

# Actes des rencontres fonctions techniques de la FEDELIMA

17/18 janvier 2023  
Saint-Nazaire | Le VIP

[WWW.FEDELIMA.ORG](http://WWW.FEDELIMA.ORG)



# Les rencontres techniques

Les rencontres techniques proposées par la FEDELIMA sont des temps forts qui capitalisent et nourrissent des problématiques soulevées par les adhérents tout au long de l'année, que ce soit via des groupes de travail spécifiques ou des listes de discussions qui favorisent les partages de réflexions et de ressources au quotidien.

Ces rencontres permettent d'approfondir et de problématiser des thématiques autour des métiers techniques dans les lieux de musiques actuelles avec d'autres regards et analyses. Elles sont ouvertes aux adhérents, mais aussi à l'ensemble des partenaires impliqués sur les sujets traités (acteur·rice·s locaux·les, réseaux d'acteur·rice·s, organisations professionnelles, partenaires publics, etc.).

Comme chaque année, une diversité d'ateliers et de tables rondes vous ont été proposée : quels constats et quelles perspectives dans la mesure et l'optimisation de l'énergie dans les salles de concert ? Quelles diversités des pratiques musicales accueillies et accompagnées dans les studios de répétition ? Comment faire évoluer son parc technique lors d'un agrandissement de lieu, une ouverture, une réhabilitation, un renouvellement ? Comment concilier au mieux nos besoins sociaux, affectifs, d'équilibre avec les contraintes d'exercices des métiers techniques du spectacle vivant ?

Nous avons tenté d'aborder toutes ces questions (et bien d'autres !) durant ces deux jours. Un point d'actualité sur les chantiers menés par AGI-SON a été également été proposé lors de ces rencontres !

**Bonne lecture à toutes et à tous !**

# Sommaire

p.5

**Plénière | Comment reprendre nos activités après la période de crise sanitaire : quels questionnements, quels constats et quels enjeux ? Suivi d'un point d'actualité proposé par AGI-SON**

p.12

**Atelier n° 1 - Festival & événementiel : constat et problématiques dans la mise en place d'un événement en plein air**

p.18

**Atelier n° 2 - Investissement versus location : comment faire évoluer son parc matériel lors d'un agrandissement, d'une ouverture, d'une réhabilitation ou d'une rénovation de lieu ?**

p.24

**Atelier n° 3 - Régisseur·se studios : une fonction, des réalités ?**

p.32

**Atelier n° 4 - Mesure et optimisation de l'énergie dans les salles de concert : quels constats pour quelles perspectives ?**

p.40

**Atelier n° 5 - Les fonctions techniques, des métiers aux horaires atypiques : quelles conséquences sur la vie sociale et familiale, la santé des personnes ou encore la projection dans ces fonctions à long terme ?**

p.48

**Atelier n° 6 - Studios de répétition de lieux de musiques actuelles : quelles diversités des pratiques musicales accueillies et accompagnées ?**

## ■ Mots d'accueil et ouverture des rencontres

Avec...



**Sylvie Cauchy**  
Maire de Besné et vice-présidente de la CARENE



**Michel Ray**  
Adjoint au maire de Saint-Nazaire, chargé de la culture



**Frederic Petit**  
Président des Escales (Saint-Nazaire)



**Gérald Chabaud**  
Directeur du VIP (Saint-Nazaire)

## ■ Comment reprendre nos activités après la période de crise sanitaire : quels constats, questionnements et enjeux ?

### Suivi d'un point d'actualité proposé par AGI-SON

*Jamais notre secteur n'a autant été mis à rude épreuve depuis mars 2020 (considéré comme « non essentiel »). La reprise n'est pas exempte de difficultés : retour du public plus timide que prévu, augmentation du nombre des no-show, inflation des demandes techniques dans les riders, manque de personnel technique, prégnance des questions environnementales dans notre domaine en particulier et dans la société en général, inflation du coût de l'énergie (impactant le budget et le fonctionnement des structures), etc. Ce à quoi s'ajoutent le décret bruit de 2017 et ses conséquences concrètes sur les spectacles en salle et en plein air en 2022.*

*Ce temps d'échanges permettra d'aborder cette rentrée 2022-2023, de questionner les difficultés rencontrées par chacun-e d'entre nous et de partager des perspectives et des solutions pour une reprise plus sereine*

Avec...



**Angélique Duchemin**  
Directrice d'AGI-SON



**Gérald Chabaud**  
Directeur du VIP (Saint-Nazaire)

Animé par...



**Benjamin Bruneau**  
Régisseur d'exploitation à l'Echonova (Saint-Avé)



**Peyot**  
Directeur technique à La Tannerie (Bourg en Bresse)

Le temps introductif des rencontres « Fonctions Techniques » de la FEDELIMA constitue une occasion propice pour faire le point avec les référent-e-s du groupe de travail « Technique » de la fédération, ainsi qu'avec l'ensemble des participant-e-s. Ces dernières années ont été marquées par une période assez difficile à traverser. Du jour au lendemain, le secteur est passé du statut d'essentiel à celui de non essentiel, nécessitant la gestion de divers protocoles de sécurité, d'incendie et sanitaires.

Depuis septembre 2022, la reprise s'opère dans des conditions « normales », ou presque. L'objectif de cette séance d'échanges est de partager les expériences de chacun-e au sein de leurs lieux respectifs. **Gérald Chabaud**, directeur du VIP à Saint-Nazaire, apportera son point de vue en tant que responsable de projet, tandis que **Benjamin Bruneau**, régisseur d'exploitation à l'Echonova (Saint-Avé), **Emmeline Cadio**, régisseuse principale d'Hydrophone (Lorient), et **Peyot**, directeur technique de la Tannerie (Bourg-en-Bresse), témoigneront de leur expérience en tant que professionnel-le-s des fonctions techniques au sein des projets de musiques actuelles.

#### **Report et surcharge de programmation : entre rythme effréné et fréquentation irrégulière des lieux**

Benjamin Bruneau attire l'attention sur la difficulté et la densité de la reprise des activités. D'une part, l'Echonova doit faire face à la programmation de plus de 30 événements en 3 mois, ce qui est considérable par rapport à son activité habituelle. D'autre part, il y a une pénurie de technicien-ne-s entre le printemps et la rentrée. Le constat de cette densité de travail lors de la reprise est partagé par plusieurs intervenants dans la salle, notamment un participant qui témoigne qu'il y a eu une activité intense en 2022 en raison des reports, etc. Peyot souligne que cette situation n'est pas sans conséquences : en comblant le manque de personnel intermittent lors des concerts, la moitié de l'équipe salariée du lieu se retrouve en arrêt de travail.

À L'Autre Canal, les dates de concert sont nombreuses, mais c'est principalement les programmations « découvertes » qui rencontrent le plus de difficultés pour remplir la salle. Un participant témoigne que l'une des dernières choses à redémarrer, ou qui va redémarrer, ce sont les concerts « découverte ». C'est un enjeu crucial, car il estime que c'est particulièrement sur ces activités qu'il faut faire revenir les prestataires et les partenaires.

Selon un-e participant-e, la surcharge d'activités à la rentrée est due aux programmeur-ice-s qui ont cherché à rattraper le déficit créé par l'absence de

programmation pendant la période de la Covid-19 en planifiant de nombreux concerts. Cependant, les actions développées pendant la Covid-19, qui étaient davantage destinées aux artistes, doivent également se poursuivre. Par conséquent, il y a un chevauchement entre ces concerts et les actions initiées pendant la Covid-19. La reprise n'a pas été suffisamment pensée par les structures elles-mêmes, ni en collaboration avec les acteur-ice-s avec lequel-le-s les projets de musiques actuelles travaillent, ni en concertation avec les personnes du territoire et les usager-ère-s du lieu.

Gérald Chabaud réagit à ce sujet, soulignant que la situation ne se résume pas uniquement à des questions financières et de compensation. Les programmeur-ice-s doivent également honorer les engagements pris avec les structures de production et les artistes, tout en accueillant de nouveaux groupes et artistes. Il se félicite de la belle année que le VIP a connue, notamment grâce à une programmation réussie et à une saison de festivals qui s'est bien déroulée.

Peyot précise que le nombre de « no shows » est considérable à la Tannerie depuis la rentrée. Les « no shows » correspondent à des personnes qui achètent leur billet de concert mais ne se présentent pas le jour J pour y assister. Désormais, certains lieux tiennent compte de ce chiffre dans le calcul de leur jauge réelle pour le concert, ce qui est inhabituel. En moyenne, un participant estime ce chiffre à environ 7% des billets vendus, ce qui n'est pas excessif par rapport aux années précédentes. D'autres témoignent de pourcentages bien plus élevés. Cette surprogrammation en 2022 et ce phénomène ne sont pas propres au secteur des musiques actuelles, car le théâtre et les scènes nationales vivent une situation similaire. Ainsi, les programmations de musiques actuelles sont devenues très denses, s'ajoutant à toutes les autres programmations de spectacles vivants, ce qui réduit la visibilité des événements.

Les « no shows » sont également fréquents pour les concerts reportés à plusieurs reprises. Un exemple est donné concernant un concert initialement prévu en mars 2020 et reporté au mois d'octobre 2022, pour lequel il y a eu 180 « no shows » sans aucune demande de remboursement. Ces reports et les nouvelles habitudes des publics engendrent une gestion assez particulière des soirées, car il devient impossible d'anticiper la fréquentation d'un concert, d'autant plus que les personnes réservent leurs billets de plus en plus tardivement.

En ce qui concerne les reports, il est demandé à l'ensemble des participant-e-s si les dernières dates à reporter ont pu l'être. Pour Hydrophone, cela n'a pas encore été le cas. D'après les retours dans la salle, il reste en moyenne une ou deux dates à repor-

ter pour chaque structure.

Un participant signale que même s'il y a eu de nombreuses ventes de billets, la gratuité pour les individus n'incite pas nécessairement les gens à réellement venir, ce qui favorise le phénomène de «no show». Sur un quota de 500 places, il arrive parfois d'observer jusqu'à 150 «no shows». Peyot réagit en partageant ce constat. À la Tannerie, ce dispositif a été mis en place, mais en conséquence du «no show», la jauge de 600 est parfois montée jusqu'à 750 personnes lors de soirées rap, avec une estimation de 150 «no shows». Dans cette esthétique, les artistes en scène réalisent fréquemment des vidéos, et la présence d'un public vide derrière la scène ne leur plaît guère.

### **Un manque de technicien-ne-s intermittent-e-s**

Peyot évoque le constat du manque de technicien-ne-s intermittent-e-s et partage une expérience récente lors d'un atelier organisé par Reditec au BIS de Nantes de 2023, qui posait la question : «où sont les technicien-ne-s ?»

Nicolas Nacry présente Reditec (Réunion des Directions Techniques), une organisation spécialisée dans le spectacle vivant, notamment le théâtre, qui célèbre ses 10 ans cette année. Le collectif a historiquement rassemblé des professionnels travaillant dans de grands lieux de diffusion à Lyon et accueille désormais de plus en plus de personnes issues des SMAC (environ 20%). Les membres du collectif organisent des journées professionnelles en biennales pour prendre du recul, font intervenir des universitaires, etc., afin d'échanger sur de nombreux sujets et de partager de nombreuses ressources. Un livre et des actes sont systématiquement publiés, et les ressources sont également stockées sur Agora, une plateforme/réseau social alternatif, pour être mises à disposition de tous. Selon Nicolas Nacry, la pénurie de personnel touche l'ensemble du secteur du spectacle vivant. Cette situation est préoccupante, car il est angoissant de devoir chercher des personnes. Il souligne que ce problème est également observé dans d'autres secteurs, tels que le bâtiment et la restauration.

Selon Benjamin Bruneau, régisseur d'exploitation à l'Echonova à Saint-Avé, de nombreuses personnes ont mis fin à leur statut d'intermittent à la suite de la pandémie de Covid-19. D'après les informations d'Audiens, 30% des intermittents techniques (annexe 10) ont quitté le régime de l'intermittence, soit parce qu'ils ont changé de métier, soit parce qu'ils n'ont pas pu renouveler leurs droits.

Gérald Chabaud aborde la question du «pourquoi» les technicien-ne-s ne reviennent pas et émet des

hypothèses. Il considère que des raisons familiales, d'emploi du temps, et la charge de travail pendant les périodes estivales ont poussé certaines personnes à chercher une meilleure qualité de vie ailleurs. Peyot constate également que certains stagiaires ne réalisent pas leur stage parce que les horaires ne correspondent pas à la politique de leur formation. Il souligne qu'il va être difficile pour les personnes travaillant dans le domaine de la technique sonore de ne pas travailler en soirée ou le weekend. Cependant, cette période a également eu des avantages, comme la possibilité de passer plus de temps en famille les week-ends. Cela soulève la question de la réorganisation de leur propre temps de travail.

Les participant-e-s ont largement fait remarquer qu'il y avait un manque de candidatures pour les offres d'emploi. Les postes qui attiraient autrefois une vingtaine de candidatures ne reçoivent désormais que 3 ou 4 candidatures. De plus, l'absence d'étudiant-e-s qui n'ont pas pu effectuer leurs stages en raison de l'annulation d'événements pendant la pandémie signifie qu'ils ne sont pas encore diplômés pour exercer. Les technicien-ne-s ont également eu de nombreuses opportunités de travail pendant la période de reprise, ce qui a réduit leur disponibilité pour les lieux. Un participant suppose que de nombreuses personnes ont quitté les grandes villes, et il estime que certains employés permanents souhaiteront peut-être devenir intermittent-e-s.

Tout cela a des conséquences sur la programmation. Peyot explique qu'il lui arrive de demander à la programmatrice du lieu de réduire le nombre de dates prévues, car il n'y a pas suffisamment de personnel technique disponible pour gérer tous les concerts.

### **Vers de nouveaux formats d'événements ?**

**La période de la pandémie a incité les lieux à explorer de nombreux nouveaux formats d'événements, avec des succès divers. Ces nouvelles approches pourraient potentiellement répondre aux contraintes liées au temps de travail exprimées par certains futurs salariés, aux enjeux écologiques, ainsi qu'aux disponibilités et aux attentes des personnes dans différentes régions.**

Peyot a fait part d'une observation surprenante au sein de sa structure, La Tannerie : pendant la pandémie, les formats des événements ont considérablement évolué. Par exemple, à Bourg-en-Bresse, il y a eu une augmentation des concerts assis avec une jauge de 120 personnes, par rapport aux 600 personnes habituellement en configuration debout. Ces nouveaux formats ont rencontré un grand succès, mais il s'est avéré que les spectateurs n'ont pas répondu de la même manière lorsque les concerts debout ont repris. Cela a pris l'équipe de la Tannerie par surprise, car elle n'avait pas anticipé que le public apprécierait

le confort des concerts en format cabaret, assis, et une ambiance plus tranquille. Pour l'équipe de la Tannerie, c'était une révélation, car cette possibilité avait été jugée économiquement irréaliste par le passé.

Il est important de prendre en compte la moyenne d'âge des personnes qui préfèrent ces nouveaux formats. De plus, tout évolue : les équipements, les employés, et le public, d'autant plus avec l'arrivée d'une résidence pour seniors à proximité de la salle, avec un premier balcon à seulement 70 mètres des murs. Selon l'un des employés du Quai M, les concerts assis attirent un public différent. L'ancien Quai M avait 25 ans et un public amateur de rock, mais ce public avait diminué. Désormais, avec ce nouveau lieu atypique, la capacité d'accueil est passée de 300 à plus de 800 personnes. Il est encore trop tôt pour analyser la fréquentation, mais les spectateurs sont mécontents de ne pas pouvoir s'asseoir. À Montluçon, la saison des concerts a été réduite d'octobre à avril-mai en raison du climat de plus en plus clément tôt dans l'année. Il est difficile d'attirer des spectateurs dans une salle de concert lorsque de nombreux festivals en plein air se déroulent en même temps. Par conséquent, la programmation doit se concentrer sur moins de mois et être plus condensée. En revanche, les festivals de juin à septembre sont de plus en plus populaires et attirent un public de plus en plus nombreux prêt à dépenser beaucoup d'argent.

À la Coopérative de mai, une réflexion est en cours pour diversifier les activités au-delà des concerts, car les gens veulent plus que des concerts. La Tannerie également cherche à enrichir ses soirées au-delà de la simple diffusion.

Gérald Chabaud insiste sur la nécessité de mener des enquêtes pour comprendre l'évolution du public des lieux, voire interroger les non-spectateurs, même si cela représente un coût. Il estime que ces outils seraient précieux pour suivre l'évolution des pratiques des spectateurs.

À Cognac, la question de la fidélisation des publics se pose, en particulier pour les concerts destinés aux très jeunes et aux plus jeunes en général. Un deuxième sujet concerne la diversification des activités proposées en plus des concerts. Cette diversification est de plus en plus intégrée dans la programmation, par exemple, avec la diffusion d'un documentaire suivi d'un DJ set. Les after-shows thématiques permettent également d'organiser des rencontres avec le public. À la Moba, à Bagnols-sur-Cèze, ils ont introduit pour la première fois des «rock after-work» avec entrée gratuite, petite restauration et bar. Ce format a rencontré un grand succès, accueillant entre 150 et 200 personnes assises pour une programmation de découverte. Souvent, cela permet de fermer le lieu plus tôt, vers 22h. Malgré le scepticisme initial, ce format s'est avéré un véritable succès.

Emmeline Cadio d'Hydrophone souligne que les gens recherchent avant tout une expérience, comme des concerts dans des églises ou dans des lieux atypiques. Ces événements attirent un large public, car ils offrent une expérience différente de celle des salles de concert traditionnelles.

Nicolas Nacry évoque la pratique des apéros-concerts à l'Antipode, avec une fermeture maximale à 22h. Ces événements permettent généralement de profiter des résidences d'artistes. Ce format fonctionne très bien à l'Antipode, probablement en raison de ses horaires pratiques pour le public, sans nécessité d'organiser une soirée complète, de faire garder les enfants, etc. À l'Echonova, les «apéros sonores secrets» organisés à 19h les jeudis ont connu un grand succès, attirant jusqu'à 750 personnes, même si la fréquentation a légèrement baissé récemment. Cela peut s'expliquer en partie par l'arrivée d'un nouveau public en raison du renouvellement de la population locale, ce qui nécessite de repenser les moyens de communication. Un nouveau projet pour la rentrée est en cours pour faciliter la participation des personnes avec enfants, appelé «Dimanche en famille».

À l'Autre Canal, la tentative de rencontrer les artistes les jours de concert s'est avérée décevante, peut-être en raison d'un problème de communication. En revanche, l'organisation d'événements hors les murs dans les musées et les médiathèques, ainsi que deux éditions de «Un dimanche à l'Autre Canal» avec un brunch et un spectacle pour le jeune public, a été un grand succès. Ces dimanches comprennent également des ateliers sur le son avec des associations locales.

### **Nouveaux formats, investissement en matériel : quelles conséquences pour les équipes techniques ?**

Après avoir entendu ces exemples d'événements, Gérald Chabaud souligne à quel point les lieux sont souvent restés figés dans un format classique, répétant inlassablement les mêmes soirées. Il estime que l'après-Covid doit être une période d'agilité, nécessitant de réveiller la curiosité et d'inventer de nouveaux concepts, similaires à ceux évoqués précédemment, afin de stimuler à nouveau les spectateurs, voire d'attirer un public différent. Par exemple, au VIP, un format propose des artistes en solo ou en duo qui se produisent dans divers endroits du bâtiment, permettant aux spectateurs de découvrir des lieux auxquels ils ne sont pas habitués.

Cependant, ces nouveaux formats ne sont pas sans conséquences sur la charge de travail des équipes techniques. Emmeline Cadio témoigne que la création de ces soirées alternatives implique un travail considérable en amont et pendant l'événement,

nécessitant de repérer de nouveaux lieux, etc. Comme chaque événement est unique, cela signifie recommencer le travail technique à zéro à chaque fois, ce qui peut nécessiter d'embaucher davantage de personnel.

Un participant souligne l'évolution des méthodes de communication au fil des années, avec l'importance croissante d'Instagram et TikTok. Il estime que la maîtrise de ces canaux de communication peut faciliter le renouvellement du public, en particulier pour les personnes âgées de 20 à 30 ans.

Un autre participant évoque le choix de son lieu de travail d'investir dans du matériel vidéo pour les diffusions en direct. Il se demande comment les autres salles ont exploité le matériel acquis pendant la pandémie. Il évoque également le problème des demandes de résidences, avec de nombreuses réservations par des artistes qui finalement ne se concrétisent pas, ce qui peut surcharger le travail. Il demande si ce phénomène s'est également produit ailleurs et comment les salles ont géré les annulations de dernière minute pour le personnel en régime d'intermittence. À l'EMB (Sannois), la situation est similaire pour de nombreuses résidences, sans certitude qu'elles se réaliseront. Cependant, tous les intermittents ont été payés, et la question de facturer aux artistes la réservation des lieux pour les résidences ne s'est pas concrétisée.

À La Tannerie, Peyot a découvert quatre groupes locaux très bien structurés, mais inconnus de l'équipe du lieu.

Benjamin Bruneau de l'Echonova souligne que de nombreux nouveaux formats proviennent souvent de la programmation ou de comités, mais lorsqu'il s'agit de les mettre en œuvre, de nombreux éléments manquent, comme les équipes techniques, le matériel nécessaire, et parfois le budget.

Peyot estime que le problème réside dans le fait que si les fonctions techniques sont utilisées pour ajuster le budget, le projet initial peut ne pas être réalisé comme prévu.

Gérald Chabaud s'interroge sur les conséquences pour les équipes techniques de l'amélioration qualitative du matériel son, lumière et vidéo, ainsi que sur l'augmentation des exigences techniques des artistes. Peyot convient que ces besoins en investissements reviennent récemment, et Benjamin Bruneau ajoute que certaines actions, sous prétexte d'écologie, manquent de cohérence.

Un participant se demande pourquoi les artistes ne tournent pas avec leur propre matériel, regrettant que les négociations ne se déroulent pas à leur niveau. À La Coopé, la personne en charge de la technique signale qu'elle a dû clarifier les choses avec la

personne en charge de la programmation pour que les négociations soient plus flexibles, cas par cas, pour chaque concert.

