

FEDELIMA



**LES PRATIQUES COLLECTIVES
EN AMATEUR DANS
LES MUSIQUES POPULAIRES**

musique et environnement professionnel

Éditions Seteun

LES PRATIQUES COLLECTIVES EN AMATEUR DANS LES MUSIQUES POPULAIRES

Une étude menée par la FEDELIMA – Fédération des lieux de musiques actuelles

De nombreuses études statistiques le montrent, la musique est la première pratique artistique des Français. Expression personnelle et/ou collective qui permet de se rendre acteur et non pas seulement consommateur de culture, la pratique musicale en amateur fait écho aux droits fondamentaux de l'homme : toute personne a le droit de participer à la vie culturelle.

Et ce sont bien les personnes qui pratiquent en amateur qui sont au cœur de cette étude. Mais qui sont-elles ? Cette question qui sous-tend le premier volet de cette publication tient à la volonté d'actualiser la perception de ces musiciens et musiciennes et de mieux connaître leurs parcours et leurs pratiques. Quels instruments, quels styles de musique pratiquent-ils ? À quelle fréquence ? Pourquoi ? Dans quels lieux ? Autant de questions qui ont été posées en entretiens collectifs à plus d'une centaine de personnes, en complément d'une enquête en ligne à laquelle 1300 musiciennes et musiciens ont répondu. Ce travail de recherche a permis d'affiner les représentations des pratiques collectives et volontaires en amateurs et de rendre visible les artistes qui s'y adonnent.

Dans sa seconde partie, cet ouvrage donne la parole à différents réseaux, partenaires, fédérations, lieux et équipes qui accompagnent au quotidien ces pratiques des musiques populaires. Quels sont les liens, les enjeux, les principes d'actions qui relient ces structures aux musiciens et musiciennes qui font le choix de s'investir dans une pratique musicale, le plus souvent collective, en amateur ? Quels rôles jouent les lieux dédiés aux musiques actuelles et populaires dans l'accompagnement des personnes vers des pratiques artistiques émancipées et auto-organisées ?

Enfin, cette étude tend à élargir nos perspectives d'appréhension de ces pratiques collectives au regard de l'exercice des droits culturels. En effet, c'est l'affirmation de l'existence des musiciens et musiciennes amateurs ou de leur expression personnelle dans un espace de socialisation, d'échanges ou de négociation entre personnes qui se joue également ici. Autrement dit, ces pratiques musicales en groupes sont autant d'expériences d'apprentissage de la vie en société que de moyens d'exprimer ce qu'on veut dire au monde.

éditions seteun



Éditions Mélanie Seteun

15, La Locquenais. 35580 Guichen

Collection

Musique et environnement professionnel

Les éditions Seteun publient des travaux universitaires sur les musiques populaires en lettres, sciences humaines et sciences sociales, ainsi que *Volume!* la revue des musiques populaires.

<https://www.cairn.info/revue-volume.htm>

<https://journals.openedition.org/volume/>

Direction artistique et mise en page

Mélanie Bourgoin

www.melaniebourgoin.blogspot.com

Crédits photo :

David Bailly - Plon, le Florida, Agen

Charles Delcourt, l'ARA, Roubaix

Roger Legrand, le CEM, Le Havre

Myriam Jegat, la FAMDT

Les Batuquéros, Montluçon

Ce document a été composé
en Gotham et Britannic

Janvier 2020

Cette étude a été pilotée et réalisée par la FEDELIMA. Nous tenons à remercier spécialement l'ensemble des personnes qui ont apporté leur contribution à ce travail :

- **Cécile Offroy** – Socio-anthropologue, Université Paris 13 Nord, Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux (IRIS)
- **Benjamin Fraigneau** – Coordination de l'information et de la valorisation à la FEDELIMA
- **Stéphanie Gembarski** – Coordination de la vie associative et de l'administration générale à la FEDELIMA
- **Hyacinthe Chataigné** – Coordination de l'observation et des études à la FEDELIMA

Nous tenons à remercier tout particulièrement :

- **Les musiciennes et musiciens amateurs** qui ont partagé leurs expériences, leurs vies de musiciens, leurs analyses, leurs émotions.
- **Les adhérents de la FEDELIMA** qui ont rendu possible ces entretiens avec les musiciens amateurs et leurs équipes avec lesquelles nous avons partagé également analyses et expériences d'accompagnement des pratiques en amateur: **Le 109** (Montluçon), **L'ARA** (Roubaix), **Le CEM** (Le Havre), **Le Chato'Do** (Blois), **L'Echonova** (Saint-Avé), **Emmetrop** (Bourges), **Le Florida** (Agen), **Hydrophone** (Lorient), **Le Jardin Moderne**

FEDELIMA

Fédération des lieux de musiques actuelles

11 rue des Olivettes
44000 Nantes. France
T - 02 40 48 08 85
contact@fedelima.org
www.fedelima.org



Moderne (Rennes), **Paloma** (Nîmes), **Le Temps Machine** (Joué-lès-Tours), **Les Zuluberlus** (Colombes).

- Les structures, fédérations, réseaux, personnes qui ont également accepté de répondre à nos questions pour nourrir nos réflexions et analyses et dont les témoignages sont retranscrits dans l'autre partie de cette étude: **Ricet Gallet** (président de la FAMDT), **Floriane Mercier** (chef du bureau des pratiques et de l'éducation artistiques et culturelles à la DGCA – Ministère de la Culture), **Thierry Duval** (membre du Collectif RPM), **Rémi de Montaigne** (animateur du réseau national Culture et ruralité de la Confédération nationale des foyers ruraux), **Sylvie Bidaux** (Union régionale des foyers ruraux de Provence-Alpes-Côte d'Azur), **Benjamin Alcaniz**, **Gwen Debrauwere**, **Philippe « Supafuh » Denni**, **Younes Bekraoui**, **Thomas « Nero » Adam** (Polysonik), **Ludovic Laurent-Testoris** (Confédération musicale de France) et **Gérôme Guibert** (maître de conférences à l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, à l'Institut de la communication et des médias).
- **Grégoire Pateau** pour sa contribution à la retranscription des entretiens.
- **Catherine Bezsonoff** pour sa relecture attentive et ses précieuses corrections.

À noter: dans un souci de respect de la vie privée, les prénoms des musiciens et musiciennes, cités dans le corps de l'étude, ont volontairement été modifiés.

Nous tenons à rendre hommage à Thomas Ristroph, responsable des studios de répétition et de l'accompagnement artistique à l'Echonova, décédé durant la réalisation de cette étude. Thomas nous avait accueilli à l'Echonova en juin 2016, mis en relation avec des musiciennes et musiciens, il nous avait généreusement partagé son expérience, son regard sur les pratiques musicales locales...

Nous avons une pensée émue et chaleureuse pour Thomas et ses proches.

Sommaire Partie I

ÉDITO	6
CADRE DE L'ÉTUDE	
Contexte de l'étude	9
Périmètre de l'étude	9
Méthode	10
Déroulement	10
Profil des musicien·ne·s enquêté·e·s	12
PRINCIPAUX RÉSULTATS DE L'ÉTUDE	
Parcours individuels en musique	15
Voies et expériences subjectives de la pratique collective	29
La vie des groupes et des formations	37
CONCLUSION	46
BIBLIOGRAPHIE	49

| Édito

Le qualificatif d'amateur a parfois une connotation négative. Les musiques dites actuelles n'y échappent pas. Ainsi, la pratique de musique en amateur est tantôt considérée comme un loisir, un hobby confiné au cercle des proches, tantôt comme l'étape qui précède la professionnalisation. En tout état de cause, le-la musicien-ne amateur est perçu-e comme n'excellant pas (encore) dans son art, et ne suscitant pas ou peu l'intérêt des publics.

À moins qu'il-elle n'ait la prétention d'en faire un métier, c'est-à-dire de devenir un-e vrai-e musicien.ne, il-elle trouvera difficilement l'appui pour développer son travail, s'informer et se former, enregistrer sa musique, la diffuser et rencontrer des spectateurs. On accompagne plus volontiers les musiciens lorsqu'ils sont jugés prometteurs, et surtout, lorsqu'ils se prêtent au jeu du développement de carrière. Et dans un domaine artistique où le modèle industriel imprègne les façons de penser, l'objectif des accompagnants, parfois auto-désignés développeurs, est régulièrement réduit à l'insertion dans le marché.

Si l'industrie n'a que peu d'intérêt pour la pratique en amateur (en dehors du marché du matériel et des instruments), l'État l'a introduite dans le cahier des charges du label « Scène de musiques actuelles – SMAC ». Mais force est de constater que ce n'est pas toujours le premier endroit où se portent les attentions au moment des discussions avec les partenaires, ou lors de celui de l'évaluation du projet. Et dans l'article 32 de la loi du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine (LCAP), l'artiste amateur reste uniquement défini comme un non professionnel.

Pour autant, les droits culturels des personnes, auxquels l'État a réaffirmé son attachement en 2015 dans la loi NOTRe, puis à nouveau dans la loi LCAP, nous invitent à interroger la perception que nous avons de ces pratiques, et donc aussi à questionner les enjeux de leur meilleure prise en compte.

Car l'on sait déjà que la réalité des musicien-ne-s est plus complexe que ne le décrit le droit du travail, et pour nombre d'entre eux, le désir de création et d'expression ne se contente pas non plus des cadres du marché.

On peut même parier sans prendre trop de risque que le niveau d'excellence, si jamais l'on décidait un jour d'en définir le concept en matière d'art, n'est pas intrinsèquement attaché à un contrat de travail, à la notoriété ou à un score de vente.

La FEDELIMA mène depuis deux ans une étude nationale et tâche de répondre à une question simple: qui sont aujourd'hui les musiciens et musiciennes qui pratiquent en amateur? Quels sont leurs parcours et leurs aspirations?

Notre sujet ici est celui de l'exercice de la liberté d'expression, de la dimension émancipatrice de la pratique de musique populaire, ainsi que de la relation de ces musicien-ne-s aux autres et à leur environnement. Plus concrètement, il s'agit d'ouvrir des pistes sur la manière et les moyens d'accompagner chaque personne dans une réalisation d'elle-même à travers sa pratique musicale. Les choix qu'elle fera ensuite sont d'un autre ordre.
LA FEDELIMA

Cadre de l'étude

LE CONTEXTE DE L'ÉTUDE

Dans le cadre de ses engagements historiques sur les champs de l'éducation populaire, de l'accompagnement des pratiques artistiques et des droits culturels, la FEDELIMA mène différents travaux sur les pratiques en amateur. L'idée de cette étude a émergé d'un double constat. D'une part, celui du besoin constant d'observer les pratiques, de dialoguer avec les musiciens et musiciennes pour mieux les identifier, les comprendre, voire mieux les accompagner le cas échéant. D'autre part, celui de contribuer à une plus grande mise en visibilité, prise en compte, respect de ces pratiques qui constituent un réel enjeu de société et de respect des droits humains fondamentaux.

Très rapidement, au cours de leur développement, les lieux de musiques actuelles ont accompagné les musiciens amateurs au travers d'activités de répétition, d'accompagnement, d'apprentissage, voire de diffusion musicale. Ces dernières années, les pratiques des musiciens ont connu d'importantes mutations, sous l'effet d'évolutions technologiques, sociologiques ou encore juridiques. La pratique en amateur dans les musiques populaires recouvre ainsi une grande diversité de formes, d'usages et de publics, mais reste peu étudiée en tant que telle et, le plus souvent, en miroir de la pratique professionnelle.

Dans le cadre de cette étude, la FEDELIMA a souhaité s'intéresser aux enjeux et aux formes des pratiques de la musique en amateur aujourd'hui, dans la perspective :

- D'appréhender la manière dont les personnes vivent, s'approprient la musique et organisent leurs pratiques artistiques et culturelles, soit la place et la fonction que tient la musique dans leur vie ;

- D'identifier des trajectoires types de musiciens ou de groupes, en fonction d'indicateurs significatifs de la diversité des pratiques (exemple : âge, sexe, parcours d'apprentissage, accessibilité des équipements dédiés, intensité de la pratique...).

LE PÉRIMÈTRE DE L'ÉTUDE

La présente étude est centrée sur les musiciens amateurs – au sens strict où ils ne tirent pas leurs principaux moyens de subsistance de la pratique musicale – engagés dans une pratique collective et volontaire (qui ne relève pas d'une obligation au titre d'un cursus de formation musicale).

Le champ est celui des musiques dites populaires¹ ou actuelles, couvert par les adhérents de la FEDELIMA. L'appellation « musiques actuelles », institutionnalisée par les pouvoirs publics en 1997 lors de la création de la Commission nationale pour les musiques actuelles, regroupe par convention quatre grands groupes d'esthétiques musicales :

- Le jazz et les musiques improvisées
- La chanson
- Les musiques traditionnelles de France et du monde
- Les musiques électro-amplifiées², englobant le rock et ses dérivés, le blues, le R&B, le hip-hop, le reggae et les musiques électroniques...

Avec l'appellation de musiques populaires nous incluons également des pratiques telles que les fanfares, les chorales...

1. Pour une définition plus précise de la notion de « popular music », se référer à l'article de synthèse de Philip Tagg, « Analysing popular music: theory, method and practice », *Popular Music*, 2 (1982), pp.36-37

2. Marc Touché, *Connaissance de l'environnement sonore urbain*, rapport CRIV-CNRS, ministère de l'Environnement, 1994

LA MÉTHODE

L'étude a été conduite, de 2016 à 2018, par Benjamin Fraigneau, Stéphanie Gembarski (FEDELIMA) et Cécile Offroy (socio-anthropologue, Université Paris 13 Nord, Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux - IRIS).

La méthode retenue combine approche quantitative et approche qualitative.

L'approche quantitative : un questionnaire en ligne

Les données quantitatives ont été recueillies par le biais d'un questionnaire mis en ligne sur le site de la FEDELIMA, portant sur le **profil des musiciens** qui ont répondu (âge, sexe, profession, instruments pratiqués, esthétiques jouées...), sur leur **trajectoire en musique** et sur les **conditions dans lesquelles ils répètent et jouent** (modalités d'apprentissage, fréquence et lieux de pratique, budget...).

Ce questionnaire a été relayé par les adhérents de la fédération et par leurs partenaires locaux (presse, universités, lycées, structures de l'éducation populaire...), par le biais de mailing, réseaux sociaux, sites internet, etc.

L'approche qualitative : des entretiens collectifs

L'approche qualitative a cherché à aborder la musique en amateur, non pas sous l'angle de l'offre ou des besoins³, mais en portant une attention socio-ethnographique aux **pratiques**, aux **usages**, aux **motivations**, au **sens** que les musiciens confèrent à leur activité, ainsi qu'à son **ancrage dans leurs parcours de vie**. Son principal enjeu était de saisir le parcours musical dans son épaisseur.

Pour ce faire, il a été décidé de mener des **entretiens collectifs auprès de petits groupes de musiciens volontaires**. L'intérêt des entretiens collectifs réside dans leur capacité à faire émerger les convergences et les divergences entre les participants. Les équipes qui accompagnent les musiciens amateurs au sein de lieux adhérents de la FEDELIMA (régisseur·se·s studios, chargé·e·s d'accompagnement...) ont également été interrogées.

LE DÉROULEMENT

Une phase exploratoire centrée sur le Morbihan

En 2016, une première phase exploratoire de l'étude a été conduite dans le département du Morbihan, qui compte deux lieux de musiques actuelles, alors liés par un projet de SMAC de territoire : le Manège à Lorient (devenu Hydrophone en 2019) et l'Echonova à Vannes. Outre ces deux espaces, qui proposent des activités de répétition et d'accompagnement des musiciens amateurs, le Morbihan est un département où la pratique des musiques traditionnelles est vivace et se développe hors des réseaux dédiés aux musiques actuelles. Un partenariat avec la Fédération des acteurs et actrices des musiques et danses traditionnelles (FAMDT) a été conclu afin de couvrir ce champ.

207 musiciens ont répondu spontanément au questionnaire et 15 musiciens ont participé aux entretiens collectifs.

3. Auquel l'étude Orama ID/Addav56 de 2010 avait apporté des réponses. Étude-action sur le département du Morbihan, *Quels besoins/quelle offre de formation, d'enseignement et d'accompagnement concernant les musiques actuelles sur le département ?* Addav56 et Orama, 2010

Une phase d'élargissement de l'enquête au niveau national

À l'issue de la phase exploratoire, il a été décidé d'élargir l'enquête au territoire national.

Le questionnaire, légèrement repris et amélioré, a été mis en ligne entre janvier et février 2017. Il a été relayé par 35 adhérents de la FEDELIMA. Il a comptabilisé 1 103 nouvelles réponses, portant le **nombre total de musiciens qui ont répondu à 1 310**.

Entre juin 2017 et janvier 2018, des entretiens complémentaires ont été menés dans huit lieux adhérents de la FEDELIMA : le Temps Machine à Tours, le CEM au Havre, le Jardin Moderne à Rennes, Emmetrop à Bourges, le Chato'Do à Blois, les Zuluberlus à Colombes, Paloma à Nîmes et le Florida à Agen.

101 musiciens et 25 professionnels ont ainsi été rencontrés pendant cette période.

Tableau 1
Récapitulatif des entretiens qualitatifs

STRUCTURE	VILLE	MUSICIEN-NE-S INTERROGÉ-E-S	PROFESSIONNEL-LE-S INTERROGÉ-E-S
MAPL	LORIENT	15	1
L'ECHONOVA	VANNES	2	1
LE TEMPS MACHINE	TOURS	13	2
LE CEM	LE HAVRE	9	6
EMMETROP	BOURGES	6	0
LE CHATO'DO	BLOIS	7	
LE JARDIN MODERNE	RENNES	8	3
LES ZULUBERLUS	COLOMBES	12	2
PALOMA	NÎMES	8	1
LE FLORIDA	AGEN	21	4
LE 109	MONTLUÇON		1
POLYSONIK	ORLÉANS		4
TOTAUX		101	25

PROFIL DES MUSICIEN·NE·S ENQUÊTÉ·E·S

L'âge moyen des musicien·ne·s ayant répondu au questionnaire est de **36 ans**. **Seulement deux sur dix sont des femmes**. La répartition par sexe (20% de femmes) est la même pour l'enquête qualitative, dans laquelle l'âge des personnes rencontrées en entretien s'échelonne de 13 à 76 ans.

