

ÉTAT DES LIEUX- RECENSEMENT LA MUSIQUE DANS LES SCÈNES NATIONALES



*RÉSULTAT DES TRAVAUX RÉALISÉS PAR MARTHE LEMUT DU BUREAU OR NOT...
MISSION PORTÉE PAR L'ASSOCIATION DES SCÈNES NATIONALES*

Musique et Scènes nationales : voies parallèles et chemins de traverse

Philippe Bachman

Directeur de La Comète - Scène nationale de Châlons-en-Champagne, membre du conseil d'Administration et référent dans le domaine de la musique pour l'ASN

Parmi tous les langages artistiques qui constituent la vaste galaxie du spectacle vivant, la musique est sans doute celle dont le rapport à la pluridisciplinarité est le plus complexe.

Dès les années soixante/soixante-dix, suivant la dynamique enclenchée par le plan Landowski, ainsi que par la diversification des répertoires et des pratiques, la musique a développé ses outils de création (orchestres en région, opéras, studios) et le plus souvent ses propres réseaux de diffusion, reposant sur des équipements acoustiquement et techniquement spécialisés (auditoriums, scènes de musiques actuelles, salles de type Zenith, ...) et la présence croissante de festivals couvrant une large partie du territoire national.

Conçues comme le terreau d'une pluridisciplinarité ouverte à tous les arts, les scènes nationales entretiennent avec la musique une relation toute particulière.

Symbole d'un découpage institutionnel séparant la musique des autres arts de la scène, les Maisons de la culture, matrices des actuelles scènes nationales, sont à cette époque rattachées, au sein du ministère de la culture, à la DTS (direction du théâtre et des spectacles).

Pour autant, les Maisons de la Culture puis les Scènes nationales, attachées à l'accompagnement de la création contemporaine, à la diversification des esthétiques et à l'affût de l'évolution des pratiques artistiques, ont contribué à l'avènement de formes musicales nouvelles et participé à la présence de la musique dans tous les territoires. Ainsi et pour citer quelques exemples emblématiques, la Maison de la Culture de Rennes s'ouvrait aux musiques du monde tandis que celle d'Amiens devenait un pôle essentiel du jazz européen et qu'à Quimper, le théâtre musical trouvait un lieu pour déployer ses nouvelles écritures.

Tandis que le secteur pluridisciplinaire s'organisait, dans le sillage de la décentralisation théâtrale, en une dynamique territoriale similaire au déploiement des Centres Dramatiques, fondée sur l'ancrage de lieux polyvalents consacrés au triptyque création/diffusion/médiation, la musique poursuivait une structuration autonome et éclatée, s'attachant à distinguer les répertoires, les esthétiques, les modes de création et de production et multipliant ses réseaux. Aujourd'hui, alors que les autres disciplines du spectacle vivant reposent sur un ou deux réseaux, le secteur musical compte pas moins de treize fédérations, illustrant une atomisation le rendant plus difficile à appréhender.

Le réseau des scènes nationales peut s'enorgueillir d'offrir à la musique quelques projets forts, singuliers et emblématiques. Ils sont souvent liés à la personnalité de directeurs qui ont posé les fondations d'un projet à l'identité durable (Michel Rostain à Quimper, Michel Oriet à Amiens), à la volonté d'intégrer un outil musical dans le projet architectural (Poitiers, Grenoble et leurs auditoriums) ou issus de l'intégration d'équipements dédiés à la musique (Perpignan, Evreux).

Depuis une quinzaine d'années, des initiatives issues d'opérateurs (la Coopérative), de fédérations (Fevis/New deal, AJC/Jazz migration), d'institutions nationales (Onda) ou d'une volonté de politique publique (dispositif DGCA/Sacem) s'attachent à faire converger les deux domaines.

L'ASN et la musique : balle au centre - une relation mutuelle à réinventer

Forte de cette histoire, riche de la diversité des maisons et des projets de leurs directions et consciente de ces cheminements parallèles, l'ASN a décidé, depuis 2020, d'ouvrir un large chantier en direction de la musique, sous toutes ses formes :

- Création d'une commission « musique » en son sein.
- Mise en place d'une mission, confiée à Marthe Lemut, visant à collecter des données quantitatives objectives et problématisées afin de mieux connaître la réalité de la présence musicale au sein du réseau et de mieux comprendre les processus spécifiques de programmation, de production et de médiation.
- Ouverture d'espaces de réflexion communs avec les acteurs et réseaux musicaux nationaux (fédérations, institutions).
- Contribution à la prise en compte du secteur pluridisciplinaire au sein des institutions musicales, en coordination avec les syndicats concernés.

L'objectif de cet activisme vise à une meilleure connaissance mutuelle des secteurs pluridisciplinaires et musicaux pour mieux comprendre les enjeux spécifiques qui leur sont propres.

Il entend aussi rappeler que l'environnement pluridisciplinaire est un formidable terreau pour relier la musique au reste du spectacle vivant, en développer l'audience, partager l'expérience musicale auprès du plus grand nombre.

Malgré la sensation régulièrement exprimée par le monde musical d'une présence trop faible, force est de constater que la musique dans toute sa diversité occupe une place importante, voire parfois majoritaire, dans les programmations et progresse en termes de production - et plus encore si l'on prend en considération qu'elle accompagne les autres langages (danse, théâtre, cinéma...) souvent par des créations.

La question n'est en réalité pas tant la quantité de musique proposée au sein des scènes nationales que d'avoir une connaissance plus fine des enjeux et contraintes mutuels qui freinent encore trop souvent le dialogue.

Les processus de choix programmatiques en matière musicale sont eux-mêmes touffus, rendus plus complexes par l'immensité des répertoires, des formes, des esthétiques concernés ; aussi par la frontière mouvante et controversée entre interprétation et création ou par le caractère parfois immuable de certains types de représentations, par le foisonnement des différents réseaux musicaux, par la dimension internationale plus fortement intégrée, par une technicité supposée qui bride les démarches des équipes d'action culturelle et de RP, lesquelles gagneraient à bénéficier de formations leur apportant des outils adaptés.

Sans doute est-il souhaitable qu'à l'instar du secteur chorégraphique, la musique soit à l'avenir représentée de façon plus significative dans les directions de Scènes nationales mais cela doit s'accompagner d'une meilleure appréhension des enjeux des équipements pluridisciplinaires par les professionnels de la musique.

C'est à cette réflexion, à ce dialogue et à ce rapprochement qu'entend œuvrer activement l'ASN.

« *Les Scènes nationales ne font pas de musique !* » C'est cette phrase trop souvent entendue par les directeurs et directrices des Scènes nationales qui a motivé que l'ASN commande à Marthe Lemut du bureau Or Not... ce travail sur la musique dans le réseau.

L'étude se veut un point de départ, le début d'une réflexion avec la commission musique au sein du réseau des Scènes nationales. Cet état des lieux (limité dans le temps et dans son observation) est une ouverture au dialogue, par la mise à plat « d'une réalité », le recensement d'expériences et de pratiques et une volonté d'échanges avec nos partenaires institutionnels et les réseaux de la musique.

La musique dans les Scènes nationales

Cette étude sur la présence de la musique dans le réseau fait suite à une commande de l'Association des Scènes nationales suivant deux grands axes de travail :

- Réalisation d'un recensement quantitatif sur un panel minimum de 50 Scènes nationales qui a pour objectif de montrer le poids de la musique dans les programmations.
- Choix de vingt-cinq Scènes nationales, représentant le réseau dans sa diversité, afin de permettre par voie d'interviews de mieux comprendre la valeur qualitative de la diffusion et du soutien à la création musicale par les Scènes nationales sur l'ensemble du territoire.

Etude réalisée par Marthe Lemut, bureau Or Not...

Juin 2022

Constat de départ

Rendre compte de la présence de la musique dans les programmations des Scènes nationales, c'est aborder une question complexe tant le champ artistique est vaste et on comprend le souhait de l'Association des Scènes nationales (ASN) de faire le point sur ce sujet, comme un capitaine « fait le point » pour savoir où se situe son navire exactement.

Immédiatement, la première question qui vient est : de quelle musique parle-t-on ? L'enjeu est d'embrasser l'abondance de l'offre, des musiques classiques, contemporaines et électroniques au théâtre musical ou à l'opéra ; du jazz et des musiques improvisées au rap et à la chanson ; ce à quoi s'ajoute la musique présente dans les spectacles des autres disciplines.

Est-ce parce que la musique est partout dans notre quotidien, dans les bars, les boutiques, les ascenseurs et omniprésente sur les plateaux qu'elle serait traitée différemment dans les programmations, pas comme un genre en soi qui mériterait la même attention, le même accompagnement que les autres disciplines ? Est-ce parce que la musique par ses nombreuses chapelles brouille les pistes qu'elle ne serait pas considérée comme une discipline à part entière ? Ou bien s'agit-il d'une question de dénomination ? Devant la diversité des formes et des esthétiques, l'adresse au public n'est-elle pas forcément plus délicate et nécessairement plus variée ? La réponse est-elle à chercher dans l'essence même de la musique qui, en ne s'adressant pas à l'œil du spectateur mais à son oreille, crée plus de difficultés pour en parler, pour la décrire ? Comment trouver sa juste place à la musique ?

Est-ce parce que la musique a été historiquement structurée autour de l'enseignement¹ contrairement aux autres arts vivants axés d'emblée sur la création dans une politique publique favorisant la rencontre entre les grandes œuvres théâtrales et le public, que programmer la musique serait une tâche plus délicate ? Faudrait-il savoir "parler de musique", voire pouvoir la lire, pour faire son chemin dans ce vaste champ ?

Est-ce parce que les modes de production de la musique, quand elle ne s'inscrit pas dans une logique pluridisciplinaire, sont très éloignés de l'écosystème des autres disciplines que le positionnement serait plus complexe à établir ? Que privilégie-t-on, le concert d'une vedette de la chanson proposé par un tourneur privé ou l'accueil d'un orchestre régional au prix défiant toute concurrence, dès lors que l'on anticipe pour l'un comme pour l'autre un bon remplissage de la salle ?

Face à ces interrogations, l'ASN prend sa part au débat et engage une réflexion de fond sur la manière d'envisager la programmation musicale dans le réseau.

Dans l'idée d'optimiser l'efficacité de son action publique et d'améliorer la visibilité de la musique dans le réseau pluridisciplinaire et partant du double constat de la très grande fragmentation de la musique et de la domination historique de la discipline théâtrale dans le réseau, l'ASN lance un travail de collecte et d'analyse de la programmation musicale auprès de ses membres.

¹ *Le plan décennal pour la musique* (1966) de Marcel Landowski prévoyait de doter chaque région française au moins d'un conservatoire, structuré autour de l'orchestre et du quatuor.

« En ce qui concerne Landowski, si sa politique de l'enseignement musical poursuit une visée explicitement démocratique, la diffusion en revanche favorise une émotion réservée aux mélomanes, réservée au répertoire et à la tradition » Étude relative à la musique classique et ses publics, par Sylvie Pébrier, inspectrice de la création artistique, février 2015

L'étude aborde les difficultés que représente cette grande diversité du secteur musical pour appréhender cet art au même titre que les autres disciplines du spectacle vivant. Quels sont les points d'appui et les points de tension vis-à-vis de la musique dans les choix de programmation ?

Parallèlement, il semble que le milieu musical peine à comprendre les contraintes et les enjeux des lieux pluridisciplinaires. Reconnaître la prédominance du théâtre dans les programmations est une chose, mais que faire alors des percées de la danse, du cirque contemporain ou de la magie nouvelle par exemple ? Pourquoi a-t-on l'impression que ces domaines artistiques ont mieux réussi leur entrée dans le réseau alors que la musique n'est pas moins présente ? Les musicien.ne.s s'emparent-ils des questions territoriales et d'actions culturelles autant que les artistes des autres disciplines ? Les questions de production de la musique, parfois bien éloignées des pratiques habituelles du spectacle vivant sont-elles en jeu ?

Méthodologie générale

La méthodologie retenue est double, avec un premier volet quantitatif, comme une photo prise sur une saison², pour rendre compte au plus près de la réalité de la présence de la musique dans les programmations et de sa diversité et un second volet qui prend la forme d'une enquête de terrain auprès d'un tiers des membres du réseau. Ces entretiens suivent une trame élaborée avec Philippe Bachman, directeur de la Comète, Scène nationale de Châlons-en-Champagne, membre du Conseil d'administration de l'ASN et référent-musique au sein de l'association, et Fabienne Loir, secrétaire générale.

La mission commandée peut être qualifiée de « flash », les temps impartis étant très courts (de mi-mars à fin juin 2022). Nous avons fait l'impasse sur les questionnaires à remplir dont les retours souvent ne sont pas assez nombreux pour être vraiment représentatifs et les réponses parfois trop tardives. L'avantage de la méthode retenue réside dans sa cohérence : le fait que c'est une seule et même personne qui procède à l'état des lieux et qui peut de ce fait s'approprier plus aisément les données pour en construire l'analyse.

Le volet quantitatif rend compte de la présence de la musique dans les programmations, donc du résultat des choix opérés (les concerts et spectacles effectivement programmés), mais ne révèle rien du processus. Ainsi la partie « enquête » de l'étude se propose-t-elle d'étudier d'une part le rapport qu'entretient la musique avec le secteur pluridisciplinaire et d'autre part la pratique de la programmation musicale.

Le recensement quantitatif par discipline dans les programmations n'ayant pas été réalisé, l'état des lieux ne rapporte pas la proportion de leurs présences respectives dans les saisons. Ce travail serait intéressant à mener en complément.

Notre objectif est de cartographier d'abord pour pouvoir ensuite qualifier la présence des musiques et la manière dont elles arrivent dans les programmations, de mettre en partage les pratiques et les réflexions des membres du réseau.

Nous n'avons pas étudié la fréquentation des concerts, ni la façon dont les musiques sont perçues ou comment elles sont « travaillées » en interne par les équipes des relations publiques des théâtres. Ce qui pourrait faire l'objet d'un second travail à la suite de celui-ci.

De même une étude plus approfondie pourrait donner la parole à des artistes pour avoir leur vision du secteur et de la façon dont ils abordent ce réseau.

² Au total, 58 brochures de la saison 2019-2020 ont été étudiées, soit 75% du réseau.

SOMMAIRE

Musique et Scènes nationales : voies parallèles et chemins de traverse

Introduction de Philippe Bachman, Directeur de La Comète - Scène nationale de Châlons-en-Champagne, membre du conseil d'Administration et référent dans le domaine de la musique pour l'ASN

La musique dans les Scènes nationales

Etude réalisée par Marthe Lemut, du bureau Or Not... pour l'ASN

Constat de départ	4
A. ETAT DES LIEUX - Introduction	7
Tableau de recensement	8
A.1 - Le concert : 19% de l'offre en nombre de représentations	9
A.2 - Un effet d'entraînement ?	10
A.3 - Une date par titre	11
A.4 - Le jeune public : le format du concert minoritaire	11
A.5 - Jazz et musique du monde en tête.....	12
A.6 - 45% du panel coproduisent la musique.....	12
A.7 - Les artistes associé.e.s : la musique après le théâtre et la danse.....	13
A.8 - International et hors les murs	14
Conclusion	14
B. L'ENQUETE – Introduction	15
<u>B.1 – Musique et programmation pluridisciplinaire</u>	
1.1 – Les Scènes nationales sont les lieux du pluridisciplinaire	16
1.2 – La musique est une discipline à part dans le spectacle vivant	17
- Des formats de représentation spécifiques.....	17
- Un secteur divisé	18
- Des modèles économiques différenciés	19
Conclusion	23
<u>B.2 – La pratique de la programmation musicale</u>	
2.1 – Comment maintenir une continuité d'une direction à l'autre ?	24
2.2 – Le territoire : se placer à l'endroit de "l'offre et de la réponse"	25
2.3 – Les publics	26
- Un retard de la musique en matière d'EAC ?	26
- Les artistes associé.e.s	27
- Qui sont les publics de la musique ?	29
2.4 – La communication - vers une "indifférenciation pluridisciplinaire" ?	30
2.5 – Comment programmer la musique ?	30
- Se faire aider ou pas ?	30
- Un repérage plus personnel	31
- La prise de risque : le paradoxe de la musique	31
CONCLUSION	33
Identifier les freins pour les lever	34

ANNEXES

Annexe 1 : Synthèse du tableau de recensement.

