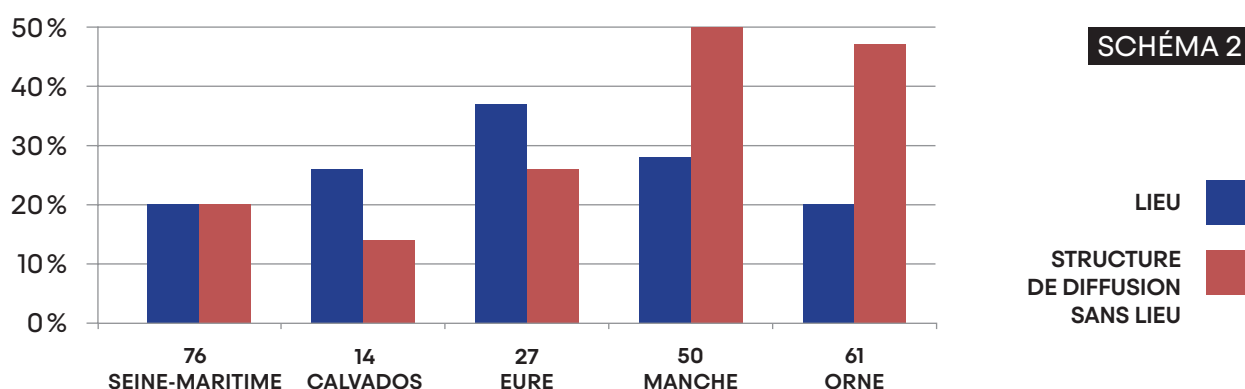
diffusion alors que les structures de transmission affichent une forte baisse. Si l'on considère qu'il s'agit de structures répondantes, on relativisera le résultat. En effet, 4 structures de transmission sur 23 qui ont été contactées pour ce département. Pour l'Orne, on notera qu'aucune structure de transmission ne figure dans le schéma. Le résultat est également à relativiser au regard de ce

<sup>16</sup> Les radios associatives ainsi que les réseaux et organisations professionnelles sont présentes de façon relativement égale dans tous les départements et les structures « autre » sont très peu nombreuses.

qui a été mentionné plus haut à savoir qu'il existe 8 structures de transmission sur ce territoire mais qui n'ont pas participé à l'enquête. Enfin, **on retiendra la singularité de l'Eure, de la Manche et de l'Orne quant à la forte prédominance des structures de diffusion sur les autres activités. 78% des structures de**

**musiques actuelles dans la Manche, 67% dans l'Orne et 63% dans l'Eure, sont des structures de diffusion.**

Pour comprendre la forte prédominance des structures de diffusion dans ces 3 départements, on dissociera les lieux, des structures de diffusion sans lieu.



Ainsi, la Manche et l'Orne se démarquent de l'Eure puisque que, dans ces deux départements, les structures de diffusion sans lieu représentent environ le double des lieux :

**La Manche : 28% de lieux pour 50% de structures de diffusion sans lieu,**

**L'Orne : 20% de lieux pour 47% de structures de diffusion sans lieu**

Aucun critère typologique n'a été établi pour permettre de catégoriser les différentes structures de diffusion sans lieu. La forte présence de festivals dans ces départements est une hypothèse qui, vraisemblablement, ne peut pas être retenue. Le ministère de la Culture a recensé 73 festivals intégrant des musiques actuelles, qu'ils soient pluridisciplinaires ou strictement dédiés à cette discipline<sup>17</sup>. L'Orne et La Manche ne représentent respectivement que 15% et 12% de l'ensemble de ce type de festival en Normandie contre 32% pour la Seine-Maritime et 26% pour le Calvados. Pour mieux comprendre la particularité

de ces deux départements, il s'agirait d'intégrer de nouveaux paramètres pour analyser plus en profondeur cette situation. Le rapport entre zones rurales et infrastructures culturelles pourrait être une clé d'entrée. La manifestation de telles initiatives dans le domaine de la diffusion pourrait être un indicateur quant à des besoins non pourvus dans ces territoires. Des questionnements peuvent également être posés quant aux relations que ces structures de diffusion sans lieu entretiennent entre elles et avec celles qui portent la production et la transmission. Une analyse systémique permettrait évaluer les interactions produites sous l'effet de la proximité et de la concentration. De la prédominance d'une activité peut résulter, soit des logiques de concurrence pouvant contrecarrer son développement, soit des logiques de coopération pouvant l'enrichir par la complémentarité d'une dynamique d'ensemble. La construction volontaire de réseaux entre égaux et le partage d'informations serait susceptible de renforcer ce deuxième scénario.

<sup>17</sup> Plateforme ouverte des données publiques françaises : <https://www.data.gouv.fr/fr/datasets/panorama-des-festivals>, consultation le 3 février 2021.

## 3.2. STRUCTURES DE MUSIQUES ACTUELLES ET PLURIDISCIPLINARITÉ

Des structures dont le projet est d'offrir une diversité d'activités disciplinaires dédient une partie d'entre elles aux musiques actuelles. Pour cela, elles développent un pôle, un service tout en proposant d'autres disciplines artistiques (arts numériques, arts plastiques, danse, etc.) ou d'autres secteurs d'activités (loisirs, sports, social, etc.).

Sur l'ensemble des répondants normands, **les structures**

**pluridisciplinaires représentent 34 % pour 66 % qui sont totalement dédiées aux musiques actuelles. On notera que ce sont les lieux (40 %) qui sont les structures qui portent le plus la pluridisciplinarité. Viennent ensuite les structures de transmission (35 %) du fait, sans doute, de leur dimension pédagogique en tant que lieux d'accompagnement et de découverte des pratiques.**

7 PROJETS	LIEU	STRUCTURE DE DIFFUSION SANS LIEU	STRUCTURE DE DÉVELOPPEMENT D'ARTISTES	STRUCTURE DE TRANSMISSION	RÉSEAU OU ORGANISATION PROFESSIONNELLE	RADIO ASSOCIATIVE	AUTRE
DÉDIÉS MUSIQUES ACTUELLES	18 %	36 %	29 %	7 %	5 %	5 %	1 %
PLURIDISCIPLINAIRES	40 %	9 %	7 %	35 %	0 %	2 %	7 %

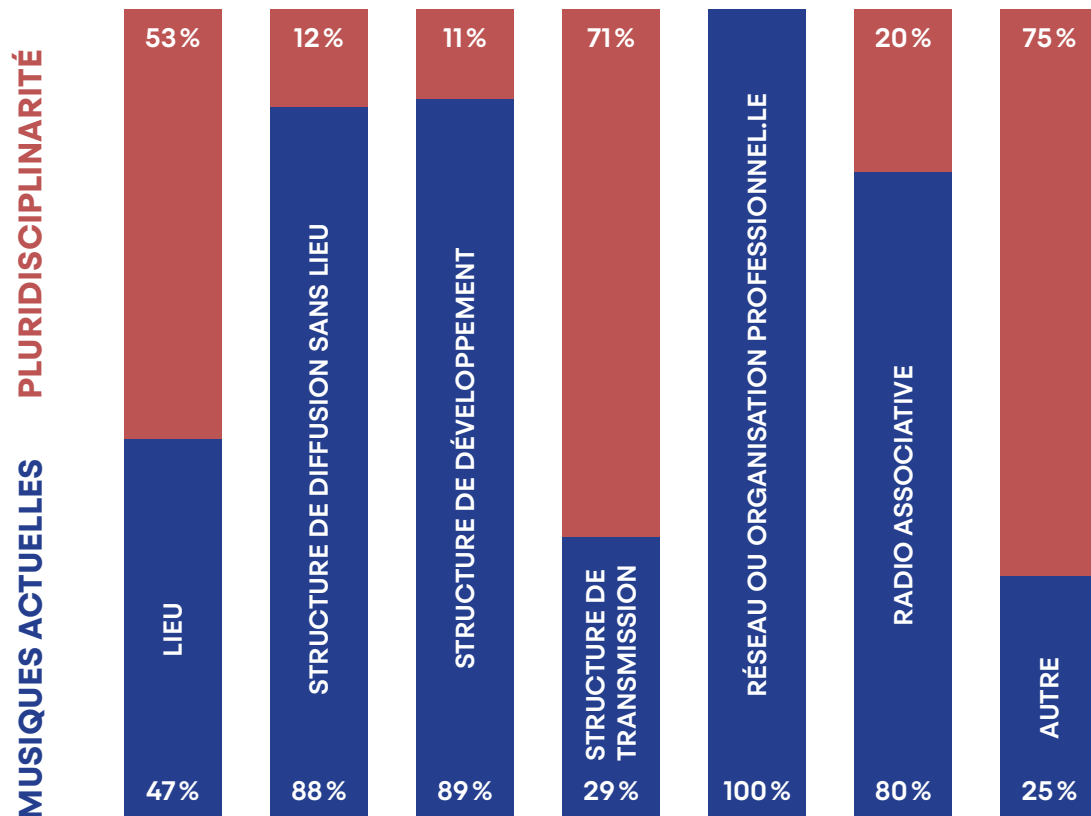
**Si l'on se place du côté des projets dédiés aux musiques actuelles, ce sont les structures de diffusion sans lieu qui sont les plus nombreuses (36 %) suivies par les structures de développement d'artistes (29 %).**

En considérant la pluridisciplinarité au sein de chaque type de structure et de projet, les résultats viennent confirmer ce premier constat avec des structures de transmission et des lieux dont la majorité d'entre eux est pluridisciplinaire avec 71% pour les structures de transmission et 53% pour

des lieux. En revanche, cette approche est intéressante pour caractériser plus finement la pluridisciplinarité des types de structures dont le nombre est peu important sur le territoire normand. On retiendra que seulement 20% des radios associatives sont pluridisciplinaires montrant qu'elles sont fortement engagées dans le champ des musiques actuelles. Pour ce qui est des structures « autre », elles affichent 75% de pluridisciplinarité. Ce type de structure étant mal définie, le résultat ne peut pas véritablement engendrer de commentaire.



Répartition de la pluridisciplinarité par type de structure et projet



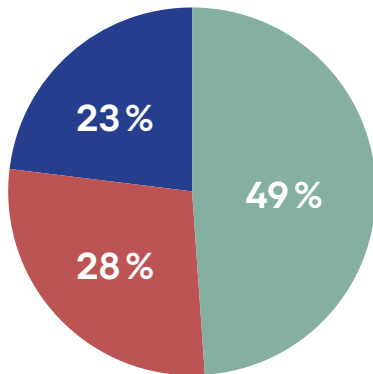
Nous trouvons donc une forme d'équation entre d'un côté, des structures avec un projet pluridisciplinaire dont les activités sont accueillies dans un bâtiment (lieux et structures de transmission) et de l'autre, des structures avec un projet dédié aux musiques actuelles dont les activités sont organisées en dehors d'une infrastructure. Il pourrait y avoir une corrélation entre l'exploitation d'un lieu et la pluridisciplinarité. La présence d'un bâtiment sur un territoire ancre un projet dans une proximité géographique avec des habitants et l'inscrit dans des interactions plus ou moins fortes selon les liens qu'il tisse avec eux. Selon la nature du projet, la pluridisciplinarité peut être interprétée comme une réponse adaptée à leur diversité culturelle ou comme la traduction d'une volonté de croisement social. En revanche, la diffusion sans lieu ou le développement d'artistes procède

d'un mouvement inverse. La forte implication dans les musiques actuelles ou auprès d'artistes relevant de ce domaine peut impliquer une circulation sur les territoires ou une initiative sociale pour répondre à la manifestation d'un besoin culturel spécifique. Dans ce cas de figure, c'est la logique de reconnaissance mutuelle qui opère. Les liens de proximité sont davantage liés à une communauté partageant un même intérêt pour un artiste, un genre artistique ou encore la manifestation culturelle que représente le concert. Cette analyse reste à l'état d'hypothèse et doit être approfondie par le biais de nouveaux éléments d'information.

Afin de prendre la mesure de l'implication des structures pluridisciplinaires dans les musiques actuelles, il leur a été demandé quelle était la part de leurs activités qu'ils dédiaient à ce domaine.

#### SCHÉMA 4

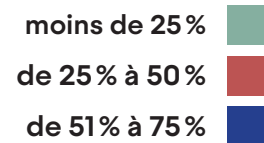
### 43 structures pluridisciplinaires répondantes



On notera que pour la majorité d'entre elles (49%), moins de 25% de leurs activités est dédié aux musiques actuelles. La part restante de ces structures se partage entre 28% qui consacrent entre 25% et 50% de leurs activités aux musiques actuelles et 23%, entre 51% et 75%.

**En partant du fait que les lieux et les structures de transmission sont caractérisés en majorité par un projet pluridisciplinaire, on peut supposer que ce sont ces mêmes types de structure qui, majoritairement, ne consacrent que moins d'un quart aux musiques actuelles.**

**Part dédiée aux musiques actuelles :**



## 3.3. STRUCTURES DE MUSIQUES ACTUELLES ET ACTIVITÉS

La présentation des types de projet de musiques actuelles développés par les acteurs normands montre que la majorité d'entre eux est axée sur une activité de programmation et d'organisation de concerts. Le premier constat que l'on peut faire est que ce type d'activités demeure historiquement au cœur des pratiques du secteur. Cependant, cette activité originelle s'intègre, comme nous l'avons

vu, dans un projet d'ensemble, soit au sein d'une même structure, soit dans un ensemble territorial dont les interactions avec les autres projets restent à connaître en particulier s'agissant d'actions de complémentarité ou de coopération. Cette diversité d'activités propres aux musiques actuelles ou associées à cette discipline est à considérer dans les structures elles-mêmes.

## TYPES D'ACTIVITÉS RECENSÉS

Il a été demandé aux participants de l'enquête de désigner leurs activités principales dans le champ des musiques actuelles en fonction de leur volume d'activités dans ce domaine. Seules 13 structures ont considéré ne pas avoir d'activités prépondérantes, soit du fait de leur pluriactivités, soit du fait d'une autre activité dominante hors des musiques actuelles. Ainsi, les résultats qui vont suivre sont établis à partir des

114 structures restantes sur la base de 127 structures répondantes, soit 90% de l'ensemble des participants. Un certain nombre d'activités rattachées aux musiques actuelles avait été identifié dès la diffusion de l'enquête et soumis aux participants. Pour permettre une plus grande lisibilité, les activités ont été réunies ici en 3 secteurs, en raison de leur complémentarité :

## 1. PRODUCTION/DIFFUSION

- CRÉATION ARTISTIQUE
- ORGANISATION DE CONCERTS
- PRODUCTION DE TOURNÉES
- MANAGEMENT

## 2. ÉDITION MUSICALE PRODUCTION PHONOGRAPHIQUE

- PRODUCTION PHONOGRAPHIQUE
- ÉDITION PHONOGRAPHIQUE
- DIFFUSION DE CONTENU AUDIO ET VIDÉO

## 3. ACCOMPAGNEMENT ET ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE

- MISE À DISPOSITION DE RESSOURCES
- ACCUEIL EN ENREGISTREMENT
- ACCUEIL EN RÉPÉTITION
- ACCUEIL EN RÉSIDENCE
- ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE
- ACCOMPAGNEMENT/CONSEIL

Cette liste d'activités n'avait pas la prétention d'être exhaustive aussi il a été laissé aux participants la possibilité d'avoir recours à une catégorie « autres activités principales ».