Les personnes qui ont répondu au questionnaire sont **plus qualifiées que la population française dans son ensemble**. Les cadres et professions intellectuelles supérieures (27,6%), les professions intermédiaires (24%), ainsi que les étudiants et chômeurs (22,2%) y sont nettement surreprésentés (voir graphique ci-contre). Inversement, les agriculteurs (0%), les employés (10,8%), les ouvriers (6,7%) et les retraités (3,2%) sont sous-représentés dans la population de l'enquête.

Les limites méthodologiques

La méthode de diffusion du questionnaire par Internet peut autant permettre une large transmission que limiter l'accès aux personnes qui n'utilisent pas ce moyen de communication ou qui sont moins habituées à ces usages.

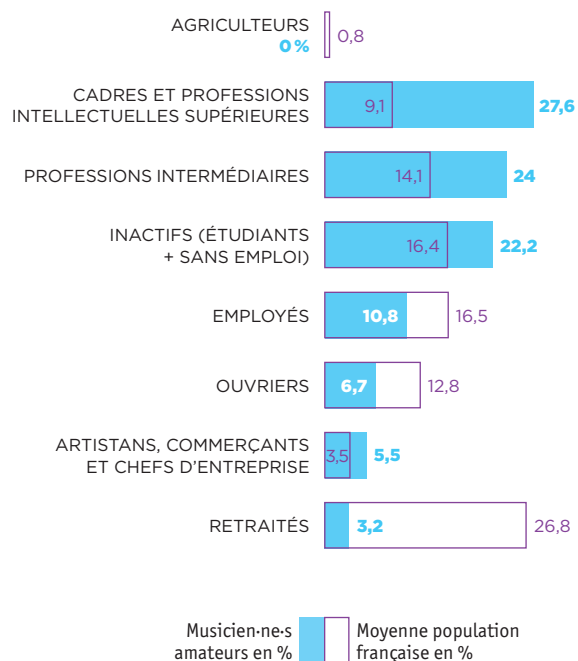
Par ailleurs, ce questionnaire a principalement circulé via les réseaux sociaux. Ainsi, les personnes qui ne sont pas inscrites sur ce type de média ont vu leurs chances de répondre à l'enquête amoindries.

Enfin, les acteurs du secteur des musiques actuelles ont été les principaux relais de cette enquête. On peut ainsi considérer que les personnes qui ont répondu à l'enquête, connaissaient voire fréquentaient déjà des lieux de musiques actuelles.

Pour ces raisons, il est important de rappeler que la population des personnes ayant répondu à cette enquête n'est que partiellement représentative de l'ensemble des musiciens et musiciennes pratiquant la musique en amateur en France.

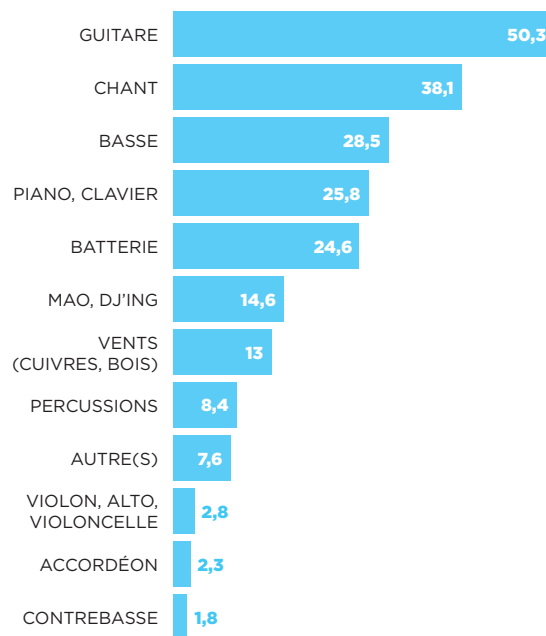
Graphique 1

Répartition des musicien·ne·s selon leurs professions et catégories socioprofessionnelles. Exprimée en %



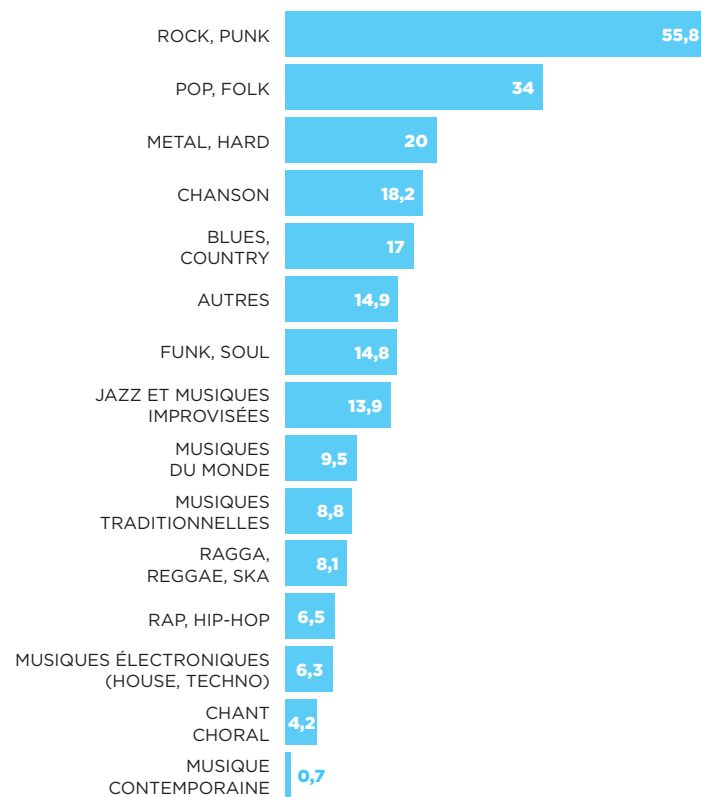
Les instruments les plus pratiqués par les musiciens ayant répondu au questionnaire sont la guitare (50,3%), la voix (38,1%), la basse (28,5%), le clavier (25,8%) et la batterie (24,6%). Viennent ensuite la MAO et le DJ'ing (14,6%), les vents (13%), puis d'autres instruments acoustiques tels que les cordes frottées (violon, alto...), les percussions ou l'accordéon (moins de 8% chacun).

Graphique 2
Instruments pratiqués par les musicien·ne·s.
Exprimé en %



Concernant les esthétiques de prédilection des musiciens, le rock/punk arrive en tête (55,8%), suivi par la pop/folk (34%), le métal/hard (20%), la chanson (18,2%) et le blues/country (17%). On note une faible représentation des esthétiques hip-hop et électronique, ainsi que du chant choral dans l'enquête. Celle-ci tient au fait que leurs praticiens fréquentent moins les lieux de musiques actuelles, principaux relais de l'enquête.

Graphique 3
Esthétiques pratiquées par les musicien·ne·s.
Exprimé en %



**Principaux
résultats
de l'étude**

PARCOURS INDIVIDUELS EN MUSIQUE

L'entrée en musique, entre héritage familial et construction de soi

L'influence primordiale des transmissions familiales dans l'enfance

La grande majorité des musiciens amateurs interrogés font remonter les origines de leur parcours musical à l'enfance et rapportent avoir grandi dans une famille de musiciens, de mélomanes ou, à tout le moins, dans un environnement où la présence de la musique était prégnante.

“ Mon père fait de la guitare et ma mère fait du saxophone. Ma meilleure amie faisait aussi de la musique. Alors à 8 ans, j'ai choisi le violon car j'aimais bien l'instrument. **Mathis, 16 ans, rappeur** ”

“ J'ai toujours voulu faire de la musique, mais il n'y avait aucun musicien dans ma famille. Mes parents écoutaient Brel, Brassens. Ma sœur et ma mère faisaient de la danse dans un cercle celtique, ce qui fait que j'ai pu bénéficier du prêt de beaucoup d'instruments. **Valentin, 37 ans, bassiste** ”

“ J'avais Cerrone pour voisin, c'est comme ça que je me suis mis à la batterie. **Frédéric, 50 ans, batteur** ”

L'entourage familial a une influence particulièrement significative dans l'entrée en musique. Si les pères et mères sont les plus souvent cités, d'autres proches sont aussi évoqués comme passeurs d'un intérêt pour la musique : grands-parents, parrains, oncles et tantes, frères et sœurs, cousins... En 1996, Olivier Donnat⁴ avait déjà mis en évidence que la musique est le seul domaine artistique où les amateurs placent les membres de leur famille en tête des personnes ayant joué un rôle essentiel dans leur goût pour l'activité à laquelle ils s'adonnent.

Cette transmission semble s'opérer d'abord par imprégnation, via l'écoute de la musique et/ou via l'existence d'une pratique musicale au sein de la sphère familiale.

“ Mon père m'a beaucoup entraînée à faire de la musique. Il était compositeur de musique classique. **Hermione, 17 ans, flûtiste** ”

“ Mon parrain a un diplôme d'études musicales (DEM) en batterie. Il m'a fait aimer la musique avant la pratique instrumentale. **Achille, 18 ans, bassiste** ”

Mais l'entourage familial ne se contente pas d'ouvrir la voie de la musique de manière informelle. Les parents, en particulier, sont presque toujours à l'origine de l'apprentissage formel d'un instrument dans l'enfance. La pratique musicale n'est dès lors pas une simple activité de loisirs laissée au libre choix de l'enfant ; occupation noble par excellence⁵, elle s'inscrit dans un projet éducatif que les parents sont prêts à soutenir et à accompagner.

“ Quand j'ai eu 6 ans, mes parents m'ont proposé de faire de la musique. **Noé, 13 ans, guitariste** ”

“ Mes parents m'ont encouragé à travers des cours de piano et de violon depuis tout petit. **Christophe, 51 ans, bassiste** ”

“ J'ai commencé à 18 ans. Mes parents m'ont acheté une guitare, ils s'inquiétaient que je sois toujours sur mon PC, à jouer aux jeux vidéo. Depuis, je n'ai jamais arrêté la musique. **Clément, 31 ans, bassiste** ”

Une fois devenus eux-mêmes parents, les musiciens amateurs poursuivent volontiers cette œuvre de transmission, ce qui confirme qu'au-delà de sa dimension

4. Olivier Donnat, *Les amateurs. Enquête sur les pratiques artistiques des français*. Paris, ministère de la Culture, 1996

5. Bernard Lehmann, *L'orchestre dans tous ses états. Ethnographie des formations symphoniques*. Paris, La Découverte, 2006

éducative, le fait musical a aussi pour fonction de «réunir les individus d'une même famille» et de «nourrir une relation affective» entre les générations⁶.

“ Mes parents m'ont obligé. Ils s'y sont mis en même temps que moi, c'était un projet familial, je suis allé au conservatoire en famille. J'ai fait du piano pendant 12 ans. Puis mes parents ont divorcé, donc plus de conservatoire. Mais le besoin est revenu naturellement. **Kévin, 27 ans, multi-instrumentiste** ”

“ Je chante, c'est mon papa qui m'accompagne au clavier, on a un duo. **Lise, 17 ans, chanteuse** ”

“ Est-ce qu'elle va faire de la musique, ma fille ? Elle est bien partie pour ! À 18 mois, elle connaît déjà des airs. **Baptiste, 26 ans, rappeur** ”

Les enjeux identitaires de l'entrée dans les musiques actuelles

Les musiciens interrogés évoquent unanimement l'adolescence ou le jeune âge adulte comme une période charnière dans le démarrage ou l'intensification de leur pratique instrumentale.

“ J'ai commencé la basse en troisième, j'écoutais beaucoup de musique, du métal. C'était devenu une passion à 12 ans. **Lucas, 18 ans, bassiste** ”

“ Je me suis mis à la guitare il y a deux ans, je voulais jouer un morceau de Marilyn Manson, Nobodies, la version acoustique. On aime ou on n'aime pas, mais il est vraiment complètement dedans. J'ai commencé avec les tablatures, sur la guitare électrique de ma mère, qui n'en jouait plus depuis des années. **Gaspard, 17 ans, guitariste** ”

“ J'étais fan de Hendrix et d'autres guitaristes qui m'ont amené à me dire qu'il fallait que je joue de la guitare, vers 10-11 ans. **Daniel, 60 ans, guitariste** ”

La pratique musicale des jeunes est ainsi fortement corrélée à un processus de spécification des goûts musicaux. Celui-ci s'avère particulièrement déterminant pour le choix de l'instrument qui, à l'adolescence, s'opère massivement au sein de l'instrumentarium des musiques amplifiées (guitare, basse, batterie...). Cette constante s'observe autant chez les débutants qui démarrent la musique que chez les déjà musiciens, qui s'initient alors à un nouvel instrument, plus en phase avec leurs préférences musicales.

“ J'ai commencé la guitare à 16 ans, en piquant celle d'un de mes frangins. **Gianni, 47 ans, guitariste** ”

“ J'ai commencé la flûte au collège, puis le clairon dans une clique. À 15 ans, j'étais apprenti, j'ai acheté une basse et un ampli pas cher. **Didier, 58 ans, bassiste** ”

“ J'ai fait de la clarinette. Arrivé au lycée, je me suis mis au noise et à la guitare. Et après, j'ai regretté. Je me suis rendu compte que j'aimais toujours la clarinette. **Thomas, 32 ans, clarinettiste** ”

L'adolescence apparaît ainsi comme «l'âge privilégié de l'entrée dans le rock⁷», les musiques amplifiées offrant aux adolescents de multiples codes d'identification et d'occasions de sociabilité juvénile⁸ : «Aimer la musique, ce n'est pas seulement aimer des notes ou des sons, c'est aimer un ensemble qui comprend tout un monde d'objets, de techniques (y compris corporelles), de lieux et de façon d'être (ensemble)⁹». L'écoute de la musique s'affirme

6. Typhaine Pinville, « L'enfant, la famille et la musique », in Sylvie Octobre et Régine Sirota (dir), *Actes du colloque Enfance et cultures : regards des sciences humaines et sociales*. culture.gouv.fr, p. 2

7. Philippe Le Guern, « En arrière la musique ! Sociologie des musiques populaires en France. Genèse d'un champ », *Réseaux*, 2007/2, n°141, p. 11

8. Hana Gottesdiener, Cécile Kindelberger, Jean-Christophe Vilatte, Pierre Vrignaud, « Groupes d'amis au collège et pratiques culturelles », in Sylvie Octobre et Régine Sirota (dir), *Actes du colloque Enfance et cultures : regards des sciences humaines et sociales*

9. François Ribac, *Que valent les musiques actuelles ?* Rencontre-débat à l'Olympic à Nantes, 13 octobre 2003, p. 11

par conséquent comme le support par excellence des échanges et du partage entre pairs : elle est d'ailleurs l'activité culturelle favorite des 15-24 ans¹⁰.

“ J'aime la musique car il y en a toujours eu chez moi. Au collège, je me suis rendu compte que les autres n'écoutaient pas la même musique. C'est comme ça que j'ai rencontré mes potes, grâce à mes goûts. **Hugo, 24 ans, guitariste** ”

Pour sa part, la pratique instrumentale collective au sein d'un groupe concerne près de la moitié des jeunes musiciens amateurs¹¹. En effet, « *le groupe des pairs du même âge assume un rôle central dans les procédures de socialisation des adolescents, puisque le mouvement d'émancipation de l'influence familiale s'opère parallèlement à un investissement intense dans les activités sociales avec les partenaires du même âge*¹² ». Cette fonction de socialisation de la musique à l'adolescence ressort bien des entretiens.

“ J'ai fait de la musique au lycée. On écoutait de la musique avec des potes, on connaissait les chansons par cœur. Je me suis mariée avec un musicien. J'ai fait un peu de chœurs. **Lucie, 39 ans, chanteuse** ”

Il est à noter que la formation d'une identité à la fois intime et générationnelle en référence à la musique n'est généralement pas présentée comme construite en opposition à l'ordre parental et sociétal établi, sauf chez les musiciens les plus âgés, qui rapprochent culture juvénile et contre-culture.

“ *Woodstock, puis la guerre du Vietnam : le côté contestataire. Cela correspondait à une certaine façon de s'exprimer.* **Paul, 76 ans, violoniste** ”

10. *Opinionway, Les Français et la musique*. Sacem, 2011

11. Claire Hannecart, *Rapports des jeunes à la musique à l'ère numérique*. Nantes, Le Pôle, 2015

12. Michel Claes, *L'expérience adolescente*. Collection psychologie et sciences humaines, Bruxelles. Édition Pierre Mardaga, 1983, p. 150

“ J'ai commencé en 1978, dans la mouvance punk-rock. On avait un désir de révolte et l'opportunité de voir sur la scène havraise tout ce qui venait d'Angleterre. Je n'avais aucune formation musicale, c'est le mouvement musical qui m'intéressait. De toute façon, personne ne savait jouer. **Michel, 58 ans, batteur** ”

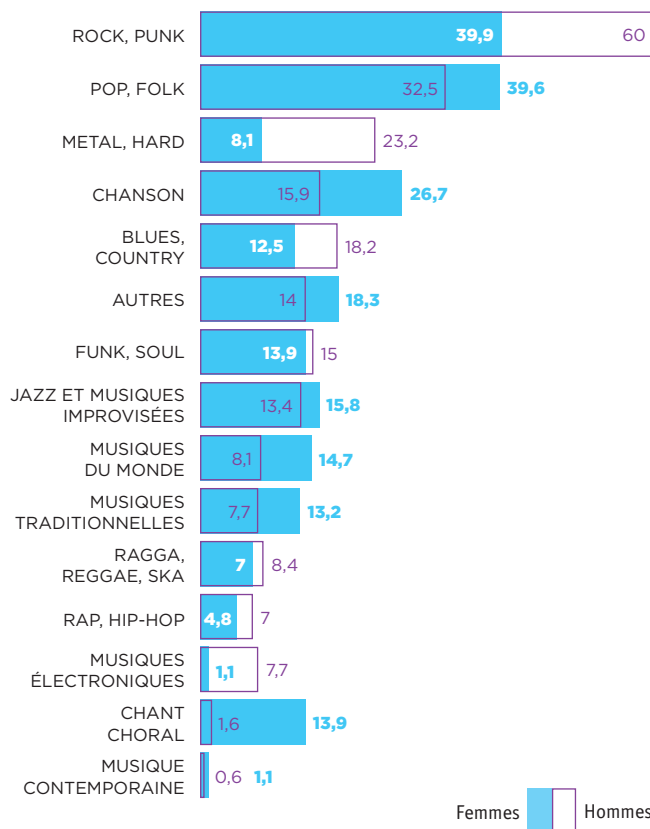
Les entretiens laissent également supposer que la pratique collective des musiques traditionnelles à l'adolescence ne revêt pas du tout les mêmes enjeux de construction identitaire que ceux mis en évidence précédemment. Celle-ci semble s'inscrire davantage dans une continuité instrumentale et peut tout à fait coexister avec une pratique perçue comme plus personnelle.