Benjamin Bruneau souligne que les personnes en charge de la technique devraient être impliquées plus tôt dans les négociations, au lieu de recevoir le rider une fois le contrat signé. À l'Antipode, l'ordre de consultation est différent, où la personne en charge de l'administration fait valider les riders par l'équipe technique en amont de la signature du contrat. À l'Echonova, c'est désormais la fiche technique qui fait partie du contrat, et les ajustements se négocient en conséquence. Cependant, il estime que ce n'est pas normal que chaque lieu doive s'adapter de manière systématique, et suggère la création d'un rider commun.

Célia Berthet Hilaire mentionne l'existence d'un groupe de travail autour d'un rider commun, actuellement composé de chargés de production. L'idéal serait d'intégrer également les réflexions écologiques des structures de production dans ce rider technique ou d'accueil.

Angélique Duchemin d'Agi-son évoque l'importance de la cohésion et de la communication entre la direction, la direction administrative, la direction artistique et la direction technique pour éviter que la direction technique ne pâtisse de ces problèmes. Elle mentionne également des ateliers sur ce sujet lors de RAFFUT.

Nicolas Nacry propose l'organisation d'un atelier pour aborder le manque de techniciens intermittents et les dispositifs mis en place par les lieux pour pallier cette pénurie. Toute personne ayant des responsabilités techniques dans une structure du spectacle vivant est invitée à participer à Reditec.

## 2ème partie de l'atelier :

Angélique Duchemin, directrice d'AGI-SON et Jacky Leveque (Président du comité scientifique de l'association) font un rappel de la réglementation du décret son : décret 2917244 du 17 août 2017 et de l'arrivée du décret d'application qui devrait être publié dans les jours qui viennent.

### TÉLÉCHARGER LA PRÉSENTATION D'AGI-SON

## Échanges & questions dans la salle :

**À partir du moment où il y a une valeur limite, le point le plus défavorable est-il le point chaud du système ?**

Angélique Duchemin répond que dans une salle, effectivement, ce point peut se trouver, même si cela peut changer en fonction des groupes qui vont jouer sur scène. Dès la sortie du texte officiel, AGI SON, après expérimentation, avait proposé le protocole en U qui permettait de faire une moyenne spatio-temporelle sur l'ensemble de l'audience avec un bruit rose pour que cela fonctionne sur à peu près toutes les esthétiques. Ce protocole permettait de faire une cartographie de la salle et de reporter les niveaux les plus forts soit en A en C à la console et de faire une fonction de transfert. C'est ce pourquoi AGI-SON a milité, mais le principe de fonction transfert n'a été repris que partiellement.

**Dans ce cas, à partir du moment où un système est installé, il suffit de se balader avec un Db mètre dans la salle et de mesurer l'endroit où la mesure est la plus défavorable. L'offset (autrement appelé « fonction de transfert ») peut alors se faire à cet endroit pour savoir à quel niveau travailler.**

En effet, AGI SON recommande cette approche, même si elle n'est pas actuellement stipulée dans le décret. Certains professionnels bien intentionnés choisissent de suivre cette méthodologie, tandis que d'autres préfèrent se limiter aux réglages au niveau de la console. Jacky Lévêque ajoute que la situation est effectivement plus simple à gérer dans une salle. Cependant, lors d'un festival, le calage du système se fait généralement peu de temps avant les premières balances, et il est nécessaire de diffuser un «bruit rose» pendant au moins 10 minutes pour réaliser correctement le calcul des fonctions de transfert par bande d'octave dans l'audience. Ensuite, une mesure doit être effectuée à la régie pendant au moins une minute, toujours avec ce même bruit rose. Pour être

honnête, il admet qu'il a personnellement essayé de mettre en œuvre cette méthode dans plusieurs festivals, mais il n'a jamais réussi à le faire matériellement, principalement en raison des contraintes de temps. En salle, le processus est plus simple à régler car on connaît bien l'acoustique de la salle et ses caractéristiques particulières, notamment en ce qui concerne les fréquences basses. Cependant, tout peut être remis en cause par le son provenant de la scène, ce qui peut grandement affecter le son diffusé dans la salle et modifier les calculs initiaux.

**Qu'est-ce qui est mesuré exactement ? Est-ce ce qui sort des enceintes du système son ? Est-ce le son produit par les enceintes, le plateau et tout ce qui est scénique ? Est-ce également le son du public aussi ?**

Effectivement, le législateur ne tient généralement compte que du système de sonorisation, ce qui résulte d'une méconnaissance de l'environnement des spectacles vivants musicaux, notamment dans le contexte de la musique live. Cette approche se base sur l'analogie avec les discothèques, où il est possible de simplement ajuster le volume à l'aide d'un potentiomètre. Cependant, dans le domaine des spectacles vivants, d'autres paramètres doivent être pris en considération. Parfois, des groupes sont plus puissants sur scène, et le son peut se propager de manière non contrôlée vers le public. Un contrôleur qui n'a pas conscience de ces nuances peut mesurer à la fois le son provenant de la façade et le son de scène, mais pas nécessairement ce qui sort effectivement des enceintes. L'aspect crucial réside dans la mesure du son émis par les enceintes. Par exemple, les cris du public ne sont généralement pas pris en compte dans cette évaluation.

Jacky Lévêque partage l'opinion que des tests ont été effectués en mesurant les fonctions de transfert avec la façade et en maintenant le même niveau sonore sur scène et dans les retours, particulièrement dans de petites salles. Ces tests ont montré que ces paramètres pouvaient significativement altérer les fonctions de transfert. Il est évident qu'une véritable évaluation de l'exposition du public devrait également intégrer ces éléments. AGI-SON s'engage dans des efforts pour faire évoluer les directives dans cette direction, préconisant une approche basée sur les bandes de fréquences plutôt qu'une approche globale.

Le décret exige une étude d'impact acoustique pour les établissements et les festivals, bien que l'arrêté d'application ne fournisse pas de cahier des charges détaillé pour cette étude. Cependant, cela soulève des problèmes de planification, car l'étude d'impact est demandée avant l'événement, avec une demande d'autorisation à déposer 3 mois avant l'événement. AGI SON promeut ce qu'ils appellent une «étude

d'impact 1.0», suggérant que la mesure de l'impact soit réalisée lors du premier jour du festival pour permettre une demande d'autorisation l'année suivante. Angélique Duchemin souligne l'importance des termes spécifiques dans les textes réglementaires, tels que l'expression «peuvent influencer». Ces termes ne créent pas d'obligations strictes, indiquant que le texte se concentre davantage sur une évaluation des risques que sur des résultats stricts.

Jacky Lévêque insiste sur la nécessité de plaider en faveur de l'exigence de résultats, car sinon, les festivals risquent de ne pas respecter la réglementation. L'arrêté d'application contient un début de cahier des charges pour l'étude d'impact des nuisances sonores, définissant les prescriptions requises pour les bureaux d'étude en acoustique. Cependant, il est évident que les bureaux d'étude acoustique, qui sont habituellement spécialisés dans le contrôle du bruit des machines, comme les engins bruyants, ou dans l'amélioration des nuisances sonores dues aux transports, ne possèdent pas les compétences requises en matière de sonorisation. Cette situation crée un véritable défi. Par conséquent, un atelier est proposé pour permettre à différentes parties prenantes de collaborer et d'explorer les obstacles potentiels dans le processus d'étude.

Il est clair que cela nécessitera une coordination totale entre le bureau d'étude acoustique, les professionnels responsables du calage du système sonore, les sonorisateurs, et les prestataires techniques. Cette coordination devra être accompagnée de formation, de communication, et d'accords contractuels. En l'absence de ces accords, impliquant l'exploitant, le programmeur, les rédacteurs des cahiers des charges techniques, les artistes, et les sonorisateurs (à chaque étape de la chaîne), les résultats finaux ne seront pas satisfaisants. Il est important de noter que sur les douze études d'impact des nuisances sonores de festivals en plein air analysées, aucune d'entre elles n'a respecté les valeurs limites d'émergence chez les riverains. Cette situation pose des problèmes relationnels entre les bureaux d'étude et les exploitants, car les résultats révèlent que les normes réglementaires ne sont pas respectées.

Toutes ces études soulignent des difficultés majeures. La première concerne la représentativité du bruit résiduel dans un festival. L'émergence est la différence de niveau sonore entre une zone sans activité et une zone pendant l'événement. Lorsqu'un festival dure cinq jours, il est nécessaire de calculer le bruit résiduel. Cependant, si ces calculs sont effectués un jour de la semaine alors que le festival démarre un vendredi, la représentativité du bruit résiduel peut être remise en question. La deuxième difficulté majeure est l'impact considérable des conditions météorologiques. Les variations de la direction du vent peuvent entraîner des différences significatives allant jusqu'à 20 dB en décibels C, ce qui affecte considérablement

les fréquences émergentes perçues par les riverains.

Toutes ces études soulignent la nécessité pour les riverains de la prise en compte du 63 htz. Dans les bandes d'octaves pour le plein air, la tranche est entre 125 htz et 4000 htz. Or, ce qui gêne les riverains, c'est bien plus bas que 125 htz : c'est le 63 htz et celui-là n'est pas pris en compte dans la réglementation, mais tous ces bureaux d'étude le précisent. Par exemple, un festival où dans la bande des 125 htz, il y a 7 db d'émergence, la mesure est valide ; mais si la mesure est faite sur la bande en dessous, celle des 63 htz, il y a 27 db d'émergence : la problématique est donc très importante.

Et pour conclure, seuls deux événements ont engagé une réelle concertation entre l'exploitant et le bureau d'étude. Sur les 12 études d'impact, il n'y a que 2 bureaux d'étude et sonorisateurs, caleurs de système, exploitant et ses prestataires qui se sont vraiment mis d'accord en amont. L'objectif était de pouvoir améliorer au maximum les rendements à la fois sur l'audience, mais aussi, principalement, sur les riverains : ces problématiques-là existent notamment pour pouvoir permettre au festival de poursuivre sa vie l'année suivante. Sinon, les riverains se mobilisent, comme c'est le cas pour Marsatac, avec 600 signatures et des situations qui peuvent remettre en cause complètement l'événement.

Angélique Duchemin estime que le texte juridique demeure relativement flou malgré l'arrêté d'application, ce qui rend sa mise en application difficile. L'objectif d'AGI-SON est de rassembler toutes les parties prenantes, y compris les bureaux d'étude acoustique, les fabricants de matériel, les sonorisateurs, ainsi que toute la chaîne de professionnels du son. Il est essentiel d'impliquer également les artistes, les producteurs, les administrateurs, soulignant ainsi l'importance de travailler sur la communication entre les équipes, les directions artistiques et techniques, etc. L'idée est que tout le monde puisse échanger, car chaque partie prenante a un rôle à jouer, que ce soit en matière de contractualisation, d'information sur la réglementation en France, ou d'information des groupes et des productions par les programmeur-riche-s. Les sonorisateurs des artistes doivent également être informés.

Une étude du CNM démontre que les publics ne sont pas globalement satisfaits de la qualité sonore lors de leur expérience en tant que spectateurs. Bien que les détails de cette étude ne soient pas disponibles, on suppose qu'elle concerne des événements de grande envergure, et non nécessairement des SMACs (Scènes de Musiques Actuelles). Cette insatisfaction est également corroborée par le baromètre des publics de concerts d'AGI-SON, qui est liée à leur campagne de sensibilisation et de prévention. AGI SON cherche à comprendre le ressenti du public par rapport à la qualité sonore, notamment en ce qui

concerne les basses fréquences, afin de déterminer si le problème réside réellement là. En fin de compte, ce texte réglementaire met en danger les événements par rapport aux riverains, qui disposent désormais d'un ensemble de dispositions légales pour les contester. Cela soulève également des questions sur les pratiques actuelles. Le son est au cœur de nos professions, et nous sommes responsables de fournir un environnement optimal pour les artistes, garantissant la meilleure qualité sonore possible lors de leur rencontre avec le public.

Pour certains événements de grande ampleur, cette qualité sonore peut parfois être sacrifiée, car l'objectif est de diffuser le son sur de longues distances en raison du grand nombre de participants. Les retours d'expérience du public en témoignent. Il est donc important de consulter également les artistes qui créent de la musique en studio, sans nécessairement se préoccuper de son rendu en live. AGI SON travaille sur l'ensemble de la chaîne des professionnels du son, cherchant à encourager l'évolution des fabricants de matériel vers des systèmes de plus en plus directionnels, ce qui réduirait considérablement les émergences sonores. Il existe de nombreuses possibilités d'innovation dans ce domaine.

#### **Les études d'impact acoustique sont-elles également obligatoires pour les salles ?**

Oui.

#### **Est-ce que le décret d'application précise des modalités spécifiques pour les lieux ?**

Non. C'est un problème autant qu'un avantage. Pour le côté positif, comme rien n'est précisé, c'est justement l'occasion de chercher à rassembler toutes les parties prenantes via AGISON Connect. Les participants sont invité-e-s à contribuer à tous les échanges et webinaires du collectif, car l'objectif est de trouver les solutions les plus pertinentes pour notre secteur d'activité qui pourront être intégrées dans le guide d'application du décret d'application puisque le CIDB (centre d'information et de documentation sur le bruit) qui le rédige est membre associé d'AGISON. Finalement, eux-mêmes sont un peu perdus et, avec AGI-SON, sont les seuls aujourd'hui à essayer d'apporter des solutions et à mettre tout le monde autour de la table pour avancer. Ils sont force de proposition auprès du ministère qui serait prêt à suivre : bien que les ministères de la Santé et de l'écologie ne subventionnent plus AGISON, celui de la Culture continue à soutenir le projet.

**Un participant questionne : « Pour accueillir des productions, j'ai investi dans un système Awa music first qui est relativement bien. Est-il possible d'avoir une lettre type à faire signer aux ingénieurs son qui**

**sont accueillis dans les lieux pour qu'ils et elles s'engagent à respecter le texte de loi ? » Il témoigne avoir eu un problème avec un artiste qui a poussé à 125 db en dbC et lorsque la remarque a été faite à son manager, la réponse a été «je m'en fiche, c'est comme si je dépasse la vitesse sur l'autoroute, je paye une amende, j'assume» alors qu'il met en danger tout le monde...**

Angélique Duchemin indique que cela témoigne de l'importance de la contractualisation et de l'implication de l'administrateur dans ces échanges. C'est aux structures de mettre en place un paragraphe dans les contrats et d'indiquer la réglementation et sa mise en œuvre. Un texte a été travaillé avec Marsatac et a été relu par les juristes du SMA et du PRODISS. Ce petit paragraphe va être intégré dans les contrats de la structure et pourra ensuite avoir force d'exemple effectivement.

#### **Quelle est la validité d'une étude d'impact réalisée par les lieux eux-mêmes ?**

Finalement, la valeur de l'étude dépendra de son destinataire. C'est l'autorité administrative, qu'elle soit communale ou préfectorale, qui évaluera si l'étude est conforme ou non en fonction de son contenu. L'examen prendra en compte des éléments tels que la description des lieux, les conditions d'utilisation du matériel, et éventuellement des mesures, conformément aux recommandations du guide et des dispositions de l'arrêté. En principe, il est probable que les bureaux d'étude ayant des références pertinentes dans leur curriculum vitae seront les plus susceptibles d'être choisis pour réaliser ces études. Par exemple, une étude d'impact sur les nuisances sonores chez les riverains menée par les lieux eux-mêmes, en tant que parties prenantes, pourrait ne pas être considérée favorablement par l'autorité administrative.

En conclusion, l'objectif d'AGI-SON est d'impliquer tous les acteurs dans cette démarche, encourageant chacun à agir selon son rôle. AGI SON a développé des outils que chaque acteur peut utiliser, notamment dans le cadre de sa campagne de sensibilisation, en proposant des mesures relativement simples à mettre en place. Il existe également un besoin important en matière de formation. Actuellement, deux formations sont en cours de certification : l'une portant sur la «gestion des risques sonores dans les ERP» et l'autre sur la «gestion des risques sonores» pour ceux qui souhaitent sortir du système traditionnel. L'idée est également de former les bureaux d'étude acoustique, qui sont censés soutenir nos professions, pour qu'ils puissent acquérir des compétences supplémentaires dans le domaine de la sonorisation et du bruit à la source.

# Atelier n° 1 - Festival & événementiel : constats et problématiques dans la mise en place d'un événement en plein air

Cet atelier aura pour objectif d'échanger sur les différents événements « plein air » ou « hors les murs » et notamment les festivals qui mettent en place les structures en complément de leur programmation à l'année. Depuis la parution du décret 2017-1244 (relatif à la prévention des risques liés aux bruits et aux sons amplifiés), quelles sont les questions qui peuvent se poser pour l'organisation de ce type d'événements ? Nous nous appuierons sur le cas de l'édition 2022 du festival Marsatac pour étudier les problèmes de nuisances sonores et de voisinage soulevés par ce décret et pour évoquer les solutions leur apporter. Quels sont les éléments essentiels à anticiper et à prendre en compte ?

Autant de questions qui pourront être échangées et débattues lors de ce temps d'échanges.

## Avec...



**Jacky Levecq**  
Président du Comité Scientifique d'AGI-SON



**Nicolas Legendre (en visio)**  
Directeur technique de Marsatac (Marseille)

## Animé par...



**Angélique Duchemin**  
Directrice d'AGI-SON

Dans la continuité des échanges qui ont eu lieu lors de la plénière de cette rencontre, cet atelier a traité des différentes problématiques constatées lors de la mise en place d'événements en plein air, en partant de l'expérience du festival Marsatac à Marseille.

En octobre 2021, le festival, membre d'AGI-SON<sup>1</sup>, a été sollicité par un groupe de riverain·e·s. Ces dernier·e·s souhaitaient que le festival réalise une étude d'impact sur les nuisances sonores qu'ils avaient malheureusement constatées l'année précédente. Les riverain·e·s, se référant au décret du 7 août 2017 (2017-1244) avec l'appui d'un·e avocat·e, ont montré qu'ils possédaient une connaissance approfondie de la réglementation, ce qui a mis les organisateurs du festival dans une situation difficile. Celui-ci pensait être en conformité puisque l'année précédente, le service d'hygiène et de santé de la ville de Marseille lui avait demandé de solliciter un bureau d'études spécifique pour mener cette étude, ce qu'il avait fait. Cependant, personne ne sachant réellement à quoi une étude d'impact des nuisances sonores devait ressembler (car le décret ne donnait que peu de détails sur son contenu), le bureau d'études a réalisé un relevé de niveau sonore plutôt qu'une véritable étude sonore. L'avocat·e qui accompagnait le collectif de riverain·e·s a bien remarqué cette distinction et a réclamé une véritable étude pour l'année 2022.

Par conséquent, AGI-SON a réuni le festival et plusieurs acteurs autour de cette question. Le bureau d'études du président du GIAC (Groupement des Ingénieurs Acousticiens) a été sollicité. Ce groupement est lui-même membre du Conseil National du Bruit, une instance qui a beaucoup discuté de ce texte réglementaire. En sollicitant ce bureau d'études, AGI-SON a souhaité faire appel à une personne ayant une connaissance poussée de ces problématiques, mais a constaté qu'il n'était pas facile de collaborer avec eux et qu'il était nécessaire de poursuivre les efforts pour améliorer la communication et la compréhension mutuelle entre les différentes professions.

Par ailleurs, AGI-SON a également mis le festival Marsatac en relation avec la société Solution63Hz afin de travailler la question de l'optimisation des systèmes de sonorisation. Cette société a collaboré avec de nombreux lieux culturels parisiens en plein air qui rencontrent ces problèmes d'urgence sonore.

Après avoir mis en relation tous ces protagonistes, AGI-SON a défini une méthodologie et un calendrier. Plusieurs réunions ont eu lieu entre l'équipe technique du festival et la société Solution63Hz pour

1 - AGI-SON défend la création et la qualité sonore dans les musiques amplifiées - [www.agi-son.org](http://www.agi-son.org). L'association œuvre depuis 20 ans pour une gestion sonore conciliant préservation de la santé auditive, respect de l'environnement et des conditions de la pratique musicale.

optimiser les systèmes de sonorisation et définir les moyens nécessaires pour que les différents systèmes sonores soient les plus directs possibles. Le festival a également engagé une consultation avec les riverain·e·s, au cours de laquelle il a présenté la manière dont il expérimenterait ce nouveau système de sonorisation. Concrètement, cette consultation a permis d'expliquer ce qu'est la « directivité » du son et quels seraient les avantages pour les habitant·e·s. Le bureau d'études a également précisé les mesures qui seraient mises en place, a demandé aux riverain·e·s leur accord pour effectuer des relevés sonores chez eux, etc. Cette consultation a montré à quel point le festival était attentif et mettait tout en œuvre pour minimiser son impact sur l'environnement. En plus de cette consultation, le festival a consacré une journée supplémentaire à l'installation de ce système son et a proposé une démonstration live aux riverain·e·s en amont de l'événement. Pendant le festival, le cabinet d'études acoustiques était chargé de réaliser des mesures sonores pour vérifier la pertinence de tout ce qui avait été installé et s'assurer qu'il n'y avait pas de nuisances sonores pour les riverain·e·s.

## **Maîtriser les infrabasses par la mise en place d'un système cardioïde**

**Nicolas Legendre**, directeur technique de Marsatac, explique qu'ils ont dû réfléchir à la directivité des infrabasses pour chacune des trois scènes. Ainsi, ils ont mis en place des systèmes cardioïdes<sup>2</sup> au niveau des subwoofers<sup>3</sup>. Cependant, pour la scène principale, orientée vers les habitations, Nicolas Legendre précise qu'ils ont réussi à réduire les émissions sonores latérales et arrière de 20 décibels, mais la problématique des émissions sonores en devant de scène, c'est-à-dire en direction de ces habitations, est plus difficile à traiter. Pour résoudre ce problème, David Rousseau, ingénieur de la société Solution63Hertz, a recommandé de mettre en place une deuxième rangée de subwoofers derrière la régie pour annuler la propagation du son. En raison de contraintes techniques, cette deuxième rangée a dû être installée à une certaine distance de la régie, ce qui a permis de réduire la propagation des infrabasses (entre 10 et 15 décibels), mais quelques émissions sonores latérales demeuraient perceptibles au niveau des habitations.

La deuxième scène, orientée vers la mer et dédiée aux musiques électroniques, était active du début à la fin du festival. Cette configuration a simplifié considérablement la gestion des subwoofers (en

2 - Le cardioïde est une configuration sonore permettant de favoriser la présence de la source sonore frontale et d'atténuer fortement (voire supprimer) les sons latéraux et arrière.