Annexe 2 : Liste des personnes interviewées ou consultées pour la rédaction de cette étude.

Annexe 3 : Références et sources : documents consultés pour la rédaction de cette étude.

A – ETAT DES LIEUX

INTRODUCTION

La diversité des musiques donne l'image d'un secteur dynamique, profus et possiblement brouillon. Pour y voir clair, nous nous sommes attachés dans un premier temps à documenter ce monde foisonnant par un recensement chiffré des entrées et des acteurs.

La saison choisie est celle de 2019-20. En effet, les saisons plus récentes, 2020-21 et 2021-22 ne sont pas représentatives du fait des conséquences de la pandémie sur la construction des programmations. Nous avons fait le choix de n'étudier qu'une seule saison, l'objectif n'étant pas d'analyser une évolution dans le temps, mais bien de montrer la diversité de l'offre musicale et d'en mesurer la présence, une saison faisant office de modélisation.

Dans le tableau de recensement, nous avons distingué les propositions où la musique est la seule discipline de celles où la musique est associée à une autre discipline au moins. Nous avons porté une attention aux croisements jeune public, international et hors les murs des propositions musicales. Nous avons aussi comptabilisé les mentions de production et coproduction pour les propositions strictement musicales.

La question des festivals et la manière dont ils structurent l'offre proposée au public sont abordées dans les entretiens avec les directeurs et directrices des Scènes³. Faute de temps, il n'a pas été possible de quantifier le nombre de manifestations proposées autour de la musique par rapport aux autres disciplines du spectacle vivant ou par rapport à des événements pluridisciplinaires.

Faute d'information quantifiable, nous n'avons malheureusement pas pu comptabiliser les spectacles qui affichent des « musiques originales »⁴ dès lors qu'elles sont diffusées et non jouées au plateau. Il peut s'agir d'œuvres commandées ou de créations sonores pensées pour un spectacle spécifique qui, de ce fait, revendique une pensée musicale souvent centrale.

Les spectacles gratuits sont pris en compte dans notre recensement, en dehors des fêtes d'ouverture de début de saison qui sont souvent des événements profus où il est impossible de distinguer ce qui relève de la musique en tant que telle et des autres arts. Elles ne rentrent pas dans notre décompte pas plus que les propositions qui accompagnent les soirées de présentation de saison.

Enfin, nous avons réinvesti une étude préalable de l'ASN comptabilisant les artistes associé.e.s ou en compagnonnage dans les maisons sur les années 2018 à 2020 et ce par discipline.

³ « Scènes », avec une majuscule, ici et dans la suite, renvoie au label.

⁴ On lit dans les génériques : création musicale, composition musicale, création sonore, création sonore et musicale, univers sonore.

TABLEAU DE RECENSEMENT

Comment le tableau de recensement (voir annexe 1) a-t-il été construit ?

Un premier groupe "Concerts" concerne les propositions musicales à part entière, même si certaines peuvent avoir épousé quelques-unes des techniques du spectacle avec une conduite lumière, de la vidéo ou une scénographie par exemple. Sous cet angle, nous avons inclus les ciné-concerts dans cette rubrique.

Ce groupe se subdivise suivant les catégories suivantes :

- L'entrée « Jazz et musiques du monde » inclut les concerts de musique improvisée.
- « Chanson et musiques actuelles » est une entrée qui relève davantage du secteur des industries culturelles.
- Nous avons distingué la musique classique et la musique contemporaine pour le nombre de titres. Quand le programme est mixte (mêlant des œuvres du répertoire et des œuvres composées aujourd'hui), il est classé en fonction de la prédominance des morceaux. Lorsqu'il y a autant de classique que de contemporain, il est compté en classique.
- Nous avons fait le choix de mettre dans la même entrée, les œuvres lyriques et orchestrales (« Opéra et Orchestre »). Ce groupe réunit les concerts des orchestres locaux et régionaux pour l'essentiel et les petites formes lyriques et les propositions de la co[opéra]tive⁵. On y inclut aussi les comédies musicales et les opérettes. Sont exclues les séances d'opéra au cinéma.
- Les « Autres » propositions rassemblent tous les autres événements musicaux inclassables⁶, une grande diversité dont l'étude plus poussée pourrait aussi être une ressource.

Se frotter à l'exercice de la catégorisation des titres, c'est procéder à des choix parfois arbitraires. On sait par exemple que les compagnies musicales qui explorent l'art de la chanson suivent un modèle économique en rien comparable à celui des artistes portés par les labels et les tourneurs. Inversement, nous classons en "jazz" les concerts des stars du genre, produites et promues par l'industrie aux côtés d'une myriade d'artistes indépendants œuvrant dans ce champ et dans celui de l'improvisation.

Ce premier groupe "Concerts", quoi qu'il en soit, rassemble les spectacles dont le point de départ est la musique dès lors qu'elle fédère autour d'elle toute le reste de l'équipe artistique.

Coproductions : nous avons recensé les mentions de production et de coproduction dans les brochures. Ce décompte (qui n'a été établi que pour notre premier groupe) recoupe des réalités diverses. Si pour la plupart il s'agit de soutenir les artistes associé.e.s, ces mentions peuvent aussi concerner les aides à un festival partenaire ou encore des commandes passées à des compositeur.trice.s.

Les seuls documents de référence pour ce décompte étant les brochures, il n'a bien sûr pas été possible d'étudier les montants des coproductions. Ces données budgétaires pourraient faire l'objet d'une suite à ce travail.

⁵ La co[opéra]tive est un collectif de production rassemblant six structures culturelles (Les scènes nationales de Besançon, Dunkerque, Quimper, ainsi que le Théâtre impérial – Opéra de Compiègne, l'Opéra de Rennes, et l'Atelier Lyrique de Tourcoing) engagées pour faire vivre et rayonner l'opéra dans tout le pays, en complément du travail des grandes institutions lyriques. Voir encadré page 18

⁶ DJ sets, lectures et siestes musicales, concerts littéraires, conférences concerts, performances musicales, installations sonores et performatives, vidéo+électroacoustique live, "game-concerts", humour musical, "chantiers sonores", fanfares et bagadoù en plein air ; les scènes ouvertes ou les rendez-vous réguliers valorisant la scène musicale locale comme des cartes blanches à des associations pour la professionnalisation de jeunes artistes, ou des concerts du "classique au jazz" pour les jeunes issu.e.s du conservatoire.

Un deuxième groupe, important, comptabilise **les spectacles avec musique**, qui rassemblent au moins deux disciplines dont la musique et qui impliquent au moins un musicien sur le plateau. Ce sont des propositions où la musique, jouée et non diffusée, est l'un des media constitutifs de l'écriture du spectacle.

Un troisième groupe, les spectacles non musicaux, recense tout le reste.

Ici, nous avons exclu les séances de cinéma, les expositions et les arts visuels, les conférences, les lectures, les répétitions publiques et les sorties de résidence.

Dans tous les groupes, nous pointons quelques effets de **distorsion** dans la lecture des chiffres notamment dus au fait que nous avons comptabilisé les représentations scolaires et celles à destination du jeune public et de la jeunesse. Par exemple, dans notre premier groupe "concerts", les propositions d'éveil musical peuvent jouer jusqu'à six fois par jour sur plusieurs jours.

De même les tournées en décentralisation peuvent aussi fausser notre analyse. Un titre qui joue dix fois dans dix villages du territoire est recensé comme une seule entité qui joue 10 fois (alors qu'en réalité c'est une tournée de dix concerts isolés et non une série installée). Ce même raisonnement s'applique pour les concerts à domicile.

Au total, 58 Scènes ont envoyé leur brochure, soit 75% du réseau.

Précisons que ce ne sont pas systématiquement les mêmes qui ont soumis leurs brochures au recensement qui ont été interrogées dans l'enquête.

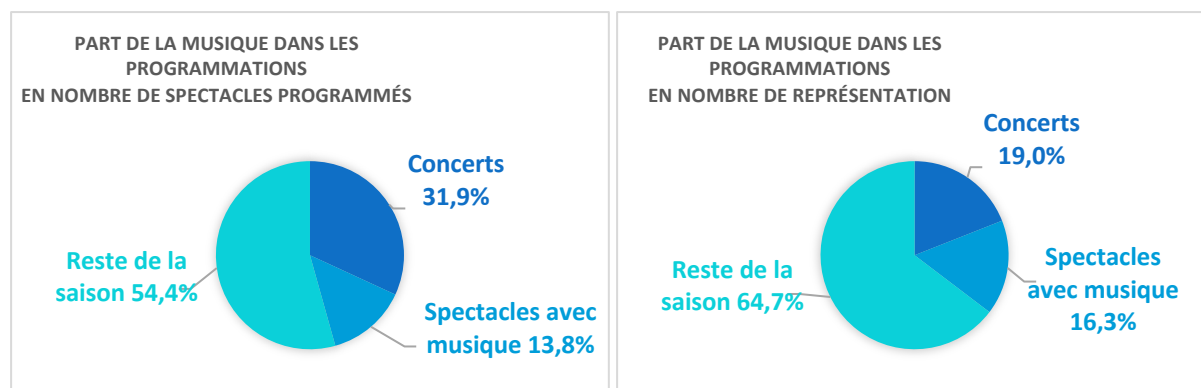
A.1 – Le concert : 19% de l'offre en nombre de représentations

Sur notre échantillon et concernant la saison 2019-20 :

> la programmation de concerts (notre premier groupe) représente près de 32% des spectacles programmés⁷ et 19% du nombre total des représentations.

> les spectacles avec musique représentant près de 14% des spectacles programmés pour un peu plus de 16% du nombre total des représentations.

On le constate d'emblée, la part de la musique sous la forme du concert atteint près d'un tiers de la programmation mais représente moins d'un cinquième des représentations. Les spectacles, eux, totalisent plus de représentations que de titres. Cette catégorie échappe au principe de la date unique comme "norme" de la programmation musicale.



⁷ En 2017/2018, la musique (classement Unido) représentait 30% du nombre de spectacles (Source DGCA).

Les Scènes ont programmé de 2 à 48 concerts en 2019-2020, soit une moyenne de 17,6 concerts sur la saison. 43% du panel se situe au-dessus de cette moyenne.

Elles ont programmé de 0 à 20 spectacles avec musique cette saison-là, soit une moyenne de 7,6 spectacles avec musique sur la saison. 53% du panel se situe au-dessus de cette moyenne.

Place des genres musicaux dans les programmations :

> 91% du panel a programmé au moins un concert de jazz et musique du monde, soit 53 Scènes.

> 88% du panel a programmé un ou plusieurs concerts de musique contemporaine, soit 51 Scènes (pris en compte les Scènes portant des festivals de création musicale).

> 81 % a programmé un ou plusieurs concerts de chanson/musiques actuelles, soit 47 Scènes.

> 74% a programmé un ou plusieurs concerts de musique de chambre classique, soit 43 Scènes.

> 74% également a programmé un ou plusieurs concerts d'orchestre ou lyrique.

A la vue de ces proportions, la musique est très présente dans les saisons.

A.2 – Un effet d'entraînement ?

En moyenne, les Scènes nationales étudiées accordent 30% de leur programmation aux concerts (avec 30 d'entre elles au-dessus de la moyenne et 28 en dessous).

A noter :

> Sur les 15 Scènes de notre panel qui diffusent le plus de musique, la proportion de l'offre musicale dans les programmations va de 40% à 65%, soit un écart de 25 points. Les réalités sont donc très diverses et la proportion de l'offre musicale peut monter très haut.

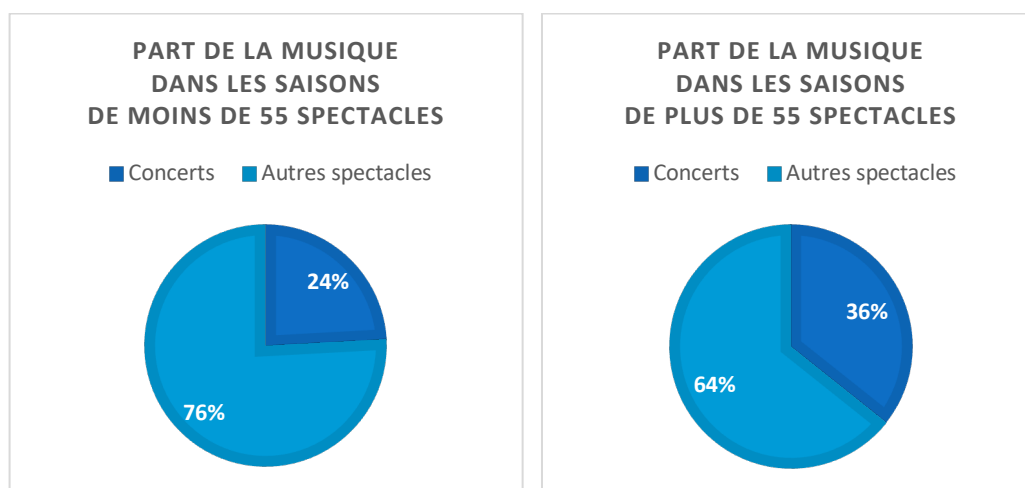
> Sur les 15 scènes de notre panel qui diffusent le moins de musique, la proportion de l'offre musicale dans les programmations va de 6% à 20%, soit un écart de 14 points qui témoigne d'une élasticité moindre dans les pratiques de programmation.

Lorsque l'on analyse la présence de la musique en fonction de la taille des saisons, on constate que plus une saison compte de spectacles, plus la musique y tient proportionnellement une part élevée :

> Les saisons qui comportent moins de 55 spectacles accordent en moyenne 24% de leur programmation à la musique.

> Au-delà de 55 spectacles, la part moyenne de la musique dans les saisons passe à 36%.

L'hypothèse à laquelle nous invite cette observation, ainsi que la précédente, est que la musique trouverait plus largement sa place dans une saison lorsque les autres disciplines sont déjà représentées sur un nombre "suffisant" de créneaux de programmation. Une fois ce seuil assuré, quand le format de la saison permet encore d'investir des temps de programmation, la part de la musique peut s'étoffer, parfois même fortement.



A.3 – Une date par titre

Notre état des lieux confirme que l'usage de la date unique dans la programmation du concert demeure la pratique la plus courante. Nous comptons dans le premier groupe "concerts" 1,36 représentation par titre en moyenne :

- 1,21 pour le Jazz et les musiques du monde
- 1,24 pour la Chanson et les musiques actuelles
- 1,38 pour le Symphonique et l'orchestral
- 1,50 pour le Classique et le contemporain
- 1,59 pour les Autres

Sans surprise, dès que nous passons dans le groupe des « spectacles avec musique », le nombre de représentations par titre passe à 2,69. Ce chiffre est à un point près le même (2,7) pour le reste de la programmation, c'est-à-dire pour toutes les autres disciplines.