“ Je joue de la tin whistle dans une formation de musique trad avec des gens du lycée. Depuis 2 mois, je me suis mise à la guitare. Avec deux amis, on essaie de faire des riffs de métal. La bassiste aime le black métal. **Hermione, 17 ans, flûtiste** ”

Les effets de genre sur l'entrée dans les musiques actuelles

L'enquête quantitative confirme que l'entrée dans les musiques actuelles est soumise à des effets de genre et s'opère de manière différenciée pour les hommes et pour les femmes. Tout d'abord, les musiciennes amateurs sont plus présentes dans les courants et genres musicaux qui font une place significative aux instruments dont la pratique est féminisée. Elles sont ainsi proportionnellement plus nombreuses que les hommes dans la chanson, la pop/folk, les musiques du monde, les musiques traditionnelles et les groupes vocaux.

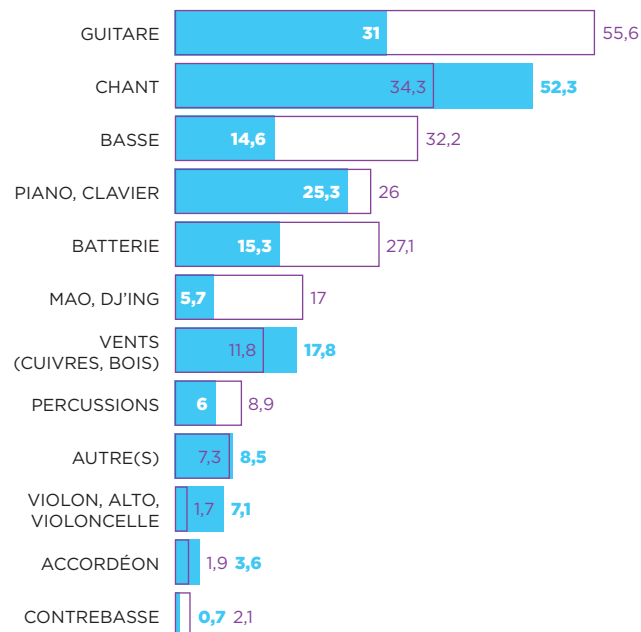
Graphique 4
Esthétiques jouées par les musicien-ne-s
selon leur sexe. Exprimé en %



Si la guitare est l'instrument le plus joué par les musiciens, c'est à la voix qu'on trouve le plus de musiciennes (52,3%), puis à la guitare (31%) et au piano/clavier (25,3%). La voix et les instruments à vents comptabilisent une proportion plus importante de praticiennes que de praticiens.

Graphique 5
Instruments pratiqués par les musicien-ne-s
selon leur sexe. Exprimé en %

Ainsi, les femmes « *performent leur corps et chantent des textes alors que (les garçons utilisent) un instrument et s'efforce(nt) de maîtriser de la technique et du son. D'un côté un triptyque variété/chant/mots, de l'autre rock/basse électrique/technicité¹³* ». En effet, « *en tant que domaine essentiel d'une masculinité construite*



socialement, la technologie agit comme une sorte de "garde-barrière"¹⁴ » et tient les femmes à distance des machines et des instruments amplifiés. À l'opposé, la voix, dans la mesure où elle émane du corps, n'est pas considérée comme un instrument comme les autres et les compétences musicales des chanteuses, vues comme

13. François Ribac, « L'apprentissage des musiques populaires, une approche comparatiste de la construction des genres », in Sylvie Ayrat, Yves Raibaud. *Pour en finir avec la fabrique des garçons*. Vol 2 : Sport, loisirs, culture. MSHA, 2014, p. 4

14. Victoria Armstrong, « Techno, identité, corps : les expériences féminines dans la dance music », in *Mouvements*, n°43, 2005/5, p. 34

naturelles et innées, sont souvent dépréciées par leurs collègues instrumentistes, comme l'a montré Marie Buscatto au sujet du jazz¹⁵. Autrement dit, « l'analyse de la division sexuelle du travail musical pour l'ensemble des domaines musicaux, savants ou populaires – de la musique classique au rap en passant par le jazz, le rock, la chanson... – montre l'existence d'un double phénomène de ségrégation : l'une, horizontale, cantonne les femmes à certaines activités et certains répertoires, en particulier au chant ; cette forme de ségrégation s'affirme fortement dans les domaines des musiques populaires. L'autre, verticale, empêche les femmes d'accéder aux fonctions de direction (chef d'orchestre, leader de groupes mixtes...) et aux postes les mieux rémunérés¹⁶ ».

Cette classification des pratiques instrumentales agit dès l'enfance. Elle résulte d'un processus de socialisation différencié qui prend appui sur un certain nombre de stéréotypes de genre (fragilité des filles versus force des garçons, calme versus agitation, discrétion versus ostentation, intérieur versus extérieur...) et conduit à la sur-représentation des femmes dans certains instruments (voix, flûte, violon, piano...) et des hommes dans d'autres¹⁷ (percussions, cuivres, basses...). Les musiciennes interrogées ne font pas exception, leur premier instrument (flûte, piano, violon...) s'inscrivant massivement dans cette répartition sexuée des pratiques. Le parcours des musiciennes les plus jeunes se rapproche cependant de celui des hommes, le choix d'un instrument amplifié intervenant généralement à l'adolescence.

“ Mes parents ont un magasin de musique. J'ai fait des études au conservatoire. Ensuite, j'ai évolué dans les musiques actuelles : guitare, batterie. Je chante aussi. **Anna, 20 ans, guitariste** ”

“ J'allais au centre aéré quand j'étais petite et en CE1, j'ai choisi l'activité percus. Ça a duré toute mon élémentaire et ensuite, je suis allée à l'atelier pré-ados des Zulus. Après la batucada, je restais pour continuer les activités. C'est comme ça que j'ai découvert la trompette, le piano et la basse. **Maeva, 17 ans, multi-instrumentiste** ”

“ On m'a offert une chaîne hifi quand j'étais ado. Je voulais chanter, mais je trouvais que ça faisait trop cliché. Du coup, je me suis mise à la guitare, avec l'aide d'un prof particulier. **Marine, 27 ans, guitariste** ”

Les musiciennes de plus de 35 ans se distinguent en revanche de leurs homologues masculins par la temporalité dans laquelle intervient ce choix, non pas à l'adolescence, mais bien plus tardivement.

“ J'ai démarré la batterie il y a cinq ans. Mais j'organise des concerts depuis 12 ans déjà. **Lola, 38 ans, batteuse** ”

“ J'avais fait de la flûte en CM1, un peu de djembé avec des amis. Je m'étais toujours dit : Je serai bassiste dans une autre vie. Et finalement, l'âge avançant, je me suis lancée ! **Laure, 43 ans, bassiste** ”

Au-delà des quelques pistes de réflexion esquissées ici, les processus d'émancipation et de négociation à l'égard des normes de genre mériteraient sans doute qu'on s'y intéresse plus avant et dans une perspective générationnelle.

15. Marie Buscatto, « Chanteuse de jazz n'est point un métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, 2003/1, vol. 44

16. Cécile Prévost-Thomas et Hyacinthe Ravet, « Musique et genre en sociologie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2007/25, p. 5

17. Catherine Monnot, *De la harpe au trombone. Apprentissage instrumental et construction du genre*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012

CHIFFRES CLÉS ET PROFILS DES HOMMES ET DES FEMMES QUI ONT RÉPONDU

	GRANDS TRAITS SIGNIFICATIFS CHEZ LES FEMMES
EFFECTIF DE L'ENQUÊTE	282 FEMMES (21,5 %)
ÂGE MOYEN	34 ANS
CATÉGORIE SOCIOPROFESSIONNELLE	CADRES ET PROFESSIONS INTELLECTUELLES SUPÉRIEURES (29,3 %) PROFESSIONS INTERMÉDIAIRES ET TECHNICIENNES (23,2 %)
INSTRUMENT SPÉCIFIQUEMENT PRATIQUÉ PAR LES FEMMES	CHANT (52,1 %) PIANO, CLAVIER (25,3 %) VIOLON / VIOLONCELLE / ALTO (7,1 %) FLÛTE (6,1 %) ACCORDÉON (3,6 %)
INVESTISSEMENT ANNUEL MOYEN POUR L'ACHAT DE MATÉRIEL/INSTRUMENTS	287 €
APPROFONDISSEMENT DE LA PRATIQUE INSTRUMENTALE	AU SEIN D'UNE ORGANISATION SPÉCIALISÉE (ÉCOLE DE MUSIQUE, CONSERVATOIRE, ATELIER MUSICAL...) (62,8 %) DANS LE CERCLE AMICAL (31 %)
STYLE MUSICAL SPÉCIFIQUEMENT JOUÉ PAR LES FEMMES	POP / FOLK (39,6 %) CHANSON (26,7 %) MUSIQUES DU MONDE (14,7 %) MUSIQUES TRADITIONNELLES (13,2 %) CHANT / CHORALE (13,9 %)
NOMBRE MOYEN D'ANNÉES DE PRATIQUE MUSICALE DANS LE GROUPE/COLLECTIF PRINCIPAL	5 ANS
NOMBRE MOYEN DE MUSICIENNES DANS LA FORMATION PRINCIPALE	5 MUSICIENNES
ESPACE DE RÉPÉTITION HABITUEL	DANS UN ESPACE DE PRATIQUES ARTISTIQUES (STUDIO, CONSERVATOIRE) (49,9 %)
LIEUX DE REPRÉSENTATION DE CONCERTS EN PUBLIC	SALLE DE CONCERT (64,7 %) FÊTE DE LA MUSIQUE (61,2 %) BAR (54,5 %)

GRANDS TRAITES SIGNIFICATIFS CHEZ LES HOMMES	
1028 HOMMES (78,5%)	EFFECTIF DE L'ENQUÊTE
37 ANS	ÂGE MOYEN
CADRES ET PROFESIONS INTELLECTUELLES SUPÉRIEURES (27,3%) PROFESSIONS INTERMÉDIAIRES ET TECHNICIENS (24,1%)	CATÉGORIE SOCIOPROFESSIONNELLE
GUITARE (55,7%) BASSE (32,2%) BATTERIE (27,2%) MAO / DJ'ING (16,9%)	INSTRUMENT SPÉCIFIQUEMENT PRATIQUÉ PAR LES HOMMES
502 €	INVESTISSEMENT ANNUEL MOYEN POUR L'ACHAT DE MATÉRIEL/INSTRUMENTS
TOUT SEUL (47,7%) DANS LE CERCLE AMICAL (42,8%)	APPROFONDISSEMENT DE LA PRATIQUE INSTRUMENTALE
ROCK / PUNK (60%) METAL / HARD (23,2%) BLUES / COUNTRY (18,2%) MUSIQUES ÉLECTRONIQUES - TECHNO (6,2%) MUSIQUES ÉLECTRONIQUES - HOUSE (3,2%)	STYLE MUSICAL SPÉCIFIQUEMENT JOUÉ PAR LES HOMMES
7 ANS	NOMBRE MOYEN D'ANNÉES DE PRATIQUE MUSICALE DANS LE GROUPE/COLLECTIF PRINCIPAL
4 MUSICIENS	NOMBRE MOYEN DE MUSICIENS DANS LA FORMATION PRINCIPALE
DANS UN ESPACE DE PRATIQUES ARTISTIQUES (STUDIO, CONSERVATOIRE) (50,6%)	ESPACE DE RÉPÉTITION HABITUEL
BAR (78,6%) SALLE DE CONCERT (69,5%) FÊTE DE LA MUSIQUE (66,8%)	LIEUX DE REPRÉSENTATION DE CONCERTS EN PUBLIC

Les conditions d'apprentissage de la musique

L'apprentissage encadré dans l'enfance reste une norme

Pour la plupart des musiciens interrogés, l'apprentissage initial d'un instrument s'effectue au cours de l'enfance, dans un contexte formel et encadré (ou successivement dans plusieurs). À l'échelle nationale, la proportion de musiciens ayant démarré la pratique instrumentale avant l'âge de 15 ans s'élève à 70%¹⁸.

Les espaces d'apprentissage les plus cités par les répondants au questionnaire sont les écoles de musique et les conservatoires (29,9%), les cours particuliers (9,9%) et les cours et options musique des collèges et lycées (5,4%).

“ J'ai intégré une petite école de musique, avec un prof sourd. J'ai fait 3 ans de solfège. Puis on a déménagé en Bretagne et je suis allé à l'école de musique de ma commune. **Frédéric, 50 ans, batteur** ”

“ J'ai toujours fait de la musique. D'abord du violon en cours privés, avec ma sœur, sans solfège. Puis l'école de musique de Saint-Avé, à l'âge de 9 ans (cours collectifs, chant), puis le Bagad Elven. En seconde, j'ai pris l'option musique en tin whistle. **Hermione, 17 ans, flûtiste** ”

“ Je suis entré en Cham (classe à horaires aménagés musique) au CEM en sixième, ça fait deux ans, je fais de la guitare électrique. En parallèle, je continue la guitare classique au conservatoire, en deuxième cycle. **Nathan, 13 ans, guitariste** ”

La durée, l'intensité de l'apprentissage et le nombre d'instruments étudiés varient considérablement d'un musicien à l'autre, allant de quelques mois de cours à une pratique soutenue de plusieurs années.

“ J'ai fait un trimestre de cours et puis j'ai arrêté, ça ne me convenait pas **Pablo, 35 ans, guitariste** ”

“ J'ai commencé à l'école de musique, puis dans un ensemble de métal. Je faisais 4 à 5 heures de pratique par semaine. Ensuite, j'ai pris l'option musique au lycée. **Lucas, 18 ans, bassiste** ”

Bien que les entretiens n'aient pas porté sur les orientations pédagogiques des lieux d'enseignement formel, les éléments de différenciation amenés par les musiciens portent principalement sur le recours (plus ou moins contraint et bien vécu) au solfège dans la formation musicale.

“ Je fais de la guitare à l'école de musique, j'ai arrêté le solfège en fin de cycle **Noé, 13 ans, guitariste** ”

“ J'ai fait du solfège pendant 3 ans, un peu de piano, un peu de violon. **Séverine, 46 ans, saxophoniste** ”

La référence au solfège, serait-ce par défaut, est ainsi constante dans les entretiens. Si le solfège n'est pas un passage obligé dans les musiques populaires, il n'en demeure pas moins une norme d'apprentissage aux yeux des musiciens, à l'égard de laquelle ils ne peuvent éviter de situer leurs propres apprentissages.

18. Olivier Donnat, *Les amateurs. Enquête sur les pratiques artistiques des Français*. Paris, ministère de la Culture, 2008

“ — Je n’ai jamais fait de solfège. Mon père était pianiste par passion. Je trouvais ça extraordinaire qu’il puisse lire et je me rends compte que le solfège pourrait me permettre de ne pas être bloqué.
— C’est comme d’apprendre une langue sans apprendre la grammaire, tu baragouines.
— Le solfège, c’est de la torture. C’est la parole du diable ! Je pense que le baragouinage, c’est aussi un style, le fait de jouer sans grammaire permet l’expérimentation. **Débat entre Nadine, 60 ans, guitariste ; Thomas, 32 ans, clarinettiste et Miya, 15 ans, batteuse ”**

Porosité entre apprentissage formel et non formel à l’âge adulte

Même s’ils sont minoritaires, un quart des musiciens ayant répondu au questionnaire (24,1%) se déclarent autodidactes. L’apprentissage du premier instrument intervient alors généralement à l’adolescence, c’est-à-dire plus tard que pour les musiciens ayant suivi un cursus formel. On observe chez eux une grande fidélité à l’égard de leur instrument d’origine.

“ J’ai essayé beaucoup d’instruments, bombarde, biniou, piano, mais ça ne m’amusait pas, sauf la basse. J’ai choisi la basse pour terminer. Je suis autodidacte, je n’ai pas fait de cours de solfège. **Valentin, 37 ans, bassiste ”**

“ J’ai appris tout seul, à l’adolescence, sur une vieille guitare qu’un GI avait laissée chez ma tante. **Solal, 49 ans, guitariste ”**

Chez les musiciens autodidactes, l’apprentissage de l’instrument se fait à l’oreille, grâce à l’écoute répétée d’enregistrements. En effet, selon François Ribac, « *les principaux instructeurs de la musique populaire sont des machines de reproduction sonore et des supports enregistrés*¹⁹ ».