**Si l'on porte le regard sur l'ensemble de la région Normandie, on constate**

**une confirmation de la prédominance de l'activité d'organisation de concerts (44%) suivie de l'enseignement artistique (17%). Hormis la production de tournées qui est à 6%, les autres activités restent sous le seuil des 5% d'activités développées.**

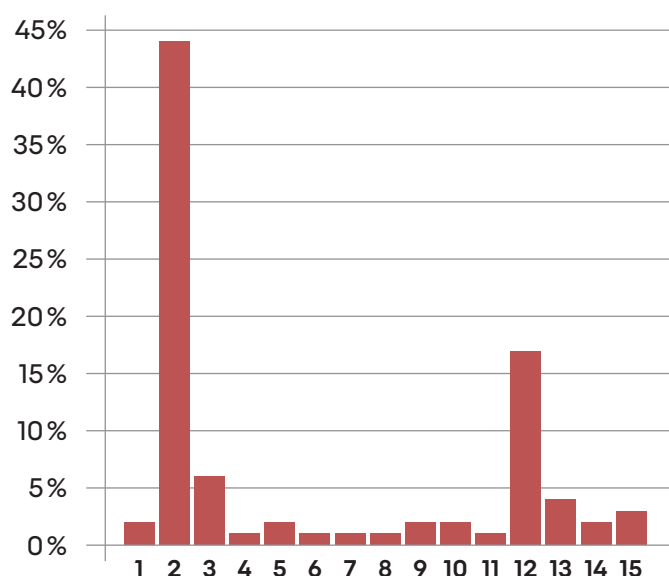


SCHÉMA 5

- CRÉATION ARTISTIQUE • 1
- ORGANISATION DE CONCERTS • 2
- PRODUCTION DE TOURNÉES • 3
- MANAGEMENT • 4
- PRODUCTION PHONOGRAPHIQUE • 5
- ÉDITION PHONOGRAPHIQUE • 6
- ACCOMPAGNEMENT/CONSEIL • 7
- MISE À DISPOSITION DE RESSOURCES • 8
- ACCUEIL EN ENREGISTREMENT • 9
- ACCUEIL EN RÉPÉTITION • 10
- ACCUEIL EN RÉSIDENCE • 11
- ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE • 12
- DIFFUSION DE CONTENU AUDIO ET VIDÉO • 13
- COORDINATION DE RÉSEAU/FÉDÉRATION • 14
- AUTRE ACTIVITÉ PRINCIPALE • 15

# TYPES D'ACTIVITÉS DANS LES STRUCTURES

Les activités répertoriées ont été examinées, cette fois-ci, au sein des différents types de projets ou structures de musiques actuelles.

Le premier constat que l'on peut faire est que l'on retrouve l'organisation de concerts dans 4 types de structures (lieu, structure de diffusion sans lieu, structure de développement d'artistes, structure « autre ») sur 7 catégories, ce qui confirme, une fois de plus, la prédominance de l'organisation de concerts énoncée précédemment.

**Pour les structures de diffusion sans lieu, elle équivaut à 100% de leurs activités principales.**

**S'agissant des lieux, elle représente plus de 70% complétée par de l'accueil en**

résidence, de l'accueil en répétition et de l'enseignement artistique.

Le fait de disposer d'un lieu engendre le développement d'activités annexes qui marquent le soutien à la création artistique.

Les structures « autre » organisent également des concerts pour moitié de leurs activités qu'elles associent avec de la mise à disposition de ressources. Il est, cependant, à rappeler que ces structures ne peuvent constituer un cadre de référence en soi du fait de leur caractère exceptionnelle ou difficilement catégorisable (groupement d'employeurs, formation, prestations techniques etc.)

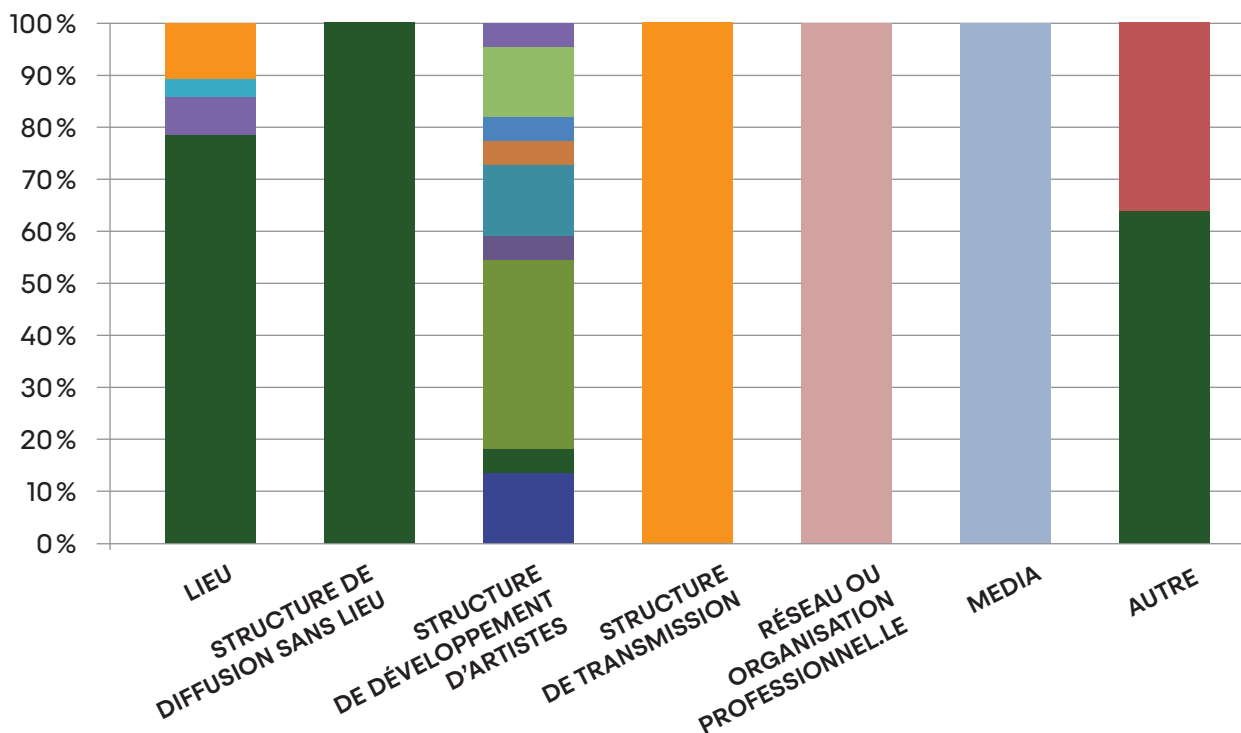


SCHÉMA 6



On notera également que la désignation de certains types de projet est conforme à l'activité développée dans le sens où elle est l'unique activité de la structure. **On citera les structures de transmission qui ont pour seule activité l'enseignement artistique et les radios associatives qui sont concentrées sur leurs activités de diffusion de contenu audio.** On rappellera que **l'enseignement artistique est la deuxième activité la plus importante (schéma 5)**, ce qui laisse supposer des interactions entre pratiques amateurs et professionnelles ou encore l'existence d'un cadre favorable à l'émergence artistique.

En revanche, on soulignera **la polyvalence des structures de développement artistique qui accueillent, à elles seules, l'ensemble de la chaîne des activités dédiées à la production et la diffusion :** production de tournée (30 %), création artistique (11 %), production phonographique (11 %), accueil en enregistrement (11 %), management (4 %), édition phonographique (4 %), accompagnement et conseils (4 %), accueil en répétition (4 %) et organisation de concerts (4 %). Ce constat confirme les résultats de l'étude nationale sur le développement d'artistes<sup>18</sup> : sur 164 structures étudiées, 40 % d'entre elles déclarent plus de 10 activités et 83 %, plus de 5. La multi-activité est considérée, par l'étude, comme l'une des caractéristiques majeures des structures de développement d'artistes puisqu'elle a été établie en tant qu'indicateur d'analyse avec la durabilité et la nature du lien entre les structures et les artistes, le modèle économique,

le lien avec le territoire, et le soutien à l'émergence.

Selon les auteurs de l'étude, l'écosystème de l'accompagnement et du développement s'est enrichi d'une multitude de services afin d'être au plus près des besoins des artistes. Deux facteurs ont participé à cette évolution qui a déterminé le développement de nouvelles compétences. Le premier est que *« La filière musicale a vu, depuis la fin des années 1990, son centre de gravité économique se déplacer de la musique enregistrée au live »*<sup>19</sup>. Le second est l'arrivée du numérique qui a opéré une révolution dans le rapport des personnes à la musique et provoqué l'émergence de nouveaux types de projets artistiques.

Globalement, la polyvalence se retrouve dans les structures de production de spectacle vivant quelle que soit la discipline artistique. *« Souvent petites, les entreprises emploient peu de salariés. La plupart sont des associations. Polyvalentes, elles réalisent plusieurs activités de la chaîne du spectacle »*<sup>20</sup>. On ajoutera qu'elle s'exerce souvent dans les fonctions support (gestion, communication, production, diffusion et négociation, technique, etc.) qui sont à la charge d'une voire deux personnes, là où ces mêmes missions sont souvent portées, dans les lieux de représentation, par des personnes différentes. Enfin, la polyvalence peut également s'appliquer aux activités elles-mêmes entre action culturelle, accompagnement de pratiques amateurs et création artistique.

<sup>18</sup> Le Pôle (Pays de la Loire) et par Haute Fidélité (Hauts-de-France), Etude nationale sur le développement d'artistes (données 2017), réalisation dans le cadre de la Coopération des Pôles et réseaux régionaux de Musiques actuelles, janvier 2020. p.9.

<sup>19</sup> Ibid., p.3

<sup>20</sup> Insee Analyses Pays de Loire n°42 (décembre 2016), *Spectacle vivant : des activités polyvalentes qui se développent, des emplois souvent précaires.*

## 3.4. STRUCTURES DE MUSIQUES ACTUELLES ET SECTEURS ÉCONOMIQUES

Le propos de cette analyse portant sur les statuts juridiques et les modes de gestion est de faire apparaître les cadres organisationnels qui sont à l'œuvre dans leur rapport à l'environnement économique. Il paraît nécessaire, au préalable, de rappeler ce que l'on entend par économie. Nous nous appuyons sur une vision substantive

de l'économie qui a été introduite par Karl Polanyi<sup>21</sup> et relayée par des chercheurs comme notamment Jean-Louis Laville, professeur du Cnam, titulaire de la Chaire d'économie solidaire. Ainsi donc, le terme d'économie doit être appréhendé dans une dimension plurielle à savoir :

### L'ÉCONOMIE MARCHANDE

Ce principe d'action économique repose sur la rencontre entre une offre et une demande de biens ou de services. Il donne lieu à un

échange monétaire entre le vendeur et l'acheteur sur une base contractuelle et à des fins d'intérêt financier. Pour le cas des musiques

actuelles, l'économie marchande repose sur la billetterie, le débit de boissons, la location de studios etc.

### L'ÉCONOMIE REDISTRIBUTIVE

Ce principe suppose l'existence d'une autorité publique qui a la responsabilité d'opérer des prélèvements sur certains agents économiques ou catégories sociales par le biais de taxes et d'impôts. Constituant les finances publiques, ils sont réaffectés sous forme de

prestations sociales, de production de services d'intérêt général ou transférés dans le cadre de subventions ou de commandes publiques, à des secteurs d'activités au titre de l'intérêt général ou de l'utilité sociale. Pour le cas des musiques actuelles, l'économie redis-

tributive se concrétise par le versement de subventions publiques, les conventions avec les institutions publiques, la Délégation de Service Public, la structuration du territoire par des partenariats locaux ou de co-construction de politiques publiques etc.

### L'ÉCONOMIE RÉCIPROCAIRE

Non monétaires, ces échanges se font sur la base du volontariat ou de relations affinitaires. Ils consistent à

produire des biens ou des services pour son propre usage ou les besoins d'un groupe et ne prennent sens

qu'à travers le lien social qu'ils génèrent. Pour le cas des musiques actuelles, l'économie réci-

<sup>21</sup> POLANYI K., 1944, *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of our Time*, trad. fr.: *La grande transformation : aux origines politiques et économiques de notre temps*, Paris, Gallimard, 1983.

procitaire prend forme dans le bénévolat et l'engagement militant, l'accompagnement, les échanges locaux etc.

Sur la base de cette concep-

tion plurielle de l'économie, trois grands ensembles d'acteurs économiques se dégagent : Le privé lucratif, le public, le privé non-lucratif. Il est à préciser que le

propos introductif portant sur ces différents secteurs et les statuts juridiques qui s'y rattachent se fonde sur des principes théoriques.

## RÉPARTITION DES SECTEURS ÉCONOMIQUES SUR L'ENSEMBLE DU TERRITOIRE

### LE PRIVÉ LUCRATIF

Le privé lucratif tire ses ressources de l'économie marchande. Ce sont les fonds propres acquis par la vente

de biens et de services de l'entreprise qui vont pouvoir permettre le développement de ses activités voire

la rémunération de ses investisseurs.

**SOCIÉTÉS COMMERCIALES**  
9 STRUCTURES

**ENTREPRISES COMMERCIALES INDIVIDUELLES**  
7 STRUCTURES

### LE PUBLIC

Le public représente l'ensemble des activités économiques ou sociales réalisées sous le contrôle total ou partiel de l'État et des collectivités territoriales. Il est formé de trois composantes : les administrations publiques,

les établissements publics, les entreprises publiques dont l'État ou les collectivités territoriales détiennent la majorité du capital social. Leur statut est variable. Il peut relever du droit privé (société anonyme en

général) ou du droit public (établissement de droit public). Certaines activités relevant du service public peuvent être assurées par le secteur privé, par délégation de service public.