On peut en conclure que l'immense majorité des concerts ne sont donnés qu'une seule fois.

L'exception concerne les concerts participatifs (rares) ou qui impliquent des associations locales qui sont parfois doublés voire triplés et les concerts en décentralisation ou à domicile. Toutefois, si le chiffre moyen affiche 1,36 représentation par entrée, c'est surtout en raison des concerts d'éveil musical et aux représentations jeune public et à destination d'un public familial.

A.4 – Le jeune public : le format du concert minoritaire

Nous avons compté 8% de concerts proposés spécifiquement pour le jeune public, éveil musical inclus, alors que 33% des spectacles avec de la musique sont classés en jeune public.

Quelques rares Scènes ne classent pas leurs propositions musicales en jeune public ou tout public interrogeant le fait qu'il y ait un secteur ou une adresse « jeune public » spécifique sur la musique.

En nombre de représentations, il est intéressant de noter que le spectacle s'impose encore plus fortement dès lors qu'il s'agit d'une adresse pour un public jeune. Si, pour les concerts on compte 21% de représentations jeune public, cette proportion passe à 50% pour les spectacles avec musique.

Faute de comparaison possible avec les autres disciplines, il est difficile de tirer une évidence de ces chiffres. Le seul enseignement que nous proposons est que l'offre musicale pour le jeune public dans les Scènes nationales passe essentiellement par des spectacles qui conjuguent plusieurs disciplines. Beaucoup plus, en tout cas, que par des concerts.

Précisons que la répartition entre les représentations tout public et les scolaires est assez équilibrée, avec 10% de l'offre globale de concerts proposée en tout public et 11% en scolaires. Et 24% du nombre total de représentations de spectacles avec musique à destination du tout public et 25% en scolaires.

Est-ce une surprise que le format du concert soit minoritaire dans l'offre musicale pour les enfants ? Est-ce que cela relève d'un réflexe de programmation où l'on estimerait *a priori* que le concert est moins adapté au jeune public ? Ou alors s'agit-il d'une offre déficitaire en la matière ?

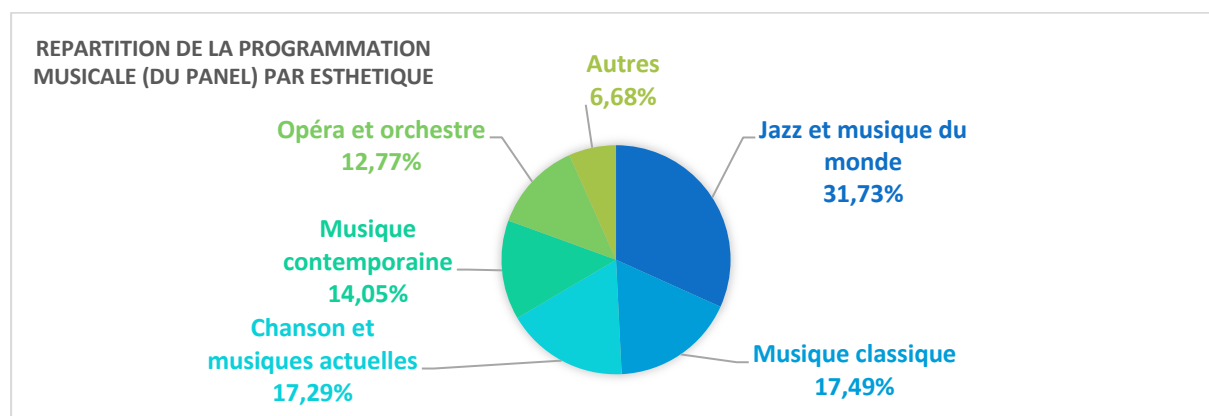
Ce recensement jeune public a été réalisé toutes catégories musicales confondues ne permettant pas de distinguer si une musique se prêterait davantage qu'une autre à une programmation pour les enfants. On constate que pour les tout petit.e.s, l'éveil musical est un genre à part entière.

A.5 – Jazz et musiques du monde en tête

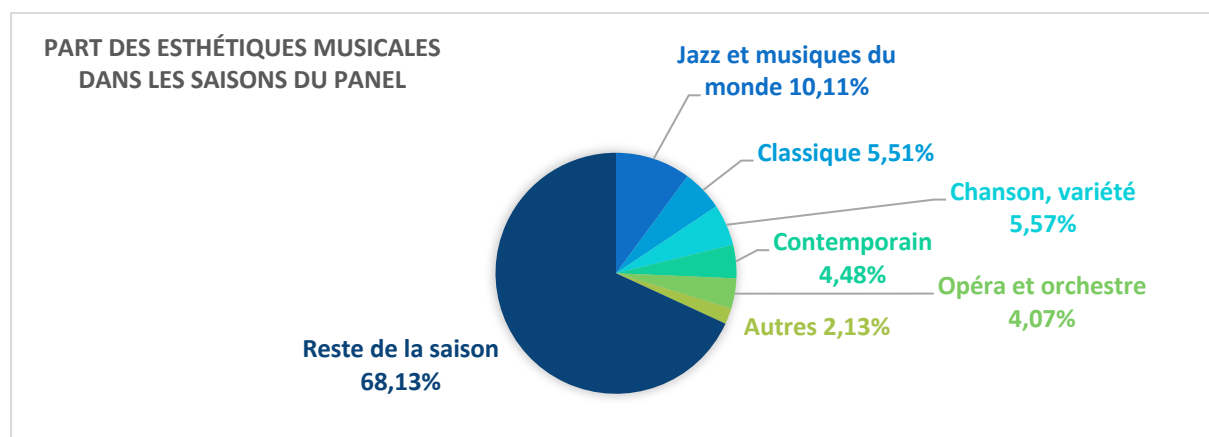
On constate une prédominance de la catégorie « jazz et musiques du monde » avec presque un tiers des propositions comptabilisées (près de 32%) sur cette seule entrée.

Viennent ensuite à quasi égalité « la musique classique » et « la chanson et les musiques actuelles », respectivement à 17,5% et 17,3%. Puis on trouve les musiques contemporaines qui s'établissent seules à 14% des propositions musicales des Scènes de notre panel.

A noter ! L'addition de la catégorie « Opéra & Orchestre » (à près de 13%) avec la catégorie « Classique » représente 30% de l'offre, juste en dessous du « jazz et des musiques du monde » : la place du répertoire est forte.



On retrouve une nette prédominance du « Jazz et des musiques du monde » dans une répartition vis-à-vis du reste de la programmation.



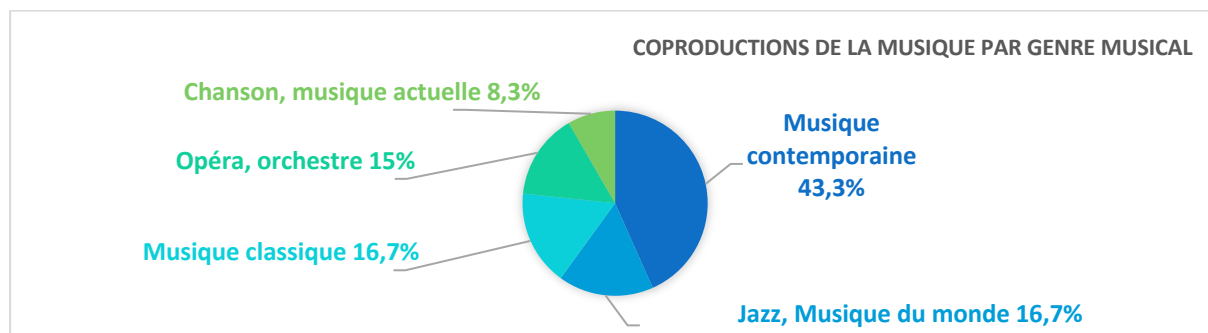
A.6 – 45% du panel coproduisent la musique

Premier constat. Il ressort que 26 des 58 Scènes recensées, soit 45% du panel, coproduisent la musique – 8 d'entre elles soutiennent plus de trois titres (de 10 à 3) dans leur saison et treize d'entre elles se limitent à un seul. Une seule Scène de notre panel porte un projet musical en production déléguée cette saison-là.

Deuxième constat. C'est la musique contemporaine qui s'impose comme le genre musical le plus soutenu en production, avec plus de 43% des soutiens – bien au-dessus d'une entité « répertoire » qui regrouperait la musique classique, l'orchestre et le lyrique (près de 32% des coproductions).

Ainsi, les Scènes nationales, conformément à leur mission à l'endroit de la recherche et de la création, soutiennent les artistes de la musique d'aujourd'hui.

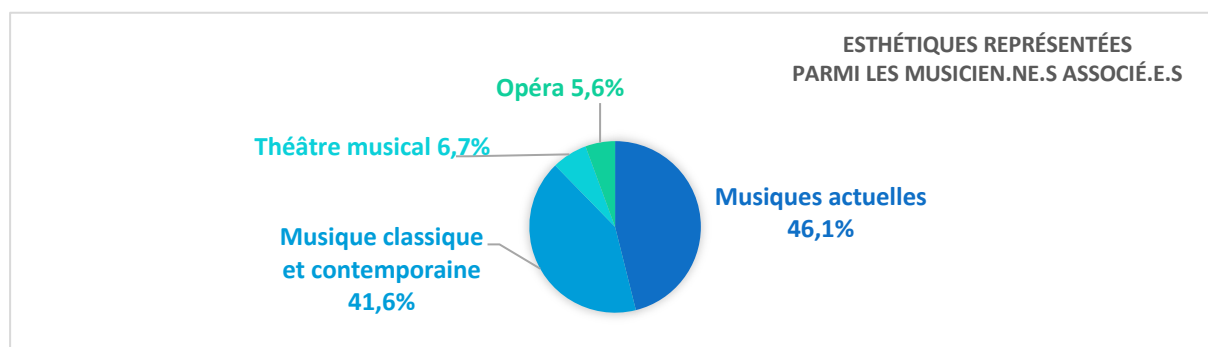
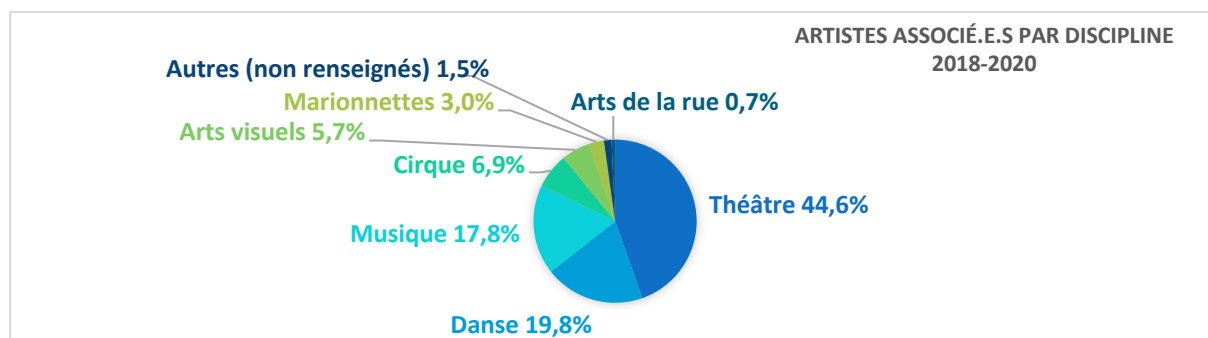
Le troisième constat interroge. Des coproductions sont accordées aux musiques actuelles qui s'adosent pourtant à une économie commerciale liée à l'édition discographique. Il ne s'agit pas d'aides dédiées à l'émergence de jeunes artistes locaux qui ne bénéficient pas ou très rarement d'apports en numéraire.



A.7 – Les artistes associé.e.s : la musique après le théâtre et la danse

Nous avons réinvesti une étude préalable de l'ASN comptabilisant les artistes associé.e.s ou en compagnonnage dans les théâtres sur les années 2018 à 2020 et ce par discipline.

Sur un total de 404 artistes associé.e.s sur ces années, 72 artistes viennent du champ musical (17,8%), suivant la répartition par genre musical suivante : 8,2% pour les musiques actuelles, 7,4% pour la musique classique et contemporaine, 1,0% pour l'opéra et 1,2% pour le théâtre musical.



Source ASN, sur un échantillon de 46 Scènes nationales, soit 60% du réseau.

Si les catégories musicales ne sont pas tout à fait les mêmes que celles retenues pour cette étude, on peut tout de même constater que ces chiffres en proportion sont assez similaires à ceux des programmations par esthétique. La représentation de chaque genre musical est sensiblement la même que ce soit pour les choix de programmation que pour les choix de musicien.ne.s associé.e.s.

A.8 – International et hors les murs

Avec 8% des concerts et seulement 4,5% des spectacles musicaux portés par des équipes internationales, nous constatons que la programmation musicale dans les Scènes est très majoritairement française.

Concernant le "hors les murs", nous avons recensé 10% de concerts donnés ailleurs qu'au théâtre, ce qui peut paraître surprenant eu égard à la facilité avec laquelle la musique peut être proposée dans d'autres espaces, notamment dans les lieux patrimoniaux du territoire.

Pour les spectacles avec musique, où il s'agit essentiellement de partenariats avec d'autres structures culturelles du territoire, on a dénombré 7,5% des programmations proposées hors les murs.

Conclusion

Ce volet quantitatif de notre étude pose le fait que les Scènes nationales remplissent leurs missions pluridisciplinaires car toutes programment de la musique.

On retient que l'offre musicale occupe presque un tiers des programmations, dans un bel équilibre des esthétiques musicales, qui garde le répertoire en bonne place. Dans l'adresse au jeune public, c'est le spectacle qui est privilégié.

La programmation musicale, qui reste organisée structurellement selon la norme de la date unique, est très française et peu portée à l'extérieur des salles. Elle se déploie plus fortement en proportion dans les formats de saisons au-delà de 55 spectacles.

L'accompagnement de la musique en production est également présent, notamment dans le secteur de la musique contemporaine, et plus d'un.e artiste associé.e sur six est un musicien ou une musicienne.

B – L'ENQUETE

INTRODUCTION

Un panel d'un tiers environ des membres de l'ASN a été choisi pour les entretiens (voir annexe 2) dans un souci d'équilibre en prenant en compte les critères suivants : une quasi-parité, l'ancienneté des directions et la génération des directeurs et directrices, la répartition géographique sur le territoire. Pour étayer notre enquête, nous avons également identifié quelques thèmes structurants :

L'histoire : certaines Scènes ont un projet musical fort hérité d'une histoire qu'il convient de visiter et d'interroger. Les intuitions fondatrices se vérifient-elles ? Sont-elles toujours d'actualité ? Comment un projet artistique et culturel évolue-t-il en prenant en compte l'histoire du lieu ?

Les équipements et le territoire : comment la programmation musicale est-elle pensée en fonction des salles, de leur acoustique, de leurs plateaux ?

Comment l'outil influe-t-il dans la relation partenariale locale ? En effet, un équipement est inscrit sur un territoire qui induit un certain nombre de contraintes ou d'atouts, de natures différentes selon que l'on déploie son projet en milieu rural ou dans une grande banlieue, dans une ville aux nombreux acteurs culturels ou dans une ville où la Scène se trouve, seule, en situation d'avoir tout à "faire".