“ J’ai appris par imitation : j’ai essayé de faire comme Nirvana. **Tony, 37 ans, guitariste ”**

“ J’ai fait mon apprentissage de la basse au casque, tout seul pendant 6 ans. **Valentin, 37 ans, bassiste ”**

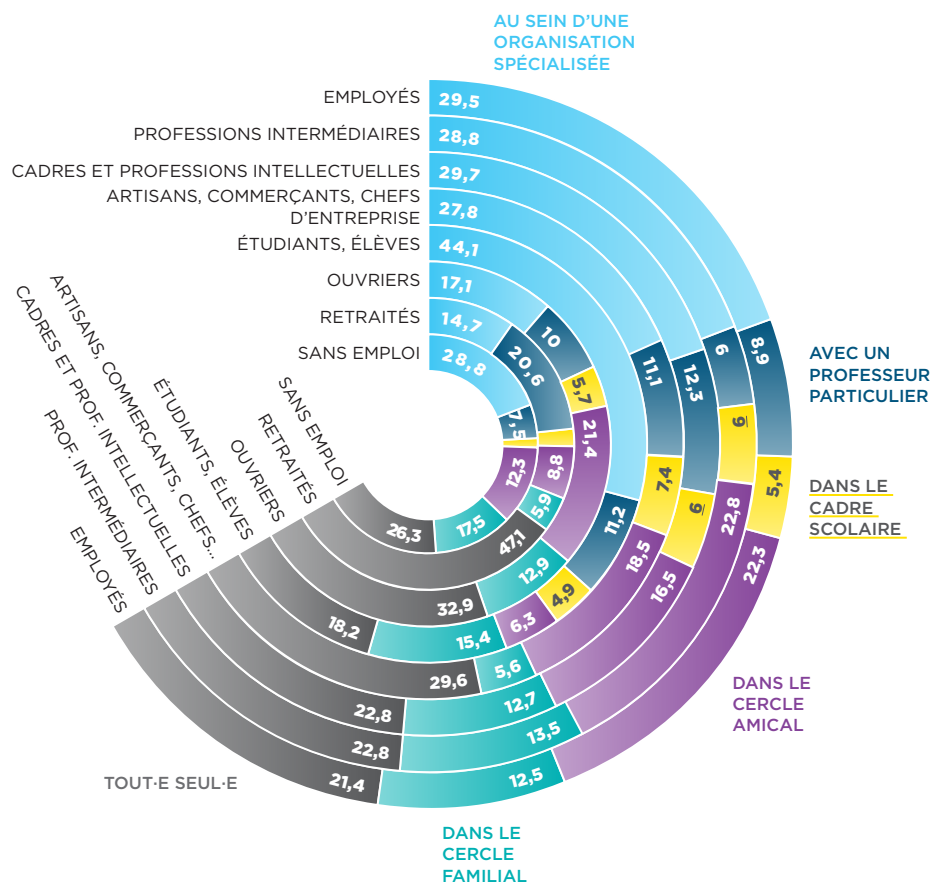
Les évolutions technologiques des vingt dernières années favorisent sans doute l’autoformation, ce qui pourrait laisser supposer que l’apprentissage non formel est vécu comme une alternative aux apprentissages institués.

“ Je n’ai jamais fait de solfège, je connais par cœur le morceau que je veux jouer, j’ai une bonne oreille. Aujourd’hui, avec les tablatures sur internet, c’est facile de s’adapter. **Daniel, 60 ans, guitariste ”**

Mais rares sont les musiciens autodidactes qui précisent si l’autoformation procède d’un choix délibéré ou d’un choix par défaut (pratique non relayée par l’entourage familial, offre insuffisante ou inadaptée, éloignement d’un lieu d’enseignement musical, manque de moyens financiers...). On note cependant que parmi les répondants au questionnaire, l’autoformation semble davantage développée chez les ouvriers, chez les artisans et commerçants et chez les retraités.

19. François Ribac, « L’apprentissage des musiques populaires, une approche comparatiste de la co nstruction des genres », in Sylvie Ayrat, Yves Raibaud. *Pour en finir avec la fabrique des garçons*. Vol 2 : *Sport, loisirs, culture*. MSHA, 2014, p. 1

Graphique 6
 Premier contact avec la pratique instrumentale
 selon les professions et catégories
 socioprofessionnelles des musicien·ne·s.
 Exprimé en %



D'un point de vue cognitif, les autodidactes développent des stratégies inventives et efficaces, dont ils tirent mérite et fierté. Mais dans le même temps, ils en éprouvent aussi des lacunes ou des limites qui, sur le tard, les poussent à s'inscrire dans des démarches d'apprentissage plus formelles.

« Depuis 4 ans, je me suis mis au violoncelle. Comme je ne connais pas le solfège, je traduis mes partitions en tablatures. Mais là, je prends des cours particuliers pour avancer. **Valentin, 37 ans, bassiste** »

« En tant qu'autodidacte, j'ai rencontré mes limites. J'ai pris quelques cours. **Peter, 25 ans, bassiste** »

Inversement, l'apprentissage encadré d'un premier instrument dans l'enfance peut conduire à s'initier à un second instrument en autodidacte.

« Après le hautbois, vers 18 ans, je me suis mis à bosser la guitare à l'oreille avec des disques, mon frère aîné possédait une guitare. **Philippe, 53 ans, guitariste** »

« J'ai commencé au piano avec une prof particulière. Ensuite, la flûte au conservatoire pendant 4 ans. Puis quand j'étais au collège, j'ai appris la guitare tout seul, puis la batterie, et enfin la basse. **Thomas, 30 ans, guitariste et pianiste** »

Là encore, l'autoformation apparaît comme une démarche plutôt rattachée à l'adolescence ou au jeune âge adulte.

Plus largement, les entretiens montrent que l'apprentissage d'un premier instrument durant l'enfance ou l'adolescence semble favoriser l'apprentissage de nouveaux instruments par la suite et ce, pas nécessairement dans la jeunesse. L'instrumentarium évoluerait donc avec les âges de la vie. Il est cependant notable que plus l'apprentissage d'un nouvel instrument intervient tard dans

la vie d'adulte et plus il s'effectue dans des conditions formelles (école de musique ou cours particuliers).

« Depuis que j'ai repris, il y a cinq ans, j'ai pris un prof en cours particuliers. **Solal, 49 ans, guitariste** »

Cette remarque vaut particulièrement pour les femmes, qui s'orientent plus tardivement que les hommes, on l'a vu, vers l'instrumentarium des musiques actuelles. Si les hommes s'autorisent volontiers à approfondir leur apprentissage musical seuls (47,7%) ou dans un cadre amical (42,8%), les femmes préfèrent recourir (à 62,8%) aux cadres des enseignements institués. On peut se demander si, à l'instar des musiciennes professionnelles d'orchestre symphonique²⁰ ou de jazz²¹, l'apprentissage formel d'un instrument ne constitue pas pour les femmes un passage obligé, une « condition nécessaire²² » pour intégrer une pratique essentiellement masculine et s'y légitimer.

« Il y a six ans, j'ai repris la musique avec un nouvel instrument, le saxophone, avec un professeur. **Séverine, 46 ans, saxophoniste** »

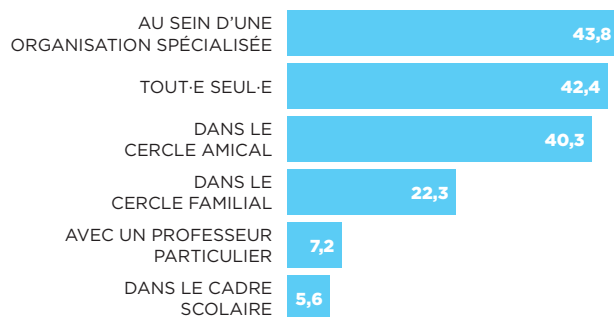
In fine, on peut conclure à une relative porosité entre apprentissages non formels (hors des lieux d'enseignement institués) et apprentissages formels (dans des cadres structurés et pédagogiquement organisés). L'enquête quantitative montre d'ailleurs que pour l'ensemble des personnes ayant répondu, les démarches d'approfondissement de la musique empruntent tantôt aux organisations spécialisées dans l'enseignement de la musique (43,8%) tantôt à l'autoformation (42,4%) et tantôt aux ressources amicales (40,3%). Ces différents modes d'apprentissage tendent ainsi à s'agencer au gré des opportunités et des temporalités du parcours de vie, bien plus qu'à s'opposer ou à se concurrencer. Bien que les entretiens n'y fassent pas explicitement référence, il est probable que le développement des cours et tutoriels en ligne favorise ces allers-retours entre apprentissage formel et apprentissage non formel.

20. Hyacinthe Ravet, « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession : les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et société*, 2003/1, n°9

21. Marie Buscatto, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*. Paris, CNRS, 2007

22. Hyacinthe Ravet, idem, p. 185

Graphique 7
 Les espaces d'approfondissement
 de la pratique musicale. Exprimé en %



La musique, activité de toute une vie

La discontinuité de la pratique musicale : un parcours typique chez les amateurs ?

Les adultes de 40 ans et plus rencontrés en entretien témoignent fréquemment de leur parcours en musique comme d'une suite de suspensions et de reprises de la pratique instrumentale.

La première interruption intervient assez tôt pour certains, dès l'enfance ou à l'adolescence. Elle est généralement mise en lien avec un rejet du caractère contraignant et laborieux de l'apprentissage musical et du solfège en particulier.

« J'ai été dégoûtée de la musique enfant, c'était très classique... Séverine, 46 ans, saxophoniste »

« J'ai arrêté à cause du solfège. Julien, 40 ans, guitariste »

« J'ai arrêté à l'adolescence pour regarder la télé, à mon grand regret ! Christophe, 51 ans, bassiste »

Cette situation n'est pas exceptionnelle. En France, un musicien sur cinq abandonne la pratique instrumentale avant l'âge de 15 ans et plus d'un sur deux y met un terme entre 15 et 24 ans²³.

L'entrée dans la vie adulte est ensuite pointée de manière récurrente comme une période d'interruption de la pratique musicale. Faite d'événements, de bifurcations du parcours de vie – études supérieures, activité professionnelle, déménagements, installation en couple, vie de famille... – elle sous-tend « *des moments de recomposition (...) tant de soi que des rapports sociaux dans lesquels ils s'insèrent*²⁴ ».

« Adolescente, je me disais : un jour, je reprendrai la musique ! Puis il y a eu le boulot, les enfants... Séverine, 46 ans, saxophoniste »

« J'ai arrêté vers 20 ans : mariage, maladie. Frédéric, 50 ans, batteur »

« J'ai fait une première pause au moment de mes études. Puis une seconde à la naissance de ma fille. Je manquais de temps. J'ai repris il y a 3 ans, avec d'autres quadras. Alexandre, 42 ans, bassiste »

Il est intéressant de noter que les raisons familiales sont autant invoquées par les femmes que par les hommes. Pourtant, « *les hommes sont deux fois plus nombreux que les femmes à pratiquer (un instrument) quotidiennement entre 25 et 34 ans et, à l'inverse, les femmes sont deux fois plus nombreuses à pratiquer tous les jours entre 45 et 55 ans, alors que les proportions sont égales entre les deux sexes avant 25 ans et après 55 ans (...), (ce qui) révèle l'asymétrie bien connue des charges familiales et professionnelles pour l'un et l'autre sexe*²⁵ ».

23. Olivier Donnat, *Les amateurs. Enquête sur les pratiques artistiques des Français*. Paris, ministère de la Culture, 2008

24. Marc Bessin, « Parcours de vie et temporalités biographiques : quelques éléments de problématique », in *Informations sociales*, 6/2009, n° 156, p. 17

25. Viviane Albenga, Reguina Hatzipetrou-Andronikou, Catherine Marry, Ionela Roharik, « Pratiques musicales des amateurs à l'âge adulte : Emprise ou déprise du genre ? », in Sylvie Octobre (dir.), *Questions de genre, questions de culture*. Ministère de la Culture – DEPS, 2014, p. 112

Les déclencheurs d'une reprise de la pratique musicale sont énoncés en miroir des motifs de rupture. Tout d'abord, l'entrée en musique des enfants peut stimuler le parent à reprendre une activité musicale.

“ Quand les enfants ont commencé à prendre des cours de musique, je m'y suis remis. **Christophe, 51 ans, bassiste** ”

“ Mon fils faisait pas mal de musique, de la basse. Et moi j'avais fait des tentatives de guitare mais j'étais très nulle. Alors je me suis dit que j'allais essayer la basse avec un prof de conservatoire. **Carole, 49 ans, bassiste** ”

Les personnes interrogées déclarent aussi regagner du temps libre pour s'adonner à la musique lorsque les enfants grandissent et s'autonomisent. L'allègement des responsabilités familiales est ainsi le facteur de reprise le plus souvent cité, là encore autant par les hommes que par les femmes entendus dans le cadre de notre enquête.

“ À la cinquantaine, on a le temps, ça compte. Avec des gamins, c'est pas facile. **Philippe, 53 ans, guitariste** ”

“ Les enfants grandissent, à 40 ans, on a plus de temps. **Séverine, 46 ans, saxophoniste** ”

“ Quand les enfants ont grandi, j'ai pu recommencer... **Frédéric, 50 ans, batteur** ”

“ Après mon divorce, j'ai eu tout à coup deux fois plus de temps libre, parce que c'est une garde partagée, donc j'ai une semaine sur deux de libre. **Lucie, 39 ans, chanteuse** ”

Le célibat, mais aussi la sédentarité et le ralentissement de l'activité professionnelle sont également désignés comme facilitateurs d'un retour à la musique.

“ J'ai arrêté parce que je faisais du sport et qu'avec mon travail, j'avais tout le temps des mutations. Ça fait dix ans que je suis ici maintenant. C'est la première fois que je reste ancré quelque part. J'ai pu organiser mes loisirs plus facilement. Et aussi, je me suis séparé. **Solal, 49 ans, guitariste** ”

Rappelons que cette seconde vie musicale peut être l'occasion de démarrer l'apprentissage d'un nouvel instrument pour certains hommes, et plus encore pour certaines femmes.

En schématisant, on peut donc dessiner un parcours musical en pointillés assez typique pour les musiciens à partir de la quarantaine. Inscrit dans une temporalité longue, celui-ci débute par une période d'apprentissage dans l'enfance (et/ou l'adolescence, avec éventuellement l'initiation à un nouvel instrument amplifié). Il s'interrompt au moment de l'entrée dans l'âge adulte (voire beaucoup plus tôt pour quelques-uns), puis connaît une renaissance vers 40-50 ans, lorsque les charges de famille s'atténuent (reprise d'une pratique régulière et, le cas échéant, découverte d'un nouvel instrument). Dit autrement, pour les musiciens plus que pour les amateurs des autres secteurs artistiques, la musique s'impose comme l'activité de toute une vie²⁶.

Continus ou tardifs, quelques parcours atypiques

Les musiciens de plus de 30 ans qui échappent à ce schéma sont généralement célibataires et autodidactes. Ils font le récit d'un parcours continu, depuis leur entrée en musique à l'adolescence jusqu'à aujourd'hui.

“ Je n'ai jamais lâché, depuis 22 ans. Je me suis mis à composer. **Tony, 37 ans, guitariste** ”

D'autres musiciens présentent également un parcours plus atypique en musique. Il s'agit d'amateurs ayant eu une activité professionnelle de musicien par le passé. On les trouve principalement parmi les doyens des entre-

26. Olivier Donnat, *Les amateurs. Enquête sur les pratiques artistiques des Français*. Paris, ministère de la Culture, 2008

tiens. Leur récit de vie témoigne certes d'interruptions et de bifurcations, mais plutôt au sein du champ musical, lequel est appréhendé dans une vision large, qui va bien au-delà des seules pratiques d'écoute et instrumentale. Leurs parcours en musique intègrent en effet des activités non artistiques de transmission, de diffusion, de production ou encore de sonorisation, caractéristiques de la diversité des acteurs, des actions et des interactions qui contribuent aux mondes de l'art²⁷.

« Dans les années 1980, ça foisonnait de bistrots, de fest-noz, de bals, d'orchestres, beaucoup de musiciens gagnaient leur vie comme ça. Je suis très intéressé par les musiques balkaniques. Je joue dans une formation, je fais aussi des choses pour la transmission et la diffusion des musiques traditionnelles, dans un cadre associatif. C'est un parcours, pas juste une pratique! **Paul, 76 ans, violoniste** »

« J'ai commencé à jouer de la guitare sur la plage pour plaire aux filles. J'avais un avenir prédit de chirurgien. Je faisais toutes les loteries pour gagner une guitare, mais j'ai jamais gagné de guitare! J'ai tout plaqué pour aller jouer avec des copains dans un corps de ferme. J'ai fait du bal pour gagner ma vie. Puis je suis rentré dans un groupe de rock français progressif qui a atteint une certaine notoriété. Là je gagnais bien ma vie avec la musique. En 1982, j'ai quitté le groupe et je suis devenu technicien. Récemment, des copains m'ont forcé à reprendre avec eux dans un blues band. **Jacques, 65 ans, batteur** »

Enfin, les entretiens ont permis de mettre en lumière quelques parcours tardifs de musiciens amateurs, qui entreprennent la pratique instrumentale non pas durant l'enfance, ni à l'adolescence, mais à la cinquantaine.

« Mes filles m'ont offert une basse, avec une dizaine de cours. **Bernard, 58 ans, bassiste** »

« Cela faisait longtemps que j'avais envie d'apprendre, mais j'avais des horaires trop irréguliers. Je me suis mis à la batterie il y a deux ou trois ans. La possibilité de faire de la musique est arrivée car j'ai enfin de la disponibilité. **Alain, 53 ans, batteur** »

« J'ai commencé très tard. Je faisais beaucoup de sport, je n'avais pas le temps de faire autre chose. J'ai acheté ma guitare il y a quatre ans. Tony (l'un des musiciens interrogés) m'a coachée. **Maguie, 60 ans, guitariste** »

La pratique musicale est ici présentée comme une activité de loisir. Mais il est important de souligner que cela n'empêche en rien le fort investissement symbolique et temporel dont cette nouvelle activité fait l'objet.