**RÉGIES DIRECTES**  
16 STRUCTURES

**ÉTABLISSEMENTS PUBLICS DE COOPÉRATION CULTURELLE**  
3 STRUCTURES

**SYNDICATS DE COLLECTIVITÉS**  
2 STRUCTURES

**AUTRES FORMES JURIDIQUES**  
Établissement Public, Local/régie personnalisée  
Établissement Public de Coopération Intercommunale  
2 STRUCTURES

## LE PRIVÉ NON-LUCRATIF

Le privé non-lucratif rassemble toutes les structures que l'on désigne usuellement sous le terme « Économie sociale et solidaire ». Elles englobent traditionnellement un certain nombre de statuts juridiques. Cependant, la désignation de ce champ économique par la seule référence aux statuts juridique est réductrice et contrefaite. On préférera le

caractériser par son hybridation économique qui mêle économie marchande, redistributive, réciproitaire. « ...l'hybridation des économies n'est pas seulement une hybridation des ressources, c'est-à-dire la recherche d'une mixité de financements. Certes, elle utilise d'un côté le principe de la vente de services et la contractualisation avec des partenaires privés, et

d'un autre l'établissement de conventions d'objectifs avec les institutions publiques et parapubliques. Mais elle s'empare aussi d'un objectif, lié au domaine de l'économie non monétaire, que Jean-Louis (Laville) expose ainsi: une impulsion réciproitaire fondée sur la recherche de sens et les dynamiques de socialisation au sein d'espaces publics de proximité »<sup>22</sup>.

**ASSOCIATIONS**  
87 STRUCTURES

**SCOP**  
1 STRUCTURE

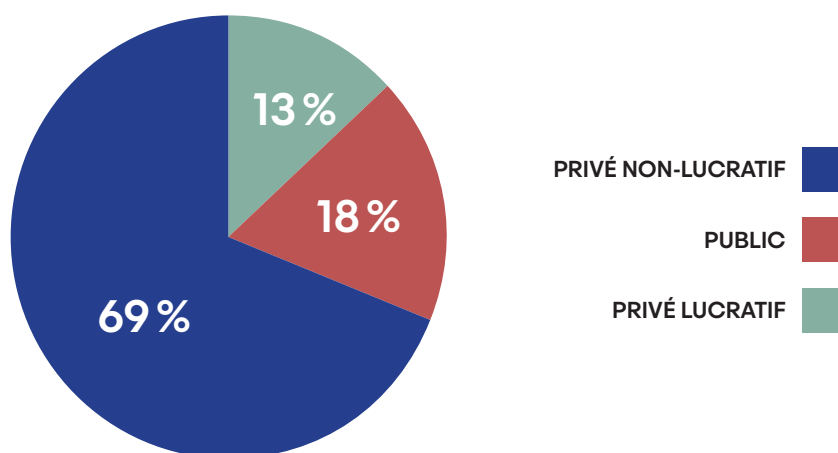
Les associations culturelles en région Normandie représentent 20,9% du tissu associatif (entre 57 000 et 63 000 associations normandes tous secteurs d'activités confondus), un pourcentage relativement proche du chiffre national (23,9%)<sup>23</sup>.

**Les 127 répondants sont en grande majorité des structures juridiques de droit privé à but non lucratif (87 associations) ou à lucrativité limitée (1 Scop), représentant 69% de l'ensemble des structures**, les structures publiques (3 EPCC, 16 régies directes, 2 syndicats de collectivités, 1 EPL

et 1 EPCI classés dans la catégorie « autres formes juridiques » constituent, en revanche, moins d'un quart du secteur privé non lucratif, soit 18%, tout comme le privé lucratif (7 auto-entrepreneurs, 6 SA ou SARL, 3 SAS), soit 13%.

### SCHÉMA 7

Répartition des musiques actuelles par secteur économique



<sup>22</sup> B. COLIN, *Économie plurielle, économie solidaire : Deux ou trois choses que je ne sais pas d'elle*, conférence du ForuMa (Forum national des musiques actuelles), 2005.

<sup>23</sup> Recherches et solidarités, *Les associations en Normandie*, Repères et chiffres clés, 13<sup>ème</sup> édition' 2020.



**La prédominance du secteur privé non lucratif est une des caractéristiques du secteur culturel dans son ensemble.** Si l'on exerce une comparaison à l'échelon national entre le monde associatif et le secteur lucratif, « les associations culturelles comptent pour 20 % de l'offre associative... »<sup>24</sup> contre « 9 % des entreprises marchandes (qui) offrent des biens et services culturels »<sup>25</sup>.

On notera également que le spectacle vivant est l'activité la plus présente dans le monde associatif culturel. « Près de 100 000 associations œuvrent dans le domaine du spectacle vivant. Ainsi, 37 % des associations culturelles ont des activités liées aux arts du spectacle vivant ainsi qu'à la gestion d'une salle de spectacles »<sup>26</sup>.

## RÉPARTITION DES STRUCTURES ET PROJETS DE MUSIQUES ACTUELLES PAR SECTEUR ÉCONOMIQUE

8 SECTEUR ÉCONOMIQUE	LIEU	STRUCTURE DE DIFFUSION SANS LIEU	STRUCTURE DE DÉVELOPPEMENT D'ARTISTES	STRUCTURE DE TRANSMISSION	RÉSEAU OU ORGANISATION PROFESSIONNELLE	RADIO ASSOCIATIVE	AUTRE	TOTAL STRUCTURES
PRIVÉ LUCRATIF	2%	1%	11%	1%	0%	0%	1%	16
PUBLIC	9%	2%	0%	12%	0%	0%	0%	23
PRIVÉ NON-LUCRATIF	21%	31%	16%	8%	4%	5%	3%	88
<b>TOTAL</b>	<b>32%</b>	<b>34%</b>	<b>27%</b>	<b>21%</b>	<b>4%</b>	<b>5%</b>	<b>4%</b>	<b>127</b>

Globalement, **le privé non lucratif se répartit de façon majoritaire dans chacun des types de projet à l'exception des structures de transmission qui ont 12 structures dans le public pour un total de 21.** Ces 12 structures du public représentent les conservatoires à rayonnement communal, intercommunal, départemental ou régional qui appartiennent au maillage territorial de l'enseignement public de la musique. Selon le ministère de la Culture, pour la région Normandie, on dénombre au total 24 conservatoires qui, tous, enseignent la musique qu'ils allient, pour certains, avec les disciplines théâtrales ou chorégraphiques.

**On retiendra également que les structures de développement d'artistes se partagent entre privé non lucratif (16 structures) et privé lucratif (11 structures).** Si l'on se réfère à l'Étude nationale sur le développement d'artistes<sup>27</sup>, 75 % des structures sont sous forme associative et 3,7 % sous forme coopérative, ce qui donne un total de 78,7 % pour le privé non-lucratif alors que 14,12 % appartiennent au privé lucratif. Il se dégage ici une particularité régionale qui, pour l'instant, reste à confirmer puisque seules 27 structures de développement d'artistes sur 101 ont répondu à l'enquête. Au regard de cette différence, le résultat pourrait

<sup>24</sup> J.-P. RATHLE, *Les associations culturelles : état des lieux et typologies*, Culture Chiffres, DEPS -ministère de la Culture, 2019.

<sup>25</sup> Ibid.

<sup>26</sup> J.-P. RATHLE, *Les associations culturelles : état des lieux et typologies*, op.cit. p. 1.

<sup>27</sup> Le Pôle (Pays de la Loire) et par Haute Fidélité (Hauts-de-France), *Étude nationale sur le développement d'artistes*, op.cit. p. 11

s'en trouver changé et confirmer le résultat national. Dans le cas contraire, il serait nécessaire d'étudier plus précisément cette exception régionale. À titre d'exemple, on peut mentionner quelques raisons qui pourraient justifier le recours à des statuts commerciaux : maturité et taille de l'entreprise, types d'activités fortement ancrés dans un environnement économique induisant une forme de mimétisme institutionnel, avantages socio-économiques liés à des dispositifs publics.

Enfin, nous soulignerons que **les structures de diffusion sans lieu sont les plus présentes dans le secteur**

**privé non-lucratif puisqu'elles sont au nombre de 31 sur 88, soit environ 35 % de ce secteur.** Le fait que ces structures ont pour unique activité : l'organisation de concerts tout en ne disposant pas de lieu peut donner matière à une nouvelle hypothèse pour ce cas de figure. Cette forme structurelle très spécifique induit **une forte capacité d'auto-organisation qui s'appuie notamment sur une économie réciprocaire avec un recours au bénévolat, comme c'est le cas, par exemple, pour certains festivals.** Une fois de plus, une analyse portant sur le bénévolat dans le cadre d'une étude plus approfondie des ressources humaines pourrait éclairer ce point.

## 3.5. LES STRUCTURES DE MUSIQUES ACTUELLES ET RESSOURCES HUMAINES

Pour cette partie de l'étude consacrée aux ressources humaines dans les structures de musiques actuelles, on mentionnera que les organisations et réseaux professionnel.le.s ne susciteront que quelques commentaires dont certains d'entre eux obligent à la réserve. En effet, leur nombre très restreint ne permet pas d'établir une analyse comparative pertinente. De plus, il existe une trop grande disparité entre les différentes structures existantes pour aboutir à des considérations générales. Il en va de même pour les structures dites « autre » dont la caractérisation nécessiterait une clarification ainsi que les radios associatives, pour les mêmes raisons numériques.

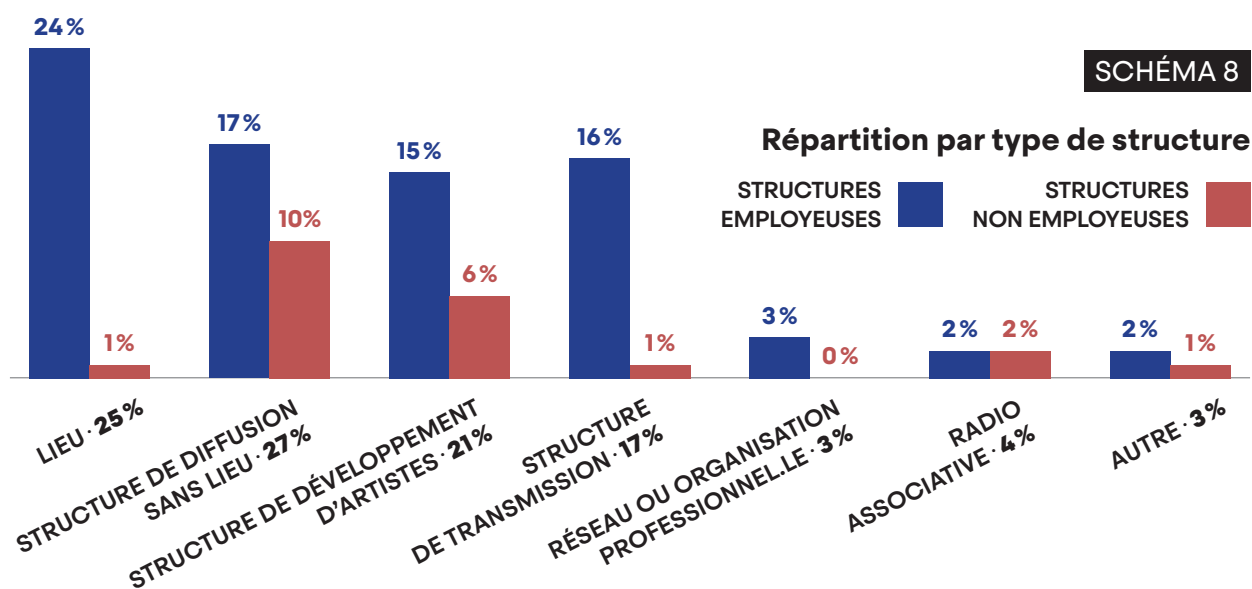
**Sur 127 structures qui ont répondu à l'enquête, 101 sont employeuses, soit 80 % d'entre elles.** Les 101 structures répondantes ont employé, **pour l'année 2018, plus de 4 000 salariés tous types de contrat confondus.** Dans l'« *Enquête décennale sur les associations culturelles employeuses (données 2018)* »<sup>28</sup>, de l'association Opale, il est énoncé que « ... 82 % des employeurs exercent sous statut associatif (CPNEF-SV, 2017, p. 18) ». S'agissant des musiques actuelles normandes, on rappellera que 69% des structures appartiennent au secteur privé non-lucratif avec une quasi totalité d'associations (87 pour 1 SCOP), ce qui laisse supposer l'existence d'une configuration relativement similaire avec le résultat national.

<sup>28</sup> Opale, Enquête décennale sur les associations culturelles employeuses, <https://www.opale.asso.fr/article743.html>, consultation le 18 mars 2021, p. 11.

# RÉPARTITION ENTRE STRUCTURES EMPLOYEUSES ET NON EMPLOYEUSES PAR TYPE DE STRUCTURE

Sur les 80 % de structures employeuses, les lieux représentent la partie la plus nombreuse (31 structures sur 127, soit 24 %). Ils sont suivis par les structures de diffusion sans lieu (21 structures, soit 17 %), les structures de transmission (20 structures, soit 16 %) et les structures de développement d'artistes (19 structures, soit 15 %) qui

sont à quasi égalité. Enfin, les réseaux et organisations professionnelles (4 structures, soit 3 %), les radios associatives (3 structures, soit 2 %) ainsi que les structures « autre » (3 structures, soit 2 %) sont également à quasi égalité mais sur des représentations moindres du fait de leur nombre restreint.



**Si l'on additionne les structures employeuses des lieux, des structures de diffusion sans lieu et des structures de développement d'artistes, elles représentent un total de 71 structures sur 101 employeuses, soit 56 %.**

Ce chiffre peut être confronté aux résultats de l'étude de l'Observatoire des métiers du spectacle vivant qui a identifié 719 structures employeuses en Normandie pour l'année 2017<sup>29</sup>. Ainsi la filière production-diffusion des musiques actuelles déjà évoquée précédemment représenterait environ 10 % des structures employeuses du spectacle vivant en Normandie.

Ce résultat reste hypothétique car si l'on intègre les structures de production et de diffusion n'ayant pas répondu à l'enquête, la filière représenterait 325 structures, soit plus de 4 fois le nombre de structures étudiées. Il existe donc une réserve de 254 structures à analyser, si l'on retire les 71 structures employeuses qui ont déjà répondu.

**Sur les 20 % de structures non-employeuses, les structures de diffusion sans lieu en représentent la moitié, soit 10 %.** Ce résultat est à rapporter au fait que les structures de diffusion sans lieu constituent la catégorie la plus importante des

<sup>29</sup> Observatoire des métiers du spectacle vivant (Afdas, Cpnf : sv, Audiens), *Les employeurs et l'emploi dans le spectacle vivant (Données 2017) – Tableau de bord statistique – 1<sup>ère</sup> partie, novembre 2019, p. 22.*

structures de musiques actuelles en Normandie (27%). À titre de comparaison, les lieux occupent relativement les mêmes proportions que les structures de diffusion sans lieu (25%) mais ils ne représentent que 1% des structures non employeuses. Il en va de même pour les structures de transmission (17%) qui affichent également 1% des structures non employeuses.