Les moyens : l'économie de la musique dans sa multiplicité est souvent mal connue des équipes. La question de la production et de la coproduction ainsi que celle de la diffusion des projets musicaux se posent selon que l'on accueille un orchestre régional, une star de musiques actuelles ou un ensemble de musique contemporaine par exemple. Quelle est la part de « prise de risque » dans les choix de programmation de la musique au regard des autres disciplines et des budgets engagés ?

Les moyens humains : comment s'occuper de la musique alors ? Avec des conseillers ou conseillères, en interne ou en externe ? En se formant à "la" musique ?

Programmer, la musique comme toutes les autres disciplines, c'est interagir en permanence avec ses pairs, être en immersion dans les réseaux pour être à l'écoute, capter des nouvelles, repérer des tendances. Comment s'y prendre ?

Comment s'organise la structuration de l'offre musicale dans une saison ? Avec des temps forts, des rendez-vous réguliers, en partenariat avec un festival local reconnu ?

L'hybridation : on le voit aujourd'hui, la musique doit son dynamisme en partie à sa capacité à fusionner plusieurs champs esthétiques dans un dialogue soutenu avec les autres arts, allant jusqu'à s'hybrider avec les autres disciplines artistiques.

Dès lors que l'on construit une saison nécessairement classée par discipline, comment prendre en compte cette pluridisciplinarité intrinsèque des projets artistiques ? Si la discipline d'entrée reste pertinente dans la relation au public, l'est-elle toujours dans le dialogue avec les artistes ? Dans la relation aux tutelles et aux financeurs ? Cette question est-elle générationnelle ? Est-elle différemment traitée par les jeunes directeurs ou directrices ?

Précisons que les entretiens n'ont pas suivi un questionnaire précis pour laisser libre court aux discussions. Deux questions toutefois ont structuré les échanges qui ont (presque tous) démarré par « La musique est-elle un secteur à part parmi les disciplines du spectacle vivant ? » et qui ont (presque tous) fini par « D'aucuns déplorent qu'il n'y ait pas assez de directions "issues de la musique". Qu'en pensez-vous ? »

Les citations rapportées sont anonymes et proviennent toutes des interviews. Elles sont choisies parce qu'elles sont révélatrices d'un propos concordant et pour appuyer le point développé.

B.1 Musique et programmation pluridisciplinaire

La commande d'une étude sur la musique dans le réseau des Scènes nationales intervient à un moment de grands bouleversements consécutifs à la pandémie.

Comme pour les artistes de toutes les disciplines, les musiciens et les musiciennes, compositeurs et compositrices, sont confronté.e.s à l'effet d'entonnoir dans les programmations, effet aggravé par la crise sanitaire, mais qui préexistait à celle-ci. De même les interrogations sur la présence de la musique dans les programmations pluridisciplinaires ne datent pas de la crise sanitaire. Elles induisent des prises de position souvent tranchées, basées la plupart du temps sur des impressions, entraînant alors, inquiétudes chez les uns, critiques chez les autres, et du flou partout !

Repartir du concret semble nécessaire pour comprendre ce qui justifie les ressentis, entendre les frustrations et les déceptions et faire apparaître le bien fondé des actions de celles et ceux qui, sur le terrain, gèrent leur maison avec conviction, engagement et savoir-faire.

Si, à la question de savoir si la musique est un secteur à part parmi les disciplines du spectacle vivant, la plupart des Scènes interrogées répondent spontanément par la négative assurant que « *la musique est une composante de la diversité de genres à laquelle les Scènes nationales sont attachées* », d'autres, moins nombreux.euses, répondent sans hésiter « *oui* », avançant en premier lieu les différences économiques du secteur musical par rapport aux autres arts. Minoritaires aussi, les réponses partagées qui prennent en compte les spécificités de chaque discipline et de chaque théâtre. *In fine*, les généralistes admettent au fil de l'entretien des différences intrinsèques à la musique et c'est le "ni-oui-ni-non" qui semble l'emporter.

1.1 – Les Scènes nationales sont les lieux du pluridisciplinaire⁸

Les Scènes nationales, il va sans dire, sont les lieux généralistes et celles et ceux qui les dirigent ont cette conviction chevillée au corps, allant jusqu'à parler de « *responsabilité de généralistes* ».

Tous et toutes disent recevoir et traiter les informations des artistes du secteur musical avec la même attention que celles provenant des autres disciplines et veiller à la diversité du spectacle vivant et à l'adresse de la population.

« *Il n'y a pas de secteur à part dans les Scènes nationales.* »

« *Je ne fais pas de hiérarchie entre les disciplines, l'idée est de mettre en œuvre une programmation qui a ses couleurs, ses directions.* »

« *Avant je travaillais dans un lieu estampillé 'chanson'. J'ai cassé ça au profit du pluridisciplinaire. Pas par rejet, mais pour avoir un regard large sur la chanson et le monde.* »

Renforçant encore davantage l'ancrage de la mission pluridisciplinaire de leurs projets, beaucoup traitent la musique *dans* les spectacles qui intègrent le matériau musical comme un élément constitutif de la proposition. « *La musique n'égale pas le concert.* »

Il est intéressant de remarquer que toutes et tous ici traitent les spectacles musicaux⁹ dans le champ du spectacle vivant. Ici leur expertise pluridisciplinaire s'exerce totalement. C'est l'endroit de l'exercice plein de leur métier où leur grille de lecture s'applique avec une plus grande aisance.

⁸ Précisons ici que les Scènes nationales ne sont bien sûr pas les seuls lieux en charge d'une programmation pluridisciplinaire. Les Scènes conventionnées et les théâtres de Ville assurent un grand travail aussi à cet endroit, comme quelques festivals.

⁹ On parle ici autant des projets de théâtre musical portés par des metteurs et metteuses en scène comme par exemple Jeanne Candel ou Matthieu Baeur, des spectacles de danse comme ceux proposées par des Anne Teresa de Keersmaeker ou des Christian Rizzo, ou encore des spectacles de musique comme ceux de Noemi Boutin ou Erwan Keravec par exemple.

« L'ensemble de mon projet s'est construit autour de l'idée de la circulation des pratiques artistiques, pour aller à l'endroit où l'on n'est pas catégorisé. »

« La musique peut être à part. Pas [ici], elle est présente à l'intérieur les œuvres. »

« Je ne classe pas les spectacles musicaux dans le champ de la musique. C'est du spectacle vivant. »

« La grande vertu de la musique est sa capacité à rejoindre les autres arts. »

La musique s'adressant au sens de l'ouïe peut en effet se combiner à de multiples niveaux à tout ce que l'on propose au regard, comme un élément complémentaire. La musique est peut-être la discipline la plus subsidiaire, elle peut toutes les infiltrer.

1.2 – La musique est une discipline à part dans le spectacle vivant

Sans jamais renoncer aux missions généralistes qui leur incombent, certain.e.s affirment sans hésiter que la musique est bien une discipline à part. Elle se distingue sur de trop nombreux points pour être traitée tout à fait comme les autres arts du spectacle vivant.

Parmi les spécificités, l'abondance de l'offre dans un milieu musical très divisé est un facteur qui revient souvent, même si, en premier lieu, ce sont les différences économiques qui sont citées. La question de la temporalité d'un secteur qui ne vit pas au même rythme que celui du reste du spectacle vivant est aussi mentionnée ainsi que les codes de la représentation-concert qui sont aussi évoqués comme des spécificités de la musique.

- Des formats de représentation spécifiques

Nous avons recueilli de nombreux témoignages rendant compte d'un mouvement récent amorcé dans les arts vivants mais peu en musique consistant à re-questionner les modalités de la représentation pour la rendre plus accessible.

« La demande d'écoute absolue de la musique peut être un frein à la fréquentation des concerts. Ça complexifie les choses. »

« La dramaturgie du concert doit être pensée. Le récit, ce n'est pas forcément du texte. »

Au-delà de la forme, ce propos s'élargit pour interroger le déroulé-même des concerts.

« Les artistes ont une pauvre connaissance des enjeux pluridisciplinaires de la musique. Ils ont une pensée musicale mais aucune sur la dramaturgie du concert. Les musiciens doivent s'emparer de ces questions et réinventer les formats. Prenons par exemple le programme d'un concert de l'orchestre : ne vaut-il pas mieux une heure de bonne musique plutôt que deux heures difficiles avec de longs changements de plateaux ? »

« Le contenu des concerts est très pensé, le reste non. »

Glissons un point dans cette rubrique à propos des formats sur la place prise par la technique dans l'accueil de concerts.

« La musique, c'est toujours compliqué pour l'équipe technique » qui reste dans une « vision "théâtre" des projets et la musique vient toujours à contre-courant ». Les musiciens procèdent à leurs réglages souvent *in situ*, au dernier moment, sans envoyer de fiches techniques en bonne et due forme préalablement. La rédaction des fiches techniques qui ne sont souvent « *que des fiches techniques "son"* » même lorsque le projet est transdisciplinaire est un autre point qui tend à prouver que la musique a du mal à saisir les enjeux du pluridisciplinaire.

« On croise une génération d'artistes qui sont prêts à tordre les codes de la représentation. » La dénonciation des "codes" du concert revient également en pointant le côté excluant de ces rituels quand on ne les maîtrise pas.

Partant, on peut interroger aussi la responsabilité des programmeur.trice.s sur cette question du format de la représentation et de l'invitation faite au public. Il.elle.s pourraient questionner certains automatismes de programmation, comme les horaires ou les espaces de certains concerts.

Si pour beaucoup la fréquentation du concert n'est pas spontanée, c'est sans doute qu'ils font face à des barrières culturelles ou psychologiques qu'il faut lever. La force de la musique se trouve précisément dans ces formes si diverses qui permettent des niveaux d'adresse différents.

« En théâtre, la base-public d'une pièce de répertoire, de théâtre documentaire ou d'une pièce contemporaine est la même, alors qu'en musique, la base-public n'est pas la même, entre les différentes catégories » de propositions.

- Un secteur divisé

L'incroyable diversité de la musique la distingue des autres disciplines et force est ici de constater que cette abondance de l'offre entraîne une atomisation de toute l'organisation de la filière.

D'ailleurs une programmatrice note : « il n'y a pas une filière musique, mais une filière 'jazz', une filière 'musiques de création', plus proches des modèles de production de la danse ou du théâtre, une filière des musiques traditionnelles qui croise les pratiques amateurs, semi-professionnelles et professionnelles, une filière "smac" avec ses directeurs et ses programmeurs etc. ».

Aucune autre discipline n'a autant de fédérations. Jean-Louis Sautreau, chargé de mission à la délégation Musique de la Direction générale de la création artistique, en a compté jusqu'à 13 pour la réalisation de l'étude sur la présence de la musique dans les lieux pluridisciplinaires que lui a commandée le Ministère. Chacune exerce son lobbying pour la défense de ses intérêts sectoriels, ne parvenant pas à se fédérer avec les autres.

Plusieurs témoignages relèvent à quel point le secteur n'est pas solidaire. « On voit des fédérations spécialisées s'engueuler entre elles en public. » « C'est la guerre entre le savant/l'écrit et les autres. »

Même au sein d'une même fédération, une programmatrice pointe qu'il n'y a « rien de généreux là-dedans, ce n'est pas ouvert, ce sont des niches à défendre ».

« Avant le secteur chorégraphique était très divisé, mais quand il s'agit de défendre ses intérêts, il savait s'unir. Le secteur musical ne fait pas montre de la même unité. Ça a des conséquences sur la place de la musique dans le secteur pluridisciplinaire. »

Cette division est une histoire ancienne. Ici un extrait de « l'Étude relative à la musique classique et ses publics » de Sylvie Pébrier, déjà cité : « Devant l'incapacité à mettre en débat les conflits de valeur, ce qui prend le pas sur la réflexion, c'est la colère ou le rejet d'autrui qui conforte finalement l'inertie et les corporatismes. Et le public, ou plutôt l'entité fictionnelle "public", est invoquée comme pour faire pencher la balance, voire trancher ce qui est présenté comme irréconciliable ».

Pour expliquer pourquoi la musique ne parvient pas à se fédérer, la principale raison avancée est celle de l'économie.

- **Des modèles économiques différenciés**

« Avec des modèles économiques tellement différents, c'est difficile de prendre la musique comme un secteur unique. »

• Un écosystème perturbé par le secteur marchand

Deux économies se côtoient avec d'un côté, les compagnies, les ensembles et les orchestres subventionnés et de l'autre les artistes et les groupes portés par l'industrie musicale qui travaille en fonction d'un calendrier dont les Scènes n'ont pas la maîtrise.

« En termes de rythme de programmation, les musiques contemporaines et classiques suivent le même schéma que la danse ou le théâtre, alors que sur les musiques électro, expérimentales ou actuelles, on ne se projette qu'à six, neuf mois maximum (...) Notre secteur ne se pense pas sur un temps si long. »

81% des Scènes étudiées dans le volet quantitatif programment des musiques actuelles. Toutes ou presque témoignent de leur difficulté à travailler avec les tourneurs et les labels.

« C'est un endroit de conflictualité ». Les façons de travailler « particulières où il est difficile de se repérer entre les bookers, les managers, les producteurs et les labels » créent de la confusion.

« On travaille mieux avec les indépendants qu'avec les producteurs privés. »

« Les musiques actuelles se vivent en dehors du spectacle vivant (...) J'ai beaucoup de difficultés à travailler avec eux sur le plan politique. Ils ont d'autres réalités, d'autres approches. »

Bien entendu, la corrélation avec la politique tarifaire est un facteur important dans l'équation d'un rapport commercial notoriété/prix. « Les cachets sont importants mais le prix des places est plus élevé » vs « On fait le choix de ne pas augmenter le prix des places. » « Le coût du concert doit correspondre à la politique tarifaire même si on s'autorise quelques exceptions. »

Des directeur.trice.s qui ont à gérer de grandes salles (avec des jauges entre 800 et 1000 places) ont davantage l'occasion de traiter avec l'industrie et ce système à deux vitesses ne semble pas leur poser de problème.

« On a le public et les équipements pour ça et, comme avec les humoristes, c'est là où on perd le moins d'argent ». Ce point est contrebalancé par la précision suivante d'une collègue : « On ne perd pas d'argent mais on n'en gagne pas non plus, les producteurs pensent leurs projets pour des jauges de 1000. » Le rapport avec les tourneurs est plus simple : « c'est l'offre et la demande. Tu prends ou tu ne prends pas. Il n'y a pas de pathos. »

Au titre des relations avec les industries musicales, il faut rappeler que plusieurs Scènes nationales ont initié ou participé à des enregistrements et des productions discographiques (Amiens, Vandœuvre-lès-Nancy, Quimper, Malakoff, Bourges...). Après bientôt 40 ans d'existence, la Maison de la Culture d'Amiens porte toujours l'activité du Label Bleu, dans une continuité qui a dépassé les changements de direction de la Scène nationale.

Label Bleu fonctionne sur le modèle « classique » d'une maison de disque avec de la production, des sorties sous licence, soutenues en distribution et, en outre, l'exploitation d'un studio d'enregistrement. Editeur de la plupart de ses productions, Label Bleu assure la gestion d'environ 1.300 œuvres déposées à la Sacem, principalement dans le jazz et historiquement des musiques du monde. Si les ventes physiques représentent encore une part significative des recettes, l'intégralité du catalogue se trouve sur les plateformes d'écoute digitales, qui ont définitivement pris le pas depuis la crise sanitaire.