« Je répète chez moi et au Jardin Moderne. Je veux me faire plaisir et apprendre à jouer le plus correctement possible. Je suis routier, j'ai le week-end pour bosser mon instrument. **Alain, 53 ans, batteur** »

« Je suis formaté en loup solitaire. Je joue le matin au réveil, avant d'aller au travail, le soir en rentrant, parfois le midi lors de ma pause-déjeuner. **Ambroise, 58 ans, guitariste** »

S'il était encore besoin d'en attester, l'éclairage de ces parcours variés de musiciens amateurs montre que les musiques amplifiées ne sauraient être réduites à une activité juvénile. « Ces pratiques concernent aujourd'hui toutes les classes d'âges, de l'adolescence aux retraités et tous les milieux sociaux. »²⁸

27. Howard Becker, *Les Mondes de l'art*. Paris, Flammarion, 1988

28. Marc Touché, « Plus de bruits au musée », in *La Lettre de l'Ocim*, n°158, 2015, p. 2

VOIES ET EXPÉRIENCES SUBJECTIVES DE LA PRATIQUE COLLECTIVE

Vers une pratique collective volontaire : des étapes sur le chemin de l'autolégitimation

Le rôle des professeurs de musique

La pratique collective volontaire de la musique n'est pas une activité aussi spontanée qu'il y paraît. Elle passe généralement, si l'on en croit les musiciens interrogés, par plusieurs espaces et étapes, qui les engagent dans un processus de légitimation (de leur niveau, de leurs capacités...) vis-à-vis d'autres musiciens.

La première étape mentionnée est le passage d'une pratique individuelle – souvent encadrée, on l'a vu – à une pratique collective développée au sein d'une structure d'enseignement musical (orchestre, chorale, formation...). Cette pratique collective peut être obligatoire car inscrite dans un cursus, ou bien libre, comme dans le cas des ateliers facultatifs. Les professeurs de musique jouent alors un rôle primordial en autorisant, en organisant, mais aussi en donnant goût à la pratique collective.

“ Je joue dans une formation, avec mon prof de musique. **Séverine, 46 ans, saxophoniste** ”

“ Avec mon prof de guitare, on a une formation de jazz manouche, on fait des concerts à la médiathèque. **Noé, 13 ans, guitariste** ”

“ — Monsieur D., prof de musique au lycée, est très actif. Il fait des collaborations avec l'orchestre symphonique de Bretagne. Il m'a beaucoup ouvert, notamment sur les musiques du monde, le hip-hop. — Oui, il collabore beaucoup avec l'Echonova. Il fait jouer ses élèves sur scène, sans aucune stigmatisation : il passe outre le solfège via une plateforme multimédia. **Lucas, 18 ans, bassiste et Hermione, 17 ans, flûtiste** ”

Pour les musiciens les plus jeunes, le contexte de la pratique collective encadrée préexiste souvent, puis coexiste avec l'expérimentation d'une pratique volontaire au sein d'un premier groupe, qui se constitue librement en parallèle.

“ Des fois, pas souvent, mais des fois, ça m'arrive de jouer avec des amis en dehors de l'école, chez moi. Je fais aussi un peu de piano, j'écris des arrangements. **Noé, 13 ans, guitariste** ”

“ Je n'ai pas l'impression de progresser beaucoup en percus... La batterie reste mon instrument, j'en joue à l'atelier et en groupe. Le chant c'est autre chose, c'est plus la pratique en chorale. **Miya, 15 ans, batteuse** ”

Les lieux de musiques actuelles, espaces de transition et d'émulation vers la pratique collective

Autre étape vers la pratique collective auto-organisée, les lieux de musiques actuelles sont fréquemment cités en tant que structures qui créent les conditions d'une pratique collective libre, non formelle.

Les bœufs²⁹, tout d'abord, permettent le tâtonnement expérimental³⁰, ainsi que la reconnaissance du musicien par ses pairs dans un climat bienveillant, car libéré de toute projection.

“ Dans les bœufs, personne n'est exclu, tout le monde peut trouver sa place. C'est important. **Paul, 76 ans, violoniste** ”

“ Les bœufs, c'est une découverte, des interactions, un vrai langage. J'y ai trouvé beaucoup de bienveillance. C'est expérimenter, par rapport à sa peur, lâcher. (...) C'est une formule qui a son importance. Ça permet de

29. Le terme désigne une séance d'improvisation musicale collective, aussi dénommée *jam session*

30. Célestin Freinet, *Le tâtonnement expérimental*, Vence. Éditions de l'École moderne, 1966

rencontrer du monde, d'explorer d'autres styles. **Lucie, 39 ans, chanteuse** 》》

Les actions emblématiques qui réunissent des musiciens pour jouer devant un public ont une tout autre fonction. Elles mettent les musiciens à l'épreuve du jugement esthétique non seulement de leurs pairs, mais aussi du public, ce qui contribue à créer un sentiment de fierté chez les participants et, ce faisant, à renforcer la confiance en soi³¹.

“ — Vannes all stars a permis des rencontres. C'est impressionnant de jouer devant 600 personnes, sur la scène de l'Echonova. Faire des choses dont on ne se croirait pas capable...

— Vannes all stars, ça montre qu'on n'a pas besoin d'être pro pour produire et montrer quelque chose. Le cadre rend belle la fragilité des musiciens. Ils sont contents d'être là. C'est pas comme ZZ Top au Hellfest, ils ne sont pas là pour le cachet! **Lucas, 18 ans, bassiste et Hermione, 17 ans, flûtiste** 》》

Dans un certain nombre de témoignages, les scènes ouvertes ou amateurs sont nommément désignées comme les déclencheurs d'une pratique volontaire.

“ — J'ai vu l'annonce pour le Plus grand groupe de rock du monde, j'ai ressorti ma batterie, maintenant je joue tous les soirs.

— Ça a été une grande expérience, ma première occasion de jouer en public : belle ambiance entre les musiciens, entraide, solidarité... Ça a été le déclencheur. **Frédéric, 50 ans, batteur et Maguie, 60 ans, guitariste** 》》

Les lieux de musiques actuelles apparaissent donc comme des espaces de transition, de sas entre pratique individuelle et pratique collective auto-organisée, y compris pour les musiciens les plus expérimentés.

“ Pendant des années, entre deux groupes, j'ai fait des bœufs ici. **Philippe, 53 ans, guitariste** 》》

Mais au-delà de leur impact sur les parcours individuels, ces lieux concourent, à travers l'ampleur des rencontres qu'ils provoquent et l'intensité de l'expérience vécue en commun, à générer un sentiment d'appartenance et à créer un écosystème propice au développement des pratiques collectives auto-organisées sur leur territoire.

“ Cette initiative du plus grand groupe de rock du monde, ça a créé de l'émulation, ça a permis à la communauté des musiciens de s'identifier, à des groupes de se créer. C'était vraiment génial. **Séverine, 46 ans, saxophoniste** 》》

“ Le groupe s'est formé autour des soirées Apéro. C'est important de se croiser dans un lieu comme le Florida. Les groupes se croisent et les formations se mélangent! **Steve, 27 ans, MAO** 》》

“ Pour mon dernier groupe, j'étais bénévole ici au Chato'Do sur un concert, le groupe qui jouait n'avait pas de bassiste, on a discuté en back-stage, et c'est comme ça que je les ai rejoints. **Félix, 30 ans, bassiste** 》》

“ On se connaissait tous les trois. Pendant un an, on a répété ici, au CEM, sans batteur. Puis Stan, le régisseur des studios, nous a trouvé un batteur. **Ophélie, 37 ans, guitariste** 》》

Les logiques qui président à la constitution des groupes

Socialisation ou compétences musicales ? Les enjeux de l'intégration d'un groupe

On l'a vu, la première inscription dans une pratique collective auto-organisée se situe souvent à l'adolescence ou aux prémices de l'âge adulte, en tout cas en ce qui concerne les musiques amplifiées. La motivation première est alors affinitaire : il s'agit, comme on l'a montré plus haut, de partager une activité de prédilection entre amis.

31. Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique*. Paris, La Dispute, 2000

“ L’objectif dans mon premier groupe, c’était de jouer avec les copains. **Christophe, 51 ans, bassiste** ”

“ À 15 ans, avec les copains, on trainait en mobylette au-dessus de Vendôme, il y en avait un qui jouait de la guitare, puis un autre. On s’est dit : Tiens, on va faire un groupe ! **Didier, 58 ans, bassiste** ”

Cette motivation peut même précéder le choix de l’instrument.

“ Dans mon idée, la basse était un instrument simple qui me permettrait de jouer avec des amis, en groupe. **Lucas, 18 ans, bassiste** ”

“ À l’époque, j’étais le seul des copains à pouvoir m’acheter une batterie, c’est comme ça que j’ai choisi mon instrument. **Michel, 58 ans, batteur** ”

À l’adolescence, les groupes se constituent donc de proche en proche, par association de connivences affectives et musicales. Il n’est par conséquent pas étonnant que le collège et le lycée soient les terrains privilégiés de leur constitution.

“ Au collège, mon meilleur ami jouait de la guitare et ensuite on a trouvé un batteur. **Lise, 17 ans, chanteuse** ”

“ Mon premier groupe, c’était au lycée, à la campagne. Avec des amis. **Antonin, 24 ans, bassiste** ”

“ J’ai eu plusieurs groupes avec des potes, au collège, puis au lycée. **Hugo, 24 ans, guitariste** ”

En d’autres termes, les regroupements « se font très largement à partir de communautés de goûts (surtout pour les musiques amplifiées et urbaines), qui sont aussi des affinités générationnelles³² ». Cette dimension sociale de l’activité musicale s’affirme particulièrement chez les hommes. Les femmes quant à elles relient davantage la pratique collective à leur cursus musical (33,8%) ou

au cadre d’un loisir organisé (32,4%), par exemple une batucada, une chorale ou encore un big band associatif. Comme le souligne Marie Buscatto, « alors que les jeunes hommes commencent presque toujours à jouer du jazz ou des musiques proches avec des “potes”, au moment de l’adolescence, les jeunes femmes accèdent à ces pratiques à travers leur école qui leur permet de recevoir les premières propositions de jeu en groupe, voire de constituer leur premier groupe³³ ».

L’âge avançant, il semble que l’activité musicale en tant que telle devienne une fin en soi et prenne progressivement le pas sur l’objectif de socialisation, tant pour les hommes que pour les femmes. L’entrée dans un groupe ou une formation se fait alors sur la base de compétences instrumentales, plutôt que sur des critères de proximité affective. Le recrutement s’effectue alors par d’autres biais, par exemple le réseau professionnel.

“ Au boulot, j’ai entendu parler d’un groupe, je suis allé voir. Ils travaillent sur des morceaux plutôt rétros, oldies but goodies. Ils n’ont pas de batteur. **Marc, 53 ans, guitariste** ”

Certains comités d’entreprise endossent d’ailleurs un rôle de mise en relation, d’appui, voire d’organisation de la pratique musicale de leurs salariés musiciens.

“ Comme on est administrateurs de la CMCAS (Caisse mutuelle complémentaire et d’action sociale), on a eu l’idée de faire un groupe dans ce cadre. On accueille trois groupes maintenant. **Didier, 58 ans, bassiste** ”

Les petites annonces sont également un moyen privilégié d’intégrer un groupe ou de recruter des musiciens. Les lieux de musiques actuelles, mais aussi l’Internet et les réseaux sociaux occupent une place de premier plan dans leur diffusion.

“ Une chanteuse voulait monter un groupe, elle a mis une annonce sur le Facebook de l’association. Je l’ai

32. Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, « Quand le goût ne fait pas la pratique. Les musiciens amateurs des orchestres d’harmonie », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1/2010, n° 181-182, p. 112

33. Marie Buscatto, « Tenter, rentrer, rester : Les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *Travail, genre et sociétés*, 2008/1, n° 19, p. 93

contactée. Elle est partie en 2014, mais le groupe est resté soudé. **Tony, 37 ans, guitariste** »

« J'avais besoin de jouer avec quelqu'un, j'ai mis une annonce sur un site spécialisé. **Solal, 49 ans, guitariste** »

« J'ai lancé un truc sur Facebook et le groupe s'est composé comme ça. Aujourd'hui, on est neuf. **Ismaël, 26 ans, chanteur** »

De manière beaucoup plus marginale, le recrutement peut aussi être le fruit du hasard.

« J'ai rencontré le guitariste par hasard, à cause d'un t-shirt du groupe Korn, à Monoprix! On s'est mis à discuter. Ils avaient mis une annonce pour un bassiste. Il a 32 ans, moi 18, on ne se serait jamais rencontré sans ça. **Achille, 18 ans, bassiste** »

Le recours aux petites annonces n'empêche pas que la socialisation, même si elle passe au second plan, reste une motivation importante et recherchée à travers l'activité musicale et ce, bien après l'adolescence. Huit musiciens sur dix déclarent ainsi jouer avec des amis ou des connaissances.

« Pour bien jouer, il faut bien s'entendre : être copains, avoir à peu près le même âge, les mêmes références culturelles, la même expérience. Et s'entendre sur le style. Il faut aussi pouvoir partager d'autres temps de convivialité. Nous, on se fait des repas avec nos compagnes. **Marc, 53 ans, guitariste** »

« Les affinités, c'est important, même quand on recrute sur petites annonces. **Christophe, 51 ans, bassiste** »

« Dans mon école d'ingénieur j'ai rejoint un groupe par petite annonce. Le fondateur est devenu un super copain, on a même pris une coloc ensemble. Il est parti travailler aux Etats-Unis, on se voit moins souvent mais on est en contact. **Félix, 30 ans, bassiste** »

34. Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, « Quand le goût ne fait pas la pratique. Les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1/2010, n°181-182, p. 108

« On se retrouve quarante-huit heures d'affilée, on fait de la musique pendant cinq heures, mais ce sera les cinq bonnes heures. Le reste du temps, on s'engueule, on se complimente, on bouffe. **Arnaud, 25 ans, chanteur** »

L'orientation esthétique du groupe : une affaire de négociation

Si l'orientation esthétique du groupe peut représenter un critère prépondérant pour les musiciens de rock à l'adolescence, elle semble là encore perdre un peu de son influence à l'âge adulte.

« L'esthétique n'a pas d'importance. Je joue dans un groupe de stoner, mais je joue aussi d'autres styles. **Lucas, 18 ans, bassiste** »

Concrètement, les entretiens recèlent de nombreux exemples de dissociation entre l'esthétique pratiquée et les goûts musicaux déclarés. Ce constat concerne autant les praticiens des musiques traditionnelles que ceux des musiques amplifiées, battant en brèche « l'idée d'une liaison mécanique » et systématique entre les goûts et les pratiques, qui voudrait que « la pratique d'une musique populaire (découle) de l'écoute intensive d'un genre spécifique, définissant le musicien ordinaire comme un fan, passé de l'écoute à la pratique³⁴ ». En d'autres termes, le répertoire du groupe, s'il peut être vécu comme une source de frustrations au regard des préférences personnelles, n'en constitue pas pour autant un frein à la pratique musicale.

« Je joue de la musique trad irlandaise, j'ai plaisir, mais j'aimerais vraiment faire du jazz, du rock. (...) J'aimerais partager, rencontrer des personnes qui voudraient faire la même musique que moi. **Laure, 43 ans, bassiste** »

Il n'en demeure pas moins que parfois, l'écart entre l'esthétique pratiquée et les goûts musicaux peut devenir irréductible, en particulier pour ceux qui, fondateurs ou

leaders du groupe, sont mus par une intention esthétique préalable.

“ La chanteuse qui avait monté le groupe est partie car elle ne s’y retrouvait plus, elle était plutôt cool alors que nous autres, on fait du rock énergique. Elle en a eu marre. **Tony, 37 ans, guitariste** ”

Comme le souligne Vincent Dubois et al.³⁵ au sujet de la musique d’harmonie, « ce n’est pas l’imposition d’un style qui résout ces conflits, mais des considérations à la fois éthiques et pragmatiques relatives à la diversité des “goûts”. L’articulation du “goût” et de la pratique se révèle, dans ces conditions, autrement plus complexe qu’une relation univoque entre des préférences stylistiques et une pratique qui en serait la simple réalisation ».

En effet, dans la plupart des entretiens, l’enjeu esthétique est plutôt énoncé en termes de négociation, voire de syncrétisation des influences des uns et des autres. Le travail artistique est décrit comme une activité éminemment collaborative, où les contributions individuelles fusionnent, même lorsqu’un des membres du groupe est reconnu dans une fonction de leadership artistique.

“ On part des propositions du chanteur-guitariste, dans lesquelles on pioche, qu’on modifie. Au début, on était un projet folk. Après, on a intégré un batteur qui jouait rock-métal. Du coup, on a dérivé en termes de style sous l’effet du choix des musiciens. **Valentin, 37 ans, bassiste** ”

“ On ne réussissait pas à trouver de chanteur, on faisait les fêtes de la musique. Et au final, un pote du collège qui fait du rap a collaboré avec nous. Maintenant, on fait du rock-rap. **Justin, 17 ans, rappeur** ”

Ainsi, « à partir de retours, partiels, indirects, venant de soi, des autres, des choses et des circonstances, les choix les plus fermes sont bientôt remis en cause. Cela

ne conduit pas au relativisme, mais à de nouvelles expériences, à tous ces retours en arrière, conversions et découvertes qui jalonnent les carrières d’amateurs³⁶ » et qui, à leur tour, façonnent leurs goûts.

“ Je fais du celtique trad et du néo métal. Je vais voir des concerts autant que mon budget me le permet. J’ai accès à des concerts à prix réduit par le lycée. J’écoute plutôt du métal, du rock, du trad, du jazz – je vais aux Hivernales du jazz avec mon père et aussi écouter des orchestres symphoniques. **Hermione, 17 ans, flûtiste** ”

En d’autres termes, dans le vécu subjectif des musiciens, écoute de la musique et pratique de la musique ne sont pas liées mécaniquement, mais ne s’opposent pas non plus comme deux activités distinctes. Tout au contraire, elles dialoguent, s’alimentent, se transforment mutuellement.