3 - Un subwoofer, ou familièrement abrégé en sub, est un haut-parleur destiné à la reproduction des fréquences sonores les plus basses du spectre audio (dites « graves »).

installant deux lignes) et a permis de mettre en place un système cardioïde très efficace et orienté directement vers la mer, empêchant ainsi toute émergence sonore latérale et arrière. Nicolas Legendre souligne que, bien que cette scène soit dédiée à la musique techno avec des niveaux de basses fréquences élevés, c'est l'endroit où le contrôle du son a été le plus réussi.

Enfin, la troisième scène est quant à elle beaucoup plus petite et peut accueillir entre 1 500 et 2 000 personnes, avec des habitations situées très près, à environ 70 mètres. Le système de double ligne de subwoofers a une nouvelle fois permis de réduire considérablement la propagation des infrabasses, ce qui a presque permis au festival de respecter les contraintes du décret. En revanche, il s'est avéré moins efficace pour les médiums et les basses fréquences.

**Angélique Duchemin** rappelle que le festival Marsatoc n'est pas le seul décideur lorsqu'il s'agit de choisir l'emplacement des scènes. En effet, étant situé dans un parc, d'autres parties prenantes sont également impliquées, telles que le service des parcs et jardins de la ville de Marseille ou les marins-pompiers. Le festival n'étant pas propriétaire du site et utilisant un parc public qui reste ouvert au public jusqu'au début du festival (c'est-à-dire pendant toute la période de montage et de démontage), il est nécessaire d'engager des discussions très en amont avec les différents partenaires et parties prenantes, notamment les services municipaux et de sécurité. Le bureau d'études aurait souhaité modifier l'emplacement des scènes, mais cela s'est avéré impossible en raison de la proximité de la date du festival.

### **Une expérimentation coûteuse**

Nicolas Legendre précise que tous les subwoofers du festival ont été doublés, ce qui a entraîné des coûts supplémentaires. Malgré une collaboration efficace et un partenariat fructueux avec le prestataire technique, qui n'a pratiquement pas facturé ce surplus de matériel, des frais supplémentaires ont été engagés en termes de temps d'installation (et donc de masse salariale), de transport du matériel, de recherches de la société Solution63Hertz, ainsi que d'EINS (études d'impacts des nuisances sonores) du bureau d'études. L'ensemble de ces coûts additionnels cumulés est estimé entre 55 000 € et 60 000 €.

Angélique Duchemin souligne ainsi l'importance de l'anticipation et de l'optimisation au maximum des processus en amont, bien que cela ne permette pas nécessairement d'éviter ces coûts supplémentaires, qui représentent une nouveauté pour les festivals. Jacky Levecq, président du Comité Scientifique d'AGI-SON, précise que le coût de l'étude d'impact a initialement été chiffré à 8 000 € par le bureau

d'études, mais cela n'a pas couvert l'ensemble des frais. En effet, la nécessité de mobiliser du personnel en permanence pour effectuer des mesures pendant le festival, ainsi que le temps nécessaire pour les traiter par la suite, ont été plus importants que ce que le bureau d'études avait envisagé. Par conséquent, il faut s'attendre à des factures supérieures à celles qui ont été présentées lors de cet atelier, car les bureaux d'études auront une meilleure compréhension du temps que ce travail exige. Angélique Duchemin ajoute qu'AGI-SON travaille en étroite collaboration avec eux pour rendre les méthodes plus efficaces, adapter le matériel de mesure à la réalité des festivals, et maîtriser les coûts budgétaires.

### **Une expérimentation à l'épreuve des conditions météorologiques**

**Jacky Levecq** ajoute que le calendrier et la mise en œuvre de tout ce qui était prévu en termes de démonstration et de pédagogie auprès des riverain·e·s ont été remis en question en raison des conditions météorologiques particulièrement défavorables. Le site du festival a dû être évacué la veille du début des concerts en raison de rafales de vent dépassant les 80 km/h sur place. Ces conditions climatiques ont empêché la réalisation de la phase nécessaire pour effectuer les calculs de fonction de transfert. Il précise que les mesures peuvent être considérablement impactées le jour même par les conditions météorologiques, par les conditions hygrométriques, etc. De nombreux phénomènes atmosphériques de propagation du son sont difficiles à maîtriser. AGI-SON souhaite donc intégrer ces facteurs dans le cahier des charges de ces études d'impact et veiller à ce qu'il y ait des obligations de moyens plutôt que des obligations de résultats impossibles à anticiper.

### **Quelle collaboration entre ces nombreux protagonistes techniques impliqués ?**

Nicolas Legendre précise que quatre acteurs ont été particulièrement impliqués dans le processus :

- Le bureau d'études chargé des relevés ;
- La société Solution63Hertz, représentée par David Rousseau, électro-acousticien jouant le rôle de conseiller ;
- Les ingénieurs du son ;
- La direction technique du festival.

Nicolas Legendre a constaté au cours des échanges que les différents corps de métiers ne connaissent pas bien les activités des autres. Il souligne qu'ils ont manqué de temps pour que la communication soit pleinement satisfaisante, mais que cette première rencontre a permis de mieux comprendre les attentes de chacun. En prévision de l'édition à venir de l'été

2023, Marsatoc a décidé d'anticiper davantage en organisant des rencontres informelles dès novembre 2022, suivies d'une réunion officielle en janvier 2023, réunissant l'ensemble des parties prenantes, y compris le prestataire. Selon lui, une communication intensive est nécessaire pour éviter les tensions pendant le festival, notamment parce que les équipes techniques artistiques peuvent être prises dans des situations urgentes et qu'il est difficile pour elles de répondre aux demandes du bureau d'études le jour J et pendant les trois jours du festival. Malgré toute cette complexité, Marsatoc a réussi à réaliser le travail, à effectuer les mesures, à obtenir de vraies références et à disposer d'un document sur lequel ils peuvent travailler.

### **Quels enjeux futurs à la suite de cette expérimentation ?**

Jacky Levecq précise que les problématiques de communication sont ainsi un enjeu fort avec les riverain·e·s, qui sont très mobilisé·e·s sur les questions de nuisance sonore. Le travail de médiation est essentiel, d'autant plus lors de cette édition du festival en réaction à laquelle des riverain·e·s avaient mobilisé près de 600 signatures et un avocat. C'est un enjeu très important, car les risques encourus ne sont pas simplement une amende de 1 500€, mais bien une remise en question totale de la tenue du festival. Le fait d'avoir présenté les résultats des mesures lors d'une deuxième réunion avec les riverain·e·s a permis d'en convaincre certain·e·s de l'effort important qui a été fait pour mieux maîtriser la directivité du son et de montrer que les basses fréquences étaient moins présentes dans l'environnement. De plus, les mesures acoustiques ont permis de montrer que le nombre de personnes impactées a considérablement diminué. Tout ce travail permet aujourd'hui de partir sur une base objective de mesure qui permet de se fixer des objectifs d'amélioration, mais aussi de mobiliser davantage en amont les autorités administratives, qui ont aussi la responsabilité de fournir des moyens supplémentaires (comme par exemple permettre de changer l'orientation des scènes). Selon Jacky Levecq, tout le monde a un rôle à jouer dans cette chaîne de responsabilité, de l'autorité administrative aux artistes, afin d'atteindre les résultats escomptés et de sauvegarder les festivals.

Un des objectifs du travail à venir serait de développer un système d'afficheurs qui donnerait, en plus de ceux qui existent actuellement pour l'audience, les niveaux de points de relevé au point d'émergence. Ce type de système permettrait d'avoir une unité de pilotage qui soit à la fois sur l'audience et sur l'environnement du festival. AGI-SON essaie de réunir l'ensemble des constructeurs de matériel de gestion sonore pour les faire évoluer dans le sens des métiers du live, afin qu'il soit plus efficace et adapté, et qu'en fin de compte, le coût des EINS (études de l'impact des

nuisances sonores) soit réduit.

Nicolas Legendre ajoute que l'un des enjeux futurs est également de ne pas compromettre totalement l'expérience du public et nos attentes artistiques uniquement pour répondre aux exigences d'émergences sonores au niveau des riverain·e·s. Il a pu remarquer que l'expérience mise en place a perturbé un certain nombre de sonorisateur·rice·s accueilli·e·s. Selon Nicolas Legendre, il va falloir trouver un système d'infrabasse qui respecte à la fois la réglementation de protection du public tout en restant homogène sur tout l'espace occupé par le public, ce qui n'est pas simple. C'était d'autant plus mail aisé pour les sonorisateurs qui ne retrouvaient pas leurs habitudes, leur show, constatant un manque de basse, etc. Sans constituer la majorité, Nicolas Legendre a relevé quelques retours négatifs de la part de certains artistes et de membres du public. Parmi ces retours défavorables, beaucoup ont exprimé leur surprise de ne pas avoir perçu l'intégralité du spectre sonore en fonction de leur emplacement dans l'audience. Jacky Levecq confirme que des retours similaires ont été reçus de la part de certaines personnes du public du lieu culturel parisien Kilomètre 25, où David Rousseau a également travaillé sur la directivité du son. Le public, principalement amateur de musiques électroniques, a critiqué le fait que le son semblait complètement « off » dès que l'on sortait d'un périmètre sonore assez restreint.

Afin que tout le monde s'y retrouve dans ce changement d'habitudes, Marsatoc a décidé de travailler sur un système de contractualisation. Pour l'année 2023, le festival a stipulé dans les contrats une obligation pour les groupes accueillis de respecter les niveaux d'émergences sonores de 102 dB(A) et 118 dB(C) en tout point accessible au public. De plus, ils ont inclus dans la contractualisation le fait de travailler sur les systèmes de retours cardioïdes. Nicolas Legendre précise qu'il n'a pas été simple de trouver la bonne formulation et redoute de vifs échanges dans les mois à venir sur ces sujets parce qu'il est difficile de changer les habitudes. Cette contractualisation est aussi l'occasion de nouer le dialogue avec les groupes accueillis afin d'expliquer les problématiques du festival et de lancer des collaborations avec les artistes pour arriver à une expérience sur scène qui soit correcte. Selon Angélique Duchemin, l'un des enjeux à venir est de pouvoir sensibiliser les artistes à ces problématiques. Il est souvent moins aisé de toucher les artistes qui n'ont pas de parcours type, mais qui viennent d'horizons très divers. Celles et ceux-ci peuvent parfois penser que les problématiques de son concernent uniquement les technicien·ne·s alors qu'il est pourtant essentiel qu'ils-elles prennent en ligne de compte ce sujet, car ils-elle·s sont les premiers dans la chaîne de « faiseurs de son ».

Nicolas Legendre précise que cette expérience doit également être satisfaisante pour le public, les



organisateur du festival, les partenaires locaux et les riverain·e·s. C'est tout l'enjeu de ces expérimentations, dont le but est que le festival puisse continuer à se dérouler dans ce parc, en centre-ville, sans être annulé. Une annulation pourrait être dramatique, car elle donnerait une mauvaise image de l'ensemble du secteur et pourrait devenir un exemple pour d'autres collectifs de riverain·e·s dans d'autres villes. C'est pourquoi il considère qu'il faut prendre en compte leurs préoccupations et leur montrer que des solutions qui conviennent à toutes et tous sont en passe d'être trouvées. Certain·e·s riverain·e·s évoquent par exemple des dépréciations immobilières, dans ce quartier huppé de Marseille.

### **Existe-il des EINS dans d'autres pays européens ? Faut-il réaliser ces études d'impact qui sont coûteuses ?**

Jacky Levecq répond que la notion d'émergence existe aussi dans d'autres pays, mais qu'elle est très limitée. Elle existe par exemple à Bruxelles, mais elle ne concerne que Bruxelles-Capitale. Dans les autres pays, la notion d'émergence existe principalement à travers des notions de zones, c'est-à-dire qu'il est interdit de dépasser une certaine valeur de son par rapport à une zone géographique, qu'elle soit industrielle, tertiaire ou résidentielle. L'EINS est pour le moment typiquement français, avec la réglementation la plus drastique en Europe.

Bien qu'elle soit réglementaire, le fait de ne pas réaliser une EINS ne semble pas très risqué car les autorités administratives ont des consignes de bienveillance. Celles-ci se rendent compte que le texte n'est pas applicable en termes d'émergences. En revanche, le risque juridique se situe plutôt dans des démarches civiles, par exemple par des collectifs de riverain·e·s. Dans ce type d'actions en justice civile, il peut y avoir une remise en cause réelle du festival, c'est pourquoi il faut produire une EINS, même si elle conclut qu'il n'y a pas de respect des émergences. S'engager dans ce type de démarche contribue à l'acceptation par le juge du fait qu'il y a une démarche positive engagée par l'exploitant vis-à-vis des nuisances sonores pour les riverain·e·s. Par ailleurs, pour alléger le coût de réalisation d'une EINS, qui est particulièrement élevé, il est possible de faire une demande de financement auprès du CNM (Centre national de la musique).

### **Quelles responsabilités des autorités administratives ?**

L'occupation de l'espace public relève de la responsabilité politique de l'autorité administrative. Cependant, par le biais de la mise en place de cahiers des charges destinés aux événements culturels, cette autorité a tendance à se décharger de cette responsabilité. AGI-SON a pu constater, dans le cadre de son Tour de

France<sup>4</sup>, que les situations sont très hétérogènes en fonction des territoires, des individus et des élu·e·s. Certain·e·s se sont déjà saisi·e·s de cette question et ont développé une réflexion sur l'occupation des territoires, tandis que d'autres sont complètement étranger·e·s au sujet. C'est pourquoi ce travail de concertation et de sensibilisation doit se poursuivre partout en France.

.....  
4 - <https://agi-son.org/formation/tour-de-france-agi-son2-2->

## Atelier n° 2 - Investissement versus location : comment faire évoluer son parc matériel lors d'un agrandissement, d'une ouverture, d'une réhabilitation ou d'une rénovation de lieu ?

Comment faire évoluer son parc de matériel technique lors d'un agrandissement, une ouverture, une réhabilitation, un renouvellement de lieu ? Achat ou location longue durée ? À partir de plusieurs retours d'expériences d'adhérents de la FEDELIMA et la parole d'un ou plusieurs financeurs et de prestataires, nous aborderons cette problématique mêlant la technique, le développement durable et la notion de budget d'investissement ou de fonctionnement.

### Avec...



**Franck Fily**  
Co-directeur, d'Audiolite  
(Guipavas)



**Nicolas Nacry**  
Ex-directeur technique à  
l'Antipode (Rennes)



**Gérald Chabaud**  
Directeur du VIP  
(Saint-Nazaire)



**Philippe Di Maggio**  
Directeur adjoint de la culture à  
la ville de Saint-Nazaire

### Co-animé par...



**Peyot**  
Directeur technique à La Tannerie  
(Bourg en Bresse)



**Benjamin Bruneau**  
Régisseur d'exploitation à  
l'Echonova (Saint-Avé)

Cet atelier s'inscrit dans la continuité des réflexions entamées au 106 (Rouen) lors des rencontres techniques de 2016. Les questions qui se posent dans ce domaine sont partagées par de nombreux lieux, notamment les plus anciens en termes de bâti.

**Philippe Di Maggio**, actuellement directeur adjoint de la culture à la ville de Saint-Nazaire, explique qu'il a été impliqué dans la création de la salle de concert l'Omnibus à Saint-Malo, aujourd'hui connue sous le nom de La Nouvelle Vague, et a travaillé à la Tannerie (Bourg-en-Bresse). Fort de cette double expérience, il précise que les collectivités territoriales se posent souvent la question de la location ou de l'investissement lors de l'achat ou du renouvellement de matériel. Lors de la création de l'Omnibus, par exemple, la décision d'investir a été privilégiée, et la ville de Saint-Malo en a assumé la responsabilité financière. Il est à noter que les collectivités récupèrent le FCTVA (Fonds de Compensation pour la Taxe sur la Valeur Ajoutée) lors de l'investissement dans l'achat de matériel, ce qui n'est pas le cas en cas de location. Lorsque la gestion de l'équipement est effectuée en régie directe ou que l'investissement est principalement pris en charge par une collectivité, cette dernière demeure généralement propriétaire de l'équipement.

Il est également essentiel de déterminer si l'utilisation de cet équipement restera exclusivement réservée au lieu ou au projet dans lequel il est utilisé, ou s'il sera prêté ou mis à disposition pour d'autres événements. Par exemple, le VIP a un usage exclusif de son matériel. L'un des problèmes observés dans le fonctionnement des collectivités territoriales sur ces questions est la tendance à investir dans du matériel qui sera finalement très peu utilisé par la suite. La fréquence d'utilisation est donc un élément clé dans le choix entre les deux options. Une question subsiste : existe-t-il d'autres modèles possibles à envisager ? De nos jours, l'investissement reste généralement accessible pour une collectivité, mais peut-être qu'une formule de location avec récupération de la TVA pourrait être une piste à explorer.

Si l'option de la location est retenue, l'autre interrogation est de savoir si la collectivité vote une subvention supplémentaire à la structure pour la prise en charge de cet équipement ou si cette location vient imputer la subvention de fonctionnement. Benjamin Bruneau donne l'exemple de l'Echonova (Vannes), où une subvention de l'agglomération est utilisée pour couvrir les frais annuels des suites Adobe/Microsoft, par exemple. Dans le cas du VIP et de la ville de Saint-Nazaire, Philippe Di Maggio explique qu'il s'agit effectivement de fonds supplémentaires par rapport à ceux alloués au fonctionnement du projet. En effet, il précise qu'une somme totale de 700 000 euros est prévue pour le renouvellement de matériel au cours des six prochaines années. Pour rappel, les collectivités territoriales

disposent de deux budgets distincts : l'un dédié au fonctionnement et l'autre à l'investissement.

**Gérald Chabaud** explique que, chaque année, l'association détermine le montant nécessaire pour les investissements et le fonctionnement de la structure. Cependant, selon le choix entre investir ou louer, la réflexion n'est évidemment pas la même. Par exemple, on ne loue pas un rail technique. Une autre question qui se pose concerne l'utilisation du matériel. Avec deux projets parallèles, le VIP et le festival Les Escales, l'association doit examiner attentivement les besoins en matériel. En effet, l'achat de matériel pour le festival, qui ne dure que 3 jours par an, serait complètement inapproprié. Il ne s'agit pas de les opposer, mais plutôt de réfléchir à leur utilisation. Au lieu d'avoir des lieux qui s'adaptent aux besoins des artistes, on pourrait également envisager l'inverse. Gérald Chabaud pose également la question de la durée de vie du matériel loué. À ce sujet, Peyot rappelle qu'il était plus facile de remplacer des lampes il y a 10 ans qu'aujourd'hui avec les LED.

Pour **Franck Fily**, il existe deux niveaux de location : ponctuelle et à long terme. En ce qui concerne les équipements pérennes, le matériel vieillit bien, il est donc préférable de l'acheter. Cependant, les demandes spécifiques exprimées dans les fiches techniques, qui peuvent être coûteuses ou n'être utilisées qu'une fois par an, justifient la location. La véritable question concerne la location longue durée de certains équipements. Aujourd'hui, avec l'évolution des fiches techniques de certains groupes, le matériel lumière a une durée de vie maximale de 4 à 5 ans. De plus, les sociétés de location n'ont aucun intérêt à conserver une machine pendant plus de 10 ans en raison des coûts de maintenance et de réparation. Elles proposent donc rapidement un renouvellement du matériel au client. Cette option peut sembler plus rapide et moins bureaucratique qu'une demande d'investissement auprès d'une collectivité territoriale.

En ce qui concerne les enceintes de retour, on constate peu d'innovations ces dernières années : il est donc préférable de les acheter. En ce qui concerne le système de diffusion, c'est évidemment un investissement majeur (entre 150 000 et 400 000 euros). Parfois, rassembler une telle somme pour un investissement peut être difficile, il peut donc être intéressant d'opter pour une location à long terme. Par exemple, La Carène fait appel à Audiolite pour louer son système de diffusion et, chaque année, des mises à jour sont nécessaires en fonction des évolutions techniques de l'industrie. Le plus grand changement a été la transition du modèle d'enceintes Spektrix au S10. Après une utilisation intensive, le matériel est revendu en occasion. Ce kit est en place dans cette salle depuis 15 ans. Si la salle avait choisi d'investir il y a 15 ans, les 5 dernières

années auraient été compliquées en termes de remplacement des pièces. Une personne du public soulève la question de la relation entre une salle et son prestataire ainsi que les éventuelles difficultés qui peuvent en découler. Franck Fily explique que cela nécessite une proximité entre le prestataire et le client. Par exemple, si l'un est localisé à 4 heures de l'autre, cela ne peut pas fonctionner.

Une personne dans la salle s'interroge sur la durée d'utilisation des équipements automatisés. Franck Fily remarque qu'une période de 5 ans est déjà assez longue pour ce type de matériel. Il recommande plutôt de conclure des contrats de location d'une durée de 3 à 5 ans maximum. Il précise qu'il n'a aucun intérêt à acheter du matériel moins cher produit en Chine, même s'il est bien fabriqué, car il aura du mal à le revendre par la suite. En effet, les machines professionnelles qui ne sont pas fabriquées en Chine se vendent beaucoup mieux d'occasion.

Une personne dans la salle se pose la question de la reprise du matériel en période estivale. Franck Fily explique qu'il n'y a pas nécessairement de règles strictes à ce sujet. Actuellement, la location se fait généralement sur une base saisonnière (de septembre à juin). Toutefois, il est également possible de louer le matériel pour une année d'exploitation complète. Il précise que le retour du matériel en juin permet à la salle de ne pas le louer pendant l'été. Le matériel peut ainsi être utilisé par des festivals en juillet et août, tout en bénéficiant de travaux de maintenance entre les clients.

Une personne dans la salle souligne qu'il peut être avantageux de privilégier l'investissement par le biais de sa collectivité territoriale, car cela offre une certaine sécurité sur une période donnée, à l'abri des fluctuations économiques (inflation) ou des changements politiques, par exemple. Cependant, Peyot rappelle qu'une association subventionnée qui achète du matériel ne peut pas le revendre librement.