L'économie du secteur reposant ainsi largement sur le spectacle vivant, Label Bleu accompagne plusieurs artistes sur leurs tournées. « Dans ce sens la Maison de la Culture contribue à maintenir des synergies entre la production phonographique, le réseau des musiques actuelles et le réseau des Scènes nationales ».

Si le rapport de forces est inégal entre l'industrie et les Scènes, on constate que le dialogue est aussi tendu, inversement, avec les compagnies indépendantes qui peinent encore trop souvent à faire valoir auprès des directeurs et directrices la réalité de leur économie, créant en effet des relations parfois conflictuelles, à tout le moins soucieuses.

- La coproduction : des montants faibles

En ce qui concerne l'endroit de la coproduction, tout naturellement l'idée évoquée est la pertinence de l'apport en production pour le projet, et ce, quelle que soit la discipline. « *Je n'ai pas de construction budgétaire en fonction des disciplines* » est une phrase souvent entendue.

« *On s'applique [avec la musique] comme avec les autres disciplines.* » « *On a des petits apports mais ça doit être vital* » pour les projets.

Certain.e.s reconnaissent toutefois que la vigilance sur la musique est nécessaire. L'un d'eux explique consacrer aujourd'hui « *15% de son budget de coproduction sur la musique et tendre vers 25% pour rééquilibrer les quatre quarts [danse /musique /théâtre /marionnettes et théâtre d'objets]* ».

Un autre dit coproduire la musique sur les mêmes montants que le théâtre ou la danse : « *nous ne sommes pas dans l'idée que la musique viendrait après (...) mais que cela procède d'un certain volontarisme sur le cirque et la musique. Ça va vite les déséquilibres.* »

Les Scènes qui portent ou accueillent des festivals de musique coproduisent dans ce cadre. C'est l'endroit de la pertinence et de la légitimité. « *C'est la plus-value de la Scène nationale dans le festival. On choisit un projet par an en coproduction et en résidence.* »

« *On ne fait pas de production déléguée (dans aucune discipline) mais on coproduit 4 à 5 pièces dans le cadre du festival.* »

Il est courant de penser que « *la musique n'a pas les mêmes besoins* », car « *on répète chez soi* », car « *il y a beaucoup d'autoproduction* », car « *les temps de plateau* » que ce soit en répétitions ou pour caler les lumières et faire la balance « *sont moins longs* », car « *il y a moins de métiers impliqués dans la production, donc les budgets sont moins élevés* » etc. Ainsi, la plupart le reconnaissent, quand il s'agit de coproduire la musique, les apports sont moins élevés.

« *Je programme 1/3 de musique par saison, mais je ne consacre pas 1/3 de mon budget de coproduction à la musique.* »

« *Je fais 3 à 4 coproductions par an en théâtre, autant en danse sur des montants plus importants que sur la musique.* »

« *On est réceptifs aux demandes mais on met moins de moyens que pour le théâtre (...) C'est comme ça, c'est un constat.* »

« *Si on accompagnait plus et mieux les compositeurs, alors on mettrait plus de moyens sur la musique.* »

- La coproduction : la forme du concert est rarement coproduite

Sur les efforts en coproduction « *l'attention est régionale et paritaire et la répartition par discipline, c'est majoritairement le théâtre qui est coproduit. La musique – quand elle n'est pas du théâtre musical - est soit dans une logique de marché, soit elle a accès à d'autres soutiens* ».

Une autre, qui accompagne beaucoup de musicien.ne.s et de compositeur.trice.s, sur des projets transdisciplinaires à la croisée des écritures reconnaît ne pas coproduire « *la musique "pure"* ».

Le spectacle musical est moins concerné que le concert par la faiblesse des apports en coproduction. Plus précisément, dès lors qu'ils sont produits par des compagnies dramatiques ou chorégraphiques, ils échappent encore davantage à cette contraction des moyens accessibles en coproduction. Ce sont, à l'inverse, les projets « *musicaux pluridisciplinaires* » s'appuyant sur la compétence d'un.e musicien.ne pour sa mise sur le plateau qui ont le plus de mal à boucler leurs productions.

« Ces projets sont moins faciles à monter et à tourner car ils fonctionnent comme une compagnie. »
« [Telle musicienne] a un projet musical fort avec une dramaturgie bien posée. On voit comment les choses vont se déplier sur la question du récit. J'ai l'impression que si elle situait son projet à cet endroit-là [celui de la dramaturgie, du récit] ça serait plus facile pour elle de trouver de la production. »
« Ce sont les musiques sur le créneau du spectacle vivant que l'on n'arrive pas à faire vivre. »

Le lyrique faisant exception. Selon le rapport Kanju¹⁰ une « analyse par discipline montre qu'une part importante des crédits est mobilisée sur le théâtre et dans une moindre mesure la danse et le lyrique ».

A cet égard, le projet de la co[opéra]tive mérite une attention particulière dans cette étude, tant cette initiative qui s'est montée sous l'impulsion de trois Scènes nationales (et d'une Scène conventionnée) s'adresse essentiellement aux Scènes nationales.

La co[opéra]tive est un exemple de mutualisation de moyens de production et de savoir-faire entre six structures culturelles dont 3 Scènes nationales¹¹, pour faire vivre et rayonner l'opéra dans tout le pays. Les projets sont pensés dans des formats adaptés aux réseaux des scènes pluridisciplinaires comme aux maisons d'opéras. Chaque production est coproduite à parts égales par les coopérateurs. En ce qui concerne la diffusion, l'objectif principal est d'arriver à un coût de cession pas trop haut pour pouvoir diffuser le plus largement possible. Le premier cercle de diffusion sont les membres du réseau et les coproducteurs. Ensuite l'association peut s'appuyer sur une quinzaine de Scènes nationales, des maisons d'opéra, des festivals qui, même si elles ne suivent pas tous les projets, constituent un groupe de fidèles. www.lacoopera.com

Sur les questions économiques, à l'exception du lyrique, nous avons donc d'un côté une industrie musicale avec laquelle il n'est pas confortable de travailler et de l'autre des groupes, ensembles ou compagnies souvent fragiles, avec lesquelles le lien peut être maladroit ou insatisfaisant pour les Scènes, qui coproduisent les œuvres sur des montants réduits. On note que si le festival est le bon endroit pour que les Scènes accompagnent davantage la musique, le concert est plus rarement coproduit que le spectacle musical.

- Du côté de la musique, un travail de diffusion à affiner

Les mêmes raisonnements sont à l'œuvre en matière de diffusion. L'enquête montre que la réalité des pratiques de notre écosystème s'érige en normes. Pour la diffusion musicale ces règles sont : une date par titre, moins de dates, pas de séries. *A contrario*, l'analyse quantitative atteste pour tout le reste de la programmation, spectacles avec musique et autres, d'une pratique de plus en plus installée de programmation en série ou a minima de deux représentations.

« On a révisé nos positions sur les séries mais pas en musique. »

Il ressort que le secteur musical sollicite moins le réseau pluridisciplinaire pour la production et la diffusion de ses projets que les autres disciplines.

Est-ce parce que les montants des apports en coproduction, quand ils existent, sont très faibles ou est-ce parce que la production des concerts suit un modèle différent que celle des spectacles de musique ? Faute de coproducteurs, les ensembles injectent un pourcentage important de leurs ressources dans la production de leurs programmes de concert, qu'ils cherchent à placer ensuite. En revanche, pour le montage des productions de spectacles de musique, le modèle économique est plus proche de la danse ou du théâtre.

¹⁰ Etude de la production artistique en France dans le secteur du spectacle vivant – DGCA – Rapport final du Cabinet Kanju - mai 2022

¹¹ Voir note de bas de page n°5, page 5

Au niveau de la diffusion des concerts, la méconnaissance des modes de travail des lieux pluridisciplinaires se fait vivement ressentir.

« *La musique vient avec sa "listes de courses" et interroge "est-ce que tu prends ça ou pas ?"* »

« *Les projets musicaux sont trop fermés. Il n'y a pas d'espaces de dialogue avec les lieux. Ils sont dans une logique de consommation, de prendre ou pas. Parallèlement, il faut admettre qu'ils sont face à l'impossibilité d'atteindre ces personnes pour dialoguer* ». Et cette même personne de vanter les mérites de « *la série ou d'au moins deux dates et des conventions musique de l'Onda pour créer les espaces de dialogues* ».

Par ailleurs, les compagnies musicales comme les ensembles visent à une plus grande efficacité de leurs efforts de diffusion en ciblant plus drastiquement leurs propositions.

Ainsi, on constate que les Scènes qui programment peu, voire pas, de musique ne sont jamais sollicitées par le secteur musical.

Celles qui en accueillent beaucoup le sont davantage mais pourraient l'être plus. Une Scène qui programme plus de 50% de musique dit être sollicitée « *autant* » par la musique que par les autres disciplines ! Quant au cœur de notre réseau, les Scènes qui sont dans les équilibres aux 'trois tiers' (théâtre/danse/musique) et qui soutiennent bon an mal an la musique disent n'être jamais ou très peu sollicitées par le secteur musical - presque jamais en coproduction alors que sur les accueils, l'écart est moins prégnant.

« *On n'est pas sollicité sur la musique, ou à la marge sur la musique contemporaine* ».

« *Je suis assez peu sollicitée par le secteur musical. 20% max, et pour les rendez-vous même pas 10%.* »

« *La musique s'autorise moins. Un jeune qui sort d'une école de théâtre et qui a un projet de mise en scène vient nous voir alors qu'en musique c'est plutôt dans un second temps (...) quand un autre artiste lui dit que c'est ouvert* ».

Une directrice explique avoir lancé un appel à projet pour une résidence (rémunérée) et n'avoir reçu qu'un seul dossier « musique » sur une soixantaine de réponses.

Conclusion

Ce chapitre a exposé les différences relatives au statut de la musique dans les saisons, avec les concerts d'un côté et les spectacles de l'autre. De prime abord, la présentation des arguments des un.e.s et des autres met en évidence des stratégies et des axes de développement différents, ce qui est bien normal au regard d'un réseau aussi mosaïque que celui des Scènes nationales.

Toutefois, avec des modes de fonctionnement spécifiques et des modèles économiques différenciés, la musique présente suffisamment de particularités pour être « à part ».

C'est un endroit de l'expertise artistique où il est difficile d'avoir une vision globale.

Si la musique est très présente dans les saisons, elle ne parvient pas à faire de cette présence une force fédératrice pour un secteur musical empêtré par des enjeux économiques indépassables.

Si certaines Scènes assurent parvenir aux équilibres, en termes de nombre de concerts programmés, elles admettent ne pas avoir la même attention en ce qui concerne l'économie des projets en question. Là encore la distinction est plus prononcée entre les concerts et les spectacles musicaux : le concert n'est que très rarement coproduit, il est programmé en "one shot" et ne s'adresse pas aux enfants. La musique dans le format du concert *stricto sensu* n'est pas favorisée.

La question que nous pouvons poser alors est de savoir à partir de quel degré de dissolution dans l'interdisciplinaire la musique accède à un statut commun de programmation, de coproduction et de médiation/sensibilisation/transmission, atteint dans les autres disciplines et sur lequel les compagnies bâtissent leur développement.

Nous l'avons vu, quelle que soit l'esthétique, force est de constater que le concert ne disparaît pas. C'est pourtant l'endroit le moins encouragé, les responsables de programmation étant plus à leur affaire avec le spectacle, qu'il soit musical ou pas d'ailleurs.

B2. La pratique de la programmation musicale

La deuxième partie de notre enquête consiste à explorer la mise en œuvre d'une programmation musicale. En quoi consiste ce travail de sélection ? Est-il le fruit d'une expertise supposée ou réelle ? Y a-t-il des contraintes inhérentes à la programmation de la musique ?

Naturellement, il ne s'agit pas de généraliser cette question. Dans l'exercice de la construction d'une saison de nombreux éléments sont à prendre en compte et un.e directeur.trice ne traiterai pas la musique de la même manière dans tel ou tel théâtre. Toutes les Scènes n'ont pas la même histoire, n'ont pas les mêmes équipements et ne déploient pas leur projet sur les mêmes territoires.

2.1 – Comment maintenir une continuité d'une direction à l'autre ?

Les Scènes nationales déploient des projets situés induits par leur histoire et leur lieu. Si certaines Scènes n'ont, dès l'origine, aucun lien avec la musique étant d'emblée axées sur la discipline théâtrale en quasi exclusivité, d'autres, inversement, ont la musique comme point de départ ou comme fil rouge du projet artistique et culturel mis en place. Comment une nouvelle direction s'empare-t-elle ou pas du passé et du travail entrepris avant elle ?

Une directrice explique avoir souhaité développer son projet sur les arts du mouvement en réduisant à son arrivée la part de la musique dans la programmation. La direction précédente en programmait « beaucoup » à ses dires. Au fil des saisons, elle a été confrontée à une demande du public pour plus de musique. « *Puisqu'il y a une demande, je vais en faire plus, à moyens constants, en veillant aux équilibres et sans renoncer à mon projet.* »

Un directeur raconte que dans ces postes précédents la musique était pour lui « accessoire ». C'est à son arrivée à la Scène nationale que son positionnement a changé « *Je me suis laissé surprendre. J'ai trouvé un existant – un public formé et une ligne installée - et j'ai rencontré des musiciens (...) Si je dois aller ailleurs, si je trouve quelque chose de bien [en matière de projet musical] je suivrai les pas de mon prédécesseur. S'il n'y a rien, je mettrai quelque chose en place de puissant sur la musique.* »

Un autre précise avoir bien entendu dès sa candidature qu'il ne fallait pas « effacer l'identité musicale » du lieu et avoir pris par conséquent « cette question au sérieux », sans pour autant reproduire à l'identique ce qui se faisait avant.

« *Quand on écrit un projet, il doit prendre en compte l'histoire et l'équipement, notre rôle c'est de les bonifier.* »

Un plateau ou plusieurs ? Une très grande salle avec une acoustique plutôt favorable aux musiques amplifiées ou au contraire, un écrin idéal pour la musique de chambre ? Pourquoi reprocher à unetelle de programmer surtout de la musique dite actuelle si sa salle n'est pas faite pour les musiques acoustiques ? *A contrario*, comment ne pas en vouloir à untel de ne pas programmer de musique de chambre alors que la salle est parfaite pour cela ?

Il semble évident de souligner à quel point les équipements influent sur le contenu du projet mis en œuvre. « *Une programmation, c'est trouver la juste place des uns et des autres en dialogue avec le lieu dans lequel elle s'inscrit.* »

La question de l'adéquation des équipements et des projets d'établissement doit être traitée avec la plus grande attention. On constate des contre exemples : « *Dans mon projet, j'ai affiché et assumé de baisser la musique classique et contemporaine (de 25 à 17%) pour faire de la place à la danse* », dit un directeur à propos de sa candidature pour diriger un théâtre à l'italienne, un lieu idéal pour la musique, un projet donc qui a abouti en contradiction avec le lieu qui le reçoit... !

Témoignage : « *Le projet du théâtre est né de la musique. Il préexistait un festival de jazz et musiques improvisées, dont l'identité a glissé par la suite sur des musiques pop, rock et des grandes vedettes de la chanson. Parallèlement des concerts étaient programmés par mon prédécesseur dans les villages. Enfin, la Région souhaitait créer un équipement dans l'arrière-pays. L'idée a tout de suite été de penser un projet pluridisciplinaire et musical. D'où une salle et un studio. J'avais un profil qui correspondait à cette histoire. Le projet s'est écrit en prenant en compte l'histoire comme une évidence.* »

Si cette histoire est exemplaire (des élus à l'écoute des besoins du territoire, un équipement construit en adéquation et une nomination idoine), force est de constater que dans les processus de nomination, l'héritage éditorial des anciennes directions, avec tout le travail que cela implique vis à vis des publics, n'est pas toujours pris en compte et les caractéristiques techniques des équipements jamais mis dans la balance.