“ C’est aussi les groupes de potes selon les époques qui t’influencent. Tout ce que j’ai fait dans la musique, c’est lié aux personnes que j’ai rencontrés. C’est ce que m’apportent les gens. **Vlad, 32 ans, rappeur** ”

“ J’écoute tous les styles, j’en ai fait plusieurs. Cela m’a apporté des choses dans mon jeu, dans ma personnalité. J’ai fait de la bossa nova, je fais aujourd’hui de l’électro. Si je devais changer, je referais du punk. **Simon, 36 ans, batteur** ”

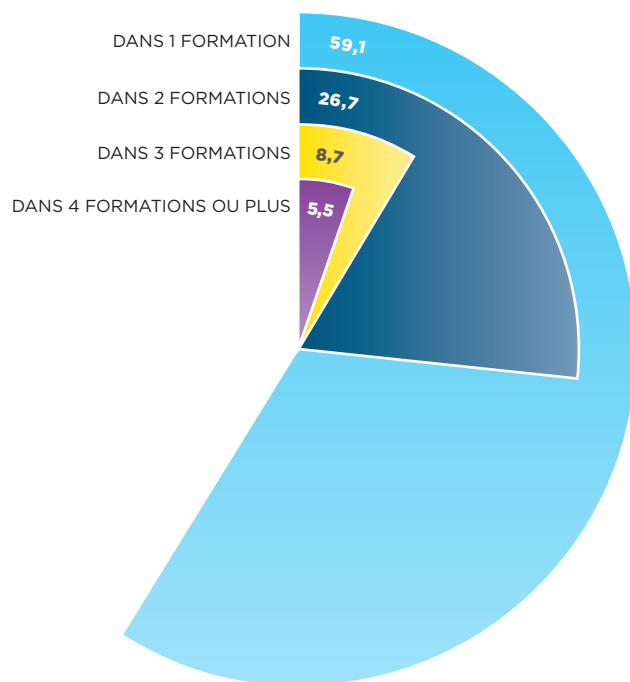
“ Avant, c’était vraiment monoformation. Chacun était dans son petit coin alors qu’aujourd’hui, ça se mélange beaucoup plus, sans aucune animosité. Aujourd’hui, c’est plus souple, les groupes qui se forment à l’opportunité, autour d’une bière. **Michel, 58 ans, batteur** ”

Ainsi, de même que pratiques collectives encadrée et libre peuvent cohabiter dans les parcours des musiciens, 40% des praticiens s’investissent simultanément dans plusieurs formations, souvent d’esthétique différente.

35. Vincent Dubois, Jean-Matthieu Méon, Emmanuel Pierru, « Quand le goût ne fait pas la pratique. Les musiciens amateurs des orchestres d’harmonie », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1/2010, n°181-182

36. Antoine Hennion, « Réflexivités. L’activité de l’amateur », *Réseaux*, 1/2009, n°153, p. 75

Graphique 8
Nombre moyen de formations dans lesquelles s'investissent les musicien-ne-s. Exprimé en %



Ce tableau mouvant et éclectique rappelle la grande diversité des genres que ceux qui ont répondu au questionnaire quantitatif ont déclaré pratiquer, allant du « post punk synthétique » au « folk punk celtique », en passant par le « folk blues bucolique ». Plus largement, cette observation fait également écho à l'accélération, depuis les années 2000, d'une double tendance : du côté des productions artistiques, une tendance croissante au mélange et à l'hybridation, qui brouille les frontières des genres institués³⁷ ; et du côté de leur réception, une tendance à l'omnivorité, comprise comme le développement de goûts éclectiques, notamment chez les personnes issues des classes moyennes et supérieures³⁸.

Bénéfices de la pratique collective et rapport à la musique

Du plaisir personnel au plaisir de l'échange : une activité en relation

On a vu que les ressorts de la pratique collective auto-organisée de la musique évoluaient au fil des différents temps de la vie : la centralité des affinités sociales et esthétiques a tendance à reculer progressivement au profit d'une approche plus pragmatique de la musique, centrée sur l'activité en tant qu'expérience artistique intime, mais aussi relationnelle.

En effet, lorsqu'on interroge les musiciens amateurs sur ce que la musique représente pour eux, sur ce qu'elle leur apporte, la grande majorité des réponses se rattache au registre sensible et émotionnel. L'activité musicale libre et collective est présentée comme une expérience positive en vertu des sensations qu'elle procure (plaisir, bien-être...) à celle ou à celui qui la pratique.

37. Jérôme Guibert, Fabien Hein, « Les Scènes métal », *Volume !*, 5:2 | 2006

38. Richard A. Peterson, « Le passage à des goûts omnivores : Notions, faits et perspectives », in *Sociologie et sociétés*, volume 36, n°1, printemps, 2004

“ Plaisir, détente **Philippe, 53 ans, guitariste** ”

“ Ça donne des sensations, des idées. **Laure, 43 ans, bassiste** ”

“ La musique, c'est la petite bête dans mon corps. Des fois lorsque j'écoute de la musique, je suis submergée par l'émotion et encore plus lorsque je suis sur scène. **Charlotte, 27 ans, chanteuse** ”

Plusieurs musiciens insistent également sur la fonction cathartique de la pratique musicale.

“ C'est un gros exutoire. J'étais un enfant violent, avec beaucoup de frustrations. La musique me vide l'esprit. **Tony, 37 ans, guitariste** ”

“ C'est l'évasion, ma bouée de sauvetage. **Daniel, 60 ans, guitariste** ”

“ Se libérer des tensions, se défouler. **Maguie, 60 ans, guitariste** ”

“ C'est un moyen d'expression. **Laure, 43 ans, bassiste** ”

Le concert, en tant qu'activité de représentation de soi, est plébiscité pour ses effets dynamisants et de renforcement de l'estime de soi.

“ Jouer en concert, c'est un concentré d'adrénaline, d'intensité. **Lucie, 39 ans, chanteuse** ”

“ C'est stimulant, on est fier de monter un répertoire. De donner du plaisir aux gens. **Christophe, 51 ans, bassiste** ”

“ J'ai l'impression d'être un peu plus vivante sur scène. **Lise, 17 ans, chanteuse** ”

“ C'est bon pour l'amour propre, quand les gens applaudissent. **Frédéric, 50 ans, batteur** ”

Mais au-delà des bénéfices personnels qu'en retirent les musiciens, les entretiens mettent l'accent sur les différentes dimensions relationnelles de la pratique collective, en tant qu'activité jouée à la fois avec et pour d'autres. Le premier niveau de relations se déploie, bien sûr, entre les musiciens qui forment le groupe.

“ La musique, c'est le côté humain avec les autres, c'est d'abord l'échange. Même peut-être plus que la musique en elle-même. **Lucie, 39 ans, chanteuse** ”

“ La musique m'a fait rencontrer plein de gens. Pas comme le sport, qui encourage la compétition. En musique, on est ensemble. On partage quelque chose. **Tony, 37 ans, guitariste** ”

Le second niveau de relations – entre les musiciens et des personnes venues les voir en concert – est défini par les musiciens en termes quasi spirituels.

“ Donner un certain plaisir aux gens, c'est une sorte de communion. **Christophe, 51 ans, bassiste** ”

“ Le public, c'est une communion. Tout le monde va ensemble dans la même direction. **Tony, 37 ans, guitariste** ”

“ C'est un partage avec le public et une circulation d'énergie **Cyrille, saxophoniste, 46 ans** ”

“ Voir les gens danser quand on joue et ne plus s'arrêter. **Laure, 43 ans, bassiste** ”

Que ce soit avec leurs pairs ou avec le public, c'est bien sur la réciprocité de la relation qu'insistent les musiciens interrogés.

Passionnés et dilettantes: un rapport différencié à la pratique musicale

Pour quelques musiciens, la musique revêt un caractère proprement existentiel, central dans leur vie.

“ Ça tient 50% de ma vie. Tony, 37 ans, guitariste ”

“ Je ne peux pas vivre sans musique. J’y consacre le temps que je peux. Solal, 49 ans, guitariste ”

“ La musique ? C’est la bande-son de ta vie. Joseph, 29 ans, guitariste ”

Ces passionnés perçoivent la musique comme une « *pratique exigeante qui donne du sens à l’existence*³⁹ ». C’est le cas notamment (mais pas exclusivement) de bon nombre des autodidactes interrogés. On peut faire l’hypothèse que, dans la mesure où elle procède d’un choix librement consenti et prend forme au prix d’un travail opiniâtre, la pratique musicale représente alors moins un loisir qu’une part de soi, au sens fort. Pour ces musiciens, « *on n’entre pas dans le rock comme on entre dans un supermarché: il s’agit d’une socialisation secondaire qui va profondément modifier les individus et leur réalité sociale, en un mot, d’une production de soi et non d’une reproduction de soi*⁴⁰ ». Les passionnés sont ainsi ceux qui s’essaient à la composition, vécue comme un espace privilégié de l’expression de soi.

“ Quand on fait des compos, on ne s’abrite pas derrière quelque chose. C’est mes tripes, c’est une partie de moi. Lucie, 39 ans, chanteuse ”

Les passionnés se distinguent en cela d’autres musiciens, qu’on pourrait qualifier de dilettantes: malgré l’importance qu’ils confèrent à la pratique musicale, ils lui accordent une place plus secondaire, plus périphérique dans leur étayage identitaire.

“ C’est un loisir, un passe-temps. Mais je me vois mal arrêter d’en jouer. Lucas, 18 ans, bassiste ”

“ Une espèce d’incontournable. C’est en toile de fond, pas au centre de ta vie, mais comme une respiration dont tu ne peux pas te passer. Tu ne penses pas au fait de respirer... mais c’est ce qui te fait vivre. Gaël, 42 ans, guitariste et chanteur ”

On peut donc distinguer les passionnés des dilettantes en fonction du rapport que les uns et les autres entretiennent avec la musique: un rapport centrifuge, dans lequel la musique est un élément constitutif mais périphérique de l’existence ou un rapport centripète⁴¹, où la musique représente une force qui attire à elle différentes dimensions de la vie de la personne.

Parmi ces passionnés entretenant un rapport centripète à la musique, Olivier Donnat identifie deux grands « *modèles d’articulation entre passion culturelle, activité professionnelle et vie familiale*⁴² ». Le premier est le modèle du jardin secret, qui consiste à cloisonner activités professionnelles et passion. Les passionnés concernés se distinguent des dilettantes par l’intensité de leur pratique, mais les rejoignent en ceci que l’activité musicale ne contamine pas la sphère familiale ou professionnelle.

“ C’est mon jardin, on me fout la paix. Mon mari ne fait pas de musique même s’il écoute beaucoup de musique, mais c’est mon truc à moi. Carole, 49 ans, bassiste ”

“ Le côté amateur est un vrai confort. Pas besoin de croûter pour faire des projets, pour vivre. L’amateurisme, c’est chouette car tu n’en dépends pas. Tu ne vis pas de la musique, mais pour la musique. Thomas, 32 ans, clarinettiste ”

39. Olivier Donnat, « Les passions culturelles, entre jardin secret et engagement total », in *Réseaux*, 2009/1, n° 153, p. 5

40. Emmanuel Brandl, « À propos du rock. Groupes, musiciens et amateurs: du phénomène rock aux pratiques socio-musicales », in *Mouvements*, 2005/3, n° 39-40, p. 193

41. Damien Tassin, *Rock et production de soi. Une sociologie de l’ordinaire des groupes et des musiciens*. Paris, L’Harmattan, 2004

42. Olivier Donnat, « Les passions culturelles, entre jardin secret et engagement total », in *Réseaux*, 2009/1, n° 153, p. 124

“ J'en ai eu l'occasion, mais je n'ai pas pris le risque de mettre ma vie professionnelle de côté pendant deux ans pour tourner avec un groupe pro. On m'a fait la proposition, mais j'ai préféré gagner mon indépendance professionnelle, financière et continuer la musique à côté. **Sylvain, 30 ans, bassiste** ”

L'autre modèle est celui de « *l'engagement total* » de passionnés qui cherchent ou sont parvenus à se professionnaliser dans la musique ou « *à trouver un emploi en rapport direct* » avec leur passion⁴³.

“ Je déprime si je ne joue pas de musique. J'aimerais devenir professionnel, si j'en avais les moyens. Mais ça pose un problème par rapport à la stabilité des revenus du foyer. **Tony, 37 ans, guitariste** ”

Les musiciens caractérisés par un parcours continu en musique se retrouvent plus souvent que les autres dans ce modèle. Mais certains musiciens au parcours discontinu sont aussi dans cette dynamique.

“ Grâce au programme Plug and Play de MAPL, on a l'impression de gagner un temps fou ! L'expérience de ceux qui ont déjà été pros joue un rôle important pour le groupe. **Lucie, 39 ans, chanteuse** ”

Ces rapports différenciés à l'activité musicale recourent la typologie des groupes amateurs proposée par Jérôme Guibert⁴⁴, qui distingue les groupes « jeunes », mus par un horizon ouvert sur la professionnalisation, les groupes « vétérans », installés dans une pratique de loisir et les groupes « intermédiaires », oscillant entre ces deux pôles. En effet, comme l'établit Olivier Donnat, les passages d'un modèle à l'autre sont possibles et dépendent en partie des contraintes inhérentes aux différents temps de la vie. On atteint ici la limite des catégories d'amateur et de professionnel, qui figent des statuts sociaux et économiques plus qu'elles ne parviennent à rendre compte de la complexité de parcours en mouvement.

43. Idem, p. 120

44. Jérôme Guibert, *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*. Guichen, Éditions Mélanie Seteun, 2006

45. Kurt Lewin, *Frontiers in Group Dynamics*. Indianapolis, Bobbs-Merrill, College Division, 1946

46. Jean Maisonneuve, *Psychologie des socio-affinités*. Paris, Puf 1966

LA VIE DES GROUPES ET DES FORMATIONS

Facteurs de cohésion, facteurs de tensions

La proximité spatiale, proximité relationnelle

La vie d'un groupe, sa longévité, sa disparition ou le départ d'un de ses membres relèvent d'une alchimie assez subtile, que les entretiens mettent bien en lumière. Celle-ci repose sur des éléments à la fois internes – la dynamique des interactions et interdépendances qui lient des personnes partageant un but commun⁴⁵ – et sur des facteurs extérieurs au groupe⁴⁶.

L'unique facteur extérieur mentionné par les musiciens comme pouvant influencer sur le devenir d'un groupe est la mobilité spatiale ou au contraire la sédentarité de ses membres. Le déménagement en particulier est pointé comme une cause de séparation.

“ Au départ, on était un groupe d'étudiants et après, chacun a bougé géographiquement. **Christophe, 51 ans, bassiste** ”

“ Ça marchait bien. Mais un des guitaristes est parti dans le sud, le groupe a splitté. **Philippe, 53 ans, guitariste** ”

“ Mon premier groupe s'est arrêté à cause des études. C'était un groupe de lycée. On est tous parti faire nos études ailleurs, moi je suis à Rennes, on était moins disponible. **Lucas, 18 ans, bassiste** ”

“ On a sorti un EP, on a organisé des soirées et on a créé un réseau dans des caves bordelaises. En ce moment, on a un album en mixage et on va préparer une release party. Mais tout ça va s'arrêter parce chacun doit partir à droite à gauche. Moi je suis prof et je suis muté à Agen. **Peter, 25 ans, bassiste** ”

De l'avis général, le terreau de la cohésion d'un groupe réside dans les liens d'attachement forts qui unissent ses membres et sur lesquels peuvent se développer des relations de confiance.

« Si le groupe a tenu, c'est parce qu'on était des copains. Au niveau amateur c'est un passage obligé. **Christophe, 51 ans, bassiste** »

« Clairement, il y a une histoire de confiance comme dans un couple, c'est aussi fort dans ce qu'on partage. Les séparations sont douloureuses. **Lucie, 39 ans, chanteuse** »

« Cela dépend du côté humain et du côté musical. Il faut que les deux fonctionnent. J'ai toujours vu un groupe comme un couple. Notamment lorsqu'il se forme, c'est comme une sorte de drogue, et lorsque cela s'arrête, il y a des non-dits. **Sam, 23 ans, guitariste** »

La proximité relationnelle peut ainsi s'avérer envahissante ou néfaste à la communication du groupe.

« Quand c'est moins personnel, comme dans le plus grand groupe de rock du monde, ça fonctionne mieux. **Jacques, 65 ans, batteur** »

« La musique se fait sans les mots et d'un seul coup, il faut arriver à se parler, à se comprendre avec des mots, ménager la susceptibilité des uns ou des autres... Quand on répète entre 21h et minuit après notre journée de boulot et avant celle du lendemain, il y a une dose de fatigue! **Lucie, 39 ans, chanteuse** »

Les ex-professionnels sont les seuls à citer la promiscuité physique et relationnelle, notamment lors des tournées, comme le principal facteur de détérioration des liens au sein du groupe.

« C'est très passionnel, très fragile. Un groupe, c'est une famille, on passait toute notre année ensemble. **Jacques, 65 ans, batteur** »

« Les contraintes des distances géographiques, de la vie en collectif, de la promiscuité... **Paul, 76 ans, violoniste** »

Ces deux témoignages ne sont pas sans rappeler les observations ethnographiques de Fabien Hein accompagnant la tournée américaine d'un groupe de métal lorrain: « La promiscuité est elle aussi un point épineux. Les contraintes de cette vie de déplacements condamnent ses protagonistes à vivre ensemble vingt-quatre heures sur vingt-quatre, l'habacle de la voiture constituant l'espace physique partagé pendant un tiers au moins d'une journée. Un confinement qui rend la recherche d'une harmonie sociale particulièrement vitale. Comme chacun sait, l'être humain est inégalement équipé face au manque de sommeil, aux désagréments des odeurs et des bruits corporels, aux carences affectives et sexuelles, à la faim, à l'ennui, aux tensions interindividuelles, etc.⁴⁷ »

Quand la finalité de l'activité n'est plus partagée

Les musiciens interrogés soulignent par ailleurs que des tensions émergent lorsque la finalité de l'activité musicale n'est plus partagée par l'ensemble des membres du groupe. Certains musiciens évoquent ainsi le sentiment d'une déconnexion entre leur propre parcours ou entre leur désir artistique et la musique produite par le groupe, qui leur devient étrangère.

« On a mûri musicalement, le groupe ne nous convenait plus. **Lucas, 18 ans, bassiste** »

« Ça tournait en rond artistiquement, je n'y trouvais plus mon compte. **Jacques, 65 ans, batteur** »

47. Fabien Hein, « Ethnographie d'un groupe de rock en tournée aux États-Unis », *Ethnographiques.org*, n°5, avril 2004, p. 12-13

Lorsque le décalage se creuse, le dialogue esthétique devient difficile et des conflits interpersonnels peuvent surgir, d'autant plus si le répertoire du groupe implique intimement ses membres à travers une activité de composition, entendue comme un geste d'autorité (au double sens d'en être l'auteur et d'en tirer un avantage relationnel).