Benjamin Bruneau explique son intérêt pour la location de machines lumières automatisées, car la demande d'équipements lumières modernes de la part des artistes est constante. S'il exclut l'équipement fixe, cela représente un investissement de 114 000 euros, auquel s'ajoutent 9 000 euros pour les 306 heures de maintenance, pour un coût total annuel qu'il estime à 20 000 euros. Malheureusement, de nos jours, le matériel est de moins en moins réparable. En tant qu'EPIC (établissement public industriel et commercial), le matériel de l'Echonova appartient à l'agglomération, qui ne souhaite pas le céder à la salle, car il est déjà amorti. En ce qui concerne le renouvellement de la GrandMA 2 de la salle, il explique que la rétrocession de la précédente était une condition pour financer le nouvel investissement, mais finalement, l'argent est revenu à l'agglomération.

Franck Fily aborde la question de la seconde vie des équipements. Les équipements d'éclairage automatisés représentent un matériel lourd en termes de location. À une époque, il y avait beaucoup de locations longue durée pour les équipements sonores, mais maintenant cela concerne davantage l'éclairage. Il est donc nécessaire de trouver rapidement des solutions pour donner une seconde vie à ce matériel. Audiolite sait comment réexpédier du matériel de ses parcs vers le monde entier. De plus, de nombreux revendeurs recherchent du matériel, donc si une structure a la possibilité de vendre directement, cela peut être très avantageux pour elle.

Côté collectivités territoriales, Philippe Di Maggio explique qu'à son avis, il lui manque un lien avec les directeurs-rices techniques de chaque lieu bénéficiant de financements de la ville de Saint-Nazaire. En effet, il estime qu'il serait important de bien positionner les directeurs-rices techniques des lieux lors des négociations de CPO (Conventions Pluriannuel et d'Objectifs) ou de mise à disposition de lieu. Il faut qu'ils-elles puissent bien expliquer la réalité de leurs lieux et les futurs enjeux de leurs métiers. Il précise également que le renouvellement de plus en plus fréquent du matériel dans les salles est un aspect qui inquiète les collectivités territoriales de manière générale. Les technicien-ne-s des collectivités territoriales doivent donc bien expliquer cette réalité à leurs élu-e-s afin de faire évoluer les mentalités.

Gérald Chabaud évoque un phénomène de génération lié à certains matériels qui améliorent la créativité dans les shows lumière mais génère inévitablement des effets de mode. Les technicien-ne-s échangent des informations, et le bouche-à-oreille se propage... Il faudrait réussir à faire la distinction entre un réel apport artistique (en termes de lumière, de son et de vidéo) et un simple effet de mode. Il est essentiel de se rappeler que les artistes peuvent choisir un lieu en fonction de sa fiche technique, et que certaines salles aux moyens techniques plus modestes ne devraient pas être pénalisées à cause de cette réalité.

Une personne dans le public souligne qu'avec la crise sanitaire causée par le COVID-19, il y a globalement moins de crédits alloués. En général, l'amortissement pratiqué sur ce type de matériel est calculé sur 6 ans. Les pièces de régie subissent une usure, ce qui impacte le budget de fonctionnement de la structure. Dans le contexte actuel, où le développement durable est un enjeu, il est nécessaire de réguler les aberrations qui consistent à mettre au rebut du matériel fonctionnel. Le secteur se trouve actuellement dans le lobbying de la LED (carte mère...) avec laquelle la consommation est au compte à goutte. En parallèle, le système de diffusion de sa salle va être changé dans 10 ans. En raison du processus administratif, il faudra renouveler l'ensemble du système, et le bricolage ne sera pas autorisé, alors que ce matériel pourrait encore durer 20 ans.

Franck Fily précise qu'un investissement dans un système sonore est beaucoup plus pérenne. Les haut-parleurs ne se détériorent plus, quel que soit le fabricant. Les coûts de maintenance pour une salle sont donc minimes. Les membranes peuvent rester parfaitement utilisables pendant de nombreuses années. Le matériel n'est par conséquent pas condamné à être mis au rebut dans 10 ans. La maintenance évolue, avec moins de remplacement d'ampoules mais davantage d'entretien sur les consoles. En tant que prestataire, Audiolite constate que la tendance chez ses clients est à 99 % orientée vers la GrandMA<sup>1</sup>.

Une personne dans la salle explique qu'ils sont parfois contraints par une fiche technique de louer une GrandMA 3, mais que les technicien-ne-s accueilli-e-s sont plus familiers avec la GrandMA 2, ce qui pose la question de la formation des équipes. Franck Fily explique qu'il y aura toujours des artistes qui auront des exigences techniques particulières dans les programmations. Les deux options consistent donc soit à acheter pour répondre à 100 % des demandes, ce qui signifie sous-utiliser du matériel pendant 90 % des dates, soit à acheter pour 90 % des demandes et à préciser à la collectivité territoriale la nécessité d'une location sèche pour les 10 % restants. Peyot, qui préfère la deuxième option, explique ainsi à sa collectivité territoriale qu'il ne faut pas suréquiper son lieu. Une personne dans la salle précise que le 100 % n'existe jamais et que, parfois, la technologie tout numérique pose des problèmes, nécessitant une formation pour les intermittent-e-s du spectacle. Elle souligne également qu'il est inutile d'avoir une technologie de pointe si les utilisateurs-rices ne sont pas formé-e-s pour l'utiliser correctement.

**Nicolas Nacry** intervient pour présenter le cas de l'Antipode à Rennes. Ce lieu a été ouvert en tant que MJC en 1967 et a été transformé en SMAC en 1998 puis en 2012. La salle de concert dans le premier bâtiment était relativement petite par rapport aux nouveaux équipements de Cleunay, qui ont ouvert en septembre 2021 et qui hébergent maintenant L'Antipode. Il précise qu'il n'a pas travaillé dans le premier lieu et qu'il est arrivé dans le cadre du nouveau projet. Pour la nouvelle salle, l'association avait la gestion totale du lieu, et tous les partenaires étaient d'accord pour privilégier l'investissement plutôt que la location. Chaque procédure d'achat était liée à un marché public, aussi bien pour le matériel scénique qu'informatique. Cela représentait 10 lots d'investissement. Il mentionne les liens intéressants développés avec la tutelle de l'association lors de la validation des prestataires ayant répondu aux marchés publics. Étant donné que le bâtiment était assez technique, ils ont dû travailler ensemble durant les différentes phases du chantier. Ils ont également choisi, en utilisant le budget chantier de la DSI (Direction des Systèmes d'Information) de la ville de Rennes, de

renégocier l'enveloppe pour obtenir une subvention d'investissement afin de devenir propriétaires de l'installation du bâtiment. Cette décision leur a permis de participer aux négociations concernant la gestion technique du bâtiment.

En ce qui concerne les fiches techniques des artistes accueilli-e-s, il défend davantage l'idée, par exemple, d'acheter du matériel lumière et de convaincre les technicien-ne-s qui accompagnent les artistes par la suite.

Une personne dans la salle explique travailler dans une SMAC de taille et au budget limité. Ils ont pu acheter un système de diffusion sonore neuf ainsi qu'un parc de retours et d'éclairage d'occasion. Grâce aux économies réalisées, ils ont également pu acquérir du backline et aménager un studio électronique. Elle soulève la question de la réaction des collectivités territoriales face à l'achat de matériel d'occasion. De par son expérience, Philippe Di Maggio explique que cela ne pose généralement pas de problème pour les élu-e-s. Les partenaires publics ne s'opposent pas à l'achat d'occasion, mais peuvent en tenir compte dans le budget de fonctionnement de la structure. Il rappelle néanmoins qu'un marché public sera nécessaire.

Une personne dans la salle exprime des doutes concernant l'autorisation de sa ville pour l'achat de matériel d'occasion. Franck Fily explique qu'il connaît des spécialistes qui se sont spécialisés dans la récupération de matériel d'occasion en fin de contrat, destiné au marché de l'occasion. Peyot mentionne que le directeur technique de La Rodia à Besançon, Richard Cadinot, a pu rééquiper entièrement son parc d'éclairage avec du matériel d'occasion fourni par leur prestataire. Ce matériel appartenait à une société de production et n'avait qu'un an et demi d'utilisation.

Ronan Mattheyses, directeur technique de La Nouvelle Vague à Saint-Malo, prend la parole pour présenter la situation de sa salle. Le projet est porté par l'association Terranova en DSP (délégation de service public) avec la ville de Saint-Malo. Lors de l'ouverture de la salle, la collectivité a acheté directement le matériel nécessaire. Lors du renouvellement de la DSP, ils ont pu négocier une subvention d'investissement qui a facilité l'achat de matériel d'occasion. Lors de la troisième DSP, la salle était devenue propriétaire de son équipement son et lumière, mais elle a rencontré des problèmes avec ce matériel. Sur le plan économique, elle n'était pas en mesure d'acheter de nouveaux équipements pour remplacer ceux posant problème, ce qui l'a conduite naturellement à opter pour la location à long terme. Il est essentiel de noter qu'il est préférable de trouver un prestataire local ou régional qui possède le même matériel dans son parc. Le choix entre l'investissement et la location n'est pas simple pour de nombreuses structures, car cela implique de gérer des problèmes potentiels sur le plan financier, de gestion, et de relations de

.....  
1 - GrandMA 2 est une console d'éclairage

confiance, tant du côté des prestataires que des partenaires publics.

Il soulève également la question de l'équité dans le traitement des réparations et des dépannages possibles par les prestataires pour les salles de différentes tailles en région Bretagne, par exemple. La maintenance du matériel lorsque la structure en est propriétaire peut également représenter un travail considérable pour les employé·e·s permanents et les intermittent·e·s.

## Atelier n°3 - Régisseur·se studios : une fonction, des réalités ?

Apparue progressivement dans le paysage des métiers des musiques actuelles, avec notamment le développement des espaces de pratiques dans les lieux, la fonction de régisseur·se studio semble protéiforme et en constante évolution. Souvent très technique, mais aussi pleinement liée à l'accueil et aux liens avec les musicien·nes des scènes locales, de plus en plus administrative voire éducative, elle semble malléable et souvent soumise à de nombreux facteurs. En effet, la place des pratiques musicales dans les projets, l'évolution des équipements, des bâtiments, des pratiques artistiques voire même des esthétiques ou encore des organigrammes, des formations sont autant d'éléments qui interrogent régulièrement les contours et contenus de cette fonction.

A travers cet atelier nous questionnerons cette évolution et partagerons différentes réalités de ce métier qui interrogent aussi son évolution.

### Avec...



**Julien Huet**

Régisseur studio du Temps Machine (Joué-Lès-Tours)



**Julien Perrocheau**

Régisseur studios du Quai M (La-Roche-sur-Yon)



**Thibaud Dubois**

Régisseur studios du Quai M (La-Roche-sur-Yon)



**Emilie Toutain**

Directrice adjointe en charge du développement culturel et des pratiques artistiques à Hydrophone (Lorient)

### Animé par...



**Stéphanie Gembarski**

Coordinatrice des dynamiques liées à l'égalité, aux diversités et aux pratiques artistiques à la FEDELIMA

### Un constat global

Tous les ans, la FEDELIMA récolte des données auprès des structures sur leurs projets, leurs budgets, leurs activités, notamment sur la répétition. En 2021, 75 % des adhérents ont une activité de répétition en studio ou sur scène; 85,6 % de ces adhérents ont des studios de répétition; le nombre médian de studios est de 3 par structure; le tarif horaire médian varie entre 3,5 et 7 euros de l'heure, pour 41 groupes différents sur l'année (120 personnes); plus de 33 % des adhérents ont fait état de pratiques d'enregistrement en studio de répétition; 81,3 % d'entre eux ont un studio dédié à l'enregistrement.

Une étude pilotée par la Fédurok en 2008-09 sur les publics, les régisseurs et les services de la répétition a proposé un premier référentiel métier. 58 personnes ont été interrogées, avec 50 intitulés de poste différents, pour lesquelles l'âge moyen était de 34 ans (de 23 à 52 ans); le niveau d'étude était de BAC+2 ou plus à 72 %; 84 % étaient en CDI; le salaire moyen était de 300 à 500 euros supérieurs au SMIC (en fonction du périmètre du poste, de régisseur studio à régisseur studio et accompagnement des pratiques); 67,2 % avaient une expérience musicale significative (plus de 19 ans) et 62 % une expérience associative (plus de 13 ans).

La branche professionnelle du spectacle vivant établit des référentiels métiers et les documente; la définition du régisseur studio se limite à : « le régisseur ou la régisseuse des lieux de répétition accueille et accompagne techniquement des artistes, gère le parc matériel et est chargé·e du respect des lieux. »

Les 15 dernières offres d'emploi postées sur le site de la FEDELIMA autour des studios depuis fin 2017 (dont 13 différentes) permettent de mettre en avant comment les adhérents définissent ces métiers; 4 d'entre elles ressortent et visent 4 périmètres différents :

- « Le·la régisseur·se des studios assure le bon déroulement des répétitions dans les lieux dédiés à cet usage; il ou elle est en charge de la gestion du lieu et de l'activité; il ou elle accueille, conseille, assiste les musicien·ne·s, veille à la convivialité du lieu, participe aux actions d'accompagnement, de sensibilisation et de prévention. »;
- « Le ou la régisseur·se sera le premier interlocuteur des musiciens qui répéteront, groupes de musique, harmonies, fanfares, chorales, orchestres de percussion, projets musicaux, scolaires. »;
- « Le ou la régisseur·se a pour mission l'administration générale des studios de répétition et l'animation du pôle accompagnement des pratiques. »;
- « Le ou la régisseur·se gère le planning des studios de répétition, il ou elle accueille les musiciens ayant réservé et maintient son parc de matériel en état de fonctionnement. Il ou elle

doit alerter le régisseur général s'il juge nécessaire de réparer ou de changer le matériel; il ou elle participe également au suivi des résidences et à la mise en place des concerts hors de son temps de travail dédié au studio. »

Il existe un tronc commun dans ces offres, allant de l'accueil des musicien·ne·s et la gestion des répétitions à la gestion administrative de l'activité (jusqu'aux statistiques, bilans d'activité, évaluations), la gestion du matériel mis à disposition et nécessaire à l'activité (allant de l'entretien à la réparation), la sécurité et l'entretien du lieu. D'autres missions sont périphériques, en fonction de la configuration du lieu ou du projet (enregistrements, réalisations de maquettes), des missions d'accompagnement, de transmission pédagogique et de repérage artistique, de la sonorisation de certains projets.

**Julien Perrochau** évoque le Quai M à La Roche-sur-Yon dont il est un des régisseurs. Le Quai M dispose d'une grande salle de 900 places, d'un petit club de 195 places, de 5 studios de répétition. Ceux-ci n'ont pas été disponibles pendant 3 ans, du fait de travaux et de la crise du covid, et des actions de communication ont été menées à l'adresse des musiciens pour mettre en avant leur réouverture, avec une fréquentation actuelle de 25 groupes/semaine après 5 mois. Julien Perrochau a pris son poste après avoir été professeur de guitare dans une école de musique pendant 5 ans et professeur à mi-temps dans un lycée (organisation de concerts, sonorisation). Il indique avoir été recruté pour son profil polyvalent sur le plan musical, sans avoir suivi de formation de régisseur (ces formations semblent relativement peu nombreuses). Il ne savait pas se servir d'une table de sonorisation avant de prendre son poste, et a été formé sur le tas avec les régisseurs sur place à son arrivée.

**Julien Huet** a pris son poste 6 ans auparavant, en provenance de la restauration; il a suivi une formation de technicien plateau pour compenser un manque d'expérience à son arrivée.

Un coordinateur de studios de répétition à Orléans indique reconnaître dans ces témoignages les typologies de personnes recrutées, souvent musiciennes, plutôt DIY et débrouillardes, formées sur le tas, du fait de l'absence de formation spécifique concernant la répétition.

**Stéphanie Gembarski** remarque que les compétences attendues sur les 15 annonces citées précédemment incluent la pratique de la musique, si possible en groupe, comme indispensable; une expérience minimum de la scène; pour certaines offres, la connaissance des règles de base de la composition musicale, et/ou du réglage et de l'entretien des instruments. Les annonces visent également, comme autres compétences majeures, une connaissance des techniques de sonorisation, des esthétiques

musicales; dans une moindre mesure, les compétences du secteur associatif des musiques actuelles, celles du territoire local si nécessaire.

Concernant les capacités et les savoir-être, le top 3 comporte : aisance, qualité relationnelle, expérience d'accueil, bon contact; le sens de l'écoute (du public); l'ouverture d'esprit. Sont demandées également des personnes autonomes, sachant s'organiser, réactives, sachant d'adapter, polyvalentes, ponctuelles, dotées de rigueur, du goût de la pédagogie, du sens des responsabilités, d'ingéniosité, de sens pratique, de bonne humeur, de patience, d'esprit d'initiative, de capacités de bricolage.

Les certifications appréciées (mais non obligatoires) comportent habilitation électrique (ou solides connaissances dans ce domaine), formation sécurité au travail (SSIAP1), qualification en formation audiovisuelle, connaissances réglementaires en établissements recevant du public ou des travailleurs, maîtrise de l'outil informatique et bureautique, anglais, maîtrise de certains logiciels (Quick-Studio, Cubase, Sonor, Logic, Pro Tools et Live).

**Emilie Toutain**, directrice adjointe d'Hydrophone, et chargée du développement des pratiques artistiques, indique s'occuper de la conception et de la coordination du projet artistique et culturel dans son volet action culturelle et accompagnement des pratiques. Elle note qu'Hydrophone préfère utiliser cette dernière appellation pour qualifier les tâches menées par les régisseurs de studio, du fait que leurs missions ont nettement évolué. Elle vise à coordonner les actions pour que les 3 piliers d'activité (action culturelle, accompagnement, diffusion) soient traités à égalité au sein du projet global et de l'équipe, en intervenant notamment au niveau de la production et du budget. Les musiques actuelles sont un des rares types de lieu labellisé qui accueille la pratique en amateur, une vraie spécificité à défendre et valoriser comme une richesse.

### **Discussion sur le fonctionnement des structures**

**Comment s'organise la répétition au Quai M (amplitudes horaires, réservations, etc.)?**

**Thibaud Dubois** répond que les studios sont ouverts du lundi au vendredi de 14 h à 00 h, le samedi après-midi et le dimanche (en autonomie, avec des cartes d'accès nominatives permettant de choisir les groupes de confiance). La réservation se fait via Quick-Studio ou par mail.

Julien Perrocheau ajoute que l'accueil des groupes est très variable; les groupes très amateurs sont drivés au départ pour apprendre à se servir de la console et devenir autonomes; d'autres se débrouillent très

bien sans aide. Le but est de ne pas être intrusif, en essayant de comprendre ce qu'attendent les groupes.

**Est-ce que des instruments sont mis en prêt ou en location?**

Julien Perrocheau remarque que chaque studio contient deux amplis guitare, un ampli basse, une batterie et un système de sonorisation. Les groupes ont simplement à apporter leurs instruments. Le Quai M ne loue pas d'instruments à l'exception de cymbales.

**Est-ce que le Quai M pratique l'enregistrement?**

Thibaud Dubois répond que mettre en place cette pratique est en projet, le but étant de ne pas interférer avec l'activité d'un studio d'enregistrement proche en Vendée. La pratique serait dès lors amateur, pour des marchés non commercialisables.

**Quelles sont les amplitudes de travail des régisseurs?**

Thibaud Dubois répond qu'ils travaillent soit en journées normales, soit de 14h00 à minuit, pour correspondre aux horaires d'ouverture des studios en alternance (les deux régisseurs étant tous les deux à plein temps).

**Comment le Temps machine est-il organisé?**

Julien Huet répond que le Temps machine dispose de 3 studios de répétition, ouverts du lundi au dimanche, de 9 h à 00 h, en totale autonomie, via un système d'accès par empreintes digitales et cartes. Le travail du régisseur est axé sur la gestion du parc matériel et l'administratif : facturation, inscription, accompagnement en relation avec le chargé d'accompagnement (ateliers MAO, fiches techniques); il est également régisseur plateau dans la salle du Temps machine, ce qui le rend indisponible pour les studios lors des soirs de concert. Les studios comprennent une batterie sans caisse claire ni cymbale, un ampli basse, deux amplis guitare, 3 micros chant avec le système de diffusion.

**Existe-t-il un espace physique d'accueil?**

Julien Huet explique que le Temps machine est séparé en 2, avec une partie haute comprenant les bureaux (ouverts du lundi au vendredi de 9 h à 17 h), dont le sien; les studios sont en sous-sol, avec un accès via l'extérieur. Il ne croise donc presque jamais les groupes, sauf quand ceux-ci veulent le contacter pour reprendre des heures, annuler, réserver — même si

toutes ces actions peuvent être réalisées sur internet, via un logiciel dédié permettant de prendre en compte les empreintes digitales.

**Comment la possibilité de vols est-elle appréhendée avec ce type de fonctionnement?**

Julien Huet répond que le problème ne s'est pas posé pour le moment.

Un régisseur de Nantes note que le problème ne se pose pas pour lui non plus avec un accès badge, du fait notamment que les groupes laissent une caution pour utiliser les studios. Un dysfonctionnement observé lui permettrait rapidement de remonter jusqu'au dernier utilisateur du studio concerné.

Julien Huet concède avoir quelques soucis du fait qu'il n'est pas présent en permanence, certains outils disparaissant (micros, pinces, etc.).

**Comment sont pris en charge les débutants?**

Julien Huet indique que tous les projets sont les bienvenus et qu'il fournit des explications lors des premières répétitions, le matériel étant facile à prendre en main.

Stéphanie Gembarski note que des structures proposent désormais des studios en accès 24/7, par exemple à Pantin ou au Moloko, membre de la FEDELIMA d'Audincourt. Elle s'interroge sur la place de l'humain dans ce type de fonctionnement.

**Les structures présentes travaillent-elles sur la prévention sonore, notamment à destination des jeunes?**

Julien Huet indique que le Temps machine a la volonté d'installer des dB-mètres pour sensibiliser les jeunes aux pertes auditives éventuelles en cas d'abus. Il organise également des sessions bouchons d'oreille, même s'il se dit sceptique sur l'efficacité de ces actions.

Un directeur technique au Mans note qu'il va embaucher un régisseur de studio dans un proche avenir et s'étonne de la polyvalence demandée, entre l'accueil, l'administratif et la technique son. Il demande si les régisseurs reçoivent du soutien, notamment sur la MAO.

Thibaud Dubois répond qu'il n'est pas demandé aux régisseurs d'être ingénieur du son, simplement de maîtriser le matériel installé.