**Si l'on considère les écarts de représentation entre structures**

**employeuses et non-employeuses par type de structure**, on note que les décalages les plus marqués concernent la catégorie des lieux (24% pour 1%) et des structures de transmission (16% pour 1%). En revanche, **les structures de diffusion sans lieu représentent la catégorie qui affiche la différence la moins accentuée (17% pour 10%), tout comme les structures de développement d'artistes (15% pour 6%).**

## RÉPARTITION DES STRUCTURES EMPLOYEUSES ET NON EMPLOYEUSES DANS LES DIFFÉRENTS TYPES DE STRUCTURES

En s'intéressant à chaque type de structure et leur répartition entre structures employeuses et non employeuses, des éléments de précision peuvent être apportés aux premiers constats déjà évoqués. De plus pour interpréter ces résultats,

deux considérations sont à prendre en compte : La question du secteur économique auquel les différents types de structures appartiennent majoritairement et l'incidence que celui-ci a sur leur gestion des ressources humaines.

9	TYPE DE STRUCTURE	NOMBRE DE RÉPONDANTS	STRUCTURE EMPLOYEUSE		STRUCTURE NON EMPLOYEUSE	
				%		%
	LIEU	32	31	97%	1	3%
	STRUCTURE DE DIFFUSION SANS LIEU	34	21	62%	13	38%
	STRUCTURE DE DÉVELOPPEMENT D'ARTISTES	27	19	70%	8	30%
	STRUCTURE DE TRANSMISSION	21	20	95%	1	5%
	RÉSEAU OU ORGANISATION PROFESSIONNEL.LE	4	4	100%	0	0%
	RADIO ASSOCIATIVE	5	3	60%	2	40%
	AUTRE	4	3	75%	1	25%

**Les résultats font apparaître que les lieux (97 %) et les structures de transmission (95 %) sont majoritairement des structures employeuses au sein de leur catégorie.** Ce résultat peut donner un indice quant à leur degré de professionnalisation. Plusieurs éléments liés à leur spécificité sont également à considérer pour interpréter ce résultat notamment leur appartenance à un secteur économique particulier. Pour un nombre de structures relativement similaire aux lieux (32), on constate que les structures de diffusion sans lieu (34) ont comparativement beaucoup plus de structures non employeuses (38 %) créant un relatif équilibre avec leurs structures employeuses (62 %). **Avec 31 structures appartenant au secteur privé non-lucratif<sup>30</sup> sur un total de 34, les structures de diffusion sans lieu représentent à elles seules environ 1/3 du secteur privé non-lucratif des musiques actuelles normandes.**

La même observation sera faite mais de façon moindre à propos des **radios associatives dont la totalité des structures répondantes (5 sur 5)<sup>31</sup> est dans le secteur privé non lucratif avec 60 % de structures employeuses pour 40 % de structures non-employeuses.** Pour la catégorie « autre », la majorité est également dans ce secteur (3 pour 4 structures)<sup>32</sup> avec 75 % de structures employeuses pour 25 % de structures non-employeuses. Comme la spécificité de leur modèle économique permet à ces structures d'allier 3 types de ressources : marchandes, redistributives et réciprocatrices, on peut s'interroger à propos des ressources bénévoles présentes dans leurs organisations. Hormis le cadre obligatoire imposé par le statut associatif, la première question

porterait sur les raisons du recours au bénévolat. Des considérations budgétaires peuvent en être la cause faute de moyens financiers suffisants. Dans le cas contraire, il peut être la résultante d'une politique volontaire qui associe la société civile au déploiement des activités. La deuxième concernerait la proportion existante entre personnes salariées et bénévoles au sein des structures. La troisième aurait trait à la répartition des structures, entre celles qui ne font appel qu'à des bénévoles ou qu'à des salariés ou qui allient les deux.

En revanche, pour **les structures de développement d'artistes qui se répartissent entre 70 % de structures employeuses et 30 % de structures non employeuses, une autre interprétation peut être apportée. Sachant que 11 structures de développement d'artistes sur 27 sont établies dans le secteur lucratif<sup>33</sup>, on peut supposer cette fois-ci que le « non-emploi » ne désigne pas des ressources humaines bénévoles mais plutôt des travailleurs rémunérés hors du statut de salarié.**

**Enfin, les lieux relèvent, pour un peu plus d'un quart, du secteur public (9 pour 32 structures)<sup>34</sup> et les structures de transmission, pour plus de la moitié (12 pour 21 structures)<sup>35</sup>. Leur recours majoritaire à l'emploi salarié est à corrélérer avec les contraintes de leur cadre statutaire et leur capacité de recrutement liée à des ressources publiques.** On mentionnera également que leurs fonctionnements et leurs activités centrés sur la gestion d'un lieu impliquent également un cadre très réglementé qui oblige à un exercice très professionnalisé. Ces mêmes considérations peuvent être faites à propos des activités d'enseignement et de formation artistique.

<sup>30</sup> La totalité est constituée en association.

<sup>31</sup> Cf. Tableau 9, p. 36.

<sup>32, 33, 34, 35</sup> Ibid.

# STRUCTURES EMPLOYEUSES ET TYPES D'EMPLOIS RECENSÉS

## LES EMPLOIS PERMANENTS

Lors de l'enquête, ont été considérés en tant qu'emplois permanents, les contrats à durée indéterminée (CDI), les contrats à durée déterminée (CDD) de plus six mois ainsi que les contrats à durée indéterminée intérimaire (CDII ou CD2I). Sur la question de l'emploi permanent, on précisera que les données ont été transmises de façon déclarative.

À titre de comparaison, nous pouvons nous référer à

l'étude sur « L'emploi permanent des lieux de musiques actuelles » réalisée par la Fédélima et le RIF (Réseau des musiques actuelles en Île-de-France), en partenariat avec l'association Opale qui a considéré également « ...que pouvait être qualifié de « permanent » tout individu disposant d'un contrat à durée indéterminée, ainsi que celui disposant d'un contrat à durée déterminée égale ou supérieure à 6 mois »<sup>36</sup>. Cependant,

l'identification des salariés permanents ou non permanents s'est faite à partir des Déclarations annuelles des données sociales (DADS) transmises. Pour les emplois permanents, ceux-ci ont été repérés sur la totalité de la population selon un indicateur qui a été le nombre d'heures annuelles déclarées, considérant que toute personne ayant été déclarée plus de 910 heures devait être permanente.

## LES EMPLOIS NON-PERMANENTS

Les emplois non-permanents sont constitués des contrats à durée déterminée (CDD) de moins de

six mois établis dans le cadre du régime général et des contrats à durée déterminée d'usage (CDDU) désignés

usuellement dans le secteur culturel par « contrats d'intermittents ».

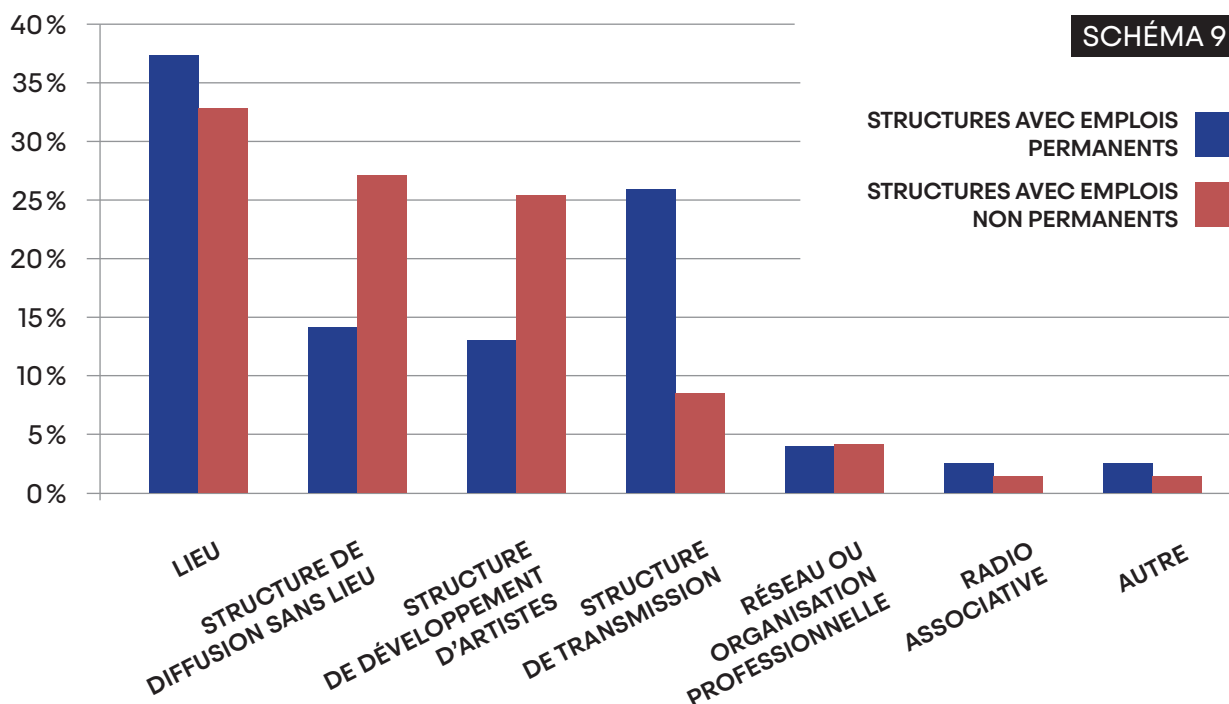
# TYPES D'EMPLOIS RÉPARTIS DANS LES DIFFÉRENTS TYPES DE STRUCTURES

**Sur les 101 structures employeuses parmi les 127 répondantes, 78 ont des emplois permanents, soit 77 % des structures employeuses et 71 ont des emplois non permanents, soit 70 % des structures employeuses.** Le premier constat laisse augurer que l'ensemble des structures

employeuses répondantes allie, au sein de leur propre structure, emplois permanents et non permanents. Les proportions entre structures avec emplois permanents et celles avec des emplois non permanents sont relativement équivalentes.

Néanmoins, si l'on détaille cette répartition selon les types de structure, on constate que les proportions entre emplois permanents et emplois non permanents sont beaucoup moins similaires et qu'il existe des écarts plus ou moins grands selon le type de structure.

<sup>36</sup> Fédélima et le RIF en partenariat avec l'association Opale, *L'emploi permanent des lieux de musiques actuelles*, Éditions Seteun, Guichen, 2018, p. 19.



**Les lieux qui représentent la majorité des structures employeuses, soit 24 %<sup>37</sup>, figurent, de façon majoritaire, dans les structures avec emplois permanents (37%) et dans celles avec emplois non permanents (32%).** La répartition équilibrée relevée sur l'ensemble du secteur se retrouve dans cette catégorie de structure. Le fait qu'elles soient au total 31 structures employeuses dont 29 ont des emplois permanents et 23, des emplois non permanents laisse supposer qu'il s'agit des mêmes structures réparties sur les deux catégories d'emplois.

**Cette spécificité se retrouve avec les structures de diffusion sans lieu employeuses, soit 17% des structures employeuses<sup>38</sup>. Au nombre total de 21 structures employeuses, 11 ont des emplois permanents et 19, des emplois non permanents. Comparativement aux lieux, on constate, cependant, une forte diminution des structures ayant des emplois permanents, soit 14% et une augmentation des structures ayant des emplois non permanents, soit 27%.**

Pour un nombre notablement similaire, **les structures de développement d'artistes partagent ce même résultat avec les structures de diffusion sans lieu. Elles sont au nombre de 19 et représentent 15% des structures employeuses<sup>39</sup>. 10 d'entre elles sont des structures avec des emplois permanents, 13% et 18, avec des emplois non permanents, soit 25%.**

Ce premier déchiffrement montre que les structures de musiques actuelles qui constituent la filière de la production à la diffusion de spectacles sont globalement des structures qui associent emplois permanents et non permanents selon des proportions différentes pouvant aller du simple au double selon la catégorie.

Pour étayer ce premier constat, on peut se référer aux **structures de transmission** dont la nature des activités est différente. **Au nombre de 20 structures, elles représentent 16% de l'ensemble des structures employeuses<sup>40</sup>.** Malgré ce nombre quasi égal à celui

<sup>37</sup> Cf. schéma 8 p. 35.  
<sup>38, 39, 40</sup> Ibid.

des structures de diffusion sans lieu (21 structures employeuses) et de développement d'artistes (19 structures employeuses), **elles représentent 26% des structures ayant des emplois permanents et seulement 8% de celles qui ont des emplois non permanents.**

Cette inversion notable dans la répartition entre structures ayant des emplois permanents et celles avec des emplois non permanents est à considérer à la lueur des activités qu'elles mènent. En effet, si les activités pédagogiques sont établies sur une périodicité du travail tout comme celles

du spectacle vivant, on peut s'interroger sur la manière dont est structurée contractuellement l'alternance entre période travaillée et non travaillée. En intégrant le fait que les contrats à durée déterminée (CDD) de plus de six mois ainsi que les contrats à durée indéterminée intérimaire (CDII ou CD2I) ont été répertoriés dans les emplois permanents, on peut supposer que les structures de transmission intègrent une succession de périodes travaillées dans un cadre permanent à la différence des structures porteuses d'activités de spectacle.

## RÉPARTITION DE L'EMPLOI PERMANENT ET NON PERMANENT DANS CHAQUE TYPE DE STRUCTURE

Afin d'affiner cette première analyse, les structures employeuses de chaque type de structure ont été répertoriées entre celles qui n'ont recours qu'à des emplois

permanents, celles qui allient emplois permanents et emplois non permanents et celles qui ne disposent que d'emplois non-permanents.

10	TYPE DE STRUCTURE	NOMBRE DE STRUCTURES EMPLOYEUSES	EMPLOI PERMANENT UNIQUEMENT		EMPLOI PERMANENT ET NON PERMANENT		EMPLOI NON PERMANENT UNIQUEMENT	
				%		%		%
	LIEU	31	8	26%	21	68%	2	6%
	STRUCTURE DE DIFFUSION SANS LIEU	21	2	10%	9	43%	10	48%
	STRUCTURE DE DÉVELOPPEMENT D'ARTISTES	19	1	5%	9	47%	9	47%
	STRUCTURE DE TRANSMISSION	20	14	70%	6	30%	0	0%
	RÉSEAU OU ORGANISATION PROFESSIONNELLE	4	1	25%	2	50%	1	25%
	RADIO ASSOCIATIVE	3	2	67%	1	33%	0	0%
	AUTRE	3	2	67%	0	0%	1	33%
	TOTAL EMPLOYEURS	101	30	30%	48	48%	23	23%



Les résultats viennent confirmer **le fait que les structures employeuses répondantes allient majoritairement emplois permanents et non-permanents puisqu'elles représentent 48 % des structures employeuses. Les lieux occupent la première place avec 68 %.** C'est une caractéristique propre à ce type de structures dont l'organisation du travail doit pouvoir assurer la gestion d'un équipement et celle des activités. Ainsi, les emplois permanents seront dédiés à la gestion globale avec les fonctions supports (communication, administration, technique etc.) qui en découlent et qui demandent une continuité dans les missions dont ils sont en charge. Les emplois dédiés aux activités répondront à un besoin de souplesse dans le recrutement afin de s'adapter à leur volume qui peut varier selon les saisons.