“ Quand tu fais des reprises, tu t'appuies déjà sur quelque chose. Mais dans la composition, beaucoup plus de choses rentrent en jeu, qui peuvent devenir conflictuelles. **Philippe, 53 ans, guitariste** ”

“ Le groupe s'est dissous, relationnellement ça n'allait plus car le guitariste proposait des compositions et nous, on était davantage sur des reprises. On lui a dit qu'il fallait qu'il se lance tout seul. **Lise, 17 ans, chanteuse** ”

Il est intéressant de noter que 53,6% des musiciens ayant répondu au questionnaire déclarent jouer uniquement des compositions, 23,7% des reprises et 22,7% les deux. Contrairement aux idées reçues, 76,3% des musiciens amateurs sont ainsi engagés dans une activité de création musicale.

Mais le plus souvent, les musiciens interrogés traduisent ces décalages en termes de niveaux d'exigence ou d'ambition.

“ Parfois, il y a des tensions par rapport aux niveaux d'exigence différents entre les membres du groupe. Le niveau d'exigence, on l'estime non pas par rapport au fait d'être professionnel, mais au fait de vouloir donner à son public en concert. C'est une question de respect à l'égard du public. **Séverine, 46 ans, saxophoniste** ”

“ Les amateurs et les intermittents n'ont pas les mêmes ambitions, ça peut créer des tensions. L'hétérogénéité de niveaux n'est pas facile à gérer. **Paul, 76 ans, violoniste** ”

“ Mon deuxième groupe, j'en suis parti car ils avaient l'ambition de se professionnaliser. Ils avaient le melon, ils voulaient faire du business. **Lucas, 18 ans, bassiste** ”

“ Souvent, ça splitte car certains sont prêts à mettre leur vie dedans, leur fric. Et d'autres n'ont pas envie de partir tous les weekends. **Cyrille, 46 ans, saxophoniste** ”

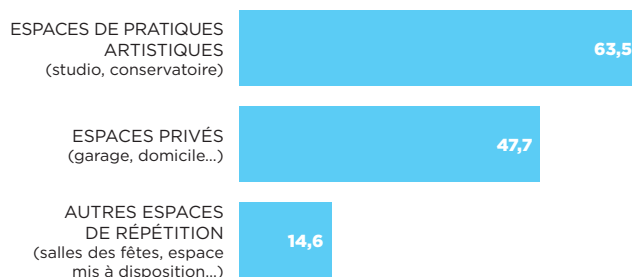
On voit qu'apparaît ici un clivage, énoncé en termes d'opposition entre amateurs et professionnels, mais qui recouvre en réalité des logiques d'acteurs différenciées selon que leur rapport à la musique est plutôt centripète ou plutôt centrifuge.

De la répétition au concert : aspects pratiques

La répétition : les lieux, l'activité

L'enquête quantitative a permis de recueillir quelques données relatives à l'organisation pratique de l'activité de répétition. Les musiciens qui ont répondu au questionnaire répètent en moyenne une fois par semaine pour une durée hebdomadaire de 2h45. Les lieux où ils répètent se situent à 6 km en moyenne de leur domicile et sont plutôt divers.

Graphique 9
Espaces de répétition habituels des musicien·ne·s.
Exprimé en %



Dans le cas des musiques amplifiées, le matériel nécessaire limite le nomadisme et impose de répéter dans des lieux dédiés aux musiques actuelles ou, à tout le moins, équipés.

“ Répétitions à la Kabanamuzik, deux soirs par semaine. **Laure, 43 ans, bassiste** ”

Un certain nombre de musiciens se réunissent au domicile d'un des membres du groupe, généralement celui dont l'instrument, encombrant ou sédentaire (batterie, piano), se transporte difficilement. Certains disposent de locaux spécialement aménagés à cet effet.

“ On répète chez le pianiste dans une véranda aménagée. Car son instrument n'est pas facile à bouger... **Philippe, 53 ans, guitariste** ”

“ Chez le batteur, dans une pièce aménagée, insonorisée. **Valentin, 37 ans, bassiste** ”

En milieu rural, des arrangements peuvent être conclus localement avec les municipalités pour bénéficier de salles ou de bâtiments mis à disposition, polyvalents ou dédiés aux musiques actuelles, et généralement mutualisés avec d'autres praticiens amateurs.

“ La mairie prête une salle à l'association contre un concert par an. **Paul, 76 ans, violoniste** ”

“ On répète dans un collectif, c'est une maison de campagne, on est plusieurs groupes à y répéter. On s'inscrit sur un Google agenda. Ça appartient à la mairie, maintenant qu'on a fait plein de travaux et que c'est cool, ils veulent la reprendre. Mais on a trouvé un autre endroit. **Mathilde, 20 ans, guitariste et chanteuse** ”

La répétition prend donc place dans différents espaces, privés ou publics, gratuits ou payants, selon les circonstances, les objectifs de la répétition ou le temps disponible.

“ On répète ici, au Temps Machine, c'est bien pour la mise en place. Et dans une ferme, plus pour la création. Faire un tube sur un créneau 17h-20h, ce n'est pas trop possible. On cherchait un lieu où on n'ait pas de contrainte horaire, où on puisse rester tout un week-end. **Arnaud, 25 ans, chanteur** ”

“ Ici, c'est pratique, tu as un forfait, le matériel est bien et tout est installé. Ou chez moi. On a tous des horaires atypiques. **Tony, 37 ans, guitariste** ”

“ Je répète ici, à Paloma, c'est un choix, il y a du bon matos. **Joachim, bassiste, 44 ans** ”

Ce qui différencie les lieux de musiques actuelles du domicile, c'est donc la qualité du matériel, mais aussi le cadre, circonscrit par la durée et le coût de la répétition, qui favorise la concentration au travail.

“ En studio, tu paies. Le travail est plus intensif, plus concentré. Il y a tout le matériel. À la maison, c'est plus en dilettante. **Lucie, 39 ans, chanteuse** ”

Le rôle des lieux de musiques actuelles est aussi identifié sur le volant de l'accompagnement des pratiques amateurs, au travers des dispositifs qu'ils déploient.

“ Les résidences Plug and Play au Manège, ça m’a vachement fait progresser. On en prend plein la gueule, mais ça fait progresser. Le travail sur scène, l’enregistrement aident à évoluer. **Lucie, 39 ans, chanteuse** ”

“ On a bénéficié du dispositif Piston de Polysonik, c’est un accompagnement à la carte, directement selon les besoins du groupe. Plein de groupes sont hyper contents de recevoir ces retours, alors qu’ils s’inscrivent au départ avec l’objectif de choper des dates. **Hugues, 46 ans, saxophoniste** ”

Le dernier point abordé par les musiciens concerne le travail musical à proprement parler, en cours de répétition et entre deux répétitions, qui apparaît modelé par l’utilisation des outils numériques.

“ Notre batteur vit en Pologne. On lui envoie des MP3 des répétitions. **Ophélie, 37 ans, guitariste** ”

“ Les répétitions sur Rennes, c’est une fois par mois, c’est pourquoi elles sont si denses : 7 heures d’affilée. On s’enregistre et dans l’intervalle, on s’envoie les fichiers son. C’est énorme pour travailler. L’apport des technologies s’est généralisé pour démocratiser les instruments, pour avoir accès aux enregistrements. Pour travailler, on trouve plein de backing tracks (enregistrements d’accompagnement) sur Youtube. **Paul, 76 ans, violoniste** ”

Le concert : une diversité de scènes aux fonctions différenciées

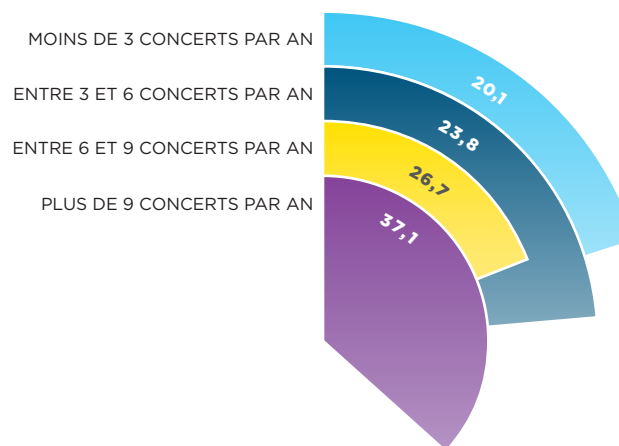
93% des personnes qui ont répondu au questionnaire ont une expérience de la scène, mais dans des proportions assez variées, allant d’une prestation à l’occasion de la fête de la musique à plusieurs dizaines de concerts par an. Plus d’un tiers des musiciens se produisent plus de neuf fois par an.

Graphique 10

Nombre annuel de concerts donnés en public par musicien·ne·s. Exprimé en %

Les bars sont les lieux de concert les plus fréquemment cités, dans la mesure où ils constituent le premier maillon de la chaîne de diffusion des musiques actuelles, offrant aux musiciens une première expérience scénique et un premier rendez-vous avec le public⁴⁸.

“ On trouve des dates en discutant avec les patrons de bars. On regarde aussi les annonces sur Facebook. **Tony, 37 ans, guitariste** ”



“ Nous, on fait du reggae, cette année, on a joué dans un bar à Vierzon, à Gironville et ailleurs dans le Centre... Des plans qu’on trouve par nous-mêmes. **Ismaël, 26 ans, chanteur** ”

48. Mathieu Lambert, « Parcours type d’un groupe : quelle formation pour les artistes ? », in *Les guides de l’Orcca*, Épernay, 2009

Cependant, la logique commerciale des bars les pousse à privilégier certains styles et répertoires, voire à imposer des conditions (de durée de concert notamment) que les groupes amateurs ne peuvent pas toujours soutenir.

“ Dans les bars, on est assez bien reçu. Mais il y a un côté fonds de commerce dans la restauration, où la musique est là pour générer du chiffre d'affaire. Je ne veux pas faire la condamnation de certains styles musicaux, comme le tribute (désigne les groupes de reprises) ou autre chose, mais tu vas tourner si tu adhères à leur logique. Les reprises, ça marche. Suivant les endroits où on va jouer, certains bars nous disent d'accord, mais il faudrait que vous jouiez deux heures ou trois heures. Nous, on n'a pas un répertoire de trois heures ! Et si vous avez de la reprise, c'est bien pour notre clientèle. On propose plutôt nos compos, mais c'est vraiment la demande qu'on a. **Joachim, 44 ans, bassiste** ”

De plus, le renforcement des législations anti-bruit⁴⁹ depuis 1992 et la recrudescence des plaintes de voisinage pour nuisances sonores contraignent de plus en plus fortement, voire dissuadent les bars de programmer de la musique vivante.

“ Il faudrait plus de bars comme le McDeads ou l'Escale. Des lieux plus adaptés. Mais dans tous les cas, les riverains se plaignent. C'est peut-être dû au vieillissement de la population dans le centre-ville... **Gaëtan, 36 ans** ”

“ C'était plus facile dans les années 80. **Philippe, 53 ans, guitariste** ”

“ Il faut démarcher les patrons de bars, qui sont réticents à cause des problèmes de voisinage. Dernièrement, un barman a été agressé. Je vais beaucoup au concert. C'est un acte militant. À Rennes, il y a une politique de rachat des bars car ils sont bruyants, c'est important de montrer qu'il y a des gens qui s'intéressent aux concerts. **Lucas, 18 ans, bassiste** ”

Ces limitations induisent par endroits une saturation des espaces de diffusion des musiques amateurs, qui restreint les possibilités d'accès à la scène ou appauvrit l'expérience du concert.

“ Avec les deux écoles (de musiques actuelles) sur Tours, plus ça va, plus c'est jeune, plus ça joue. Le problème, c'est qu'il y a de plus en plus de bars qui ferment. Il y a 600 groupes référencés sur l'agglomération tourangelle. La personne qui organise un événement, elle ne va pas passer 17 heures par jour à écouter des démos. Elle va aller sur les réseaux sociaux voir comment le groupe est suivi. **Eudes, 39 ans, guitariste** ”

“ Au Havre, tu as vite fait le tour et tu joues toujours devant les mêmes. On pourrait jouer plus souvent, mais le souci, c'est que c'est au même endroit. Le seul intérêt d'y rejouer, c'est de partager l'affiche et de rencontrer d'autres groupes extérieurs au Havre. **Ophélie, 37 ans, guitariste** ”

Les opportunités de jouer en public comprennent aussi les fêtes de la musique, les festivals amateurs et les tremplins locaux.

“ Fête de la musique, feu d'artifice... **Tony, 37 ans, guitariste** ”

“ On est sur une terre fertile en festivals amateurs. **Solal, 49 ans, guitariste** ”

“ On a fait des tremplins, notamment les Rocktambules de Rousson. **Joachim, bassiste, 44 ans** ”

Les musiques traditionnelles et les groupes inscrits dans des répertoires considérés comme festifs ou spécialisés (répertoire consacré aux pionniers du rock'n roll par exemple) trouvent également des opportunités de diffusion dans des événements privés ou associatifs.

“ Au salon des vieilles autos, à un pique-nique. **Philippe, 53 ans, guitariste** ”

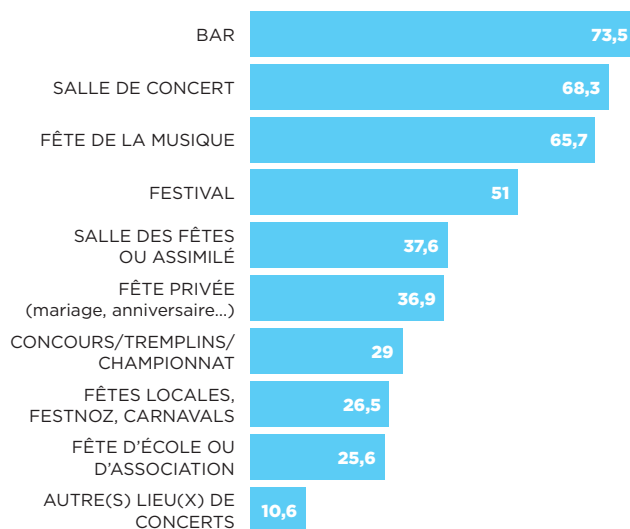
⁴⁹. Centre d'information sur le bruit (CIDB)

<http://www.bruit.fr/boite-a-outils-des-acteurs-du-bruit/recueil-des-textes-officiels/loi-cadre-sur-le-bruit/>

“ Des auditions, des mariages, des anniversaires, des soirées associatives. **Laure, 43 ans, bassiste** ”

“ On a fait quelques dates bénévoles pour la mucoviscidose et d'autres assos caritatives. **Ismaël, 26 ans, chanteur** ”

Graphique 11
Répartition des lieux de concert par musicien·ne·s.
Exprimé en %



Enfin, 68,3% des musiciens déclarent jouer en concert dans des lieux dédiés aux musiques actuelles, ou programmant régulièrement des musiques actuelles. En effet, ceux-ci proposent aux amateurs différents formats de concerts en public, allant des scènes ouvertes aux premières parties, en passant par les jam sessions et autres dispositifs promouvant la rencontre et le croisement des musiciens amateurs du territoire.

“ Après, ça a été le hasard d'une rencontre dans un café où on chantonnait. On a été programmé à la MJC de Scaër deux mois plus tard, on s'est constitué en association et on a enregistré deux titres. **Lucie, 39 ans, chanteuse** ”

“ On a fait les Tubes à essai du CEM. Normalement, ce n'est qu'un passage, mais tu peux quand même faire des propositions. **Michel, 58 ans, batteur** ”

“ J'ai joué à l'Echonova, au concert de L'écho des studios. **Lucas, 18 ans, bassiste** ”

“ Nous jouons peu dans leur région, à part à Emmetrop! **Isabelle, 45 ans, guitariste** ”

De fait, l'hétérogénéité des propositions et des situations de diffusion recensées dans les lieux de musiques actuelles recouvre la diversité des politiques d'accompagnement, structurées par des visions différenciées des pratiques amateurs. Nous ne les étudierons pas en détail ici, mais on peut relever qu'elles se différencient selon qu'elles affichent une orientation plus ou moins marquée vers la professionnalisation d'une partie des musiciens amateurs.

Enfin, certains lieux et associations de musiques actuelles sont clairement identifiés comme des relais ou des intermédiaires entre les musiciens et les lieux de concerts.

“ Pour trouver des concerts, pour la communication, pour trouver quelqu'un qui fasse ton son, il y a le collectif Tomahawk à Querrien. **Lucie, 39 ans, chanteuse** ”

“ Il y a des assos punks qui nous font jouer, des connaisseurs de bars. C'est compliqué sans connaître. Les autres musiciens sont plus âgés, c'est un plus. On a fait trois dates depuis septembre, une pause l'été. **Achille, 18 ans, bassiste** ”

“ On se refille des bons plans entre groupes. On va sur une plateforme qui recense beaucoup de lieux. **Lucien, 23 ans, guitariste** ”

“ Ici, le club, c’est super, mais la jauge est importante pour des petits groupes. Le Badabing, c’est bien aussi, la jauge est nickel, mais ils vont fermer, il va y avoir un resto de sushis à la place... Je proposerais de faire un Paloma hors les murs. Par l’intermédiaire des assos avec lesquelles vous travaillez, organiser des concerts comme les Local Heroes, mais dans des lieux plus petits. **Joachim, bassiste, 44 ans** ”

Là encore, on relève des effets de genre quant aux lieux de diffusion privilégiés des musiciens et des musiciennes: les femmes citent en premier lieu les salles de concerts (64,7%), puis les fêtes de la musique (61,2%) et enfin les bars (54,5%) parmi les lieux où elles se produisent en public, tandis que les hommes mentionnent d’abord les bars (78,6%), suivis des salles de concerts (69,5%) et des fêtes de la musique (66,8%). Ces écarts sont à rapprocher des esthétiques dans lesquelles se répartissent les artistes des deux sexes, mais sans doute aussi des conditions et des espaces différenciés dans lesquels naît et se renforce la pratique collective.