Emilie Toutain indique que le métier a évolué pour les personnes qui ne sont plus seulement régisseuses ou chargées de l'enregistrement. Un des membres de son équipe est un geek qui s'est spécialisé sur la MAO

et a pris en charge ce poste par appétence. La spécialisation est acquise, dans un premier temps, souvent de manière autodidacte, les formations n'intervenant ensuite que pour développer les compétences. La tâche principale reste l'accompagnement des pratiques, la demande d'une compétence technique étant limitée pour chacun en fonction de ses affinités.

Certains régisseurs ont souligné que l'administratif avait pris une part importante dans leur travail, empiétant sur leur présence en studio, notamment du fait de demandes de statistiques des partenaires (bilans d'activité, etc.).

Julien Huet répond qu'il utilise nombre de réunions pour couvrir l'aspect technique avec son collègue chargé exclusivement de l'accompagnement côté artistique, pour déterminer les groupes prêts à monter sur scène. Ces réunions sont énergivores et demandent beaucoup de temps.

**Est-ce que les régisseurs du Quai M interviennent si un groupe demande un accompagnement artistique?**

Julien Perrocheau répond que leur prise de poste récente (5 mois) a limité leur action. Ils ont organisé 3 master classes (basse, guitare) et un atelier lutherie (réglage guitare et basse) ainsi qu'un atelier MAO à venir (pour monter un studio chez soi avec un petit budget). Les scènes lycéennes ont également été lancées, à la suite de l'audition de 4 groupes, qui viennent ensuite faire des sessions dans les studios. Un effort dans l'accompagnement va être réalisé dans les temps à venir.

**Des personnes présentes ont-elles suivi des formations proposées par le collectif RPM?**

Un membre de l'Echonova, à Vannes, chargé des pratiques artistiques, de l'accompagnement artistique et régisseur studio, indique avoir suivi cette formation de formateur, qu'il recommande. Celle-ci propose une vision d'ensemble sur l'intervention auprès de groupes, en insistant sur la philosophie d'approche. L'accompagnement peut aborder l'aspect technique (répétition, enregistrement) ou la présence auprès d'un groupe au jour le jour (observation, écoute, connaissance des publics). Il note l'importance de faire connaissance avec les groupes et d'ouvrir la porte à une relation plus riche, afin de leur permettre de faire appel aux régisseurs sur leurs pratiques.

Un autre membre de l'Echonova précise que la formation portant sur une durée de deux fois une semaine commence par un volet théorique sur la médiation culturelle, la position de l'accompagnateur, etc.; elle se poursuit par une partie pratique, avec des artistes

mis à disposition des stagiaires, pour mettre en application les thèmes abordés. La deuxième semaine permet une approche plus scénique, avec du coaching. Les formateurs sont compétents et ouverts. Un participant note que le livre intitulé « Enseigner la musique actuelle » apporte un complément intéressant à cette formation.

### Quelle est l'amplitude horaire de l'Hydrophone ?

Emilie Toutain répond que les studios sont ouverts du mardi au samedi, généralement de 14h00 à minuit. Ils sont équipés pour guitare, basse et batterie ont un studio MAO. L'activité administrative est menée quotidiennement (planning, réservations, encaissements, etc.). Les 3 accompagnants font de l'accueil studio, en partageant les permanences. Un poste est dédié à la coordination de l'accompagnement des groupes (collecte des demandes et traitement). Un poste gère le matériel et le dernier poste est dédié à l'initiation MAO.

### L'accompagnement long est-il réalisé en interne ?

Emilie Toutain précise qu'un des accompagnants est coach scénique et coach d'accompagnement avec les groupes, ce qui mobilise une large partie de l'agenda, un temps étant réellement dédié à l'accompagnement des pratiques. Un formulaire a été mis en place pour faire émerger les demandes d'accompagnement. Une dernière partie concerne le développement : au-delà de la MAO, la pratique hip-hop est concernée, avec une grande hétérogénéité des pratiques et de nombreux jeunes mobilisés; des sessions open-mic ont été ouvertes, notamment pour faire face à leur méfiance vis-à-vis d'une offre gratuite, les intéresser à la scène, et essayer de limiter une volatilité de leur engagement. L'accompagnant anime dans cette optique un compte Instagram, ce qui a découché sur un rayonnement d'Hydrophone et des associations auprès d'autres structures.

Julien Perrocheau remarque que les personnes fréquentant ses studios ont une moyenne d'âge de 35-40 ans et indique qu'il désirerait parvenir à attirer les jeunes.

Emilie Toutain note que la mise en place du compte Instagram a fait la différence, ainsi que la présence dans le voisinage d'un lycée avec un apprentissage musique renforcé et d'une école d'art, dont les élèves sont accueillis en promo de rentrée; par ailleurs, les projets proposés par les jeunes sont encouragés et systématiquement soutenus.

Julien Huet note que son public est très divers, allant de 18 à 70 ans, avec deux écoles dédiées à la musique, la faculté de musicologie dans les environs, des écoles de musique privées. Il n'est pas nécessaire

d'aller chercher les volontaires pour ses studios, également du fait de tarifs attractifs. Les paiements s'effectuent à distance et les groupes peuvent être totalement autonomes.

Un participant de Montluçon remarque qu'il est important d'intégrer les groupes, mêmes les plus autonomes, dans le cursus de la scène pour les faire jouer et maintenir intacte leur ambition de répéter — et à travers elle, la fréquentation du lieu.

Julien Huet précise qu'il organise chaque trimestre un apéro près des studios, pour créer du lien, faire se rencontrer les groupes; un open-mike est organisé là où les groupes jouent trois morceaux chacun. 70 % de son travail est basé sur du relationnel dans l'accompagnement, pour que les groupes soient satisfaits et reviennent.

Stéphanie Gembarski note l'existence de structures disposant d'équipes permanentes de plusieurs techniciens son tournant sur les différents postes en fonction des semaines (studio, scène, résidence, etc.). Elle signale également l'existence de structures où le système de cartes pour garantir l'indépendance d'accès des groupes a été abandonné, du fait que les régisseurs se plaignaient de l'isolement généré.

Emilie Toutain remarque que les accompagnants sont très attachés à l'accueil des groupes à Hydrophone; l'accent a été mis également sur l'importance pour l'équipe de s'intéresser au fonctionnement des studios pour éviter qu'ils deviennent des cellules autonomes. De ce fait, celui-ci est répertorié à l'agenda au même niveau que les autres activités; l'équipe est mobilisée pour les 3 apéros des studios réalisés par le lieu chaque année et gérés par la production. Le but est également que l'équipe rencontre les pratiquants amateurs et leur offre son assistance sur tous types de sujets. Un autre événement est l'After-work des studios, concert organisé à 4 reprises dans l'année, qui permet à deux groupes amateurs de se produire; il a également été réaffecté à l'équipe production pour que celle-ci soit impliquée et organise un accueil bénévole, un catering, etc.

Julien Huet reconnaît la difficulté de mettre en place un accueil chaleureux d'un point de vue technique concernant les groupes amateur ou en développement.

Un intervenant de la Tannerie de Bourg-en-Bresse (Damien), évoque sa situation : régisseur depuis 2020, il est également venu d'un autre horizon. Ayant une pratique musicale amateur, il a été bénévole pendant 2 ans au cours desquels il a appris une partie du métier. La Tannerie possède 4 locaux de répétition, essentiellement utilisés par des groupes de rock, quelques rappeurs et producteurs de musique électronique; un bureau MAO a été mis en place, dans l'attente d'un éventuel local complètement dédié. La Tannerie offre également des accompagnements

MAO, scéniques, sur les démarches administratives et organise des « Trufferies » : le lieu est géré par l'association La Truffe et les Oreilles, qui a décidé d'organiser 2 à 3 concerts d'émergence par an, mis en place par les locaux de répétition. Sont également proposés des événements open-mic intitulés « Bœuf au vinaigre ». Le prix de la location des studios est passé de 6 à 10 euros, mais des forfaits existent.

Un intervenant de Trempo fait état d'une carrière de régisseur longue de trente ans, commencée sans qualifications autres qu'un parcours préalable de musicien et d'un diplôme dans l'audiovisuel. Les groupes sont en autonomie dans ses studios via un accès par carte depuis quelques années; une visite du studio est cependant organisée pour offrir aux groupes une formation sur l'accès et la circulation dans le bâtiment, expliciter ses conditions d'évacuation, même pour ceux qu'il ne croise pas souvent.

**Il semble y avoir une importance d'un lieu où les groupes peuvent éventuellement se réunir après la répétition, échanger entre eux, etc. : cafétéria, comptoir d'accueil, ou même bar, comme aux 4 Écluses, qui offrent à l'entrée de ses studios un espace de convivialité génératrice de mixité.**

Un intervenant remarque que les studios indépendants fonctionnaient de cette manière avant que les SMAC ne proposent les leurs, en tenant souvent un bar pour améliorer leurs rentrées d'argent.

Emilie Toutain note que les accompagnants de l'Hydrophone entretiennent des liens étroits avec l'action culturelle, ce qui leur prend du temps (ateliers, rencontres, visites, etc.). Les studios sont utilisés comme supports pour apporter un plus à ces actions. Celles-ci sont beaucoup organisées à destination des scolaires, des jeunes venant en autonomie avec la mission locale. L'action culturelle peut également être mobilisée en fonction des projets envisagés, par exemple en lien avec des artistes, etc. MAPL, l'association qui gère l'Hydrophone, organisait au préalable beaucoup d'accueils classes, notamment dans le cadre de l'enregistrement de leurs chansons de fin d'année. Cette activité a été arrêtée, car chronophage, la structure ne répondant plus aux demandes d'animation d'enregistrement. L'offre a également évolué pour les groupes qui peuvent pratiquer leurs enregistrements avec des Zooms. La régie d'enregistrement est en revanche mise en location, pour des groupes et ingénieurs du son du bassin lorientais, qui peuvent la louer à un tarif préférentiel

**Y a-t-il des aspects de vos projets que vous voudriez faire évoluer par rapport aux besoins perçus chez les musiciens et musiciennes rencontrés ?**

Thibaud Dubois exprime le souhait de développer la MAO, pour diversifier au-delà de l'acoustique et

mieux représenter la réalité des pratiques actuelles. Julien Perrocheau ajoute que le caractère polyvalent de leur parcours et de leur activité leur permet de façonner chaque domaine en fonction des besoins des musiciens.

Un intervenant de Montluçon note que sa structure avait 3 studios de répétition, dont un plus petit consacré au rock; il a été réaménagé en studio MAO et électro. L'aspect électro n'a pas rencontré le succès, du fait d'équipements chers dont les publics ne disposent pas; les groupes de rap sont en revanche venus profiter des bow monitors que la salle a achetés. Un intervenant de l'Echonova indique que sa structure a également mené une réflexion sur la MAO, au vu du nombre de demandes de mise à disposition; celle-ci intègre des collectifs hip-hop, des beatmakers et offre l'occasion de remettre en question l'ouverture de nouveaux studios traditionnels dont le taux de remplissage est faible.

Emilie Toutain remarque que sa structure se pose la question de monter un deuxième studio MAO; elle ajoute que ces derniers peuvent être conçus en étant plus spacieux, pour permettre des échanges dans les collectifs et groupes de musiciens, en cessant de penser le MAO comme une pratique individuelle.

Un participant remarque que la fréquentation des studios par les rappeurs a augmenté de 36 % les 5 dernières années. Une structure à Paris a pris le parti d'ouvrir 3 salles de 15 m<sup>2</sup> avec une bonne écoute, et affiche un taux de remplissage de 90 % de 10 h à minuit. Un centre culturel hip-hop appelé La Place pourrait offrir son expertise sur le sujet.

Emilie Toutain signale également des demandes d'accompagnement à la composition, notamment dans le milieu hip-hop.

Un participant du VIP remarque que la MAO ne concerne pas que le hip-hop, et peut aussi être utilisée par des groupes de rock, d'où l'intérêt d'augmenter la taille des salles qui lui sont consacrées. Cela peut également encourager les pratiquants à collaborer.

Un participant de l'Echonova note que sa structure organise chaque trimestre une rencontre Geek-MAO, l'objectif initial étant de faire sortir les pratiquants du home studio de chez eux. L'événement a beaucoup de succès et encourage les participants à présenter leurs sons.

Stéphanie Gembarski ajoute que la FEDELIMA a sorti une étude sur les musiciens et musiciennes pratiquant en amateur en 2020; en 2018-19, un questionnaire en ligne a été suivi d'une rencontre avec 200 d'entre eux, de tous âges et de toutes orientations, pour interroger leurs pratiques. Les entretiens ont permis de déconstruire les a priori sur la fréquentation des studios (organisation de vie, outils démocratisés), un aspect

faisant l'unanimité : l'importance pour les répondants de sortir de chez soi et d'aller dans une structure pour les conseils, le matériel, mais surtout pour la rencontre et le contact humain.

Julien Huet remarque que la demande dans sa structure concerne moins la MAO que l'enregistrement. Le matériel va être renouvelé pour inclure des 12 pistes numériques, carte son intégrée, avec un kit micro. De plus, le Temps machine a pris la place de la MJC présente auparavant, ce qui a créé des tensions avec les jeunes qui se considèrent dépossédés ; un important travail sur l'expression scénique est mené pour les convaincre de l'intérêt de la SMAC.

Un membre du VIP demande dans quelle mesure les initiatives prises par les studios sont acceptées par la programmation, les directeurs programmeurs, l'administration (concernant les coûts par exemple).

Julien Huet répond que le Temps machine organise une réunion par semaine concernant la programmation et l'accompagnement, qui permet le dialogue ; d'autre part, un dispositif intitulé Suprême LTM permet chaque année de choisir 3 groupes en accompagnement, bénéficiant de 100 heures de répétition et d'un concert dans le club et en partie dans la grande salle.

Emilie Toutain remarque que l'Hydrophone bénéficie d'une organisation similaire : des réunions régulières ont lieu avec la programmation pour entretenir le dialogue et choisir les groupes accompagnés en concertation. La programmation a également la main sur les premières parties. Au niveau des résidences, un budget est consacré aux résidences amateur où un volume d'heures d'intermittence à l'année est disponible en fonction des besoins son et lumière pour préparer les sets.

Un participant remarque que la programmation peut effectivement avoir de la défiance concernant les pratiques amateurs et qu'il est important de faire des liens entre les scènes professionnelles et amateurs (d'autant qu'en l'absence de concert, les usagers ne viennent plus répéter) et de sortir de la logique de consommation des espaces de répétition pour impliquer les usagers dans la vie du lieu.

Julien Huet note que le Temps machine a pour autre problème que le Bateau ivre vient de rouvrir et organise de la scène locale, ce qui diminue sa fréquentation lors des soirées consacrées à la scène locale (le Temps machine étant excentré par rapport au Bateau ivre).

Une participante remarque que les annonces relatives aux postes de programmeur sur le site de la FEDELIMA montrent une évolution du métier, requalifié en termes de coordination artistique des diffusions.

Stéphanie Gembarski note que la fréquentation des studios est revenue à des niveaux d'avant covid, voire plus ; elle signale qu'un article est prévu dans Libération sur les studios de répétition dans les musiques actuelles d'ici peu.



## Atelier n° 4 - Mesure et optimisation de l'énergie dans les salles de concert : quels constats pour quelles perspectives ?

Des associations telles que négaWatt rappellent que les bâtiments représentent le premier secteur consommateur d'énergie en France. Le monde du spectacle et les bâtiments culturels sont évidemment concernés, mais très souvent la décision d'engager une rénovation thermique n'est pas entre les mains de celles et ceux qui les exploitent. Bien que ce type de rénovation soit essentiel, il existe également un véritable potentiel de sobriété dans l'utilisation et les usages qui sont faits des installations techniques.

Les nouvelles technologies affichées comme la solution face à la crise climatique et environnementale, le sont-elles réellement ? Comment mesurer et optimiser nos installations techniques ? Quelle sobriété énergétique est possible, tout en maintenant nos activités ? L'ensemble de ces questions seront abordées dans cette table ronde encourageant à la réflexion collective sur nos usages.

### Avec...



**Pascal Lenormand (en visio)**  
Designer énergétique, co-fondateur d'Incub'



**Cédric Claquin**  
Coordinateur du projet SO WATT

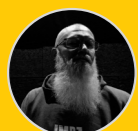


**Baptiste Lecroq**  
Directeur technique au Tétris (La Havre)



**Franck Fily**  
Co-directeur Audiolite

### Co-animé par...



**Peyot**  
Directeur technique à La Tannerie (Bourg en Bresse)



**Hyacinthe Chataigné**  
Coordinateur de l'observation et des études à la FEDELIMA

### Présentation des résultats de l'enquête flash sur la hausse du prix de l'énergie

L'atelier débute par la présentation des résultats d'une «enquête flash» réalisée par la FEDELIMA et le SMA à la fin de l'année 2022 concernant la hausse des prix de l'énergie. Avant de dévoiler les conclusions de cette enquête, **Hyacinthe Chataigné**, coordinateur de l'observation et des études à la FEDELIMA, rappelle les différents profils des types de structures et équipements représentés.

Cette enquête, menée sur une période d'une dizaine de jours, a permis de mettre en évidence les points suivants :

- 66 structures ont répondu, principalement des salles ;
- Une grande partie des formulaires (près de la moitié) étaient partiellement et/ou incorrectement remplis ;
- Les questions portaient sur les aspects liés au gaz et à l'électricité ;
- Les structures ayant répondu à l'enquête sont majoritairement de type associatif ou des équipements publics. Aucune de ces structures n'est propriétaire de son bâtiment, ce qui a une incidence sur les choix relatifs aux contrats énergétiques. En général, ce sont les municipalités ou les agglomérations qui gèrent ces contrats. Par exemple, quinze structures ne paient pas du tout leur consommation d'énergie, celle-ci étant incluse dans l'utilisation du bâtiment.

Au sujet de la hausse des prix de l'énergie, plusieurs points sont à noter :

- **En ce qui concerne l'électricité :**
  - o L'enquête révèle que les personnes chargées de répondre à l'enquête n'avaient pas toujours toutes les informations concernant leur consommation d'énergie. Néanmoins, une augmentation moyenne de 84 % a été observée entre le 1er janvier 2022 et début octobre 2022 en termes de coût unitaire de l'électricité. Cela signifie qu'en 2021, la facture annuelle moyenne se situe entre 18 000 € et 20 000 € pour une cinquantaine de structures ayant fourni leurs tarifs de facturation. Cette facture a augmenté de 13 000 € à 15 000 € entre janvier et octobre 2022.
  - o Les fournisseurs historiques tels qu'ENGIE, Total Énergie, Enedis, etc., couverts par le bouclier tarifaire, ont connu des augmentations relativement modestes sur cette période. En revanche, les fournisseurs «verts» tels qu'ENERCOOP ou Energem ont enregistré des augmentations bien plus substantielles (environ 300 %).
- **En ce qui concerne le gaz :**
  - o Près de la moitié des répondants utilisent le gaz pour le chauffage. En moyenne, une

augmentation de 10 000 € à 17 000 € hors taxe a été constatée, ce qui représente une hausse de 85 % du tarif au kilowattheure. Contrairement à l'électricité, cette augmentation du prix du gaz concerne tous les fournisseurs.

En conclusion, cette enquête confirme également le fait que de nombreuses structures membres de la FEDELIMA (près de la moitié) sont engagées dans des projets de réhabilitation ou de construction de nouveaux bâtiments, entre autres

### Les enjeux de la maîtrise de l'énergie

**Pascal Lenormand**, designer énergétique et co-fondateur d'Incub', poursuit la discussion en présentant d'abord son activité. Pour résumer, Incub', en tant que bureau de stratégie énergétique, « aide les organisations et les individus à se libérer de leur dépendance à l'énergie, c'est-à-dire quelque chose qu'ils utilisent, qu'ils apprécient grandement et dont il est difficile de se détacher ». Cette activité se décline en trois grands secteurs : la publication d'ouvrages sur les enjeux énergétiques, l'offre de formations professionnelles pour les professionnels du bâtiment (ainsi que ceux qui les exploitent) et la création d'un bureau d'études en stratégie énergétique par le biais d'Incub' 42.

Il rappelle ensuite plusieurs enseignements importants à retenir pour l'année 2023, dont certains ont été tirés d'une expérimentation menée avec le Réseau des Indépendants de la Musique en Nouvelle-Aquitaine (RIM) :

- **Nous sommes en situation d'urgence.** Comme mentionné en introduction de cette table ronde, la hausse des coûts de l'énergie est réelle et parfois très marquée, avec des prix multipliés par 10. Jusqu'à présent, la stratégie consistait à affirmer que «faire des économies d'énergie» était synonyme de «réaliser des travaux de performance». Cependant, en situation d'urgence, il est difficile d'engager rapidement des travaux. Les structures n'ont ni les fonds ni les délais nécessaires pour entreprendre de tels travaux rapidement.
- **La sobriété, ce n'est pas ce que l'on croit.** Actuellement, l'approche générale concernant la sobriété énergétique se situe principalement autour de la diminution, certaines collectivités décidant de « couper », ou « fermer » des lieux pour faire des économies. Or, selon Pascal Lenormand, la sobriété ne peut pas être abordée sous l'angle de la coupure : elle doit l'être dans un autre sens, c'est-à-dire que la sobriété doit être la conséquence d'une plus grande efficacité à un niveau inférieur ». Le chemin vers la vraie sobriété commence par résoudre le problème

initial, sans appeler une ressource extérieure et en fabriquant du bien-être. La sobriété énergétique doit ainsi être une conséquence.

- **Selon Pascal Lenormand, la majorité des sujets énergétiques dans les lieux de musiques actuelles se situent à deux endroits :**

- o Les systèmes de ventilation, et notamment le chauffage. Selon Pascal Lenormand, nous avons l'habitude de gérer les ambiances par la température de l'air (chaud). Cette stratégie n'est pas adaptée aux structures culturelles, et l'on constate très souvent les problèmes de maintenance, d'accès aux installations, de pilotage, etc.

- o Il existe un manque de zonage géographique et temporels : la plupart des personnes qui conçoivent des salles ne saisissent pas que le temps de concert ne représente que 2% du temps de présence et ne se concentrent pas sur les 98% du temps restant où il y a également de l'activité. Tout est dimensionné pour le spectacle, alors que l'essentiel des enjeux énergétiques se situe en dehors du temps de spectacle.