Si l'on compare les lieux ayant que des emplois permanents (26 %) avec ceux ayant que des emplois non permanents (6 %), on constate la confirmation d'une tendance à l'emploi permanent. Si l'exploitation d'un lieu explique ce résultat, une deuxième considération est à prendre en compte au regard du fait qu'un tiers des lieux relève du secteur public<sup>41</sup>.

**La question de l'emploi permanent lié à l'existence d'un lieu se voit également corroborée par le cas des 21 structures employeuses de diffusion sans lieu. En effet, on constate une inversion de la balance entre emplois permanents et emplois non-permanents avec 48 % de structures n'ayant que des emplois non permanents et 43 % conjuguant emplois permanents et non permanents.** Seul reste 10 % des structures ayant uniquement des emplois permanents. Le fonctionnement centré sur les activités de spectacles réduit la nécessité

d'une permanence salariée. De plus, on mentionnera que le secteur public est très peu représentatif dans ce type de structures puisqu'elles ne sont que 2 sur l'ensemble des 34 structures de diffusion sans lieu<sup>42</sup>. On fera le même constat s'agissant des **structures de développement d'artistes qui équilibrent structures associant emploi permanent et non permanent (47%) et structures n'ayant que des emplois non permanents (47%).**

Enfin s'agissant des **radios associatives qui affichent 3 structures employeuses sur 5, on constate que la totalité d'entre elles ont des emplois permanents dont 1 recrute également des emplois non permanents.** Pour les structures « autre », il n'existe pas de situation intermédiaire avec d'un côté 67% de structures ayant que des emplois permanents et 33% ayant que des emplois non permanents.

On peut observer que le modèle organisationnel centré sur **l'emploi permanent est appliqué par les 20 structures de transmission employeuses qui ont toutes des emplois permanents dont 6 les allient avec des emplois non permanents.** Si l'on prend, de nouveau, en compte le fait que les contrats à durée déterminée (CDD) de plus six mois et que les contrats à durée indéterminée intérimaire (CDII ou CD2I) sont constitutifs des emplois permanents, on peut également supposer que les structures de transmission, traitent la périodicité du travail et les apports ponctuels de compétences dans un cadre contractuel permanent. Comme pour les lieux, la gestion de la périodicité des structures de transmission est conditionnée à une saisonnalité. Cependant, une différence peut être relevée. Si les structures de transmission peuvent inscrire cette saisonnalité dans le cadre d'un

<sup>41</sup> Cf. Tableau 8 p. 33.

<sup>42</sup> Ibid

recrutement permanent, c'est parce que leur volume d'enseignement est relativement constant. En revanche, pour les lieux, la saisonnalité repose sur un volume d'activités beaucoup plus variable, ce qui peut expliquer un recours plus important à l'emploi non permanent.

Pour les structures de diffusion sans lieu et de développement d'artistes, la configuration des emplois s'inverse

puisqu'elle est concentrée, cette fois-ci, sur des emplois non permanents.

**43 % des structures de diffusion sans lieu et 47 % des structures de développement d'artistes ont des emplois permanents et non permanents pour respectivement 48 % et 47 % de structures ayant que des emplois non permanents.**

## FOCUS SUR LES EMPLOIS PERMANENTS

Il s'agit ici d'avoir une première lecture de la composition de l'emploi salarié permanent dans les structures s'agissant du nombre de permanents

dans les équipes lors de l'année 2018 et des moyennes qu'il peut exister dans les différents types de structures.

## ÉTAT DES LIEUX DES EMPLOIS PERMANENTS EN 2018 DANS LE SECTEUR DES MUSIQUES ACTUELLES NORMANDES

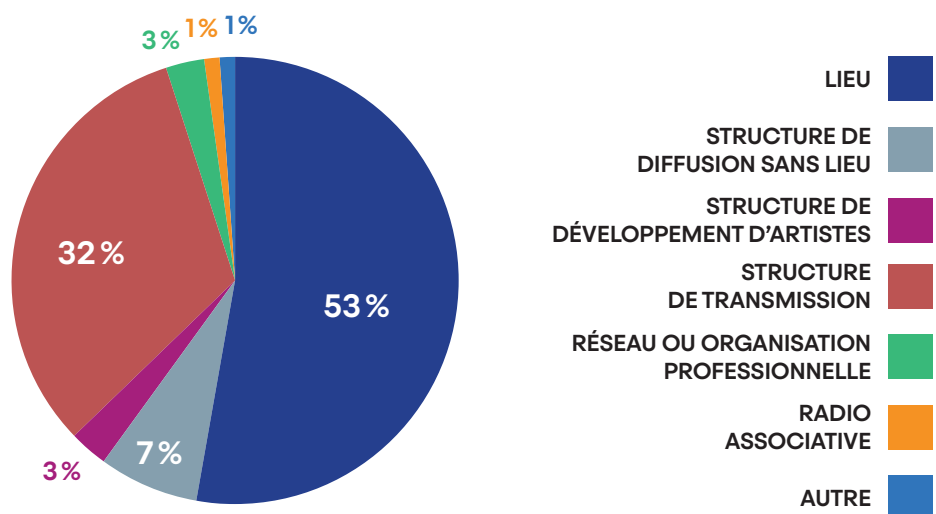
**On recense 497 emplois permanents, cela représente environ 12 % des salariés pour 101 structures employeuses répondantes.** Si l'on rapporte ce

résultat à ceux présentés dans l'étude « *L'emploi permanent des lieux de musiques actuelles* », on peut constater que nous sommes sur des propor-

tions légèrement plus élevées comparativement au 10 % de salariés permanents pour 140 structures répondantes<sup>43</sup>.

SCHÉMA 10

**Pourcentage par nombre de permanents au 31/12/18**



<sup>43</sup> FEDELIMA (Fédération des lieux de musiques actuelles), le RIF (Réseau des musiques actuelles en Île-de-France), 2018, *L'emploi permanent des lieux de musiques actuelles*, op. cit. p. 19.

Si l'on se concentre sur les 78 structures qui ont des emplois permanents, on constate que les lieux sont les structures qui représentent la part la plus importante de ce type d'emplois (53 %) suivis des structures de trans-

mission (32 %). Ce résultat confirme une fois de plus la tendance à l'emploi permanent de ces deux types de structures<sup>44</sup>.

Cependant, si l'on regarde ces emplois permanents par le prisme de la filière production-diffusion,

on constate que les lieux, les structures de diffusion sans lieu et les structures de développement d'artistes emploient au total 314 salariés permanents sur 497, soit un total de 63 % de ce type d'emploi.

## MOYENNE DES EMPLOIS PERMANENTS PAR TYPE DE STRUCTURES DE MUSIQUES ACTUELLES

Si l'on détaille les 78 structures employant des salariés permanents en les répartissant par catégorie, on constate une très grande disparité. L'échelonnement va de 29 structures pour les lieux à 2 structures pour les structures « autre » en passant par 10 structures pour les structures de développement d'artistes. Ainsi,

la répartition des emplois permanents entre les différentes structures doit être considérée au regard du nombre de structures qui les portent afin de pouvoir rendre compte de l'importance du recours à l'emploi permanent.

En rapportant le nombre d'emplois permanents par

le nombre de structures qui les emploient, on constate que les lieux (9,1 d'emplois permanents en moyenne par structure) et les structures de transmission (8,1 d'emplois permanents en moyenne par structure) confirment encore leur tendance à recourir à l'emploi permanent.

11	TYPE DE STRUCTURE	NOMBRE DE RÉPONDANTS AVEC EMPLOIS PERMANENTS	MOYENNE PERM PAR STRUCTURE
	LIEU	29	9,1
	STRUCTURE DE DIFFUSION SANS LIEU	11	3,1
	STRUCTURE DE DÉVELOPPEMENT D'ARTISTES	10	1,6
	STRUCTURE DE TRANSMISSION	20	8,1
	RÉSEAU OU ORGANISATION PROFESSIONNELLE	3	4,3
	RADIO ASSOCIATIVE	3	1,7
	AUTRE	2	1,5
	TOTAL STRUCTURES/ NOMBRE MOYEN DE PERMANENTS DANS LES STRUCTURES	78	6,4

<sup>44</sup> Cf. p. 39

En revanche, on notera que **les structures de développement d'artistes qui représentaient seulement 3% de l'ensemble des emplois permanents ont en moyenne 1,6 salariés permanents par structure.**

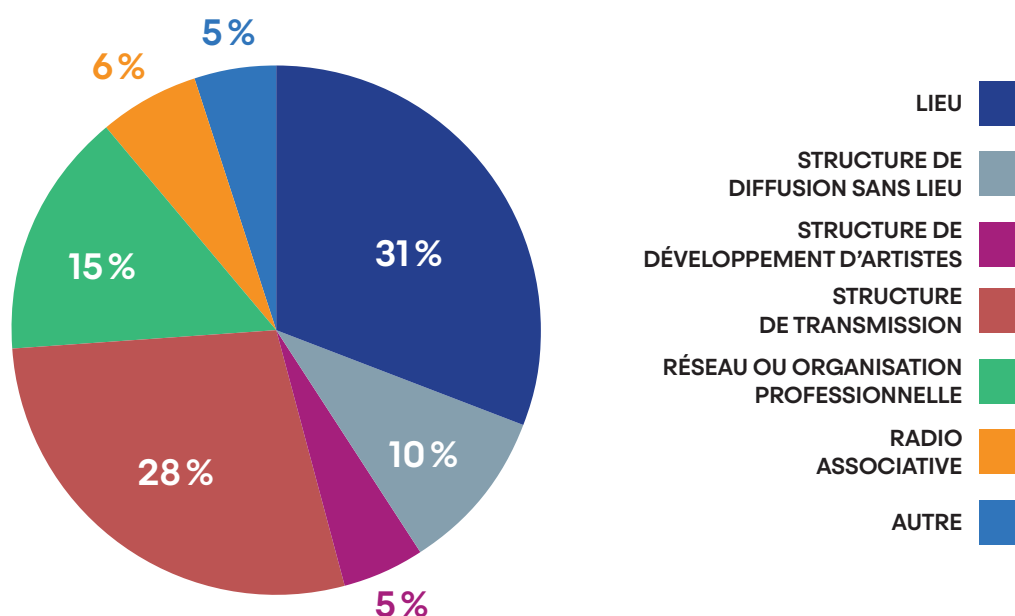
En reprenant le schéma 10<sup>45</sup> qui fait état de la répartition de l'ensemble de l'em-

ploi permanent par type de structures, on peut établir une comparaison avec le schéma ci-dessous qui donne une photographie de l'emploi permanent proportionnelle au nombre de structures par catégorie. On constate une répartition plus équilibrée entre les différentes catégories de

structures avec notamment une diminution de l'emploi permanent dans les lieux qui passent de 53% à 31% et une augmentation des structures de diffusion sans lieu qui passent de 7% à 10% et des structures de développement d'artistes de 3% à 5%.

**SCHÉMA 11**

**Pourcentage selon la moyenne de salariés permanents par structure au 31/12/18**



## MOYENNE DES EMPLOIS PERMANENTS PAR TYPE D'EMPLOIS DANS LES DIFFÉRENTES CATÉGORIES DE STRUCTURES DE MUSIQUES ACTUELLES

Il est à rappeler que dans les emplois permanents ont été considérés les contrats à durée indéterminée (CDI), les contrats à durée déterminée (CDD)

de plus de six mois ainsi que les contrats à durée indéterminée intérimaire (CDII ou CD2I). En considérant le nombre de salariés en CDD de plus de six mois et en CDII

au 31 décembre 2018, un nombre moyen de salariés permanents par catégorie d'emploi a pu être établi dans les différents types de structure.

<sup>45</sup> Cf. p. 42.

12	TYPE DE STRUCTURE	MOYENNE SALARIÉS PERMANENTS PAR STRUCTURE	MOYENNE CDI PAR STRUCTURE	MOYENNE CDD+6 MOIS PAR STRUCTURE	MOYENNE CDII PAR STRUCTURE
	LIEU	9,1	7,9	1,0	0,2
	STRUCTURE DE DIFFUSION SANS LIEU	3,1	2,4	0,7	0,0
	STRUCTURE DE DÉVELOPPEMENT D'ARTISTES	1,6	1,3	0,3	0,0
	STRUCTURE DE TRANSMISSION	8,1	5,2	3,0	0,0
	RÉSEAU OU ORGANISATION PROFESSIONNELLE	4,3	3,7	0,7	0,0
	RADIO ASSOCIATIVE	1,7	1,0	0,3	0,3
	AUTRE	1,5	1,0	0,5	0,0
	<b>NOMBRE MOYEN DANS LES STRUCTURES</b>	<b>6,4</b>	<b>4,9</b>	<b>1,3</b>	<b>0,1</b>

On retiendra que l'usage, tout type de structure confondu, privilégie le recours au CDI. Ainsi, si l'on considère les résultats quasi-nuls pour le CDII, on peut

déduire que l'alternance de périodes travaillées et non travaillées n'est pas considérée dans le cadre de besoins permanents. Les CDD de plus 6 mois souvent

associés à des surcroûts de travail ou des remplacements présentent également un très faible résultat.

## LES CDI DES MUSIQUES ACTUELLES DANS LE CHAMP DU SPECTACLE VIVANT

Si l'on se concentre sur le CDI, on recense 386 CDI pour 497 emplois perma-

nents, soit un total de 78 % pour l'année 2018. Les lieux concentrent 59 % des CDI

suivi par les structures de transmission avec 27 %, soit près de la moitié des lieux.