On l'a raconté plus haut, des candidatures peuvent être retenues avec une baisse revendiquée de la part de la musique dans la programmation et ce indépendamment de ce qui avait été mis en place auparavant et sans considération pour les qualités intrinsèques du lieu. Récemment deux Scènes dont la programmation musicale est conséquente¹² ont changé de direction. La musique n'était pas ou à peine mentionnée dans les annonces de recrutement.

Cette plasticité dans les cahiers des charges à propos de la musique serait-elle possible concernant d'autres disciplines ?

S'il n'y a pas d'évidence à nommer uniquement des personnes en fonction de leur parcours disciplinaires, une plus grande attention doit être donnée aux nominations en fonction des équipements : beaucoup de ces lieux sont pensés pour le théâtre, et cela explique pour grande partie sans doute la prédominance du théâtre dans le pluridisciplinaire. Quand ce n'est pas le cas, il serait judicieux de choisir avec justesse à qui on confie l'équipement.

Une fois affirmé que la préoccupation de la continuité est constante chez les directeur.trice.s et que les qualités techniques des espaces notamment acoustiques doivent être mieux prises en compte, il convient de s'intéresser aux géographies dans lesquelles les projets s'inscrivent et aux parcours des publics entre les établissements culturels au sein d'un territoire.

2.2 – Le territoire : se placer à l'endroit de « l'offre et de la réponse »

Chaque Scène est spécifique parce qu'elle se déploie dans des contextes territoriaux différents, c'est une évidence. Tous et toutes nous ont témoigné qu'une belle partie de leur travail était d'être à l'écoute du territoire.

Soit ce dernier est riche en partenaires,

« *Notre scène est très ouverte sur les dynamiques du territoire et le territoire est très dynamique en musique.* » ; « *[Ici] 50% des projets sont des partenariats et notamment en musique avec trois partenaires structurants.* » ; « *Ce n'est pas sur la musique que la Scène nationale place ses efforts compte tenu de l'importance de l'offre par ailleurs.* »

Soit la Scène nationale est en situation de "monopole",

« *Ce n'est pas le mot. Disons que nous avons une responsabilité au sens positif du terme pour assumer nos missions pluridisciplinaires et veiller aux équilibres.* » ; « *Nous avons sur les épaules des choses que nous ne devrions pas porter (...)* Une situation centrale, monopolistique de fait mais pas voulue. » ; « *Nous portons une attention à la vie locale. Il n'y a pas de Smac à proprement parlé [ici], alors on fait des prêts de salle à des jeunes de la ville qu'on ne retrouve pas forcément dans la programmation.* »

¹² Elles font partie des cinq Scènes programmant plus de 50% de musique dans notre étude.

Nous pourrions multiplier les citations sur ce point tant il y a consensus sur la nécessité de se mettre en disponibilité par rapport à ce qui se passe "ici", quitte à déconstruire quelques évidences : « *En arrivant je pensais qu'on serait tranquilles sur quelques titres 'Telerama'. Ça ne réagissait pas du tout !* » ou à regretter certaines situations : « *si nous avions une super relation avec le festival [de jazz], alors ma programmation serait différente. La question c'est comment ça se tisse avec les autres* ».

Etre à l'écoute de son territoire, c'est, comme l'a joliment évoqué un directeur, se situer à l'endroit « *de l'offre et de la réponse* » et non de l'offre et de la demande.

2.3 – Les publics

- **Un retard de la musique en matière d'éducation artistique et culturelle ?**

Globalement, nous n'avons recueilli que peu de témoignages sur les actions culturelles en lien avec la musique. On comprend que « *ça dépend des équipes et des projets* ». Ce n'est en tout cas pas un axe de développement des publics privilégié.

Un point spécifique doit être noté cependant est le manque d'appétence de nombreux musiciens pour ce type d'actions : « *Chez nous, les coproductions sont toujours liées aux actions de médiation et les musiciens en font moins.* » Cette affirmation croise de nombreux retours sur les musicien.enne.s qui « *arrivent et repartent* ». « *Ils ne font pas d'action sur le territoire. C'est évident sur le classique – c'est même indécent. C'est une pratique [les actions de médiation] beaucoup plus développée en théâtre et en danse.* » ; « *La musique n'est pas habituée aux méthodes de travail des Scènes nationales. On n'a pas le temps de les connaître. Nous n'avons aucun lien* ». Les plus visés sur ce point sont les vedettes, qui « *font le job* » mais qui ne se sentent aucunement tenus à partager avec le public.

On peut toutefois nuancer en interrogeant l'inverse de notre assertion de départ : est-ce que ce ne serait pas les services des relations avec le public qui auraient, suivant leurs directions, moins d'appétence pour développer des projets de médiation à l'endroit de la musique ?

A cet égard, nous mettons en exergue le projet de la Belle Saison qui inscrit le lien au territoire au cœur même de son projet :

La Belle Saison

Le principe qui sous-tend le projet de la Belle Saison est de défendre le répertoire classique et méconnu de la musique de chambre dans les meilleures conditions pour les artistes et le public. Ce qui implique une attention particulière accordée à l'acoustique des salles et aux temps de maturation des programmes sur toute une saison.

La Belle Saison c'est un réseau de 17 lieux. Deux Scènes nationales en font partie. Il est envisagé d'élargir le panel.

L'idée est de proposer des rendez-vous réguliers sur une saison (de trois à quatre). Tout se construit avec les lieux mais schématiquement le rendez-vous se décline en trois temps, avec une arrivée des artistes la veille, pour une ou plusieurs actions culturelles et éventuellement un salon d'écoute le soir sur le concert du lendemain.

Les artistes sont au centre du travail avec les populations. Ils et elles ont le goût du lien avec les publics. La Belle Saison apprécie travailler avec les Scènes nationales « *car à la différence des autres partenaires du réseau, elles ont la compétence du lien avec le territoire* ».

Tout le processus permet de constituer un public autour du label.

<https://la-belle-saison.com/>

- Les artistes associé.e.s

Bien entendu le lien au territoire ne se tisse pas de la même façon avec les artistes associé.e.s et l'idée de favoriser la présence des artistes dans les lieux est vertueuse à plus d'un titre. Au-delà des avantages artistiques, économiques, techniques et de développement des publics, on peut émettre l'hypothèse que si les musicien.enne.s sont plus longtemps dans les théâtres, ils s'y sentiraient mieux et que cela pourrait contribuer à aplanir certaines des difficultés rencontrées et relatées plus haut. « *Ce qui marche, c'est la fidélité avec les artistes. Nos artistes associé.e.s ont leur public maintenant.* »

Le dispositif des compositeurs associés dans les scènes pluridisciplinaires et les conventions musique de l'Onda sont de bons outils pour la mise en lien des œuvres musicales avec le public sur les esthétiques concernées. Ils sont plébiscités par les directeurs et directrices pour ce qu'ils permettent de faire en plus : « *des actions culturelles* », « *des événements nouveaux* », « *de la production déléguée* », « *de passer commande ou de coproduire* », « *de nouer des rapports de coopération avec les partenaires du territoire* » etc.

Certain.e.s cependant disent connaître ces dispositifs mais ne pas en user faute de temps pour bien les connaître, pour trouver le bon profil, anticiper la relation et la travailler pour que cela fasse sens sur le territoire.

Convention musique de l'Onda

Les chiffres en notre possession couvrent la période de 2017 à 2022.

Depuis 2017, douze Scènes nationales ont bénéficié d'au moins une convention musique pour un total de 54 conventions tous lieux confondus.

Vingt-quatre conventions ont été accordées à des Scènes nationales pour 77 équipes soutenues. Une Scène en a signé jusqu'à cinq sur la période, deux Scènes en ont conclu quatre, trois Scènes deux et six une seule. En 2021-22, seules trois conventions avec des Scènes nationales sont en cours.

Ces données indiquent que le principe peine à convaincre en dehors d'une poignée d'ultras convaincu.e.s. Parmi les fidèles de ce soutien, on trouve des lieux qui ont d'ores-et-déjà une action forte sur la discipline musicale. La convention musique vient renforcer leurs efforts en leur permettant de faire plus encore.

Plusieurs hypothèses peuvent expliquer cette désaffection :

- Les Scènes nationales privilégient-elles les artistes régionaux qui ne rentrent pas dans le cadre du soutien de l'Onda ?
- L'investissement est-il perçu comme trop important ? Programmer trois fois le même artiste ou ensemble sur une même saison occuperait trop de créneaux de programmation ?
- Le soutien n'est-il pas assez conséquent ?
- La convention musique de l'Onda est-elle assez connue des Scènes nationales ?
- Toutes les Scènes nationales sont-elles éligibles au dispositif ?

Témoignage : « *Au départ, l'idée était de programmer un concert que j'avais vu et de le déployer sur le territoire. Suite à un échange avec la chargée de diffusion et la directrice artistique et au vu de l'offre pléthorique de l'Ensemble, on a construit une forme de parcours de trois rendez-vous totalement différents. Comme c'était un Ensemble qui n'était jamais venu, c'était pertinent de créer ces étapes et ça a permis de renouer avec le Conservatoire et de faire en plus un événement à destination des partenaires privés de la Scène. C'est vraiment la diversité des propositions qui m'a convaincu.*

La convention a permis les deux tiers du projet.

Nous avons eu une fréquentation honnête sur ces trois rendez-vous. Cela a stimulé la curiosité du public. C'était ma première expérience de convention musique et si la rencontre se fait avec un autre Ensemble, je recommencerais. La conviction est ancrée ».

Rappelons que la convention musique permet de travailler avec une équipe artistique sur la diversité de ses propositions et avec plusieurs lieux du même territoire. Elle peut aussi s'articuler autour d'une thématique. Enfin, le fait enfin que la convention puisse s'étaler sur une saison ou sur une année civile permet plus de souplesse dans l'architecture d'une ou de deux saisons.

Une autre hypothèse serait la concurrence du dispositif des compositeur.trice.s associé.e.s de la DGCA et de la Sacem.

On constate à la vue du tableau envoyé par la DGCA qu'au lancement du dispositif, les aides étaient accordées à des compositeur.trice.s attachée.e.s à aucun ensemble musical. Aujourd'hui nous n'avons pratiquement plus qu'exclusivement des artistes présent.e.s au plateau et qui dirigent leur propre ensemble ou compagnie. De ce point de vue, le "DGCA-Sacem" se rapproche de la convention musique de l'Onda tout en étant plus intéressant financièrement et en autorisant des associations avec des artistes locaux.

La question des répertoires est sans doute aussi une piste à étudier. En effet de plus en plus de musicien.ne.s signent leur musique tout en venant des musiques actuelles, un répertoire que défend la Sacem mais pas l'Onda.

Le dispositif DGCA-Sacem

des compositeurs et compositrices associé.e.s dans les scènes généralistes

Les chiffres en notre possession couvrent la période de 2005 à 2022.

Depuis la création de l'aide en 2005, les Scènes nationales ont bénéficié 40 fois du dispositif pour un total de 87 associations. Suivent les Scènes conventionnées d'intérêt national (33), les autres lieux généralistes (théâtres de ville, centres culturels de rencontre...) au nombre de neuf et trois Centres dramatiques nationaux.

Sur les 40 conventions conclues avec des Scènes nationales, 17 d'entre elles ont bénéficié du dispositif une fois, cinq l'ont eu deux fois, trois l'ont obtenu trois fois et une seule quatre fois.

Sur l'ensemble des scènes généralistes, 54 compositeurs, 18 compositrices (24%) et 3 équipes mixtes ont été associé.e.s. Pour 65 d'entre elles.eux une seule fois, huit deux fois et 2 trois fois.

Pour poser un regard plus récent, on peut noter que 25 associations sont en cours (saisons 2021-22 et 2022-2023 prises en compte) dont 14 dans des Scènes nationales.

Au niveau des équipes, trois compositeurs et une compositrice avaient déjà bénéficié du dispositif, soit 21 nouveaux et nouvelles entrant.e.s.

En ce qui concerne les genres musicaux, on relève 53 associations pour la musique contemporaine, 33 pour le jazz¹³ et 5 pour les autres esthétiques que peuvent être les musiques électroniques, la chanson ou les musiques improvisées. A noter que le total est supérieur aux 87 conventions annoncées plus haut car quatre artistes sont répertorié.e.s avec une double entrée. [Jazz et contemporain pour trois d'entre elles.eux et contemporain et musique actuelle pour l'une.]

On constate également un fort taux de renouvellement tant au niveau des Scènes que des artistes. Cela rejoint quelques témoignages de l'enquête qui relatent les difficultés de certain.e.s à trouver le bon profil avec qui nouer une relation efficace et durable, à anticiper les échéances, à faire de la place pour un.e "autre" artiste associé.e en plus des engagements déjà pris.

¹³ Au lancement du dispositif, les seules musiques « savantes » étaient éligibles. Le jazz a fait son entrée plus tard. (Source DGCA) La première association « jazz » apparaît dans les tableaux en 2010

Le temps long des résidences ouvre de nombreuses perspectives dans le travail de sensibilisation des publics, ce que la présence furtive des musiciens dans les maisons ne permet pas. Ainsi les équipes et leurs directions auront-elles moins *peur* de la musique et ne *craindront* plus de programmer des concerts. « *La musique fait peur* » est une phrase entendue dans l'enquête.

- Qui sont les publics de la musique ?

Nous avons récolté beaucoup de témoignages faisant état d'un fort cloisonnement des publics de la musique qui ne se confrontent pas ou peu aux autres arts. En revanche, au sein même de "la" musique, il semble possible de croiser les publics des différentes disciplines musicales.

« *Le mélange des publics [ça marche] sur le théâtre et la danse, mais pas en musique.* »

Face à ce constat, nous pouvons émettre l'idée que ne serait pas tant la musique en tant que discipline que son public qui serait "à part".

Nous l'avons noté déjà, le sens sollicité pour sa réception est celui de l'ouïe, les codes de la représentation ne sont pas les mêmes ni les pratiques de consommation (on va écouter ce qu'on connaît). Ainsi il semble que nous ayons des publics compartimentés avec les mélomanes d'un côté et les autres publics de l'autre, qui ne se mélangent pas ou peu entre eux. Par conséquent, s'il est établi qu'il est difficile de partager avec les uns une offre qui concerne les autres, quelle est la solution, si ce n'est l'hybridation au plateau, le mélange des disciplines ? Et nous l'avons vu, la musique s'y prête tout particulièrement.

Prolonger ce raisonnement nous renvoie à cette programmation musicale "excédentaire" qui est posée lorsque le volume de la saison le permet une fois l'offre sur les autres disciplines assurée¹⁴. C'est cet espace de programmation qui s'adresse plus spécifiquement à un public mélomane et qui permet de programmer le concert (et non plus le spectacle musical).

Une autre difficulté rapportée est celle du nécessaire rajeunissement du public des concerts, où il apparaît que l'idée reçue selon laquelle la musique actuelle le permettrait semble être une fausse piste. C'est un échec « *on programme des musiques actuelles pour les jeunes et en fait, ce sont les quarantennaires qui viennent* ». On s'est rendu compte que « *c'est un endroit de créativité qui ne s'adresse pas aux jeunes.* », « *On a essayé un DJ Set dans notre hall. Un four !* ».