- **« Tous les problèmes liés à l'énergie sont en partie techniques, en partie économiques et en grande partie culturels. »** Les principaux obstacles ne sont pas techniques, mais plutôt liés aux mentalités, aux habitudes et aux réflexes. Selon Pascal Lenormand, le premier obstacle à surmonter est de se permettre d'expérimenter et de ne pas simplement appliquer des généralités. Il faut essayer, identifier si des actions apparemment impossibles sont réellement réalisables et oser mettre en œuvre des solutions qui améliorent le bien-être ou réduisent la consommation.

- **La culture est un service énergétique :** la réflexion des énergéticiens ne prend pas en compte la culture. Ils se concentrent sur le chauffage et le refroidissement, en considérant les concerts comme du « bruit et de la lumière ». Les énergéticiens ne mesurent pas l'impact culturel, ils mesurent simplement la consommation. Cependant, les lieux culturels produisent bien plus que de l'énergie, et il est nécessaire de développer des arguments pour contrer cette idée préconçue.

- **Une méthode pour aborder tous les sujets énergétiques dans les salles de spectacle et les événements existe.** L'énergie sert à trois choses : produire de la chaleur, générer de l'énergie mécanique et fournir une « information-conscience » (c'est-à-dire une expérience). On peut aborder n'importe quel espace en fonction de ces trois domaines et déterminer la

stratégie appropriée pour fournir l'un de ces services, en utilisant soit une source externe d'énergie, soit l'énergie humaine (qui est également une forme d'énergie), mais qui ne consiste pas en carburant fossile ou en électricité. La méthodologie existe, et il faut l'appliquer de différentes manières :

- o Un accompagnement en groupe : rassembler 10 à 20 lieux au sein d'un « collectif apprenant » pour progresser ensemble et mener une vingtaine d'expérimentations en parallèle. Cela permet de répliquer rapidement des stratégies sans les copier-coller, mais en les adaptant.

- o Un plan stratégique et un suivi individuel, basés sur l'expérience pratique (par exemple, essayer de réduire le chauffage plus tôt ou de l'allumer plus tard pendant une semaine et observer les résultats, etc.).

Peyot, directeur technique de La Tannerie (Bourg-en-Bresse), partage une piste de réduction de la consommation basée sur les propos de Pascal Lenormand. En constatant que les groupes froids fonctionnaient 24 heures sur 24 et 7 jours sur 7 alors que le bar n'était pas ouvert tous les jours, il a décidé d'expérimenter en les arrêtant dès que la salle n'était pas ouverte au public pendant quatre jours consécutifs. Cette petite expérimentation a marqué le début de la maîtrise de l'énergie, en montrant qu'il existe de nombreux leviers directs ou indirects auxquels nous ne pensons pas spontanément.

### **So Watt : une expérimentation pour accompagner les structures vers une consommation énergétique plus efficace**

Cédric Claquin, membre du collectif So Watt, poursuit la discussion en présentant l'expérimentation qu'ils ont menée en réponse aux contraintes économiques évoquées précédemment, ainsi qu'aux contraintes futures telles que l'application du décret tertiaire, qui impose aux bâtiments de plus de 1000 m<sup>2</sup> de réduire leur consommation de 40 % d'ici 2030. Ils ont donc élaboré un simulateur gratuit permettant de tester du matériel, de mesurer sa consommation et d'identifier et recommander des équipements moins énergivores. Cédric Claquin a cité l'exemple des mesures effectuées lors d'un festival sous chapiteau qui ont permis de tirer plusieurs enseignements : plus de 40 % de la consommation électrique du festival était due à un type de projecteurs utilisés seulement pendant 2 heures au cours des 3 jours. Ce simulateur vise à sensibiliser les acteurs culturels sur certains équipements très énergivores.

En parallèle de ce travail sur le simulateur, le collectif So Watt accompagne des lieux pour réaliser des mesures de consommation énergétique. Concrètement, cela implique de se connecter aux armoires élec-

triques ou aux systèmes en place pour mesurer les pics de consommation. Cédric Claquin a cité l'exemple d'un deuxième festival situé sur la Côte d'Azur qui possédait deux groupes électrogènes de 400 Kva l'un, alors qu'aucun groupe n'a dépassé 48 Kva. Ils ont ainsi découvert qu'un seul groupe électrogène de 200 Kva aurait largement suffi. Ce travail permet de mieux comprendre d'où l'on part (en mesurant et en produisant des données quantitatives) et de prendre des mesures en expérimentant différentes approches. Le collectif teste actuellement sa solution et recherche d'autres structures pour obtenir plus de données.

Pascal Lenormand ajoute qu'il est facile de trouver ces 40% de réduction qui vont être imposés dans le cadre du décret tertiaire, car il existe beaucoup de gisements non identifiés (des chauffe-eau non identifiés, des climatisations inutiles, etc.). Le collectif et l'expérimentation permettra de s'emparer de ces questions.

### **La LED : une solution véritablement éco-responsable ?**

La discussion continue avec le témoignage de Franck Fily, co-directeur d'Audiolite, au sujet de l'utilisation de la technologie LED et de son véritable impact environnemental. Franck Fily a rappelé qu'il est important de prendre en compte la durée d'utilisation lorsqu'on évoque la consommation énergétique. Il a repris l'exemple mentionné précédemment concernant la consommation énergétique d'un bar : il est aberrant d'avoir des groupes froids qui fonctionnent pendant 4 jours consécutifs sans rendre de service. En revanche, une machine énergivore utilisée brièvement n'est pas aussi problématique.

En ce qui concerne la technologie LED, on observe une réduction de la consommation pour les nouveaux produits, mais il faut prendre en compte la durabilité et la réparabilité de ces équipements. L'exemple des projecteurs est parlant : les anciens modèles avaient une durée de vie de 30 ans et étaient fabriqués en France à partir de matériaux courants. Les projecteurs actuels, qu'ils soient haut ou bas de gamme, consomment moins d'énergie, mais ils sont fabriqués avec des composants provenant de l'étranger et assemblés de manière complexe. Bien que la consommation instantanée ait diminué d'environ 8 fois entre les modèles halogènes et les LED, les produits actuels sont moins durables et fabriqués dans des conditions déplorables. De plus, le support technique est limité et la durée de vie de ces produits souvent courte. Cela montre qu'il existe un véritable défi dans les choix technologiques, et l'exemple des LED en est un

1- Le kVA ou kilovoltampère exprime, quant à lui, la puissance « apparente », il correspond à la charge électrique maximale que votre installation électrique peut supporter.

exemple frappant. Il est important de considérer des aspects au-delà de la simple facture énergétique. Un participant soulève la problématique du stockage des anciennes lumières conventionnelles si elles sont remplacées par des équipements LED. Franck Fily a affirmé qu'il est difficile, voire impossible, de remplacer une lampe LED à la place d'une lampe halogène tout en conservant la même carcasse. En conséquence, il n'existe pas de solution économiquement viable pour remplacer ces anciens équipements.

Cependant, certaines solutions ont été envisagées pour les projecteurs PC Découpes, comme celle proposée par le fabricant italien Coemar qui a développé des ampoules LED pour remplacer les lampes halogènes dans ces projecteurs. Cependant, cette initiative a rencontré des limites, car elle n'est pas compatible avec de nombreux modèles de projecteurs. D'autres fabricants se sont lancés dans le « retrofit »<sup>2</sup>, mais cette option n'est viable que pour un nombre limité de projecteurs. La conservation de la carcasse existante est une démarche durable, évitant ainsi le gaspillage de machines. Malheureusement, cette option ne convient que pour un petit nombre de projecteurs. Malgré ces défis, peu de solutions existent pour moderniser les anciennes machines.

L'arrêt de la production des lampes halogènes est devenu une réalité, ce qui pose un véritable problème pour les petites scènes, en particulier dans le milieu du théâtre et des centres culturels qui n'ont pas les moyens de remplacer leur parc d'équipements. Bien que les LED aient été présentées comme une solution, il est devenu évident qu'elles ne sont pas aussi écologiques qu'on pourrait le penser, compte tenu de l'ensemble du cycle de vie, de la production au recyclage.

### **Le Tetris : bilan de 10 années d'utilisation de panneaux photovoltaïques**

Baptiste Lecroq, directeur technique du Tetris (Le Havre), poursuit la discussion en présentant son retour d'expérience après 10 ans d'utilisation de panneaux photovoltaïques dans sa structure. Peyot souligne l'importance de ce témoignage, car de nombreuses structures membres de la FEDELIMA s'engagent dans des projets de réhabilitation de leurs bâtiments et envisagent d'installer des panneaux solaires.

L'association qui gère Le Tetris est propriétaire du bâtiment depuis 2013 et possède 200 mètres carrés de panneaux solaires installés sur le toit. Le Tetris revend l'électricité produite, car lors de l'installation des panneaux, le bureau d'études qui les accompagnait a af-

2- Le Retrofit permet de moderniser un système d'éclairage en remplaçant des luminaires obsolètes, défectueux ou énergivores par des modules LED sur mesure qui s'adapteront aux modules existants. Le Retrofit est une alternative au changement complet des luminaires.

firmé qu'il était impossible de consommer directement l'électricité produite. Après 6 mois, l'équipe a réalisé que les panneaux ne produisaient pas d'électricité en raison d'un mauvais câblage par Enedis. Plus tard, une autre erreur de câblage par l'électricien a empêché toute production pendant 6 mois supplémentaires. Ainsi, ce n'est qu'en 2015, après l'ouverture de la salle de concert fin 2013, que Le Tétris a commencé à produire de l'électricité réellement. Cependant, quelques années plus tard, une baisse de la production a été constatée en raison de la corrosion qui a endommagé plusieurs panneaux.

Actuellement, Baptiste Lecroq souligne que l'installation de panneaux solaires ne leur rapporte que très peu, car le prix de l'électricité qu'ils achètent a doublé en raison de la crise, tandis que le prix de revente reste fixe en raison d'un contrat signé à l'époque. Malgré tout, Le Tétris a produit de l'énergie verte pendant 10 ans, économisant l'équivalent de 41 tonnes de CO<sup>2</sup> depuis 2015. Un panneau affichant la production instantanée, la consommation instantanée et les économies de CO<sup>2</sup> réalisées a été installé dans le bar depuis le confinement. Cela suscite des discussions avec le public, qui peut constater en temps réel la production et la consommation du bâtiment. Pendant le mois de juillet (période d'activité faible), les panneaux ont produit les 2/3 de la consommation du bâtiment. Ainsi, on constate que même « au repos », le bâtiment consomme plus qu'il ne produit.

Baptiste Lecroq insiste sur la nécessité de former les équipes techniques pour gérer ces installations au quotidien. Il y a 10 ans, peu de structures avaient ce type de compétences, c'est pourquoi la formation et le partage d'informations sont essentiels.

### **Quel constat autour de la question de la formation ?**

Pascal Lenormand observe que les directions techniques et les régisseurs sont perçus par leurs équipes comme les « personnes ayant la boîte à outils ». Cela signifie que, en interne, les employés considèrent souvent que les technicien-ne-s ont toutes les réponses aux questions liées au bâtiment, ce qui n'est pas toujours le cas. Une formation visant à permettre aux personnes travaillant dans les bâtiments de gérer les aspects liés à l'énergie n'est pas encore mise en place. Même si ces personnes disposent d'outils techniques, elles n'ont pas toujours la formation ni les compétences nécessaires pour les gérer correctement. Cela crée de véritables problèmes, car les collectivités propriétaires des bâtiments n'ont généralement pas le temps de gérer ces aspects, et ainsi personne ne s'en occupe. Selon Pascal Lenormand, il n'existe pas encore d'offre de formation adaptée. Par exemple, il serait utile d'avoir une formation d'une demi-journée pour apprendre à gérer le système de ventilation.

### **So Watt propose-t-il des formations ?**

Cédric Claquin précise que So Watt rassemble des groupes de travail pour élaborer le simulateur. L'engagement des utilisateurs permet d'aborder la question de la formation. Ils identifient les lacunes et les formats adéquats dans l'optique de déployer rapidement de courts modules de formation, en collaboration avec des syndicats et des fédérations.

Cédric Claquin mentionne que des formateurs et des consultants RGE (Reconnus Garants de l'Environnement) sont déjà répertoriés pour réaliser des bilans carbone. Cependant, il estime nécessaire de trouver des moyens plus simples pour amorcer rapidement des actions. L'accès aux ressources est également crucial. Des rapports comme celui du « **Guide de l'énergie maîtrisée** » sont des ressources précieuses. Ainsi, So Watt envisage de créer un réseau de personnes partageant ces ressources à travers tout le territoire.

Peyot confirme ces propos en soulignant l'importance de partager ces discussions et enjeux avec l'ensemble des équipes en interne, car ces problématiques ne peuvent reposer uniquement sur les épaules des responsables techniques. Cédric Claquin évoque alors l'exemple de la solution **Regenbox** imaginée par l'Atelier 21, qui permet de recharger les piles alcalines et illustre l'intérêt de partager ces questions avec l'ensemble des équipes et des personnes fréquentant les lieux. Ces expérimentations, qui font d'un lieu culturel un collecteur de piles, permettent de s'emparer collectivement de ces enjeux et d'initier un dialogue avec les visiteurs pour les sensibiliser. Il a souligné l'importance d'intégrer de telles expérimentations dans les projets des salles pour susciter le changement.

Pascal Lenormand conclut en insistant sur l'importance de la mesure pour détecter les anomalies et vérifier le bon fonctionnement ou le fonctionnement « normal » des installations. Or, il souligne également la nécessité de redéfinir ce qui est considéré comme « normal » dans ce contexte. Bien que la mesure soit informative, elle ne peut pas tout résoudre.

### **L'écriture du programme architectural : un moment clé**

Pascal Lenormand souligne que l'enjeu majeur réside dans l'élaboration du programme, c'est-à-dire du document que le maître d'ouvrage (souvent la collectivité) fournit aux équipes de conception pour définir leurs besoins. Selon Pascal, les programmes contiennent souvent des lieux communs inutiles, voire des éléments copiés-collés d'autres projets. Il est essentiel de décrire comment les espaces doivent être utilisés, comment ils doivent vivre. Beaucoup

d'enjeux futurs sont définis à ce stade, et il est crucial de se faire entendre. De plus, il est important d'exiger que les concepteurs passent du temps en conditions réelles avec les équipes techniques (comme lors d'une résidence, d'une réception de groupe ou d'une installation de scène, par exemple).

### **Questions et témoignages de la salle**

Un salarié de la structure du Plan, une scène de musiques actuelles à Ris-Orangis, confirme que les directions techniques des lieux sont rarement sollicitées lors de la phase de programmation, notamment parce que les postes techniques ne sont pas pourvus avant la création d'une nouvelle salle. **Selon lui, la phase de réception des travaux et des bâtiments est également un aspect crucial à prendre en compte.** Il a cité l'exemple du Plan, qui est labellisé comme bâtiment à Haute Qualité Environnementale (HQE) avec des installations telles que des pompes à chaleur, la géothermie, des panneaux solaires et un toit végétalisé. Cependant, rien ne fonctionne comme prévu, ce qui a contraint l'équipe de la salle à recourir à des solutions énergivores, telles que l'utilisation de radiateurs électriques, en l'absence de fonctionnement des systèmes prévus. Les prestataires qui ont travaillé sur ces aspects ne sont souvent pas joignables pour résoudre ces problèmes. Le Plan a donc dû recourir à un accompagnement juridique impliquant des avocats experts pour clarifier les responsabilités. Néanmoins, malgré trois ans de réunions d'experts, aucune réponse n'a encore été apportée et les solutions tardent à se concrétiser. Il est alors rappelé que la responsabilité n'incombe pas à l'utilisateur, mais à l'exploitant du bâtiment.

Pascal Lenormand souligne également qu'il existe un véritable enjeu pour trouver des solutions temporaires pour gérer les problèmes existants en attendant que des solutions définitives soient trouvées. Le rôle du designer énergétique consiste à trouver des moyens provisoires pour assurer un fonctionnement adéquat dans le bâtiment. Il a mis en évidence que l'industrie du bâtiment se contente de livrer un projet et disparaît souvent après un an, laissant les questions liées à l'exploitation sans réponse. De plus, les bâtiments sont souvent conçus sans tenir compte des usages réels, ce qui est une lacune majeure à combler.

Un participant insiste sur le fait que la question de l'entretien et de l'évolution des bâtiments sur le long terme est cruciale. Il a noté que les collectivités chargées de la gestion des bâtiments ne disposent souvent pas de personnel dédié à cet entretien. Souvent, ces tâches sont externalisées via des contrats multi-techniques qui changent régulièrement, avec de nouveaux interlocuteurs qui redécouvrent le bâtiment tous les trois ans, par exemple. Cette approche actuelle entrave un suivi cohérent sur le long terme, ce

qui pose des problèmes majeurs. Pour étayer son point de vue, le participant ajoute qu'il serait inconcevable de mettre en place un fonctionnement dans les salles de concert si des directions techniques étaient intermittentes. La réflexion est la même pour l'entretien du bâtiment. Selon lui, il serait pertinent que des organismes (type fédération) fassent des remontées du type « usage » auprès des partenaires publics.

**La question du zonage est également d'une grande importance** pour prendre en compte les différentes plages horaires d'exploitation des espaces, tels que la grande salle, le club, les bureaux et les studios, qui ne sont pas utilisés aux mêmes heures. Cependant, cette notion est difficile à faire comprendre aux programmateurs.

Cédric Claquin souligne qu'il est impératif de partager tout ce qui a été discuté lors de ces échanges (l'importance d'être écouté par le programmiste, d'être présent lors de la réception du bâtiment, le manque de compétences des pouvoirs publics en matière d'entretien du bâtiment, les besoins en compétences et en formation des directions techniques sur les questions liées au bâtiment, etc.) auprès d'organismes tels que la Fédération Nationale des Collectivités Territoriales (FNCC) ou la Fédération Nationale des Associations de Directeurs et Directrices des Affaires Culturelles (FNADAC). Il a rappelé l'importance de faire remonter les retours d'expérience dans les instances de décision pour que ces problématiques puissent être prises en compte.

### **Retour d'expérience sur le suivi du chantier du nouvel Antipode**

Nicolas Nacry, qui a été chargé de mission pendant trois ans pour superviser l'intégralité de la phase de construction du nouvel Antipode à Rennes jusqu'à sa réception, partage son expérience de suivi de chantier. Il souligne que le directeur de l'époque était activement impliqué dans la phase d'élaboration du programme, un aspect qu'il considère également comme essentiel.

Il confirme également l'importance de se faire entendre. Bien que cette nécessité puisse se révéler complexe, Nicolas Nacry compare le processus à un « ring de boxe » au sein de la cabane de chantier et insiste sur la nécessité d'adopter une attitude proactive. Il encourage à pousser le bureau d'études à aller au-delà de la « gestion installateur » ou « gestion mainteneur » pour atteindre la « gestion utilisateur », communément appelée GTB (Gestion Technique du Bâtiment). Au cours de son expérience, il a observé d'importantes différences culturelles entre le domaine de la construction et celui de la culture. Il note également un manque significatif de reconnaissance envers les directions techniques, qui sont peu considérées par le milieu du bâtiment, notamment les in-

généralistes. Cela soulève la question de l'existence d'associations ou de réseaux de maîtrise d'œuvre permettant aux directions techniques des lieux culturels d'engager le dialogue. Nicolas Nacry suggère que cette dynamique pourrait être initiée par des réseaux tels que REDITEC. À ses yeux, il serait extrêmement bénéfique de partager ces problématiques en amont, au sein d'une nouvelle forme d'instance à créer, car intervenir une fois que le projet de construction est en cours d'exécution est trop tard. Pour reprendre la métaphore précédente, la « cabane de chantier » n'est pas l'endroit adéquat pour mener ce type de discussions. Pascal Lenormand répond que des organisations et des réseaux de maîtres d'œuvre existent, mais que les lieux culturels représentent une minorité presque incompréhensible pour le monde du bâtiment, qui fonctionne selon des usages conventionnels (construction des salles polyvalentes, de bureaux, d'écoles, etc.). La question des résidences artistiques, de la gestion du bar, etc. est totalement méconnue et les bâtiments culturels sont perçus comme des OVNI à leurs yeux. Selon Pascal Lenormand, il faudrait que la filière, via le SMA, la FEDELIMA ou REDITEC, propose elle-même des programmes types pour les salles de spectacle. Sans dupliquer tous les programmes, il serait intéressant d'imaginer une checklist reprenant au moins les grandes lignes pour définir les enjeux majeurs des salles de spectacles, car les directions techniques des salles de concert sont aujourd'hui en mesure de déterminer les sujets à traiter en priorité avec les programmistes.

Hyacinthe Chataigné rappelle qu'un des objectifs du groupe de travail « réhabilitation » est d'obtenir des informations plus précises sur l'ensemble des bâtiments / ERP gérés par les adhérents de la FEDELIMA. Une enquête sera diffusée en mai 2023 afin de répondre à la demande croissante d'informations concernant les projets de préfiguration, d'agrandissement et de réhabilitation de nouveaux lieux, accentuée par les questionnements liés aux problématiques conjoncturelles actuelles, comme l'inflation des coûts de l'énergie. Cette enquête apportera des ressources et alimentera les problématiques évoquées précédemment.

Par ailleurs, il est possible de trouver des ressources sur le site internet de la MIQCP (Mission Interministérielle pour la Qualité des Constructions Publiques), notamment des guides d'aide à la programmation, ainsi que dans les actes des journées de REDITEC dédiées à la maîtrise d'usage.

## Atelier 5 - Les fonctions techniques, des métiers aux horaires atypiques : quelles conséquences sur la vie sociale et familiale, la santé des personnes ou encore la projection dans ces fonctions à long terme ?

« Travail régulier en soirée et le weekend » : cette formule qui passe souvent à la trappe des considérations quand on démarre avec entrain un parcours professionnel dans les métiers techniques du spectacle vivant peut apparaître, avec le temps, plus lourde de conséquences. En effet, ces conditions de travail ne sont pas sans incidences sur les rythmes biologiques, la santé, les relations sociales, familiales, les motivations professionnelles... Cet atelier sera l'occasion d'approfondir sous différents angles ce que viennent questionner les horaires atypiques, mais aussi les moyens de concilier au mieux nos besoins sociaux, affectifs, d'équilibre avec les contraintes d'exercices des métiers techniques du spectacle vivant : travail en soirée, sur des périodes de weekend, des temps de loisirs, des rythmes irréguliers...