13	TYPE DE STRUCTURE	NB CDI AU 31/12	%
	LIEU	228	59%
	STRUCTURE DE DIFFUSION SANS LIEU	26	7%
	STRUCTURE DE DÉVELOPPEMENT D'ARTISTES	13	3%
	STRUCTURE DE TRANSMISSION	103	27%
	RÉSEAU OU ORGANISATION PROFESSIONNELLE	11	3%
	RADIO ASSOCIATIVE	3	1%
	AUTRE	2	1%
	<b>TOTAL EMPLOYEURS PERMANENTS (78 RÉPONDANTS)</b>	<b>386</b>	<b>100%</b>

Afin d'avoir une échelle de grandeur quant aux CDI des musiques actuelles dans le champ du spectacle vivant, on peut se rapporter aux résultats de l'étude de l'Observatoire des métiers du spectacle vivant qui fait état de 1269 CDI en Nor-

mandie<sup>46</sup>. Si l'on réunit les CDI des lieux, des structures de diffusion sans lieu et des structures de développement d'artistes, il en résulte un total de 267 CDI, soit 21% des CDI du spectacle vivant. Ce résultat reste hypothétique puisqu'il ne

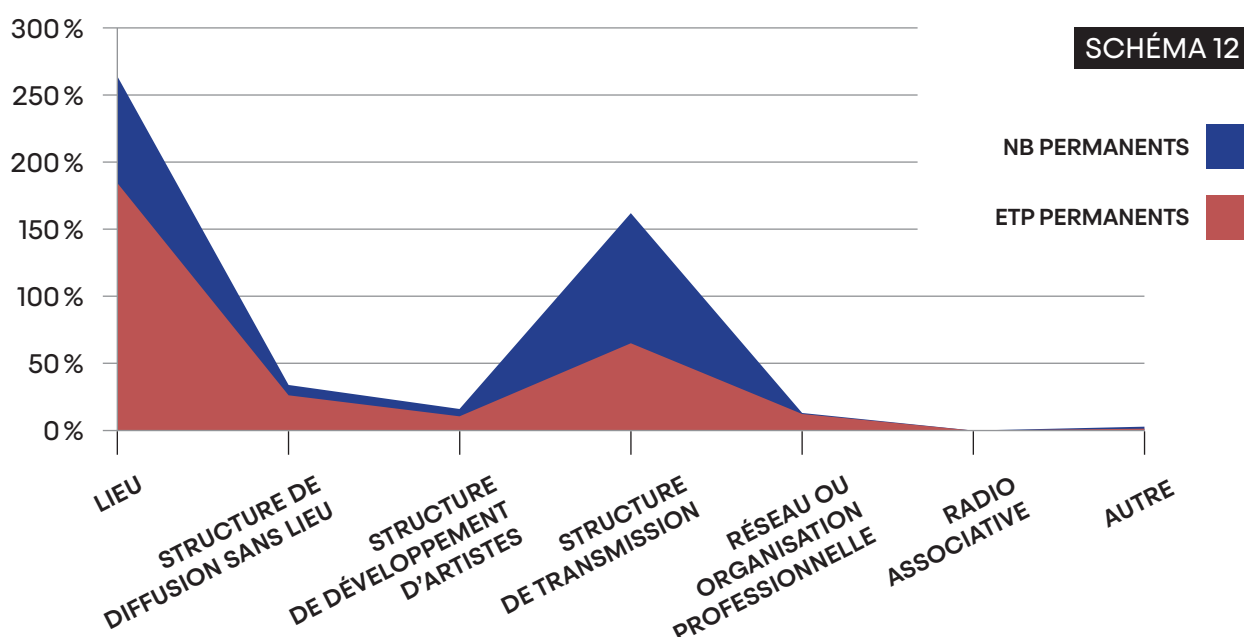
concerne que 93 structures répondantes sur 127. Il est à rappeler que 491 structures ont été contactées dont 325 appartiennent à la filière production-diffusion, ce qui laisse une réserve de 232 structures à analyser.

## RAPPORT ENTRE LES EMPLOIS PERMANENTS ET LES ETP PERMANENTS DANS LES DIFFÉRENTES CATÉGORIES DE STRUCTURES DE MUSIQUES ACTUELLES

Si l'on interroge le temps de travail appliqué aux emplois permanents, on constate que le temps partiel est une modalité d'emploi plus ou moins importante selon les types de structure. Ainsi, la gestion du temps de travail serait davantage corrélée à la gestion des besoins en

compétences que celle de l'activité à proprement parlé. Pour le dire autrement, la modulation du temps de travail s'appliquerait davantage à des fonctions qu'au flux d'activités. Ce constat peut s'appuyer sur le fait que les plus grands décalages entre le

nombre de salariés permanents et celui d'ETP permanents existe dans les lieux (264 emplois permanents pour 184,42 ETP permanents) et les structures de transmission (162 emplois permanents pour 64,95 ETP permanents).



<sup>46</sup> Observatoire des métiers du spectacle vivant (Afdas, Cpnf : sv, Audiens), *Les employeurs et l'emploi dans le spectacle vivant*, op. cit., p. 31.

Comme évoqué à propos de la répartition entre emplois permanents et non permanents, on peut considérer que les emplois permanents des lieux sont dédiés aux fonctions supports. L'étude portant sur les emplois permanents de la Fédélima et le RIF confirme cet état de fait en mentionnant que

« Les deux familles les plus représentées sont les fonctions liées à l'administration et aux activités techniques. Ces deux corps de métier, tout comme la communication (qui arrive juste derrière avec la direction), sont relatifs à des fonctions dites « supports », c'est-à-dire transversales au projet et

nécessaires à sa mise en œuvre générale »<sup>47</sup>.

S'agissant des structures de transmission, il est très vraisemblable que l'importance de ces temps partiels soit liée aux emplois des enseignants comme cela a été suggéré dans la répartition entre emplois permanents et non permanents.

## FOCUS SUR LES EMPLOIS INTERMITTENTS (CDDU)

L'emploi dans le secteur du spectacle vivant repose sur une part importante des salariés intermittents. Le secteur des musiques actuelles ne fait pas exception et ce d'autant plus que ses activités sont sur une part importante de l'activité d'organisation de concerts. Les salariés intermittents du spectacle vivant sont en principe des artistes et des techniciens du spectacle qui sont engagés en CDD dit d'Usage (CDDU)<sup>48</sup> permettant à l'employeur d'avoir un

recours constant aux CDD en raison de la nature de l'activité exercée et du caractère temporaire des emplois. Sur les 101 structures employeuses qui ont répondu à l'enquête, 48 structures ont répondu avoir des emplois permanents et non permanents et 23 avoir que des emplois non permanents totalisant un nombre de 71 structures employant des salariés non permanents<sup>49</sup>.

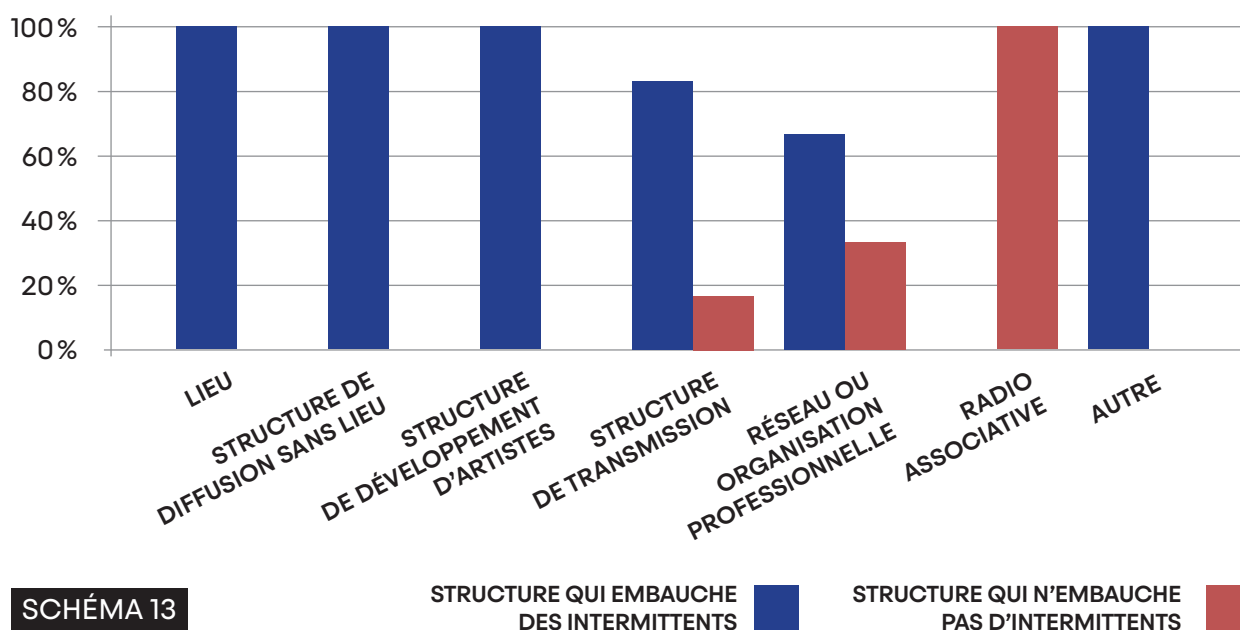


SCHÉMA 13

STRUCTURE QUI EMBAUCHE DES INTERMITTENTS

STRUCTURE QUI N'EMBAUCHE PAS D'INTERMITTENTS

<sup>47</sup> FÉDÉLIMA et le RIF, *L'emploi permanent des lieux de musiques actuelles*, op. cit., p.22.

<sup>48</sup> Cf articles L1242-2 et D1242-1 du Code du travail.

<sup>49</sup> Cf. Tableau 10, p. 40.

**Parmi ces 71 structures, il s'agit d'identifier les types de structures qui emploient des intermittents. Ainsi, 100 % des structures embauchent des intermittents du spectacle à l'exception des structures de transmission, des réseaux ou organisations professionnelles et des radios associatives.** Si l'on croise ces résultats avec ceux portant sur les types d'activités, on note une corrélation entre les types de structures qui organisent des concerts (lieux, structures de diffusion sans lieu, structures de développement d'artistes, structures « autre ») et ceux qui totalisent 100 % de recours à des salariés intermittents. Les résultats de l'enquête 2020 d'Opale viennent confirmer ce constat sachant que « ...ce sont les associations de diffusion du spectacle vivant qui emploient le plus grand nombre de CDDU (37,2 en moyenne), notamment dans le sous-domaine de la musique, où les artistes sont couramment salarié·e·s par les structures de diffusion lorsque le groupe ou l'ensemble auquel ils appartiennent ne détient pas de personnalité morale. »<sup>50</sup>

Si l'on souhaite évaluer la part des musiques actuelles dans l'embauche des intermittents du spectacle vivant, on se référera au tableau de bord statistique de l'Observatoire des métiers du spectacle vivant. 9 008 salariés en CDDU ont été recensés pour l'année 2017 dans le spectacle vivant en Normandie<sup>51</sup>. S'agissant de l'enquête qui nous occupe, **seules 70 structures employant des intermittents sur 71 ont répondu à propos du nombre d'intermittents qu'elles avaient employé pour l'année 2018. Malgré ce défaut d'information, on peut mentionner, à titre indicatif, le chiffre total de 3 297 intermittents répartis entre les lieux, les structures de diffusion sans lieu et les structures de**

**développement d'artistes.**

Ce résultat croisé avec celui de l'Observatoire des métiers du spectacle vivant permettrait d'estimer le pourcentage que peut représenter le secteur des musiques actuelles dans l'ensemble des emplois intermittents en Normandie. Cependant, **le résultat de 3 297 intermittents n'a pas été dédoublonné** comme c'est le cas pour l'enquête de l'Observatoire. Ainsi, il est fort probable que certains intermittents déclarés par les lieux, par exemple, soient les mêmes personnes que celles déclarées par les structures de diffusion sans lieu. De ce fait, cette considération oblige à envisager un nombre moindre d'intermittents. Pour avoir un ordre d'idée, une estimation de ce nombre pourrait résulter de l'application de 10 % (la part que représente les structures de diffusion et de production employeuses des musiques actuelles sur l'ensemble des structures employeuses du spectacle vivant)<sup>52</sup> sur 9 008 salariés en CDDU identifiés par l'Observatoire en Normandie. **Il en résulterait 900 personnes travaillant dans les musiques actuelles**, un chiffre plausible au regard des 1166 intermittents déclarés par les lieux; des 1121, par les structures de diffusion sans lieu et des 1110, par les structures de développement d'artistes avec l'hypothèse que ce sont les mêmes personnes qui travaillent dans ces différentes catégories de structures. Pour terminer, il paraît nécessaire de rappeler que ces probabilités restent à confirmer puisque les données portent sur 93 structures répondantes alors qu'il a été identifié 325 structures exerçant dans la filière production-diffusion en Normandie, soit une réserve de 232 structures à analyser. Il restera également à se questionner à propos de l'existence de structures employeuses de salariés intermittents parmi les réseaux ou organisations

<sup>50</sup> Opale, *Enquête décennale sur les associations culturelles employeuses*, op. cit. p. 29.

<sup>51</sup> Observatoire des métiers du spectacle vivant (Afdas, Cpnef : sv, Audiens), *Les employeurs et l'emploi dans le spectacle vivant*, op. cit., p. 23.

<sup>52</sup> Cf. p. 35



professionnelles (67%) alors qu'aucune de ces structures n'organisent de concerts<sup>53</sup>. Pour les structures de transmission (87%), si l'organisation de concerts ne fait pas partie de leurs activités, le recours à l'intermittence peut s'expliquer. En effet, les périodes d'enseignement artistique ou technique dispensé par des artistes ou des

techniciens peuvent être prises en compte dans le calcul de leurs droits chômage. Certaines conditions sont tout de même fixées comme la nécessité d'un contrat de travail établi avec un « établissement d'enseignement dûment agréé » ainsi qu'une limitation à 70 heures de travail et 120 heures pour les personnes âgées de 50 ans et plus<sup>54</sup>.

## LES RESSOURCES BÉNÉVOLES

Comme évoqué à plusieurs reprises dans l'étude, la place majoritaire du secteur privé non lucratif dans les musiques actuelles (69%) obligerait à

se questionner sur le travail bénévole permis par les statuts juridiques sur lesquels il repose.

**Opale a estimé à « 55 millions le nombre d'heures de bénévolat réalisée dans les associations culturelles employeuses, soit près de 30 000 ETP<sup>55</sup> » et mentionne que « contrairement aux idées reçues, le nombre de bénévoles non dirigeant.e.s**

**n'est pas inversement proportionnel au nombre de salarié.e.s de l'association. » Ainsi, les associations les mieux dotées et les plus professionnalisées sont aussi celles qui comptent le plus de bénévoles<sup>56</sup>.**

Arthur Gautier, dans sa thèse dédiée aux lieux associatifs des musiques actuelles, soulève un questionnement récurrent et déjà évoqué dans l'étude : « *La question du bénévolat au sein des lieux met en lumière deux conceptions différentes : d'une part une approche héritée de l'éducation populaire, où le bénévolat et la participation de tous sont les bienvenues, et deviennent souvent indispensables à la bonne marche du projet ; d'autre part, une approche dite « professionnelle » où la stabilisation d'une équipe salariée seule est souhaitée. Le bénévolat n'est donc pas abordé de la même façon au sein des lieux enquêtés, ce qui nuance quelque peu la dimension de « démocratie participative » selon les cas* »<sup>57</sup>.

Une analyse du bénévolat dans les structures des musiques actuelles en Normandie présenterait un intérêt à deux titres. La première serait de pouvoir évaluer la nature du travail des bénévoles et de caractériser son incidence sur la capacité d'innovation sociale des structures dans lesquelles ils sont impliqués. Au regard des 540 000 à 570 000 bénévoles recensés en Normandie<sup>58</sup>, la seconde serait d'examiner la part de contribution des musiques actuelles dans le développement du lien social et plus largement ce qui fonde son utilité sociale par les espaces de sociabilité et de solidarité qu'il crée<sup>59</sup>.