Une directrice explique : « *parce que la musique s'écoute chez soi, cela crée un lien en dehors de la salle. C'est parce qu'on l'a entendue ailleurs que l'on vient (...)* Cela crée un lien hyper fort avec le public. C'est cet aspect qui m'intéresse plus que le rajeunissement des publics qui est un leurre. (...) Pour faire de la musique de jeunes, nous n'avons pas les équipements pour cela, poursuit-elle. Les projets de musiques actuelles ne s'adaptent pas à nos salles. Ils ne tiennent pas compte du rapport de proximité induit par un théâtre. »

Parallèlement, deux Scènes nous ont fait part de leurs projets récents de porter des festivals de musique « électro » à destination « *des jeunes par des jeunes* ».

Sur les musiques expérimentales et contemporaines, l'idée est d'accompagner les publics et de former les équipes pour ce faire. « *Pour échanger avec tes pairs et les artistes, assoir ta légitimité et comprendre les enjeux, tu as besoin d'un minimum de références, d'un fond. Pour l'équipe, c'est différent. Ils et elles sont là aux spectacles et parlent aux spectateurs : pas sur ce que c'est, mais sur ce que ça provoque.* »

« *C'est la valeur de l'expérience qui compte plutôt que de savoir si c'est du théâtre, de la musique ou de la danse (...)* L'objectif est de convertir le public à plus de souplesse par rapport aux genres. »

¹⁴ Voir page 7, A2

Un directeur raconte comment il a repensé la programmation musicale en arrivant à la direction de la Scène, en renonçant au canevas préétabli (tant de concerts classiques et tant de musiques actuelles, x titres de jazz, un orchestre par an et un lyrique...) au profit de la rencontre avec les artistes et des opportunités qui se présentent. « *On casse les schémas* » dit-il.

2.4 – La communication - vers une "indifférenciation pluridisciplinaire"

Dans cette même logique, la difficulté rencontrée et partagée par de nombreuses Scènes est celle de la classification par genre.

Beaucoup rechignent à enfermer les artistes sous des étiquettes mais affirment que c'est nécessaire pour le public. « *On l'avait supprimé, on y est revenu.* » ; « *On se prend la tête de plus en plus (...) mais on nous demande des catégories. Le public a besoin de nommer les choses. On le fait dans un souci de relier.* » Un avis contredit par une autre Scène qui juge que « *les catégories, ça segmente les gens, et ça en exclut certains* ».

Bref ! Si certain.e.s optent pour « *des mots d'appel pour traduire ce qui ne rentre pas dans des cases* » pour la majorité l'idée est de faire « *le plus simple possible* ».

« *On affiche une seule entrée 'musique' (sans sous catégories) et on s'applique sur les textes.* »

Dans le contexte de notre enquête, il est intéressant de noter une des conclusions du rapport récent du Ministère sur les Scènes conventionnées d'intérêt national résumée ici par Artcena :

"La répartition disciplinaire atteste d'une dynamique générale en faveur d'une « *indifférenciation pluridisciplinaire* » du conventionnement. Celle-ci s'explique, selon les auteurs de l'étude, par deux motifs. Tout d'abord, avancent-ils, « *vingt ans après la mise en œuvre du programme, la problématique des domaines artistiques insuffisamment présents dans les scènes pluridisciplinaires ne se pose plus avec la même acuité ou dans les mêmes termes* ». Ensuite, l'évolution de la création artistique contemporaine tend à s'affranchir des catégories disciplinaires « *au profit de formes hybrides plus difficilement classifiables* ».

On le constate, la nécessité du classement par genre ne correspond plus à la réalité des projets, le choix des catégories dépendant du format des représentations et du goût supposé du public qui, l'un comme l'autre, évoluent. On peut alors se demander ce que l'on cherche à faire dans la classification. En isolant certaines catégories, est-ce qu'on ne contribue pas à segmenter encore davantage le public ? Ou alors, *a contrario*, on effacerait la musique pour le rendre plus narrative dans des dénominations plus à même de rassembler un public de théâtre ?

2.5 – Comment programmer la musique ?

Dès lors que beaucoup admettent ne pas être « *au niveau* » sur toutes les musiques, que le champ est si vaste que le travail de veille en est démesuré, que l'on sait l'importance de bien connaître les acteurs de la filière – surtout en musiques actuelles – et que les programmeur.trice.s pluridisciplinaires ne peuvent pas compter sur les fédérations pour les aiguiller, comment procède-t-on pour établir une programmation musicale en cohérence avec son lieu et son territoire ?

- Se faire aider ou pas ?

Si certain.e.s disent pouvoir compter sur une « *bonne culture musicale* » et affirment « *en écouter beaucoup* » et être « *disponible et curieux à l'endroit de la musique* » pour motiver leur choix de travailler seul.e.s la programmation musicale, d'autres admettent « *ne pas être à l'aise* » dans un champ si large qui demande « *une compétence artistique spécialisée* » et impose d'avoir « *une réflexion, une ligne et des partis-pris éditoriaux* » et ont recours à un.e conseiller.ère.

Des Scènes qui s'adjoignent les services d'un conseil le choisissent en interne « *pour avoir une bonne connaissance de la structuration de la programmation de la maison* ».

Une conseillère précise que les artistes apprécient avoir une interlocutrice plus facilement joignable.

Notons que cette question du conseil pour la programmation de la musique n'est pas une question de génération. Les raisons varient et dépendent beaucoup des répertoires que l'on souhaite développer. Précisons aussi qu'il n'y a pas de corrélation (dans notre recensement) entre le fait de travailler avec un conseiller ou une conseillère et l'importance de la programmation musicale.

- **Un repérage plus personnel**

Il semblerait que les responsables de programmation se considérant comme moins "spécialistes" en musique s'appuient plus sur l'intuition que sur l'analyse dans leur veille musicale.

Globalement, les directeurs et directrices basent leur veille en musique sur un réseau très informel de connaissances à la sensibilité commune, allant des collègues et collaborateurs, des artistes avec qui ils sont en discussion, des chargé.e.s de production avec qui une relation de confiance s'est nouée. C'est une veille qualifiée de « *moins structurée qu'en théâtre* », « *de plus intuitive* », de moins prenante car « *elle implique moins de déplacements* » et de plus « *douce car elle est basée sur l'écoute* ».

Parmi les experts dont l'avis compte, nous trouvons l'Onda, qui reste plébiscité par de nombreuses Scènes comme « *un vivier d'informations* », voire même comme un endroit de « *formation* » sur la musique. L'Onda a contribué « *à asseoir les choses pour moi dans des échanges féconds. C'est un endroit stimulant* ». Il est précisé que l'Onda est moins attendu sur ce rôle prescripteur sur les autres disciplines. Les commissions Drac sont souvent citées aussi comme une aide au repérage.

Ce travail de repérage qui s'appuie essentiellement sur l'écoute peut être freiné par l'idée que la musique serait impossible à apprécier sans connaissance préalable. Si on ne se sent pas "au niveau" c'est sans doute parce que l'écoute musicale a été longtemps associée à une écoute prétendument érudite, renvoyant toutes les autres formes d'écoute à leur insuffisance ou à leur nullité. Dès lors que l'écoute sensible est déconsidérée et que l'on ne parvient pas à partager ses ressentis ou à décrire son expérience, alors on cherche du référent commun et on programme soit des interprètes connu.e.s, soit des grandes œuvres, ou encore du spectacle musical. Ces "musiques de réputation" ne nécessitent en outre que peu travail de médiation.

- **La prise de risque : le paradoxe de la musique**

« *Il est plus admis de prendre des risques sur les autres disciplines que sur la musique* » qui est perçue comme l'art du sensible, de l'immédiat, souvent cité comme moins intellectuel, plus direct dans l'expérience proposée aux auditeurs. « *La musique est plus populaire que le théâtre et plus à même de faire venir plus de public.* »

Par ailleurs, la musique, pour une grande part, est la seule discipline des arts vivants qui peut s'éprouver avant l'expérience du plateau. Pour de nombreux genres musicaux, c'est souvent parce que le public est en terrain connu, qu'il connaît l'artiste ou l'œuvre qu'il se déplace. Ceci est vrai pour toutes les musiques dites de réputation. La prise de risque ici est limitée.

Il est important toutefois de placer ces décisions de programmation dans leur contexte : pour beaucoup, c'est important de programmer ces grands concerts. C'est à ces occasions que « *les élu.e.s viennent au théâtre* », « *c'est la seule fois où on a la presse* ». C'est important aussi pour les gens : « *On est les seuls à pouvoir le faire* ».

Pour une directrice, « *le principal frein sur la musique, c'est le coût. (...) Alors l'Orchestre [régional] c'est super. Ça coûte 6000 euros et en plus ils ne dorment pas là* ». Et « *ça remplit tout seul* ».

Ce constat est nuancé ici : « *Toutes ces musiques ont leurs réseaux : les musiques actuelles, le jazz ou la musique classique bénéficient d'un réseau dense d'équipements et de festivals. Elles devraient être minoritaires dans le pluridisciplinaire. Ce sont les musiques sur le créneau du spectacle vivant que l'on n'arrive pas à faire vivre. Il n'y a pas de salles dédiées pour elles.* »

La citation d'introduction à ce paragraphe, qui recoupe un certain nombre de témoignages allant dans le même sens, interroge. Pourquoi serait-il « *plus admis de prendre des risques sur les autres disciplines que sur la musique* » et surtout par qui ? Est-ce un usage dans la profession (qui mériterait alors d'être réinterrogé) ? Est-ce pour répondre à une demande appuyée des politiques ou par stratégie vis-à-vis des financeurs ? Afficher quelques grands noms (de la variété, du classique ou du jazz) qui font venir le public, les élus et la presse, serait surtout une affaire d'image ?

La prise de risque ici est une notion complexe, un tableau à plusieurs entrées où se combinent des données très subjectives en lien avec la réputation de l'artiste, de la compagnie ou de l'ensemble, son prix, le potentiel de public attendu etc. Elle se fonde sur ce que l'on maîtrise le mieux afin de pouvoir engager en toute confiance les ressources de la structure. Elle est aussi l'endroit des équilibres entre les disciplines et des décisions à prendre sur les propositions qu'il convient d'accompagner davantage - en production et/ou dans le travail de médiation avec les publics.

Or ces concerts qui « *se remplissent tout seul* » sont par définition ceux sur lesquels la maison n'investit aucun travail de relations publiques. Comment entraîner le public dans cette sensibilisation et améliorer sa connaissance du propos musical dans ces conditions ?

La question de la prise de risque est aussi celle de la mise en lien des œuvres avec le public au-delà de la satisfaction de salles bien remplies sans travail de médiation.

Une directrice le résume très bien par ces mots : « *Si c'est juste pour remplir la salle, ce n'est pas motivant* ».

CONCLUSION

La partie quantitative a posé de manière claire deux principes fondamentaux de la programmation musicale : la date unique pour le concert et la bonne place de la musique dans les saisons.

Ceci étant posé, nous avons constaté que pour certains une part importante de la programmation musicale ne reposait pas ou rarement sur la prise de risque mais remplissait un certain nombre d'objectifs importants, notamment de fréquentation, et ceci d'autant plus que beaucoup viennent de manière ciblée voir et écouter ce qu'ils connaissent déjà.

D'autres affirment que ces musiques "de réputation" ont leurs propres réseaux et peuvent s'afficher ailleurs que dans les Scènes nationales alors que d'autres musiques, moins écoutées et moins diffusées, méritent une attention particulière.

Ces musiques sont celles qui se déploient sur les scènes dans un geste artistique résolument interdisciplinaire, tous genres musicaux confondus. Ce sont celles qui se travaillent deux ans à l'avance portées par des compagnies ou des collectifs, dont l'économie se rapproche plus du théâtre ou de la danse. Et ce sont aussi les musiques qui se montent par affinités, sur une idée, une rencontre, suivant des schémas plus fragiles, moins structurés. Ce sont celles qui aboutissent la plupart du temps au concert, sans aucune intention pluridisciplinaire particulière. Ces musiques nécessitent que les Scènes nationales s'engagent à leurs côtés et l'on a constaté qu'une part importante d'entre elles les identifiaient et les coproduisaient. L'effort pourrait être accentué de manière fructueuse.

Revendiquer d'accroître la présence de la musique dans les programmations permettrait certes d'assurer une certaine vigilance à l'endroit de ces musiques mais le déséquilibre entre elles et les autres arts ne serait résolu uniquement par une seule augmentation des moyens. Bien sûr ces musiques ont besoin d'être accompagnées en production, mais elles doivent l'être tout autant en médiation. La clé ici est de travailler à une revalorisation de l'écoute comme un vecteur essentiel des compétences de programmation. Le savoir n'est pas un préalable à l'émotion.

Qu'elle soit abordée par le biais de la production, privée ou subventionnée, par celui de la diffusion et de la mise en relation des œuvres avec les publics, par celui de la présence artistique dans les lieux, la qualification de la présence de la musique dans les programmations croise plusieurs chantiers convergents : le renouvellement du format de la représentation, la question de dissoudre ou pas la musique dans le pluridisciplinaire et des répercussions de cette absorption sur ses publics, et enfin, la nécessité de l'expérimentation artistique notamment par une présence longue des musicien.nes dans les lieux.

On l'a vu, les espaces de dialogue entre les équipes artistiques et celles des théâtres, qui permettraient de dépasser certains obstacles à la programmation musicale, sont de plus en plus restreints. Saluons à cet égard le dernier né des dispositifs de l'Onda, le bien nommé l'Art de la reprise, qui prévoit « *très en amont du concert, la prise en charge d'un temps de présence de l'équipe artistique auprès de l'équipe du lieu ou du festival, pour créer les conditions de la rencontre et d'une compréhension partagée du projet de programmation* ».

Pour certain.e.s si les relations sont si peu nourries, c'est que les compétences en matière d'évaluation esthétique sur la musique sont absentes. D'autres formulent le diagnostic selon lequel valoriser les musiques sur les plateaux ne nécessite pas des compétences pointues en musique mais bien en spectacle vivant. Il ne nous appartient pas de trancher sur ce point.

En revanche, nous pouvons affirmer, pour toutes les raisons parcourues ici, que la musique est bien "à part" comparée aux autres disciplines qui font spectacles. Il faut s'emparer de ce constat comme d'une chance, une source d'inspiration pour ouvrir de nouvelles manières d'interagir avec les publics et les artistes. La musique permet d'inventer des nouveaux liens, de nouvelles adresses, là où le théâtre et la danse, arts de la parole, du geste et du regard sont plus contraints.

Identifier les freins pour les lever

1. Freins matériels

Améliorer l'accompagnement

- Augmenter l'engagement financier en musique.
- Choisir davantage d'artistes associé.e.s musicien.enne.s.
- Doubler les dates, notamment dans les Scènes coproductrices.

Un exemple à partager ! Plusieurs témoignages ont rapporté la frustration des équipes sur le peu d'engagements des musicien.enne.s dans les actions d'éducation artistique et culturelle.

« C'est le schéma de la diffusion de la musique qui implique ça. Un soir et on repart. Et les résidences sont plus courtes. On pense moins la programmation musique avec des enjeux d'eac. (...) Quand on les invite deux soirs, ça change ! [Maintenant] on applique la même logique en musique qu'avec les autres, on double les dates. Cela rend les propositions accessibles à des publics plus divers. »

Bien connaître les équipements :

- Bien placer les concerts aux bons endroits en dialoguant avec les équipes artistiques.