### Avec...



**Emmeline Cadio**  
Régisseuse principale  
d'Hydrophone (Lorient)



**Benjamin Bruneau**  
Régisseur d'exploitation à  
l'Echonova (Saint-Avé)



**Aline Pradeau**  
Coach professionnelle &  
formatrice certifiée en gestion  
du temps - Les Clés du Temps



**Clémentine Brien**  
Régisseuse salle, son, plateau à  
l'EMB (Sannois)

### Co-animé par...



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



**Stéphanie Gembariski**  
Coordinatrice des dynamiques  
liées à l'égalité, aux diversités  
et aux pratiques artistiques à la  
FEDELIMA

Au regard des activités qu'ils soutiennent, notamment les concerts, les métiers techniques du spectacle vivant (régie générale, son, lumière...) s'exercent fréquemment en dehors des horaires dits « de bureau », soit ceux usuellement considérés entre 9h et 18h. L'objectif de cet atelier est de s'interroger sur les incidences que peuvent avoir ces horaires atypiques sur la vie sociale, familiale, les projections de carrière à long terme ou encore la santé des personnes. Pour cela, nous nous appuyons sur le témoignage de techniciens et techniciennes qui travaillent pour différentes scènes de musiques actuelles, puis avec Aline Pradeau, coach professionnelle et formatrice, entres autres sur les questions de gestion du temps. Nous avons débouché sur une analyse des questions soulevées par les témoignages ainsi que sur l'identification de différentes ressources ou outils.

**Emmeline Cadio, régisseuse principale à Hydrophone (Lorient)** : Emmeline a pris ses fonctions au sein de la scène de musiques actuelles Hydrophone à Lorient, en septembre 2019, soit 6 mois après l'ouverture de la structure. Dans le cadre de ses fonctions, elle a en charge la préparation des concerts, toutes les embauches et les contrats du personnel technique. En termes d'exploitations, elle gère celles des concerts, des résidences, une petite partie des activités hors les murs, la maintenance du matériel, les plannings et les horaires des équipes techniques.

**Clémentine Brien, technicienne son, plateau à l'EMB (Sannois)** : Clémentine travaille à l'EMB à Sannois depuis janvier 2020, soit quelques mois avant la fermeture de la structure au public en raison du confinement dû au Covid-19. Elle est régisseuse son et plateau. Elle gère l'accueil technique sur l'ensemble des résidences et des concerts. Elle est également en lien avec la médiation culturelle pour la gestion technique des actions hors les murs. Enfin, elle a en responsabilité la gestion des plannings des équipes techniques.

**Benjamin Bruneau, directeur technique de l'Echonova (Saint-Avé, agglomération de Vannes)** : Benjamin a pris ses fonctions dans la structure en avril 2011, un an après l'ouverture de la salle, en tant que technicien son. Après avoir occupé les fonctions de régisseur général, il est désormais directeur technique depuis le début de l'année. En plus de 10 ans, ses missions ont donc évolué. Sans pouvoir détailler réellement celles qu'il occupe au titre de la direction technique de l'Echonova depuis seulement quelques semaines, il revient sur celles de ces fonctions antérieures. Il a commencé par la gestion des studios de répétition et d'enregistrement. Il a ensuite eu la responsabilité de l'accueil son sur l'ensemble des activités de la structure pour évoluer vers la préparation des différentes dates de l'Echonova (diffusions dans et hors les murs, résidences actions culturelles...) et la responsabilité technique des différents événements de la structure : la gestion des plannings des équipes techniques permanentes et intermittentes,

des feuilles de route, les négociations des locations de matériel le cas échéant. Sur les fonctions de directeur technique qu'il occupe actuellement, il conserve toute la partie préparation en amont des événements et prend désormais en charge la gestion du bâtiment, de l'hygiène et de la sécurité.

**Aline Pradeau, fondatrice et dirigeante de la société Clés du temps (Rennes)** : Aline accompagne les personnes, les entreprises autour de la thématique de la gestion du temps, en coaching ainsi qu'en formation, pour apporter des contenus plus généraux. En tant que consultante, elle aide les entreprises à mettre en pratique des changements sur les questions de gestion du temps.

**Véra Bezsonoff les questionne dans un premier temps sur la façon dont leur a été présenté leur planning type ou l'organisation du travail lié à leur poste, lorsqu'il et elles ont pris leur fonction ? Elle leur demande ensuite de préciser qu'elle est aujourd'hui la réelle organisation de leur travail sur une année type hors événementiel ou festival ?**

**Emmeline Cadio** explique qu'à sa prise de poste, Hydrophone organisait environ 35 concerts par an, hors festival ou événement hors les murs. L'ensemble des salarié-es travaillait 33 heures par semaine dans la structure. Normalement les lundis ne sont pas travaillés et le temps de travail est annualisé. Or, dans les faits, elle précise que ce mode théorique d'organisation n'est pas réaliste. Le nombre de concerts se situe aujourd'hui davantage autour de 47 dates par an, sans prendre en compte les résidences qui se sont également développées. Aussi, garder les lundis non travaillés est très difficile. Son planning varie en fonction du nombre de concerts. Les semaines sans événement, elle travaillera sur une amplitude 9h30-17h30, en revanche les semaines où il y a deux jours de concerts, les amplitudes horaires explosent. Quand le rythme des dates le lui permet, elle essaie de contrebalancer les journées d'exploitation avec des journées plus courtes, soit la veille ou le lendemain, mais cela dépend essentiellement de l'enchaînement des dates de concerts et des résidences.

**Clémentine Brien** précise qu'à l'EMB ils sont deux permanents en techniques : Zouki est régisseur général et Clémentine est régisseuse son et plateau. Elle explique que sa prise de poste a eu lieu à la suite de une longue période de stage au sein de la structure. Aussi, elle était bien au fait du niveau d'activité auquel elle allait être confrontée : 50 ouvertures publiques par an, entre 180 et 200 jours de résidence sur les 10 mois d'ouverture de la structure. Néanmoins une nouvelle activité de médiation culturelle a été développée après la période de pandémie qui a ajouté au moins une date par mois hors de la structure, dans les écoles, les établissements pénitentiaires, etc. Cela demande également une préparation technique en

amont et parfois une présence sur certaines actions. Une programmation d'été a aussi été développée à la suite de la période du Covid-19, qui fait que la structure propose des concerts en juillet désormais. Ces différentes activités se sont ajoutées progressivement au poste sur lequel elle a été recrutée en 2020. En termes d'horaires de travail en semaine, une amplitude horaire habituelle se situe entre 10h30 – 19h30. Les jours d'ouverture publique, elle oscille davantage entre de 12h30 – 01h00. La difficulté qu'elle rencontre dans la gestion de son planning et de son temps de travail est le manque d'anticipation de la structure sur la planification des activités, celles des résidences notamment. Parfois elle apprend le calage d'une résidence quelques semaines avant, voire la semaine précédente, ce qui complique voire rend impossible, une organisation stable de son temps personnel.

**Benjamin Bruneau** explique que lorsqu'il a récupéré la régie générale il était présent sur toutes les exploitations, tous les événements de la structure, ce qui n'était pas le cas lorsqu'il était en accueil son ou au plateau. Il précise qu'il est papa depuis peu, et qu'en termes de charge horaire cela devenait trop lourd dans son organisation. Il a alerté la direction de la structure de sa situation et après quelques négociations, la création d'un poste de directeur technique a été validée. Aussi, conserve-t-il quelques astreintes de soirées via ces nouvelles fonctions, mais n'a plus nécessité à être présent sur chaque exploitation. Véra Bezsonoff questionne les invités sur l'élément qui, à un moment donné, a pu questionner l'organisation de leur travail au sein de leur structure. Elle leur demande également de quelle manière cela les a-t-il questionné ?

**Clémentine Brien** explique qu'elle pensait initialement que son manque de temps personnel venait du fait qu'elle habitait à une heure de son travail. Elle se figurait alors que ce temps de transport en était la cause. Or elle a récemment déménagé à proximité de son lieu de travail et elle s'aperçoit qu'elle n'a pas davantage de temps pour ses loisirs ou même ses courses. Elle se questionne également sur le fait qu'elle fait régulièrement des semaines de 6 jours sur 7 d'où des temps de repos, de socialisation et de loisirs très courts. S'ajoute à cela les horaires atypiques liés à sa fonction qui sont incompatibles avec une activité physique, une vie sociale en fin de journée par exemple. C'est cette prise de conscience du fait que son précédent temps de transport domicile – lieu de travail n'était pas le réel frein à un équilibre entre vie professionnelle et vie personnelle qui est venue la questionner sur son organisation.

**Emmeline Cadio** précise tout d'abord qu'elle a beaucoup réfléchi et cheminé autour de cette question, indépendamment du fait qu'elle est toujours très motivée par son métier. Elle explique que quand elle a pris ses fonctions, elle était célibataire et arrivait juste

à Lorient sans cercle d'amis ; aussi elle passait énormément de temps au sein de la structure. Puis, la rencontre de son conjoint qui ne travaille pas dans le secteur culturel, qui a été un premier élément déclencheur par rapport aux questions qu'il pouvait lui renvoyer quant à son rythme de travail, aux sollicitations très importantes en termes de présence imposées par ses fonctions au sein d'Hydrophone. Puis est arrivée la période du Covid-19 ainsi que son premier enfant qui ont généré d'autres questionnements, notamment sur le fait de se rendre indispensable à la bonne marche d'une structure. Est-ce une réalité, un piège, une obligation ? Elle ajoute que ses obligations maternelles l'ont incité à prendre davantage de recul et à solliciter la direction de la structure pour réfléchir à un autre mode d'organisation possible.

Un régisseur général dans la salle rappelle les obligations du code du travail et des conventions collectives par rapport à la gestion des temps de travail, qui permettent un premier cadre auquel l'employeur doit normalement se conformer.

**Benjamin Bruneau** répond que dans son cas, la solution trouvée pour rester dans la conformité des réglementations du travail a été de passer son poste au forfait jour. Il précise aussi qu'entre le moment où il est arrivé à l'Echonova et maintenant, le projet a considérablement évolué. A sa prise de poste, il s'articulait essentiellement autour de la répétition et de la diffusion ; aujourd'hui il y a de l'action culturelle, de l'accompagnement artistique, du hors les murs. La majorité de l'équipe est arrivée dans ce projet par passion, avec une forte motivation de contribuer à ce nouveau projet pour les musiques actuelles sur le territoire de Vannes il y a un peu plus de 10 ans. Il admet qu'alors, cette motivation a souvent conduit à s'investir davantage sa vie professionnelle, et à passer moins de temps avec sa famille, ses amis. Néanmoins, 10 ans après, à 40 ans, devenu parent, il constate que ses aspirations ont changé.

**Véra Bezsonoff** précise que deux problématiques apparaissent d'ores et déjà dans les échanges ; la gestion des horaires atypiques de travail, à laquelle s'est ajoutée celle de la surcharge du volume horaire due notamment au développement des projets. Elle interroge ensuite les invités sur les incidences de leur rythme et horaires de travail sur leur vie sociale et leur projections professionnelles. Est-ce que les contingences horaires liées à métier constituent un frein à leur vie amicale, familiale ou est-ce davantage un facteur qui impacte leurs projections professionnelles et bien être personnel ?

**Benjamin Bruneau** témoigne qu'il a senti une évolution par rapport à différentes phases de sa vie personnelle. Il rappelle aussi qu'il trouve pleinement ses motivations professionnelles dans le métier qu'il exerce. Aussi quand il était célibataire, les horaires décalés, le rythme parfois dense lié à son métier ne le question-

naient pas. Maintenant qu'il est en couple et qu'il a un enfant, son rapport au temps personnel se requestionne. Par rapport à sa sphère amicale, il ajoute qu'il n'a jamais ressenti d'isolement ou de décalage. La récupération des heures complémentaires effectuées lui permettait sur certaines périodes, de dégager du temps, de partager loisirs et vacances avec sa sphère amicale.

**Emmeline Cadio** explique qu'au regard de l'enchaînement des événements, des concerts le weekend et des résidences en semaine, elle rencontre plus de difficultés à se dégager de réels moments de loisirs, de période de plusieurs jours d'affilée hors des périodes de fermeture de la structure. Elle ajoute également la problématique des weekends où sa sphère amicale est disponible quand elle travaille la plupart du temps. Cela peut générer l'impression de rater des événements liés à la vie sociale, amicale, familiale. Elle constate aussi que pour les postes techniques, cet état de fait, ce rythme de travail sont quasiment inhérents à ces métiers, à leurs fonctionnements. La plupart du temps, les salarié-es qui occupent ces fonctions ne se posent même la question de savoir si c'est un fait obligé ou si cela peut être remis en question et travaillé à l'échelle de l'organisation de la structure contrairement aux autres postes, qui amenés à travailler sur une soirée, obtiennent les moyens de récupération ou de compensation effective sont mis en place.

**Clémentine Brien** partage également et pleinement ce constat. Elle précise qu'elle vit seule sans obligation familiale. Aussi, dans l'absolu, sa présence à l'EMB ne lui pose pas de problème. Néanmoins elle ajoute qu'en effet, son cercle d'amis a complètement changé depuis qu'elle travaille. Maintenant, ses collègues sont devenus ses ami-es et c'est souvent sur le lieu de travail qu'elle partage des moments de fête après ses horaires de travail, pour rester dans un cercle de relations sociales.

**Après ces premiers témoignages, Véra Bezsonoff propose à Aline Pradeau de réagir et proposer des éléments d'analyses et de prise de recul sur ces situations.**

**Aline Pradeau** souligne que ces témoignages montrent effectivement une articulation des différents temps de vie un peu chahutée par des horaires atypiques et/ou des plannings non anticipés. Elle précise que cette problématique est assez courante dans l'organisation du travail et ce, dans de nombreux secteurs professionnels, au-delà de ceux qui sont d'emblée identifiés sur des horaires atypiques. La question qui se pose alors est : comment fait-on pour sortir du cercle infernal où l'on perd le contrôle du quotidien, où l'on est tout le temps au travail, où l'on a l'impression de ne pas maîtriser son temps, de ne pas profiter de sa famille, de ses amis ? Comment peut-on faire ?

La réponse peut être assez simple et la solution n'est pas de quitter son travail ou son poste parce que même dans un autre travail ces questions se poseront également. Elle précise que ce qui est essentiel, c'est de se questionner justement sur ces différents temps de vie, d'identifier ce qui constitue nos sphères professionnelle, sociale, familiale, amicale, personnelle, de définir de quoi elles se constitueraient dans un idéal. Cela peut même être schématisé de manière intuitive par différents cercles plus ou moins importants selon la place que chacune des sphères prend dans notre vie actuelle, qui peuvent même se chevaucher à certains endroits car certaines sphères de notre vie peuvent être entremêlées. Face à ce premier schéma, la seconde étape est ensuite de dessiner le schéma qui constituerait notre idéal en termes d'articulation de nos différents temps de vie, l'idée étant aussi de garder ce qui est source de motivation dans notre vie actuelle. Sur ce dernier point, elle précise qu'Emmeline, Benjamin et Clémentine ont tous les trois témoigné de leur passion pour leur travail, malgré les contraintes d'emploi du temps, donc s'il ou elles changent complètement cet aspect-là de leur vie, il ou elles ne seront pas plus heureux-ses. Une autre question à se poser est aussi « qu'est-ce que j'aimerais développer par rapport à ce schéma ? ». En s'appuyant sur ce qui vient d'être dit, Aline Pradeau donne l'exemple du temps passé en famille, avec ses enfants. La question n'est peut-être pas seulement « comment puis-je faire pour passer plus de temps avec mon entourage familial ? » mais « comment faire pour passer plus de temps de qualité avec cet entourage ? ». Elle précise qu'on peut passer 20 heures avec personne et ne rien n'échanger avec elle. Ainsi, la question du temps, ne se réduit pas à la question de la durée, mais davantage à celle de la qualité de la gestion de ce temps.

Elle souligne que l'organisation du temps de travail est corrélée à cet équilibre des temps de vie. Ce qu'il faut questionner, ce sont ses besoins : De quoi avez-vous besoin aujourd'hui pour vous sentir bien dans votre vie ? Elle précise que pour pouvoir amorcer un changement, il faut commencer par cette phase un peu introspective d'identification de ses besoins. Tant que cette prise de conscience n'est pas faite, les situations ne peuvent pas évoluer et, comme les témoignages précédents l'ont montré, les situations sont intégrées comme autant de parties inhérentes et immuables des fonctionnements professionnels par exemple. Pourtant ceux peuvent être questionnés et évoluer. Des aménagements, des pistes de solutions, des échanges peuvent être proposés une fois que cette prise de conscience est faite !

Une personne dans la salle pose la question du métier « passion », souvent qualifié comme tel dans le secteur culturel qui serait la justification à un surinvestissement de la sphère professionnelle. Néanmoins cette question débouche sur d'autres problèmes plus complexes, comme celui de la santé, qui découlent

de ces rythmes intenses, des sentiments d'exclusion sociale qui peuvent naître, etc.

**Aline Pradeau** répond que c'est justement parce que ces fonctions dans le secteur culturel sont souvent considérées comme des « métiers passion » que les sphères professionnelles prennent énormément de place. Pour qu'elles retrouvent une place raisonnable, il s'agit de les mettre au regard des autres sphères de vie. Elle précise que c'est en s'interrogeant sur l'équilibre entre toutes les sphères de vie qu'un équilibre pourra être trouvé, que la sphère professionnelle va naturellement diminuer et que les personnes seront en mesure de définir et de poser davantage de limites. Elle ajoute que cela n'amoindrira pas le plaisir trouvé dans ses fonctions professionnelles, mais cela permettra d'en trouver aussi ailleurs. C'est pour cela qu'il faut travailler les 4 sphères (professionnelles, personnelles, sociales, familiale). Elle précise enfin, que l'équilibre entre ces différentes sphères peut évoluer tout au long de sa vie en fonctions de ses aspirations, de sa construction sociale, familiale. A certaines périodes, la sphère professionnelle peut être une priorité, moins à d'autres.

Un participant questionne les différents rapports au travail, aux horaires, à la notion de « métier passion » au prisme notamment des différences générationnelles. Il précise qu'il a observé des comportements complètement différents chez les plus jeunes qui refusent certains horaires trop décalés ou d'intégrer les usages professionnels liés à une relation affective, voire passionnelle, pour son secteur d'activités.

**Aline Pradeau** répond qu'effectivement, on constate actuellement une mutation de l'organisation du travail, notamment chez les plus jeunes générations qui, elles, ont été élevés par des adultes, des parents qui leur ont davantage appris à prendre en compte leur propres besoins. C'est ce qu'ils et elles expriment en rejetant par exemple ces horaires atypiques ou une sphère professionnelle qui prennent trop de place sur leurs autres sphères. Il va falloir échanger, s'adapter et trouver des solutions avec ces plus jeunes générations. Cela est flagrant dans le secteur du spectacle, mais cela concerne aussi beaucoup d'autres secteurs d'activités.

Un régisseur général dans la salle témoigne d'un certain phénomène de croyances qui s'est construit autour des métiers techniques dans les musiques actuelles. Le régisseur général, le cadre technicien devrait être le premier arrivé, le dernier parti, une réelle « boîte à outils » qui agit à tous les niveaux, qui est indispensable au bon fonctionnement de la structure, qui ne peut ni être malade, ni absent. Cette croyance a généré de nombreuses dérives en termes d'organisation du travail, voire des conditions d'insécurité au travail. Il précise que dans ses fonctions d'encadrement des équipes techniques, il essaie désormais de proposer aux technicien·nes une visibilité,

au minimum, à deux mois sur leur planning afin qu'ils et elles puissent planifier leurs weekends à la fois travaillés et disponibles pour leurs sphères amicales, personnelles, familiales... Il ajoute enfin que le secteur culturel doit cesser de valider l'imprévu ou les montées en charges de projet non anticipées comme un élément inhérent à son fonctionnement.

**Véra Bezsonoff** interroge ensuite les invités sur les pistes de solutions qui ont pu être discutées avec les directions de structure pour tendre vers une organisation du travail plus équilibrée.

**Emmeline Cadio** explique que pour elle, un des éléments qui a initié des changements d'organisation a été sa maternité, puisque pendant 6 mois elle ne pouvait plus être présente constamment, sur le plateau, faire des montages... Elle précise que le moment qui a réellement déclenché une prise de conscience a malheureusement été un « accident », une entorse sur son lieu de travail. Il s'agissait d'une période très dense qui enchaînait exploitations, résidence, concert, festival et au cours de laquelle elle était seule sur ce poste et enceinte de presque 6 mois. Cette situation a engendré un questionnement sur le réaménagement de son temps de travail et ce qui pouvait être mis en place pour compenser cette situation. La direction de la structure a validé des embauches, sur des activités annexes ou quand le rythme était trop dense. Mis en place durant sa grossesse, cet aménagement a été maintenu à sa demande, à son retour de congés maternité. Elle ajoute pour finir, que travailler désormais en binôme sur la régie des concerts est un réel plus dans son organisation personnelle et professionnelle.

**Benjamin Bruneau** ajoute que la question des choix budgétaires est aussi centrale dans les propositions d'une meilleure gestion du temps de travail quand il s'agit d'employer des personnes en complément pour la gestion de soirées par exemple. A l'Echonova, la proposition qu'il a faite pour essayer de maîtriser les plannings et les volumes horaires était d'embaucher un régisseur spécialisé ou un assistant régisseur en permanent pour pouvoir mieux partager les présences sur les différents événements. Pour l'instant sur une première année, un aménagement est testé avec des personnes en intermittence. Il rejoint également le constat précédemment partagé que les solutions sont le plus souvent recherchées après un point de crispation, un arrêt de travail, une situation de burn-out, alors que l'anticipation de l'organisation du travail ne fait pas encore pleinement partie des usages du secteur.

**Véra Bezsonoff** souligne que ces différentes interventions témoignent d'une certaine méconnaissance des réalités de ce que sont les métiers techniques par les directions de structure et vice versa.

Un participant pense qu'effectivement les directions ont une méconnaissance ou ont oublié parfois les réali-

tés des métiers techniques et de leur organisation. Il ajoute qu'il y aurait nécessité à recréer ce lien d'interconnaissance pour être dans une meilleure adéquation entre les fonctionnements internes, le développement des projets et les obligations légales d'organisation du travail.