<sup>53</sup> Cf. schéma 6 p. 29.

<sup>54</sup> Centre national de la danse (CND), Art Cena, Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles (IRMA), *Le régime d'assurance chômage des intermittents du spectacle*, Fiche droit, <https://www.cnd.fr/fr/>, téléchargement le 19-04-2021.

<sup>55, 56</sup> Opale, *Enquête décennale sur les associations culturelles employeuses*, op. cit., p. 23.

<sup>57</sup> GAUTIER, *Lieux associatifs de musiques amplifiées, économie sociale et solidaire : quel positionnement économique ?*, Résumé de thèse en sciences de gestion au Laboratoire Interdisciplinaire pour la Sociologie Économique (CNAM/CNRS), Paris, 2006.

<sup>58</sup> Recherches et solidarités, 2020, Étude *Les associations en Normandie - Repères et chiffres clés*, 13<sup>ème</sup> édition.

<sup>59</sup> Cf. J. GADREY, « Utilité sociale », in *Dictionnaire de l'autre économie*, sous la direction de Jean-Louis Laville et Antonio David Cattani, Éd. Gallimard, Folio actuel, Paris, 2004.

# 4.

## CONCLUSION ET PERSPECTIVES D'AVENIR



### 4.1. INFORMATIONS À RETENIR POUR LE SECTEUR DES MUSIQUES ACTUELLES EN NORMANDIE

73% des structures sont impliquées dans des projets de diffusion, de production et d'accompagnement artistiques.

Les départements de la Manche et de l'Orne accueillent la partie la plus importante des structures de diffusion (avec ou sans lieu): 78% pour la Manche et 67% pour l'Orne.

La pluridisciplinarité est portée majoritairement par les lieux (40%) et les structures de transmission (35%).

69% des structures appartiennent au secteur privé non-lucratif dont presque la totalité est sous un statut associatif.

80% structures sont employeuses dont 77% d'entre elles ont des emplois permanents et 78% des emplois permanents sont des CDI.

100% des structures de diffusion (avec ou sans lieu), d'accompagnement et de développement d'artistes embauchent des intermittents.

### 4.2. PRÉCONISATIONS ET PISTES D'AMÉLIORATION

Cette enquête à propos des musiques actuelles revêt un caractère d'importance car elle est une première en Normandie. Son entreprise peut être qualifiée d'innovante dans la mesure où elle concrétise une nouvelle étape dans l'histoire de la structuration des musiques actuelles en Normandie.

L'expérimentation de cette première observation a permis d'initier une coopération opérationnelle entre les réseaux normands pour aboutir à la réalisation finale de l'étude. Manifestement, elle a répondu à une attente au regard de la contribution active des acteurs.

**Le taux de participation de 26% peut être d'autant plus valorisé vu le contexte difficile qu'ils ont traversé et traversent encore actuellement.**

**Dans une perspective d'avenir, les remarques et préconisations qui vont suivre peuvent être prises en compte pour amorcer la démarche de progrès inhérente à l'OPP.**

## **LE QUESTIONNAIRE ET SES RÉSULTATS**

La récolte des données en ligne s'est déroulée au moment du confinement obligatoire imposé par la crise du Covid. De ce fait, des personnes n'ont pas eu accès à leurs données professionnelles pour pouvoir renseigner la totalité du questionnaire. Il en a résulté des déclarations incomplètes, dans certains domaines, ce qui a rendu impossibles les croisements de données nécessaires à une analyse plus approfondie.

Les informations manquantes à l'étude portent sur : le budget annuel des structures, la répartition des emplois par genre, les fonctions occupées par les salariés, la répartition des emplois entre cadres et non cadres, le nombre exact d'intermittents employés et les fonctions occupées, les autres types de

ressources humaines (contrats aidés, les bénévoles, les stagiaires, les services civiques).

Malgré cet état de fait, on peut se projeter sur certains points qui seront à considérer pour les prochaines actions d'observation. L'accès généralisé à une plateforme en ligne (ex : GIMIC) devrait être priorisé pour stabiliser l'outil de la collecte. L'introduction au travail d'observation par des séances participatives est une étape à organiser. Elles permettront de mieux connaître les structures pour mieux poser les questions futures. En outre, ces rencontres en amont auront pour vertu de créer des relations interpersonnelles qui favorisent l'implication et le sentiment d'appartenance à une action commune.

## **LES SUJETS À INVESTIR POUR LA PROCHAINE OPP**

Les sujets suggérés ci-dessous sont directement issus de l'analyse présentée dans l'étude. Ils sont loin d'être

exhaustifs puisqu'ils ne prennent pas en compte les manques d'informations mentionnées plus haut.

## **LES RELATIONS DE PROXIMITÉ ENTRE LES ACTEURS À L'ÉCHELLE DES DÉPARTEMENTS**

Une analyse comparative entre les départements pourrait être intéressante pour comprendre les facteurs qui ont créé des situations équilibrées ou déséquilibrées dans le rap-

port entre le nombre de structures présentes selon 3 types de structure : lieux, structures de diffusion sans lieu, structures de transmission. Une analyse systématique viserait à interroger

les liens et les échanges entretenus entre ces différents types de structures pour évaluer la vitalité de ces écosystèmes territoriaux.

## LES SECTEURS ÉCONOMIQUES ET LEUR INCIDENCE SUR LES RESSOURCES HUMAINES

Tout à long de l'étude, des hypothèses ont été émises mettant en relation les ressources humaines des structures (emploi et bénévolat) et les secteurs économiques dans lesquels elles évoluent. Nous évoquerons, par exemple, le cas des structures de développement d'artistes qui sont partagées entre un modèle privé lucratif et privé non-lucratif. Il serait intéressant de comprendre la réalité des 6% de structures non employeuses (schéma 8). Selon leurs secteurs économiques respectifs, la nature de leurs ressources humaines pourrait

être précisée entre ce qui relève du bénévolat et ce qui relève de postes rémunérés hors cadre du salariat.

**Les structures de diffusion sans lieu mériteraient également une attention particulière.** Elles représentent la partie la plus importante du secteur des musiques actuelles en Normandie et sont, en majorité, dans le secteur privé non-lucratif. Ce modèle économique permet d'intégrer des ressources réciprocitaires qui peuvent structurellement induire une forte capacité d'auto-organisation autour

de leur unique activité : l'organisation de concerts et sans le poids du fonctionnement d'un lieu. La question du bénévolat dans ces structures serait, à plusieurs titres, un sujet à approfondir. **Un premier point concerne les raisons du recours au bénévolat. Le deuxième concerne la proportion existante entre personnes salariées et bénévoles au sein des structures. Le troisième a trait à la répartition des structures entre celles qui n'ont recours qu'à des bénévoles ou qu'à des salariés ou qui allient les deux.**

## LES ACTIVITÉS ET L'EMPLOI PERMANENT ET NON PERMANENT

Les lieux tout comme les structures de transmission allient, de façon conséquente, emplois permanents et non permanents. La saisonnalité de leurs activités les oblige à une gestion du temps de travail particulière. Cependant, le recours à l'intermittence ou à l'emploi permanent à temps partiel nécessiterait une analyse plus fine pour distinguer ce qui relève du flux de leurs activités et ce qui relève de la structura-

tion de leur fonctionnement afin de mieux comprendre les raisons exactes de cette modulation du temps de travail. S'agissant de structures de développement d'artistes employeuses (10 structures avec emplois permanents), **on retiendra que pour un nombre similaire, les structures de diffusion sans lieu (11 structures avec emplois permanents) recensent en moyenne 3,1 emplois permanents soit le double de ceux des struc-**

**tures de développement d'artistes (1,6).** Au regard de l'évolution des musiques actuelles et l'émergence de ce type de structures depuis 1990<sup>60</sup>, on peut s'interroger sur leurs besoins en ressources humaines pour assurer leur fonctionnement et leur permanence puisqu'elles se répartissent entre 47% d'entre elles qui allient emplois permanents et non permanents et 47% qui n'ont que des emplois non permanents<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Cf. p. 3, Le Pôle (Pays de la Loire) et par Haute Fidélité (Hauts-de-France), *Étude nationale sur le développement d'artistes*.

<sup>61</sup> Cf. tableau 10 p. 40.

Deux éléments seront considérés pour approfondir cette question. La première est le cadre juridique dans lequel ces structures exercent leurs activités sachant que 11 d'entre elles sur 27 appartiennent au secteur du privé lucratif. Il s'agira de savoir si la permanence est assurée au titre d'un statut d'entrepreneur, ce qui expliquerait l'absence salariale. La deuxième est la répartition entre les emplois dédiés au fonctionnement et l'activité de développement d'artistes et ceux consacrés à l'activité artistique stricto sensu puisque l'emploi des artistes représentent presque 3/4 de l'ensemble des CDDU, si l'on se réfère à l'échelle nationale<sup>62</sup>.

## 4.3. CONCLUSION GÉNÉRALE

À l'issue du premier volet de cette étude, nous avons appris de nouvelles informations et/ou confirmé certaines intuitions.

Tout d'abord, la plupart des structures de musiques actuelles relève du secteur privé non-lucratif (69%).

Ensuite, sur l'ensemble des structures employeuses, les lieux et les structures de diffusion sans lieu sont les plus nombreuses. Ceux-ci constituent donc les piliers de l'emploi dans l'écosystème pluriel. Additionnées aux structures de développement d'artistes, la filière production-diffusion représente plus de la moitié de l'emploi dans les musiques actuelles en région. Ensuite viennent les structures de transmission.

C'est donc une typologie d'employeurs mais aussi une structure de l'emploi (CDI/CDD/CDU/CDII) qui ressort de cette enquête. Elle nous aide à qualifier notre connaissance de ce domaine encore jeune au sein de la sphère culturelle.

Mais au-delà de ces points d'ancrage des musiques actuelles dans le paysage normand, il convient d'aller encore plus loin et de porter notre regard à l'échelle des personnes dont les métiers et les trajectoires individuelles déterminent les savoir-faire à l'œuvre aujourd'hui.

Car ce qui doit nous importer est la préservation et le développement des compétences apparues depuis

les 3 (voire 4) décennies d'émergence des musiques actuelles en région.

Ainsi pourrions-nous mieux comprendre ce que signifie et ce que promet une « carrière » dans les musiques actuelles, sa durée, ses mutations et l'agilité dont font preuve ceux qui y travaillent.

Ainsi pourrions-nous aussi définir les compétences, préciser les métiers à l'œuvre aujourd'hui, penser leurs évolutions et anticiper les besoins (qualifications et formations).

À l'heure où les structures employeuses sont fragilisées par la crise sanitaire, où la main d'œuvre temporaire subit une longue période de baisse d'activité, il importe de penser un écosystème durable et une structuration régionale soutenable.

Enfin, avoir posé les bases d'une OPP dans cette étude permet d'engager un processus sur le long terme en coopération avec les acteurs. De nombreuses thématiques identifiées lors des concertations territoriales et groupes de travail pourraient être l'objet de futurs travaux d'observation : la pesée régulière du secteur des musiques actuelles, le développement durable, l'utilité sociale, la responsabilité sociétale, les parcours d'accompagnement et de formation, le développement des publics, l'action culturelle etc.

<sup>62</sup> Cf. p. 14, Le Pôle (Pays de la Loire) et par Haute Fidélité (Hauts-de-France), Étude nationale sur le développement d'artistes.



# PRÉSENTATION DE L'OBSERVATION PARTICIPATIVE ET PARTAGÉE (OPP)

## SON HISTOIRE

L'association Opale, Centre de ressources Culture & Économie Sociale et Solidaire, relate en quelques mots les origines de l'OPP : « Le travail d'observation de la Fédélima<sup>63</sup> a débuté fin 1999/début 2000 avec la réalisation d'un état des lieux exhaustif des lieux adhérents de la fédération nommé le « Tour de France ».

En effet, partant du constat qu'aucune donnée portant sur les lieux de musiques actuelles n'était disponible, et qu'aucun organisme public/privé n'était en mesure

de fournir ou produire ces informations, il fût décidé que la fédération devait elle-même développer les moyens humains, techniques et financiers afin de combler ce manque, et permettre à ses adhérents d'accéder à une meilleure connaissance de leur réalité.

Les années passées à travailler sur ce chantier ont permis, à la Fédélima, à la fois, de développer les outils nécessaires à son développement, ainsi que la méthodologie adaptée à sa mise en œuvre : l'OPP »<sup>64</sup>.

<sup>63</sup> Créée en 2013, la Fédélima est issue de la fusion entre la Fédurok et la Fédération des Scènes du Jazz et de Musiques Improvisées (FSJ).

<sup>64</sup> Opale, L'Observation Participative et Partagée (OPP), <https://www.opale.asso.fr/article370.html>, consultation le 1<sup>er</sup> octobre 2020.

## SES ENJEUX

### MAÎTRISE DE L'INFORMATION ET CAPACITÉ D'ACTION

La responsabilisation et l'implication des acteurs de terrain est un des principes premiers de l'OPP. Il implique que « *les personnes ou structures observées acceptent volontairement d'entrer dans un processus d'observation et donc d'y participer activement par la transmission des informations attendues. Cette participation active n'est possible que si l'on offre aux personnes et/ou structures observées la pleine maîtrise*

*des informations qui les concernent*<sup>65</sup>. »

La tradition méthodologique classique de l'observation veut qu'il y ait une séparation entre l'observant et l'observé pour garantir l'objectivité de l'analyse. Cependant, la nécessité d'une distanciation place l'observé dans une situation de subordination qui ne lui laisse aucun moyen d'agir sur la réalité rendue. De plus, l'observant n'est pas exempt de

certains présupposés subjectifs ou institués. Cette position peut influencer sur le but et la manière d'observer avec, pour conséquence, une invisibilisation de la réalité de terrain et de la connaissance qu'elle peut apporter.

L'OPP est ancrée sur l'action. Elle est menée dans l'action et vise l'action qui résulte de la connaissance qu'elle produit.

### CONNAISSANCE ET CULTURE COMMUNE

On observe un accroissement de la demande d'informations et de données de la part des acteurs, des institutions publiques et des organisations professionnelles. « *Il s'avère que si le secteur des musiques amplifiées/actuelles est devenu un terrain exploratoire pour la recherche en sciences humaines en France dans les années 1980, cette montée en puissance de l'intérêt qu'a*

*suscité ce secteur et les cultures qu'il développe et qui le portent, s'est fait par étapes et champs d'investigation successifs*<sup>66</sup>. »

Cependant, un retard accumulé réside dans ce domaine. Les observatoires existants sont trop peu nombreux pour permettre à chacun d'accéder à des analyses qui concernent les acteurs et leurs partenaires publics mais surtout ils sont

trop disparates pour faire converger une méthodologie et un référentiel communs permettant d'établir une analyse comparée et globale.