Un exemple à partager ! Une directrice dont la salle ne se prête pas aux musiques autres qu'amplifiées contourne son espace en allant vers les publics. *« Je fais toujours au moins un programme de musique en décentralisation. »*

- Investir tous les espaces du théâtre : ce qui est sans doute plus facile avec la musique pour mettre en jeu la position du spectateur. Une belle manière, pensons-nous, de tirer profit de la différence des cultures de spectateurs musique/spectacle vivant, plutôt que de les opposer ou de chercher à les nier en les fusionnant.

2. Freins psychologiques

Arrêter avec la « peur de ne pas savoir »

- Savoir s'entourer pour s'aider à prendre des décisions sur des choix moins maîtrisés et de manière plus aigüe sur les musiques actuelles dont on a pointé les spécificités structurelles (pas les mêmes acteurs, pas la même économie, pas les mêmes rythmes).
« C'est un secteur que les Scènes nationales ne connaissent pas. Donc ils trouvent ça cher a priori. Ils n'ont pas le détail de production (...), n'ont pas la maîtrise des chiffres ». Sans doute cela serait plus confortable pour beaucoup de mieux connaître ces particularités.
- Organiser des ateliers de sensibilisation à la musique pour les équipes. Comme par exemple, cette directrice qui a demandé à son artiste associée, musicienne, de partager sa discothèque dans une séance d'écoute avec personnels du théâtre.

Un exemple à partager ! Quelle aventure la musique porte-t-elle ? *« J'ai mis en place des formations pour l'équipe avec un médiateur, un travail sur l'écoute, dans l'idée d'abattre les cases dans lesquelles on range les musiques. (...) L'idée est de casser les a priori du spectateur. Sinon on a vite un public averti. »*

Mettre en place des temps de partage

- Une idée évoquée par une directrice : *« Se donner des temps de ressourcements, au-delà du temps de programmation. Un séminaire sur la musique pourquoi pas ? On fonctionne beaucoup à l'intuition. »*
- Penser les interactions entre les pratiques et les « consommations » : Sylvie Pébrier, dans son rapport déjà cité, avait démontré qu'1/3 de ceux qui vont au concert n'écoutent pas de musique (radio et disque) et à l'inverse 1/3 des écoutants ne vont pas au concert. Aujourd'hui 62% des ménages français sont abonnés à une chaîne payante ou à une offre de vidéo à la demande. Et 41% des abonnés déclarent aller moins souvent, voire plus du tout, au

cinéma depuis l'émergence des plateformes. (Etude Ifop pour l'Association française des cinémas d'art et d'essai.)

- Une réunion professionnelle sur le sujet des musiques actuelles. Une autre idée évoquée par une directrice : « *on en fait tous mais on ne s'en parle jamais en réunions "pros" (...). C'est dommage que cela ne soit pas débattu.* » Les sujets ne manquent pas : comment traiter/suivre l'émergence ? Comment sortir de la contrainte de remplir sa salle (de 900 places). Le faut-il ? Les musiques actuelles sont-elles les seules à avoir conservé la dimension festive du concert ?

3. Freins collectifs

La musique doit s'unir

- Les réseaux doivent mettre leurs querelles en sourdine. Si chacun pense en groupes fermés, on s'interdit de fait de construire du commun. La musique est présente dans les programmations, cela devrait être sa force, nous l'avons déjà écrit.
- Pour un rapport plus détendu aux différents genres, mettre un terme à la « *bataille du dico* » (savantes, écrites, improvisées, d'aujourd'hui, de création, actuelles, contemporaines...)

Echanger, former, collaborer...

- Valoriser les actions collectives

A noter ! De nombreuses initiatives, auxquelles l'ASN a d'ailleurs souvent participé, procèdent d'expériences positives qui ravivent le souhait de travailler en réseau. Nous avons évoqué déjà la co[opéra]tive, nous pourrions aussi parler des **Rencontres New Deal**, initiées par la Fevis. Citons aussi les **Jazz Migrations** de l'AJC, souvent pointés dans entretiens comme une action exemplaire, un vrai soutien au repérage de l'émergence en jazz.

- Œuvrer, encore et encore, à aplanir les incompréhensions et méconnaissances de part et d'autre. Beaucoup a été fait ces dix dernières années dans ce sens, notamment à l'initiative de l'Onda à l'adresse des compagnies dramatiques et chorégraphiques mais trop peu à destination des ensembles musicaux.
- Les idées de "formation" ne manquent pas. Par exemple :
 - o Développer la formation des médiateurs et médiatrices musicaux et les inviter pour des séances de sensibilisation des équipes.

Par exemple ! Musiques en jeu(x), un cycle d'ateliers sur l'écoute mis en place par l'Odia Normandie, à destination plus spécifiquement des chargé.e.s de billetterie, d'accueil et des relations publiques, pour comprendre ce que les compositeur.trice.s « cherchent avec leurs sons, leurs timbres et leurs histoires ». Ces ateliers ont donné naissance au KIT : un outil de médiation pour les musiques de création. Avec le soutien (entre autres) du Trident, Scène nationale de Cherbourg

- o Concevoir des formations spéciales « fiches techniques spectacle vivant » à destination des régisseur.euse.s de la musique.
- Mise en place dans les théâtres des "écoles de l'auditeur" comme il y a des "écoles" de spectateurs. On le sait l'expérience du concert peut être très vive : les publics réclament d'être accompagnés.
- Création d'un réseau de professionnel.le.s sur les "musiques pluridisciplinaires". Encore un réseau ! Il serait ici davantage question des Scènes (pas seulement nationales) qui auraient le souhait de développer davantage les « musiques de plateaux ». A l'image de réseaux tels que le groupe des 20 ou Traverses (en Provence-Alpes-Côte d'Azur), ce nouveau réseau pourrait devenir un acteur de la coproduction dans ce domaine.

Aider la musique dans ses efforts vers une plus grande parité

La parité, pas plus que la diversité, n'est entrée dans le champ de notre enquête. Pourtant certain.e.s nous ont fait part des difficultés à établir, plus en musique que sur les autres arts, une programmation paritaire, quel que soit le mode de calcul pris en compte, les équilibres au plateau ou les artistes signataires de l'œuvre¹⁵.

« La parité est un frein à la programmation de la musique. »

4. Freins politiques

Agir au niveau des recrutements

- Rappeler à une plus grande vigilance pour que l'histoire d'une Scène ou ses caractéristiques techniques soient prises en compte dans les appels à candidatures et dans les projets proposés.
- Cartographier les besoins d'un territoire pour repérer les « zones blanches » ("pas de smac dans ma ville") ou les situations exceptionnelles ("nous sommes les seuls à pouvoir [le] faire").

A suivre ! Le « diagnostic de territoire » proposé par l'Odia Normandie, qui inscrit dans ses missions de conseil un « recensement des salles de spectacles à l'échelle d'un territoire associé à une réflexion générale sur la mise en place d'une politique culturelle ». D'autres agences régionales proposent peut-être ce service sans que nous en ayons connaissance.

Œuvrer à une meilleure reconnaissance de la musique comme un art structurant du pluridisciplinaire

L'étude a montré que le secteur pluridisciplinaire était acteur déterminant dans la structuration de la discipline musicale et représentatif d'un grand nombre de ses acteurs et actrices sur les territoires. Le réseau doit travailler à valoriser ces actions, montrer qu'il est un acteur important dans le domaine musical et être invité plus souvent, plus naturellement, à participer à des événements autour de la musique : colloques, journées professionnelles etc.

Viser à une répartition plus équilibrée des conseiller.ères.s « musique » au sein des Drac en tant que référent.e.s des Scènes nationales.

Les chiffres en notre possession (sources croisées DGCA et ASN) concernent 61 conseiller.ère.s soit 79% du réseau des Scènes nationales : 51 sont « théâtre », deux « musique », deux « musique et danse », et six « autres » (Spectacle vivant ; Danse et cirque ; Action culturelle et territoriale et musiques actuelles ; Spectacle vivant, théâtre, musique, danse, coopération régionale et internationale ; Cinéma, audiovisuel, multimédia et musiques actuelles).

¹⁵ Une Scène a partagé avec nous les chiffres suivants : sur le festival (qui concentre l'essentiel de sa programmation musicale) : 12% des projets sont portés par des compositrices et 31% par des collectifs mixtes alors que sur la saison en nombre de titres, 36% de projets portés par des artistes femmes, 12% par des collectifs mixtes et 51% par des hommes.

ANNEXE 1 - SYNTHÈSE DU TABLEAU DE RECENSEMENT

58 Scènes nationales

	Groupe 1		dont		dont		dont			dont		dont		Groupe 2		Groupe 3		Total saison		
	Concerts		Jazz et musique du monde		Chanson, musique actuelle		Classique	Contemporaine		Opéra et orchestre		Autres		Coproduction	Spectacles avec musique		scolaires ind			
	# de concerts	# de rep.	# de concerts	# de rep.	# de concerts	# de rep.	# de concerts	# de concerts	# de rep.	# de concerts	# de rep.	# de concerts	# de rep.		# de spectacles	# de rep.	# d'entrées	# de rep	# d'entrées	# de rep
TOTAUX	1018	1380	323	391	176	219	178	143	483	130	179	68	108	60	440	1184	1736	4692	3194	7256
POURCENTAGES	31,87	19,02	31,73	28,33	17,29	15,87	17,49	10,36	35,00	12,77	12,97	6,68	7,83							
# de rep. par entrée		1,36		1,21		1,24			1,50		1,38		1,59		2,69		2,70			2,27

	Groupes 1 & 2 dont Jeune public et jeunesse			Groupes 1 & 2 dont international		Groupes 1 & 2 dont Hors les murs	
	# d'entrées	# de rep T.P.	# de rep scolaires	# d'entrées	# de rep	# d'entrées	# de rep
TOTAUX	225	426	455	102	154	136	269
Groupe 1	81	137	157	82	103	103	158
Groupe 2	144	289	298	20	51	33	116

ANNEXE 2

Liste des personnes interviewées ou consultées pour la rédaction de cette étude

Membres de l'Association, directeur.trice.s choisies avec Philippe Bachman, directeur de la Comète, Scène nationale de Chalon-en-Champagne, référent musique pour l'ASN, et Fabienne Loir, Secrétaire générale. (Par ordre alphabétique des villes.)

MCA, Scène nationale d'**Amiens** : Laurent Dréano, directeur. Cet entretien a eu lieu avec Benoit Delaquaize, conseiller à la programmation et directeur des productions Label Bleu.

Les deux scènes, Scène nationale de **Besançon** : Anne Tanguy, directrice.

MC93, Scène nationale de **Bobigny** : Hortense Archambault, directrice.

L'Empreinte, Scène nationale de **Brive-Tulle** : Nicolas Blanc, directeur. Cet entretien a eu lieu avec Nathalie Besançon, directrice adjointe.

Le Channel, Scène nationale de **Calais** : Francis Peduzzi, directeur.

La Garance, Scène nationale de **Cavaillon** : Chloé Tournier, directrice.

Espace Malraux, Scène nationale de **Chambéry** : Marie-Pia Bureau, directrice.

Le Carré, Scène nationale, Centre d'art contemporain d'intérêt national du Pays de **Château-Gontier** : Maël Grenier, directeur.

L'Equinoxe, Scène nationale de **Chateauroux** : Jérôme Montchal, directeur.

Le Trident, Scène nationale de **Cherbourg-en-Cotentin** : Farid Bentaieb, directeur.

La Comédie, Scène nationale de **Clermont-Ferrand** : Céline Béant, directrice.

Le Tangram, Scène nationale d'**Evreux** : Valérie Baran, directrice.

L'Agora, Scène nationale d'**Evry** et de l'Essonne : Christophe Blandin-Estournet, directeur.

L'Estive, Scène nationale de **Foix** : Carole Albanese, directrice.

Tropiques-Atrium, Scène nationale de La Martinique-**Fort de France** : Manuel Césaire, directeur.

Le Grand R, Scène nationale de **La Roche sur Yon** : Florence Faivre, directrice.

Les Quinconces-L'Espal, Scène nationale du **Mans** : Virginie Boccard, directrice.

Le Théâtre, Scène nationale de **Macon** : Virginie Lonchamp, directrice.

La Scène nationale de **Malakoff** Armelle Vernier, directrice.

Le Manège, Scène nationale de **Maubeuge** : Géraud Didier, directeur.

Le Lieu Unique, Scène nationale de **Nantes** : Eli Commins, directeur. Cet entretien a eu lieu avec Pierre Templé, conseiller à la programmation musicale.

Le Théâtre de Cornouaille, Scène nationale de **Quimper** : Vincent Léandri, directeur.

La Passerelle, Scène nationale de **Saint-Brieuc** : Guillaume Blaise, directeur.

Lux, Scène nationale de **Valence** : Catherine Rossi-Bâtot, directrice.

Le CCAM, Scène nationale de **Vandoeuvre lès Nancy** : Olivier Perry, directeur.

Directeur.trice.s d'autres Scènes et théâtres

La Barbacane, Scène conventionnée d'intérêt national « Art en Territoire », à **Beynes** : Céline Baez, directrice.

Le Théâtre Durance, Scène conventionnée d'intérêt national « Art et création », à **Château-Arnoux-Saint-Auban** : Elodie Presles, directrice.

La Cité musicale-**Metz** : Michèle Paradon, directrice artistique de l'Arsenal.

La Soufflerie, Scène conventionnée d'intérêt national « Art et création », à **Rezé** : Cyril Jollard, directeur.

Le Théâtre de **Vanves**, Scène conventionnée d'intérêt national « Art et création », pour la danse et les écritures contemporaines à travers les arts : Anouchka Charbey, directrice.

Autres

Direction générale de la création artistique

Françoise Dastrevigne, Chargée de mission pour la création musicale – Délégation musique
Véronique Evanno. Cheffe du département de la diffusion pluridisciplinaire et des programmes transversaux

Agnès Prétrel, chargée du suivi des Scènes nationales et de l'animation du réseau des Scènes nationales, au sein du département de la diffusion pluridisciplinaire et des programmes transversaux

Jean-Louis Sautreau, Chargé de mission à la Délégation Musique

Office national de diffusion artistique

Frédérique Payn, directrice par intérim

Sandrine Piq, conseillère musique

La co[opéra]tive

Emmanuel Quinchez, secrétaire général de la co[opéra]tive et conseillère musique de la MC:2, Scène nationale de Grenoble

La Belle Saison

Antoine Manceau, directeur artistique et gérant

ANNEXE 3

Références et sources : documents consultés pour la rédaction de ce rapport

Résumé Artcena du Rapport de la Cour des comptes : *Le soutien du ministère de la Culture au spectacle vivant* - mai 2022

Etude de la production artistique en France dans le secteur du spectacle vivant – DGCA – Rapport final du Cabinet Kanju - mai 2022

Résumé Artcena de la *Mission pluridisciplinaire d'évaluation du programme des scènes conventionnées*. Rapport établi par Stéphanie Chaillou, Sylvie Sierra-Markiewicz et Nicolas Vergneau, inspecteurs de la création artistique - mars 2021.

Le secteur de la création musicale : pour une politique publique audacieuse
Manifeste du Syndeac – juin 2015

Étude relative à la musique classique et ses publics, rapport établi par Sylvie Pébrier, inspectrice de la création artistique - février 2015

La fabrique de la programmation culturelle, Projet de recherche présenté par François Ribac, Catherine Dutheil-Pessin et Andreï Mogoutov. 2012