Un autre participant insiste sur la spécificité des projets de musiques actuelles qui, dans leur grande majorité, sont des petites entreprises. Il ajoute qu'à la différence d'autres secteurs plus importants, les musiques actuellement ont moins d'outils en termes de dialogue social comme les délégué·es du personnel, les CSE (comité social et économique) ou d'aménagement des rythmes de travail comme les trois-huit. Il précise alors que c'est peut-être par des propositions faites plus directement par les salarié·es à la direction que les fonctionnements pourront évoluer dans les musiques actuelles.

Dans le même sens, un autre participant rejoint l'idée que les propositions peuvent justement venir des équipes techniques au regard de leur expertise technique, organisationnelle, logistique. Entamer une négociation sur l'organisation du travail à partir d'une proposition des équipes peut faciliter la discussion, la mise en place d'alternatives avec la direction qui elle a cette obligation d'écoute, de management global du travail et des équipes.

Une autre personne questionne la mise en œuvre des projets culturels et artistiques qui se focalise sur le développement des activités avant celui des moyens humains nécessaires. En conséquence, cela génère automatiquement de la surcharge de travail. La problématique en termes d'organisation du travail est donc davantage une question de gestion du volume des projets, de phase de développement, de croissance mal ou non-maîtrisée au regard des moyens, notamment humains, de mise en œuvre. Elle suggère d'inverser cette tendance, de penser les projets davantage en congruence entre enjeux, activités et moyens et d'anticiper toute phase d'accroissement d'activité au regard de ces trois entrées et dans un échange avec les partenaires du projet sur les moyens nécessaires à sa mise en œuvre.

**Benjamin Bruneau** ajoute que si l'on réduit un peu le volume d'évènements sur l'année, de quelques dates par exemple, cela n'a pas de réelles conséquences sur les relations avec le public, sur l'image de la structure. En revanche, cela peut permettre de développer d'autres formes de projets, d'interactions avec le public comme l'action culturelle, la captation vidéo par exemple, de consacrer du temps à d'autres besoins moins visibles peut-être, comme la maintenance, le partage du projet, etc. En revanche, il rejoint l'idée que le développement des projets impulsés par les directions, des envies de programmation tend à étendre les périodes d'activités (été culturel, programmation en juillet) ou à renforcer les besoins de

soutiens techniques. Or, la plupart du temps, cela n'est pas travaillé en concertation et a des incidences sur les fonctionnements et les volumes horaires des équipes.

**Emmeline Cadio** abonde dans ce sens en rappelant l'indispensable dialogue entre l'équipe technique et la programmation car les besoins techniques des groupes évoluent aussi et peuvent demander plus de travail, de montage. Les enchaînements sont à anticiper et à penser ensemble au regard des réalités de chaque partie et dans une appréhension globale des activités de la structure. Les équipes techniques ne sont pas mobilisées uniquement sur les concerts, elles le sont également sur les résidences en semaine, les projets d'action culturelle...

Un participant partage l'expérience intéressante qu'il a faite en tant que manager d'équipe, de vivre au moins une fois les tâches de ses collègues comme le catering, la billetterie afin de mieux se rendre compte des problématiques qu'ils et elles peuvent rencontrer.

**Véra Bezsonoff propose ensuite à Aline Pradeau de partager ses observations sur cette deuxième partie des échanges.**

**Aline Pradeau** souligne que plusieurs interventions ont témoigné d'une certaine méconnaissance réciproque des réalités des différents métiers des structures de musiques actuelles : programmation / fonctions techniques / direction. Comme cela a été suggéré, elle invite à imaginer des actions qui permettent une meilleure interconnaissance des réalités fines des fonctions des un·es et des autres afin d'avoir une meilleure vision globale des besoins de chacun·e. Cette compréhension est la phase indispensable à tout changement. Elle est nécessaire pour faire évoluer des fonctionnements intégrés depuis trente ans sans avoir été questionnés. Elle précise que la première étape est de communiquer, d'exprimer ce qui ne va pas mais surtout d'émettre des propositions, des pistes de réflexions pour engager une réciprocité dans la construction. Il s'agit d'exprimer ses besoins, ses problématiques, ses peurs, d'instaurer un dialogue qui permette à chacun·e de prendre ses responsabilités dans une écoute réciproque tant des besoins de la structure que de ceux des équipes. Il est essentiel que chacun·e comprenne ce qui est important pour l'autre dans son organisation, ses moyens de travail, ses objectifs, ses contraintes etc. Aline Pradeau précise aussi que faire changer des habitudes ancrées depuis des années demande de l'effort et de l'insistance et qu'il ne faut pas hésiter à questionner le sujet régulièrement.

Un participant témoigne que les projets de musiques actuelles ont une structuration relativement récente par rapport à d'autres champs du spectacle vivant. Ils se sont construits sur un fort militantisme, un engage-

ment et un rapport central à une certaine musique. Le management et la gestion des ressources humaines y sont des problématiques relativement récentes, notamment dans leur appropriation par les directions de structures.

**Aline Pradeau** précise que les formes de management peuvent être très variées. Elles sont à adapter aux différents secteurs professionnels, aux structures. Elle précise également que l'adaptation à une réalité qui évolue est plutôt gage de qualité pour une entreprise, une association et qu'il y a nécessité à inventer de nouveaux fonctionnements. Elle souhaite aussi insister sur la nécessité de mieux comprendre les réalités des métiers de ses collègues, de tester une sorte de « vis ma vie de » pour développer plus de transversalité, rompre l'isolement de certaines fonctions, se sentir épaulé-e si besoin.

**Véra Bezsonoff** souligne qu'à la création des premières structures de musiques actuelles, il y a une trentaine d'années, il y avait beaucoup de polyvalence dans les équipes. Néanmoins, au fil du temps cette polyvalence a posé problème aux équipes salariées. Puis la structuration ou la professionnalisation des projets ont davantage proposé des organisations par pôles d'activités qui ont sans doute contribué à amoindrir cette polyvalence.

**Aline Pradeau** précise que derrière la notion de polyvalence il ne s'agit pas que toute l'équipe ait les compétences pour occuper différentes fonctions. Il y a des compétences très spécifiques à certaines fonctions, mais pouvoir s'appuyer sur un ou des collègues, travailler en binôme, amènent effectivement plus de sérénité, de légèreté et aussi de flexibilité en termes d'organisation. Et même si certains aménagements engendrent un certain coût, il faut le mettre en parallèle de coûts déjà à l'œuvre comme le paiement des heures supplémentaires ou des arrêts de travail et leurs coûts induits.

**Véra Bezsonoff** fait le constat qu'au sein des structures de musiques actuelles, au-delà de la question des horaires atypiques, les rythmes de travail ne sont pas tous les mêmes selon les métiers. Ainsi, une partie des salarié-es travaillent effectivement en soirée tandis qu'une autre travaille plutôt en journée. Certaines équipes arrivent à se voir sur des temps communs, mais quand il y a des équipes plus nombreuses, le cloisonnement rend parfois difficile le travail collectif ou la communication avec des personnes qui ont des horaires différents. Cela peut même générer un sentiment de frustration de ne pas participer à un même projet collectif. Elle demande à Aline Pradeau si elle peut partager son analyse et si possible des pistes sur cette problématique.

Aline Pradeau souligne que ce ne sont pas les horaires différents qui empêchent le collectif. Il s'agit de trouver l'organisation qui permette une fois par mois par exemple, de se voir et travailler tous et toutes en-

semble. Il faut faire de ce temps une priorité. Des moments en équipe plus restreinte peuvent aussi être imaginés entre ces temps avec l'ensemble de l'équipe. Elle précise que le « faire collectif » ne veut pas dire être tout le temps ensemble et que chaque structure peut imaginer ses propres fonctionnements. Elle ajoute que l'intérêt d'un réseau comme la FEDELIMA réside notamment dans le fait de partager des idées, des expériences testées au sein d'une structure, reprises par une autre, améliorées, modifiées en fonction d'une réalité différente. Il faut proposer, tester des organisations, jusqu'à trouver la bonne !

**Véra Bezsonoff** ajoute qu'elle observe parfois sur certains projets où les équipes travaillent ensemble depuis longtemps une certaine difficulté à communiquer réellement. Au fil des années, il s'est passé beaucoup de choses, certains conflits ont pu avoir lieu, avoir été traités ou non, etc. Dans ce cas de figure, que faire pour relancer la communication au sein de l'équipe et partager ses réalités de travail ?

**Aline Pradeau** répond que quand la communication est rompue ce n'est plus possible de construire ensemble, il faut alors « casser » cette situation. Elle ajoute qu'effectivement l'intervention d'une personne extérieure à la structure, neutre, peut être la solution pour rétablir le dialogue, faire de la médiation, générer une prise de recul. Elle précise également que la communication professionnelle n'est pas une compétence innée, cela s'apprend et l'on peut ou l'on doit se former à communiquer. Enfin si le désaccord se situe au niveau de la direction du projet, des orientations prises, des principes d'action, effectivement, dans ce cas, il faut envisager un départ de la structure. Dans ce cas-là, ce n'est plus une question de non-communication. Pour conclure elle insiste sur l'importance de la communication qui est un vrai sujet dans les organisations collectives. Elle précise qu'avec la volonté de communiquer, de dire les choses, de contribuer aux pistes d'amélioration, de changement, chacun-e a le pouvoir d'insuffler une dynamique d'évolution. Ce n'est pas toujours facile, cela demande du temps, mais c'est faisable.



## Atelier n° 6 - Studios de répétition de lieux de musiques actuelles : quelles diversités des pratiques musicales accueillies et accompagnées ?

La répétition et les studios dédiés à sa pratique ont été pris en compte et intégrés de diverses manières dans les projets des lieux dédiés aux musiques actuelles qui ont émergé il y a une trentaine d'années. En effet, d'un service proposé en annexe d'un cœur de projet axé sur la diffusion, à un enjeu majeur constituant l'axe central du projet en lien et en résonance aux autres activités, la répétition a été appréhendée de manière très variée. Néanmoins avec l'évolution des structures et des projets de musiques actuelles, ces pratiques et espaces de répétition ont désormais acquis une certaine légitimité et une place dans la dynamique de ces projets comme véritables points de jonction avec la pratique musicale locale, notamment en amateur. En ce sens, ils sont le plus souvent les maillons essentiels du parcours de création autonome pour les musiciennes et musiciens des musiques actuelles. Ils constituent également des espaces de rencontres entre musicien-ne-s, des espaces de socialisation, d'échanges de « bons plans », de découvertes d'autres groupes d'autres pratiques ou encore d'apprentissages techniques et artistiques. Ils sont également très souvent l'endroit d'où émerge la « scène locale », où elle se retrouve, se développe, d'où elle disparaît parfois pour laisser place à une nouvelle scène locale...

Néanmoins fort-e-s de quelques observations empiriques nous pouvons nous demander si dans cette évolution, les diversités des personnes et des propositions artistiques des territoires se retrouvent dans ces espaces de pratiques et d'accompagnement des lieux de musiques actuelles. C'est autour de cette question centrale que nous vous proposons d'échanger lors de cet atelier.

### Avec...



**Albin Freycenon**  
Gérant et co-fondateur de Quick-Studio



**Yvon Philippe**  
Animateurs des studios de répétition du VIP (Saint-Nazaire)



**Jean-François Thieulen (en visio)**  
Régisseur studio, responsable de l'accueil des publics au CEM (Le Havre)



**Joris Ooghe**  
Animateurs des studios de répétition du VIP (Saint-Nazaire)

### Animé par...



**Benjamin Alcaniz**  
Responsable des studios de répétition et de l'accompagnement à l'Astrolabe (Orléans)

**Albin Freycenon** est le gérant et co-fondateur de Quick Studio, un logiciel de gestion de studios de répétition qui compte aujourd'hui plus de 20 ans d'existence. Les informations saisies par les structures utilisatrices permettent de générer des données chiffrées et de constater des évolutions dans la fréquentation, les profils, ainsi que les esthétiques représentées dans ces espaces.

**Il dresse un état des lieux des observations réalisées :**

#### • Fréquentation des studios

Malgré la crise du Covid-19, le nombre de réservations de studios de répétition semble avoir retrouvé le niveau atteint en 2019. La durée moyenne des répétitions est d'environ 2h30 et les groupes effectuent en moyenne 8 répétitions par an. Ces chiffres surprennent les participant-e-s à la table ronde, pour qui le nombre d'heures de réservation est nettement supérieur, du fait qu'ils fonctionnent principalement avec des groupes réguliers qui prennent des créneaux à l'année.

#### • La question de la parité

Les données saisies dans Quick Studio révèlent une légère augmentation du nombre de femmes présentes dans les studios, passant de 15 % en 2019 à 19 % en 2022. Il précise cependant que lorsqu'une fiche « musicien-ne » est créée dans le logiciel, par défaut la personne est mentionnée comme un homme, ce qui nuance les données présentées.

Une personne du Temps Machine indique que 30 % des musicien-ne-s présent-e-s dans les studios sont des femmes. Afin d'encourager cette dynamique, ils réservent les studios durant un week-end chaque année pour des sessions en mixité choisie. Ces moments favorisent la création de liens, la constitution d'un réseau et la découverte des studios de répétition.

#### Quelle diversité des esthétiques dans les studios de répétition ?

Les esthétiques musicales associées au rock restent dominantes, le pop/rock et le metal représentant 46 % des esthétiques pratiquées dans les studios de répétition. La musique classique rassemble 23 % des utilisateurs-trices de Quick Studio, ce chiffre s'expliquant par une proximité avec les conservatoires et la création récente de nombreux espaces de répétition dédiés à ces pratiques.

**Benjamin Alcaniz**, qui anime cette table ronde et lui-même responsable des studios de répétition et de l'accompagnement à l'Astrolabe (Orléans) rebondit

sur les esthétiques plus classiques et notamment la demande régulière faite relative à la présence d'un piano ou d'un clavier numérique dans les studios. Il s'interroge également sur les passerelles à établir avec les conservatoires.

**Jean-François Thieulen**, régisseur studio et responsable de l'accueil des publics au CEM, école de musiques actuelles (Le Havre), assure que le Cem avait par le passé travaillé en étroite collaboration avec le conservatoire municipal lors de soirées dédiées ou lors de la fête de la musique.

**Joris Ooghe**, animateur des studios de répétition au VIP (Saint-Nazaire), souligne les différences dans la pratique et l'apprentissage de la musique entre les établissements tels que les conservatoires ou les lieux de musiques actuelles, ainsi que la manière dont ces milieux peuvent interagir et s'enrichir mutuellement. Par exemple, le VIP accueille chaque semaine des groupes de musique du conservatoire auxquels se joignent des musicien-ne-s du territoire (autodidactes, en cours particuliers ou autres).

**Benjamin Alcaniz** évoque les musicien-ne-s de jazz comme étant une scène relativement jeune sur son territoire. Ils pratiquent au Conservatoire, mais viennent jouer du Rock et Pop dans les studios de l'Astrolabe. Cependant, ces esthétiques sont davantage ancrées dans des lieux comme les conservatoires, où elles sont plus fréquentes. Selon lui, il manque une stimulation de ces musicien-ne-s à sortir de l'endroit où ils et elles apprennent à jouer de la musique. Il précise être compliqué sur leur territoire de convaincre les conservatoires à motiver leurs élèves à sortir des portes de l'école.

Albin Freycenon rend compte de l'ouverture récente de nouvelles structures de répétition dédiées au rap et aux esthétiques affiliées. Ces structures semblent très bien fonctionner, avec des réservations toujours complètes. Les studios sont a priori moins coûteux en termes de matériel et d'espace nécessaires, et n'exigent que peu d'entretien.

Selon Benjamin Alcaniz, il y a une croissance des pratiquant-e-s de hip hop et musiques urbaines, mais ceux-ci ne se retrouvent pas forcément dans les studios de répétition, qui ne sont pas adaptés à la création dans cette esthétique. Ils préfèrent se réunir dans des lieux de production, de beatmaking et d'enregistrement. En revanche, les studios sont utiles à la répétition d'un live par exemple. Il souligne l'importance de créer des liens entre les studios de MAO (Musique Assistée par Ordinateur) et les studios de répétition, particulièrement en ce qui concerne la transition vers la scène, pour laquelle il existe une forte demande d'accompagnement. Ces projets se concentrent souvent sur la production et sont très compétents à cet égard, mais ils accordent moins d'importance à la diffusion sur scène, à leur présence scénique, ce qui

pose question dans l'appréhension de la scène.

Jean-François Thieulen évoque une réelle dynamique autour des esthétiques rap au Havre, en particulier avec en tête de file Médine, qui a intégré un batteur à son projet, répétant ainsi au CEM. Il constate une augmentation des groupes de rappeur·ses cherchant à collaborer avec des musicien·ne·s, ce qui donne lieu à des projets très intéressants et à de nouvelles dynamiques.

Une personne intervient pour parler des stations MAO mobiles qui peuvent être utilisées dans divers endroits. Un·e membre de la Tannerie (Bourg-en-Bresse) mentionne en avoir utilisé une pour la première fois cette année, notant qu'elle est principalement utilisée par des rappeur·euse·s, mais qu'elle est de plus en plus demandée par les DJ pour la pratique, ainsi que par quelques groupes de rock souhaitant se familiariser avec la MAO afin de combler des lacunes, comme l'absence d'une batterie par exemple.

#### • L'enjeu de la définition des esthétiques

Benjamin Alcaniz aborde la difficulté de classer les pratiques jouées dans les studios de répétition, notamment en ce qui concerne la chanson, qui peut être classée plutôt dans la pop ou la pop urbaine dans sa structure, mais qui pourrait être catégorisée différemment ailleurs.

Joris Ooghe propose de travailler sur l'harmonisation et la réflexion collective pour définir les esthétiques pratiquées. L'Irma ainsi que le ministère de la Culture avaient déjà produit ce type de document en 2005 ; une mise à jour serait intéressante.

#### **L'image et les représentations des lieux de répétition comme frein à la diversité des pratiquant·e·s ?**

Albin Freycenon mentionne la disparition de la pratique du reggae dans les studios de répétition, alors que la programmation de ces esthétiques attire de nombreux auditeur·trice·s. Jean-François Thieulen explique qu'il n'y a aucun groupe de reggae au CEM et estime que ces groupes semblent préférer des lieux non officiels pour la liberté qu'ils offrent, les lieux de répétition étant perçus comme étant trop « aseptisés ». Dans les territoires, les groupes de reggae ont tendance à pratiquer en milieu rural, dans des espaces privés aménagés.

L'enjeu de la représentation des lieux se pose aussi sur les esthétiques rap dont les communautés sont visibles dans les territoires, mais n'investissent pas pour autant les studios de répétition. Les lieux sont très étiquetés « rock », ce qui peut générer un déca-

lage et un phénomène d'auto-exclusion par les rappeur·euse·s de ces lieux.

Une personne soulève également la question de l'institutionnalisation des lieux, en contradiction avec le secteur de l'industrie musicale. La participation à des projets d'actions culturelles, notamment la gratuité, peut susciter des interrogations chez certain·e·s participant·e·s. Parfois, pour ces artistes, l'objectif est d'entrer sur le marché du disque.

#### **Le renouvellement du matériel au service d'une diversification des esthétiques ?**

Une personne évoque la diversification du matériel à disposition dans les studios, contribuant ainsi à ouvrir les lieux à d'autres esthétiques. Benjamin Alcaniz témoigne d'avoir récemment opté pour des instruments « hardware » tels qu'un synthétiseur modulaire ou une boîte à rythmes, suscitant ainsi la curiosité des musicien·ne·s du territoire qui sont venu·e·s expérimenter de nouvelles sonorités et compositions. Selon lui, cela a favorisé les rencontres et encouragé les artistes à revenir répéter ensuite dans les studios.

#### **Les conséquences du Covid sur les musicien·ne·s accueilli·e·s**

Une personne prend la parole pour témoigner de la période 2017-2019, qui a été particulièrement riche en termes de diffusion de concerts, mais aussi de pratique musicale. La crise sanitaire du Covid a bouleversé cette dynamique : de nombreux groupes se sont séparés, de nouveaux ont vu le jour et les modes de pratique ont évolué...

Jean-François Thieulen témoigne d'une année 2019 record qui a vraiment contrasté avec la fermeture radicale en mars 2020. Chaque mois, une scène pédagogique était organisée où trois groupes du pôle répétition pouvaient se produire. Au fil du temps, il explique que le format a montré des signes de fatigue et a donc été repensé pour donner lieu à un tremplin. À la suite de ce tremplin, deux groupes ont été sélectionnés pour bénéficier d'un accompagnement personnalisé et plus intensif que ce qui était proposé par ailleurs. Ils espèrent que ce nouveau format nourrira et stimulera la dynamique locale.

Benjamin Alcaniz témoigne d'une rupture catastrophique dans la relation avec les groupes qui répétaient dans les studios, ainsi qu'en interne, avec un renouvellement de la moitié de l'équipe en raison de prises de conscience professionnelles.

#### **Comment renouveler les personnes qui**

#### **répètent dans les studios ?**

Benjamin Alcaniz précise que toutes les activités du projet font l'objet d'une communication, excepté les studios de répétition. En interne, la question se pose : comment partager l'activité des studios, communiquer plus largement et ainsi susciter l'intérêt de non-musicien·ne·s à franchir la porte.

Autrefois exclusivement dédié à l'activité de l'école de musique, le CEM dispose maintenant de 6 studios de répétition et d'une scène pédagogique. Jean-François Thieulen explique que le renouvellement du public s'opère par le mouvement entre les élèves de l'école et les ateliers de pratique gagnent en autonomie et viennent répéter dans les studios. Cela permet également de diversifier les esthétiques pratiquées, bien qu'il constate une diminution des groupes de jeunes dans ces espaces. Néanmoins, il évoque qu'un projet financé dans le cadre de la politique de la ville et mené durant les vacances scolaires, destiné à certains quartiers, permet de repérer des jeunes de talents qui n'auraient peut-être pas les moyens de s'inscrire à des cours de musique.

Deux personnes réagissent aux projets ciblant certains quartiers qualifiés de populaires ou sensibles. Elles questionnent cette approche, estimant qu'elle n'encourage pas les jeunes ou les individus de ces quartiers à fréquenter les lieux culturels. De manière plus générale, elles abordent la question de l'aspect descendante de certains projets. Une personne rappelle l'importance de co-construire ce type de projet avec les personnes concernées et de s'appuyer sur des relais locaux.