L'OPP est une construction collective qui induit la mise en place d'une culture de l'échange et de partage des connaissances pour créer un « patrimoine » commun au bénéfice du secteur, des acteurs qui le

<sup>65</sup> Fédéliima, L'Observation Participative & Partagée [OPP] : [http://www.la-fedurok.org/documents/OPP\\_METHODE.pdf](http://www.la-fedurok.org/documents/OPP_METHODE.pdf)

<sup>66</sup> Ibid., p 17.

composent ainsi que des partenaires publics qui les soutiennent. Pour constituer ce patrimoine, il est nécessaire de favoriser l'interaction en encourageant les relations entre participants, l'échange et l'enseignement réciproque

voire la créativité. Un travail différent résultera de cette démarche systémique impliquant la collecte et l'exploitation des ressources ainsi que leur mise à jour selon des méthodes coopératives. De la production collective découle un pro-

cessus concerté pour définir des outils, des critères d'analyse et des résultats, pour dégager des problématiques et proposer des contenus accessibles à chacun.

## ÉMANCIPATION ET STRUCTURATION DES ACTEURS

L'OPP est un outil émancipateur. Elle peut donner à chaque acteur la capacité d'un regard différent à propos de son action et de sa structuration. En lui apportant des éléments de comparaison avec des organisations à taille, fonctionnement, activités, projets et territoire, identiques ou quasi similaires, il peut nourrir une réflexion

critique à l'égard de lui-même et de son secteur, se situant ainsi dans un ensemble beaucoup plus vaste.

L'OPP peut être un outil d'aide à la décision mais également une base de référence pour approfondir le dialogue avec les partenaires publics. Une analyse actualisée du secteur des

musiques actuelles permet de dégager des évolutions et des tendances, d'analyser les besoins, d'accompagner les organisations et les projets de manière plus pertinente dans une perspective de co-construction de politiques publiques dédiées au secteur et les territoires où ses membres sont impliqués.

## ÉVALUATION

L'OPP offre une possibilité d'accéder à des données statistiques et qualitatives permettant d'intégrer la réalité d'une structure donnée au regard d'une approche territoriale voire nationale. Ainsi elle peut être « un outil complémentaire permettant aux partenaires publics de mieux évaluer les structures qu'ils

*financent par l'accès à une connaissance plus précise du secteur sur lequel ces structures inscrivent leurs activités et actions »<sup>67</sup>.*

Cependant, « l'évaluation ne doit pas seulement s'appréhender comme un processus visant à mesurer les écarts existants entre des objectifs fixés initia-

*lement et les résultats atteints dans le cadre de financements publics »<sup>68</sup> des structures de musiques actuelles. Elle doit également être intégrée en interne au sein de ces dernières comme « outils de connaissance et d'auto diagnostic »<sup>69</sup> au service de leur action et de leur évolution.*

<sup>67</sup> Ibid., p. 9.

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Ibid.



# PRINCIPES MÉTHODOLOGIQUES

« La méthode de "l'Observation Participative et Partagée" repose sur un socle de principes éthiques et sur un système de valeurs validées entre les différents acteurs qui s'y impliquent »<sup>70</sup>. Exposés en amont du projet d'observation, ces principes visent à garantir un équilibre des intérêts respectifs des différentes parties prenantes de l'observation qui sont, selon la Fédélima :

- Les **CONTRIBUTEURS**, producteurs et maîtres de l'information donnée
- Le(s) **COORDINATEUR(S)**, qui organise(nt) le processus d'observation pour le compte des contributeurs dont ils sont souvent l'émanation ou la représentation. Ils garantissent le respect de la méthode et le bon usage des outils
- Les **PARTENAIRES**, institutionnels et professionnels, qui ont accès à l'information et sont associés s'ils le souhaitent au processus d'observation<sup>71</sup>.

CONSIDÉRÉS COMME DES BALISES, LES PRINCIPES MÉTHODOLOGIQUES GUIDENT LA CONDUITE DE L'OPP. AU NOMBRE DE 11, ILS SONT À INSCRIRE DANS UNE DÉMARCHE DE PROGRÈS CAR LA RÉALISATION D'UNE OPP DEMANDE UNE INSCRIPTION DANS LE TEMPS DU FAIT DE SA DIMENSION COLLECTIVE.

## 1 LES CONTRIBUTEURS AU CŒUR DU DISPOSITIF DE L'OBSERVATION PARTICIPATIVE ET PARTAGÉE

La mise en œuvre d'une enquête par questionnaire est souvent confrontée au refus, explicite ou implicite, de fournir les informations attendues. Subie, l'enquête est vécue comme un contrôle et a pour résultat d'induire une forme de résistance au renseignement des questionnaires. C'est en considérant la posture des enquêtés qu'on peut leur conférer un nouveau statut dans le processus d'observation. Ainsi, « l'enquêté » devient cumulativement :

- **Bâtitteur** de la méthode puisque associé à chaque phase du processus de construction,
- **Contributeur** en renseignant la base de données et en participant à des moments de production collective, d'analyse et de connaissance,
- **Utilisateur** de l'outil d'observation (consultation de ses propres informations, des restitutions statistiques et des analyses produites)<sup>72</sup>.

## 2 LA PARTICIPATION PAR L'IMPLICATION

Le fait d'associer l'ensemble des personnes et structures qui participeront à l'enquête « doit permettre, par l'implication de chacun, d'amorcer une

*réelle dynamique collective* »<sup>73</sup>. La participation ne peut pas se décréter, elle s'installe naturellement, au regard des intérêts et enjeux que trouve chacun

<sup>70</sup> Ibid., p. 10.

<sup>71</sup> Ibid.

<sup>72</sup> Ibid., p. 11.

<sup>73</sup> Ibid.

pour s'impliquer. Les étapes de construction de ce type d'observation font l'objet d'un processus de travail qui s'appuie sur un document de référence rendant compte de l'élaboration collective. Il intègre systématiquement et

sur un rythme de va et vient : la récolte des contributions, la discussion à propos de ces contributions, les modifications à apporter, la validation de l'ensemble des participants et partenaires de l'enquête en vue de sa version définitive.

### 3 **LA DYNAMIQUE**

L'OPP doit être appréhendée comme une démarche de progrès. Nullement figée, elle peut évoluer dans le temps au gré des problématiques,

remarques et demandes des différents participants. Pour entretenir la dynamique collective, l'OPP doit faire preuve d'adaptation et de plasticité.

### 4 **LA PERMANENCE DE L'OUTIL**

Outil de connaissance et levier pour une démarche de progrès, l'OPP doit s'inscrire sur le long terme. Les technologies de l'information facilitent aujourd'hui la communication, le stockage et l'échange de données, indépendamment des localisations

géographiques, des serveurs et des acteurs. Les participants doivent être en capacité de consulter ou d'utiliser la base de données et les résultats d'analyse à tout instant et de manière permanente.

### 5 **LA RÉCIPROCITÉ**

L'OPP vise à construire un patrimoine de connaissance commune. Les ressources qu'elle produit ne peuvent exister ou s'enrichir sans la volonté conjointe de ses participants. Nous sommes dans un système d'interdépen-

dance où chaque participant est associé aux autres par un lien de réciprocité. C'est parce que je donne mes informations que j'en reçois d'autres qui pourront contribuer à me structurer et me faire évoluer.

### 6 **L'ACCOMPAGNEMENT DES PARTICIPANTS**

Dans un contexte où l'individualisme domine fortement dans nos sociétés actuelles, le travail coopératif et participatif doit se réapprendre. Apprendre à travailler ensemble, c'est également favoriser l'interaction par le lien interpersonnel. Le processus de l'OPP est en lui-même un apprentissage. Ses outils techniques, les données qu'elle

produit et l'exploitation que l'on peut en faire nécessitent un accompagnement duquel peut résulter l'émergence d'une dynamique collective.

La fonction de coordination s'avère primordiale afin « *d'organiser et de faciliter le processus global d'observation, de garantir la méthode tant sur le plan technique que relationnel, d'organiser et animer*

*la dynamique participative entre les différents acteurs, tout en accompagnant les contributeurs à l'utilisation et*

*à l'alimentation des outils mis à leur disposition pour mener à bien le projet »<sup>74</sup>.*

7  
**LE RESPECT DE  
L'ANONYMAT ET LA  
CONFIDENTIALITÉ  
DES DONNÉES**

La collecte, l'échange et le partage des données s'envisagent dans le respect de l'anonymat et la confidentialité de ces données. En aucun

cas, les structures ne peuvent être citées, le travail d'analyse repose sur le traitement de données récoltées à partir d'un panel de structures.

8  
**LA TRANSPARENCE**

L'ensemble des documents techniques, organisationnels, méthodologiques ainsi que les résultats produits en lien avec l'OPP se doit d'être accessible aux participants, aux partenaires et au tout public. Améliorer la connaissance relève d'une mission d'intérêt

général. Dans un esprit de réciprocité, ce principe de transparence se doit d'être appliqué par l'ensemble des contributeurs s'agissant de transmission de leurs informations (bilan financier, bilan d'activité...) à la faveur de la réussite de l'entreprise collective.

9  
**L'ÉVALUATION  
RESPECTIVE**

À l'issue de l'observation entreprise, un travail d'évaluation se met en place dans une perspective d'améliorer des actions futures. La réciprocité fonde ce bilan. Il s'agira d'évaluer le diagnostic issu des résultats de l'analyse, le travail

réalisé par les personnes en charge de la coordination et de l'organisation de l'OPP mais aussi le travail de contribution des participants. Les modalités de l'évaluation respectives sont à définir avec ces derniers.

10  
**L'INDÉPENDANCE  
POLITIQUE**

*« Les "porteurs" du travail d'observation doivent être dégagés des enjeux politiques locaux dans lesquels sont inscrits ses contribu-*

*teurs/participants. Ce principe garantit l'indépendance scientifique du travail d'observation par un positionnement à l'extérieur des institutions »<sup>75</sup>.*

11  
**UNE CHARTE DE  
L'OBSERVATION  
PARTICIPATIVE  
PARTAGÉE**

Afin de veiller au bon déroulement et au bon usage de l'OPP, une charte est rédigée en amont de l'action. Elle reprend tous les principes énoncés précédemment fixant ainsi les règles d'usage et d'organisation. Elle sera la boussole

qui guidera le travail d'évaluation qui doit s'ensuivre. Cette charte précise également les conditions d'échanges transversaux mises en place avec d'autres acteurs qu'ils soient institutionnels ou professionnels.

<sup>74</sup> Ibid., p. 13.

<sup>75</sup> Ibid., p. 14.

# BIBLIOGRAPHIE

- COLIN Bruno, *Économie plurielle, économie solidaire : Deux ou trois choses que je ne sais pas d'elle*, conférence du ForuMa (Forum national des musiques actuelles), 2005.
- FédéliMa, *L'Observation Participative & Partagée [OPP]* : [http://www.la-fedurok.org/documents/OPP\\_METHODE.pdf](http://www.la-fedurok.org/documents/OPP_METHODE.pdf)
- FédéliMa en partenariat avec le CNV, le RIF et le SMA, *La diffusion dans les lieux de musiques actuelles, analyse statistique et territoriale sur la saison 2011*, Éditions Seteun, Guichen, juin 2014.
- FédéliMa et le RIF en partenariat avec Opale, *L'emploi permanent des lieux de musiques actuelles*, Éditions Seteun, Guichen, 2018.
- GADREY Jean, « *Utilité sociale* », un Dictionnaire de l'autre économie, sous la direction de Jean-Louis Laville et Antonio David Cattani, Éd. Gallimard, Folio actuel, Paris, 2004.
- GAUTIER Arthur, *Lieux associatifs de musiques amplifiées, économie sociale et solidaire : quel positionnement économique ?* Résumé de thèse en sciences de gestion au Laboratoire Interdisciplinaire pour la Sociologie Économique (CNAM/CNRS), Paris, 2006.
- GUIBERT Gêrôme, *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France*, Éd. Irma Collection « Musique et société », Paris, 2006.
- GUIBERT Gêrôme et SAGOT-DUVAUROUX Dominique, *Musiques actuelles : ça part en live, mutations économiques d'une filière culturelle*, coédition DEPS/IRMA, Paris, 2013.
- HENRY Philippe, *Quelle production aujourd'hui pour la filière du spectacle vivant ?*, Culture O Centre – Ateliers de développement culturel -Théâtre de la Tête Noire, Saran, 2009.
- Insee, *Spectacle vivant : des activités polyvalentes qui se développent, des emplois souvent précaires*, Analyses Pays de Loire n°42, décembre 2016.
- Insee, Dossier Normandie n° 6 - Juillet 2017
- Insee, Analyses Normandie – n° 64, septembre 2019
- Insee, *Portrait de la Normandie*, Dossier Normandie n°7, septembre 2017
- Insee, *La Seine-Maritime, le département normand le plus urbain*, Flash Normandie n°5, janvier 2016
- Observatoire des métiers du spectacle vivant (Afdas, Cpnef : sv, Audiens), *Les employeurs et l'emploi dans le spectacle vivant (Données 2017) – Tableau de bord statistique – 1ère partie*, novembre 2019.
- Opale, *L'Observation Participative et Partagée (OPP)*, <<https://www.opale.asso.fr/article370.html>>, consultation le 1<sup>er</sup> octobre 2020.
- Opale, *Principaux résultats 2020 (données 2018)*, [www.opale.asso.fr](http://www.opale.asso.fr)
- PECOUT Christophe, *L'aventure punk en Normandie (1976-1980)*, Association Les Annales de Normandie 1 67<sup>e</sup> année, 2017
- POLANYI Karl, 1944, *The Great Transformation. The Political and Economic Origins of our Time*; trad. fr.: *La grande transformation : aux origines politiques et économiques de notre temps*, Gallimard, Paris, 1983.
- Le Pôle (Pays de la Loire) et par Haute Fidélité (Hauts-de-France), *Étude nationale sur le développement d'artistes (données 2017)*, réalisation dans le cadre de la Coopération des Pôles et réseaux régionaux de Musiques actuelles, janvier 2020.
- RATHLE Jean-Philippe, *Les associations culturelles : état des lieux et typologies*, Culture Chiffres, DEPS - ministère de la Culture, Paris, 2019.
- Recherches et solidarités, *Les associations en Normandie - Repères et chiffres clés*, 13<sup>e</sup> édition, 2020.

## REMERCIEMENTS

Shirley Harvey (Bien Commun), Hyacinthe Chataigné (la Fédélima et Icoop),  
Luc de Larminat et l'équipe d'Opale, Sébastien Cornu (Mosaïque), les structures  
adhérentes du réseau RMAN, l'agence musicale régionale Le FAR, le réseau RAVE,  
le réseau AMARE, Le Circuit, la Région Normandie, la DRAC Normandie,  
Pôle Emploi Normandie et toutes les structures normandes qui ont répondu à l'enquête.



AVEC LE SOUTIEN FINANCIER DE



**PRÉFET  
DE LA RÉGION  
NORMANDIE**

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*



**RÉGION  
NORMANDIE**