Rémunérations et défraiements: une opportunité de gérer les coûts de l’activité

Le rôle de ces intermédiaires est particulièrement important pour les musiciens amateurs. Effectivement, une grande partie des musiciens se déclarent démunis face aux démarches à effectuer pour trouver des dates de concerts.

“ C’est souvent grâce au bouche-à-oreille. **Philippe, 53 ans, guitariste** ”

“ On est nuls pour démarcher! **Valentin, 37 ans, bassiste** ”

“ Ce n’est pas facile de trouver des dates. On veut faire du festival mais on n’a pas les moyens de les intégrer car il faut faire des singles, des clips... **William, guitariste, 37 ans** ”

Concentrés sur la dimension artistique de l’activité musicale, les musiciens amateurs ont une connaissance limitée des activités et des acteurs des musiques actuelles. À cet égard, les entretiens collectifs ont constitué d’utiles occasions d’échanger des informations entre musiciens.

“ Les gens de mon groupe s’aperçoivent qu’il n’y a pas que de la musique lorsqu’on veut devenir pro. La comm, par exemple, qui prend du temps. Le fait de ne plus faire que de la musique montre qu’on devient pro. **Lucien, 23 ans, guitariste** ”

Celles et ceux qui jouent le plus régulièrement perçoivent parfois des contreparties pour leur prestation. Celles-ci consistent principalement en défraiements et avantages en nature.

“ Le minimum syndical, c’est trois bières et une pizza! **Joachim, bassiste, 44 ans** ”

“ On se fait défrayer. C’est un échange de bons procédés. **Paul, 76 ans, violoniste** ”

“ On se fait rembourser les frais (les cordes qui pètent, etc.). Et on bénéficie d’avantages en nature, comme les repas. **Philippe, 53 ans, guitariste** ”

Il arrive que la rémunération du concert n’incombe pas aux lieux de diffusion, mais aux musiciens eux-mêmes, qui sollicitent alors directement le public.

“ On fait passer le chapeau. Tony, 37 ans, guitariste ”

Il n'est cependant pas rare que de l'argent soit versé aux groupes par les organisateurs de concert, mais les sommes ne sont pas toujours déclarées.

“ Neuf fois sur dix, au black. La Sacem, ce n'est pas très clair... Philippe, 53 ans, guitariste ”

“ Les concerts sont plus au moins rémunérés selon les lieux. Certains paient en fonction des recettes. D'autres, au black. Et plusieurs rémunèrent au cachet. Pour la fête des bénévoles on a eu 400 euros. On était fou! Lucas, 18 ans, bassiste ”

Il faut souligner que ces rémunérations ne sont pas appréhendées par les musiciens comme des revenus de subsistance, ni même comme des revenus d'appoint. Tout comme le sont les défraiements ou les avantages en nature, les échanges monétaires constituent des compensations d'une activité musicale qui s'avère d'autant plus coûteuse qu'elle est intensive.

“ 30 concerts en un an et demi, on arrive à se rembourser les frais. Ça nous coûte des sous de jouer. On demande le remboursement des frais. Les premiers cachets nous ont permis d'acheter du matériel. Lucie, 39 ans, chanteuse ”

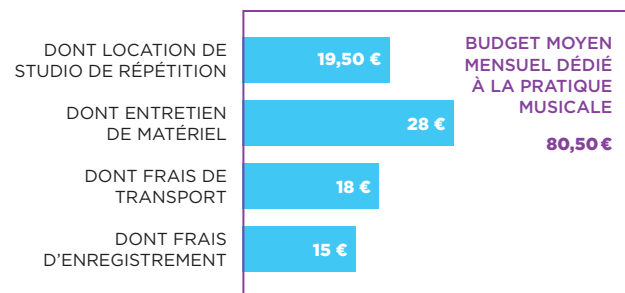
“ On est contacté pour jouer. On fait par plaisir des concerts qui ne sont pas payés. Mais on fait aussi des concerts privés dans les mariages, ça permet de financer et de payer d'autres concerts. Alban, guitariste, 34 ans ”

“ J'ai fabriqué mes instruments à partir du moment où je me suis spécialisé en guitare. Le coût de la musique, on oublie ça souvent dans la vie des musiciens. Mathieu, guitariste, 38 ans ”

En effet, les musiciens qui ont répondu au questionnaire dépensent en moyenne 80,50€ par mois pour leur pratique musicale, dont 19,50€ en location de studio de répétition, 28€ en entretien de leur instrument, 18€ en frais de transport et 15€ en frais d'enregistrement.

Graphique 12

Budget moyen mensuel dédié à la pratique instrumentale par musicien-ne-s⁵⁰. Exprimé en €



50. Hors frais d'investissement annuel pour l'achat de matériel/instruments

Conclusion

Cette étude s'est tout d'abord attachée à dresser un profil actuel des musiciens et musiciennes qui pratiquent en amateur. Elle a tenté de montrer ce qu'ils et ce qu'elles sont, davantage que ce qu'ils ne sont pas, comment, pourquoi ils pratiquent la musique, la valeur symbolique et effective qu'elle représente dans leurs constructions personnelles et collectives, dans leurs vies.

Elle s'est également efforcée d'éclairer les différentes temporalités et modalités des pratiques collectives et volontaires dans les musiques dites populaires. Elle met aussi en lumière le sens que les musiciens confèrent à ces pratiques.

Elle confirme l'influence de la famille ou d'un entourage proche dans la transmission d'un intérêt pour la musique et le démarrage d'un premier instrument, l'apprentissage formel pendant l'enfance restant la norme. Plus marquée que pour les musiques traditionnelles, l'entrée dans les musiques amplifiées est corrélée à un mouvement d'émancipation individuelle, qui implique le choix d'un (nouvel) instrument et intervient à des périodes charnières du cycle de vie, plutôt à l'adolescence pour les hommes et plutôt après 35-40 ans pour les femmes. Issus de toutes les générations et de tous les milieux sociaux, les praticiens de musiques actuelles interrogés ont fait de la pratique musicale l'activité de toute une vie, que leurs parcours soient linéaires ou marqués par des phases d'interruption et de reprise de la musique.

La pratique collective et volontaire de la musique intervient au terme d'étapes au cours desquelles les musiciens construisent leur légitimité et leur autonomie musicale. Les lieux de musiques actuelles jouent à ce titre un rôle majeur de sas, en organisant les conditions d'un tâtonnement vers une pratique auto-organisée et en favorisant l'émergence d'un écosystème propice au développement des formations amateurs. Les logiques

de constitution des groupes et les motivations qui président à la pratique collective évoluent tout au long de la vie, les affinités sociales et esthétiques ayant tendance à reculer avec l'âge au profit d'une approche expérientielle et relationnelle de la musique. La place que les musiciens attribuent à la musique permet de relever deux profils de praticiens : les passionnés, qui placent la musique au centre de leur vie et les dilettantes, pour qui la musique occupe une place plus périphérique. Parmi les passionnés, quelques-uns aspirent à se professionnaliser tandis que d'autres privilégient le maintien d'un cloisonnement entre musique, vie professionnelle et vie privée.

Les facteurs de cohésion ou, au contraire, de tensions au sein des groupes recouvrent cette ligne de partage, le risque de séparation devenant effectif lorsque la finalité de l'activité musicale n'est plus partagée par l'ensemble des membres du groupe. Concernant les aspects pratiques de la vie des groupes, les lieux de répétition et de concert s'avèrent très divers, mais les acteurs des musiques actuelles sont bien identifiés comme accompagnateurs et relais vers les réseaux de diffusion. Enfin, les rémunérations perçues à l'occasion d'un concert sont moins vécues comme des signes de reconnaissance professionnelle que comme des opportunités de juguler les coûts induits par une pratique intensive.

C'est pourquoi cette étude a essayé de mesurer, à travers ces pratiques, ce qui se joue au-delà de la sphère marchande. Sources de développement personnel et de lien social, les pratiques musicales en amateur constituent un réel enjeu de société. Leur dimension émancipatrice, dont ont témoigné les musiciens et musiciennes ayant participé à cette étude, doit ainsi être replacée au cœur des futures politiques publiques de la culture mises en place dans les territoires. C'est en ce sens, et dans l'espoir d'une plus grande prise en compte de ces enjeux, que ce travail a été mené.

Bibliographie

ALBENGA VIVIANE, HATZIPETROU-ANDRONIKOU REGUINA, MARRY CATHERINE, ROHARIK IONELA. « Pratiques musicales des amateurs à l'âge adulte: emprise ou déprise du genre? », in Sylvie Octobre (dir.), *Questions de genre, questions de culture*, ministère de la Culture – DEPS, 2014

ARMSTRONG VICTORIA. « Techno, identité, copros: les expériences féminines dans la dance music », in *Mouvements*, n°43, 2005/5

BECKER HOWARD. *Les Mondes de l'art*. Paris, Flammarion, 1988

BESSIN MARC. « Parcours de vie et temporalités biographiques: quelques éléments de problématique », in *Informations sociales*, 6/2009, n°156

BRANDL EMMANUEL. « À propos du rock. Groupes, musiciens et amateurs: du "phénomène rock" aux pratiques socio-musicales », in *Mouvements*, 2005/3, n°39-40

BUSCATTO MARIE. « Chanteuse de jazz n'est point un métier d'homme. L'accord imparfait entre voix et instrument », *Revue française de sociologie*, 2003/1, vol. 44

BUSCATTO MARIE. *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*. Paris, CNRS, 2007

BUSCATTO MARIE. « Tenter, rentrer, rester: Les trois défis des femmes instrumentistes de jazz », *Travail, genre et sociétés*, 2008/1, n°19

CLAES MICHEL. *L'expérience adolescente*. Collection psychologie et sciences humaines, Bruxelles. Éditions Pierre Mardaga, 1983

DONNAT OLIVIER. *Les amateurs. Enquête sur les pratiques artistiques des Français*. Paris, ministère de la Culture, 1996 et 2008

DONNAT OLIVIER. « Les passions culturelles, entre jardin secret et engagement total », in *Réseaux*, 2009/1, n°153

DUBOIS VINCENT, MÉON JEAN-MATTHIEU, PIERRU EMMANUEL. « Quand le goût ne fait pas la pratique. Les musiciens amateurs des orchestres d'harmonie », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1/2010, n°181-182

FREINET CÉLESTIN. *Le tâtonnement expérimental*, Vence. Éditions de l'École moderne, 1966

GOTTESDIENER HANA, KINDELBERGER CÉCILE, VILATTE JEAN-CHRISTOPHE, VRIGNAUD PIERRE. « Groupes d'amis au collège et pratiques culturelles », in Sylvie Octobre et Régine Sirota (dir.), *Actes du colloque Enfance et cultures: regards des sciences humaines et sociales*. (en ligne)

GUIBERT GÉRÔME. *La production de la culture, le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*. Guichen. Éditions Mélanie Seteun, 2006

GEMBARSKI STÉPHANIE. Étude-action sur le département du Morbihan, *Quels besoins/quelle offre de formation, d'enseignement et d'accompagnement concernant les musiques actuelles sur le département?*, Addav56 et Orama, 2010

GUIBERT GÉRÔME, HEIN FABIEN. « Les Scènes métal », *Volume!*, 5:212006

HANNECART CLAIRE. *Rapports des jeunes à la musique à l'ère numérique*. Nantes, Le Pôle, 2015

HEIN FABIEN. « Ethnographie d'un groupe de rock en tournée aux États-Unis », *ethnographiques.org*, n°5, avril 2004 [en ligne]

HENNION ANTOINE. « Réflexivités. L'activité de l'amateur », *Réseaux*, 1/2009, n°153

HENNION ANTOINE. « D'une sociologie de la médiation à une pragmatique des attachements », *Sociologies, Théories et recherches*, 2013 (en ligne)

LAMBERT MATHIEU. « Parcours type d'un groupe: quelle formation pour les artistes? », in *Les guides de l'Orcca, Épernay*, 2009

LE GUERN PHILIPPE. « En arrière la musique! Sociologie des musiques populaires en France. Genèse d'un champ », *Réseaux*, 2007/2, n°141

LEHMANN BERNARD. *L'orchestre dans tous ses états. Ethnographie des formations symphoniques.* Paris, La Découverte, 2006

LEVERATTO JEAN-MARC. *La mesure de l'art, sociologie de la qualité artistique.* Paris, La Dispute, 2000

LEWIN KURT. *Frontiers in Group Dynamics.* Indianapolis, Bobbs-Merrill, College Division, 1946

MAISONNEUVE JEAN. *Psychologie des socio-affinités.* Paris, PUF, 1966

MONNOT CATHERINE. *De la harpe au trombone. Apprentissage instrumental et construction du genre.* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012

OPINIONWAY. *Les Français et la musique.* Sacem, 2011

PETERSON RICHARD A. « Le passage à des goûts omnivores: notions, faits et perspectives », in *Sociologie et sociétés*, volume 36, n°1, printemps, 2004 (en ligne)

PINVILLE TYPHAINE. « L'enfant, la famille et la musique », in *Sylvie Octobre et Régine Sirota (dir), Actes du colloque Enfance et cultures: regards des sciences humaines et sociales*, culture.gouv.fr (en ligne)

PRÉVOST-THOMAS CÉCILE et RAVET HYACINTHE. « Musique et genre en sociologie », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2007/25

RAVET HYACINTHE. « Professionnalisation féminine et féminisation d'une profession: les artistes interprètes de musique », *Travail, genre et société*, 2003/1, n°9

RIBAC FRANÇOIS. *Que valent les musiques actuelles?*, Rencontre-débat à l'Olympic à Nantes, 13 octobre 2003

RIBAC FRANÇOIS. « L'apprentissage des musiques populaires, une approche comparatiste de la construction des genres », in Sylvie Ayral, Yves Raibaud. *Pour en finir avec la fabrique des garçons.* Vol 2: Sport, loisirs, culture, MSHA, 2014

TASSIN DAMIEN. *Rock et production de soi. Une sociologie de l'ordinaire des groupes et des musiciens.* Paris, L'Harmattan, 2004

TOUCHÉ MARC. *Connaissance de l'environnement sonore urbain.* Rapport Criv-CNRS, ministère de l'Environnement, 1994

TOUCHÉ MARC. « Plus de bruits au musée », in *La Lettre de l'Ocim*, n°158, 2015 (En ligne)

FEDELIMA

LES PRATIQUES COLLECTIVES
EN AMATEUR DANS
LES MUSIQUES POPULAIRES
ENTRETIENS & ÉCHANGES



musique et environnement professionnel

Éditions Seteun



FEDELIMA
Fédération des lieux de musiques actuelles
11 rue des Olivettes
44000 Nantes. France
T - 02 40 48 08 85
contact@fedelima.org
www.fedelima.org



Sommaire des entretiens et échanges

PRÉAMBULE	56
GÉRÔME GUIBERT	59
LE 109 (Montluçon)	64
LA FAMDT	69
LE COLLECTIF RPM	74
LE FLORIDA (Agen)	79
LE CNFR	85
L'ARA (Roubaix)	90
POLYSONIK (Orléans)	95
LE JARDIN MODERNE (Rennes)	100
CMF	106
LE CEM (Le Havre)	113
MINISTÈRE DE LA CULTURE – DGCA	120

Préambule

Entre le 30 novembre 2017 et le 21 septembre 2019, nous avons rencontré des équipes de structures (qui, entre autres, accompagnent des musiciens et musiciennes), des représentants de fédérations et réseaux nationaux, des partenaires autour du fil conducteur des pratiques en amateur dans les musiques populaires.

Bien qu'un conducteur unique ait été réalisé pour guider ces échanges, ces entretiens se sont librement nourris des échanges du moment, des histoires, des projets et des personnes rencontrées, des contextes locaux... Ils ont été l'occasion de partager des réflexions, des constats, des idées, des enjeux, voire des utopies sur les pratiques musicales notamment en amateur, dans les musiques populaires. Nous en proposons une restitution dans les pages qui suivent.

Ces échanges autour de la pratique en amateur ont été réalisés avec :

- **Gérôme Guibert**, maître de conférences en sociologie à l'UFR arts & médias de l'Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3) et chercheur à l'IRMECCEN (EA n°7546).
- **Le 109** (Montluçon) - Mylène Dennery, médiatrice artistique, culturelle et territoriale.
- **La FAMDT** - Ricet Gallet, président de la Fédération des acteurs et actrices des musiques et danses traditionnelles.
- **Collectif RPM**, Recherche et pédagogie musicale - Thierry Duval, président (en juin 2018).
- **Le Florida** (Agen) - Florent Bénêteau, directeur artistique et culturel; Loïc Berthoumieux et Manuel Janssens, régisseurs son et Gabriel Baccomo-Chapolard, régisseur son et animateur des pratiques en amateur.
- **La CNFR** - Rémi de Montaigne, animateur du réseau national pour les questions de culture, ruralité et Sylvie Bideaux, coordinatrice régionale de l'Union régionale des foyers ruraux Paca.
- **L'ARA** (Roubaix) - Jacob Khelil, codirecteur en charge des pratiques musicales (en 2018); Jules Novena, chargé d'accompagnement des projets musicaux et Nicolas Harnetiaux, chargé de l'accueil des publics et des projets d'apprentissage musical.
- **Polysonik** (Orléans) - Benjamin Alcaniz, directeur; Gwen Debrauwere, régisseur général et responsable du pôle répétition; Thomas Adam, régisseur encadrant de répétition et enregistrement; Philippe Denni, responsable du pôle accompagnement et MAO.
- **Le Jardin Moderne** (Rennes) - Simon Guyot, animateur studio d'enregistrement; Steven Jamet, animateur du centre ressource et Guillaume Léchevin, directeur (en février 2018).
- **La CMF** - Ludovic Laurent-Testoris, vice-président.
- **Le CEM** (Le Havre) - Jean-François Thieulen, régisseur et responsable accueil des public; Thierry Effray, coordinateur projets; Guillaume Tranié, régisseur; Bastien Cantillon, chargé de mission information ressource; Pascal Lamy, directeur pédagogique et des collégiens de la Classe à horaires aménagés musiques actuelles (2017- 2018).
- **Le ministère de la Culture**, Délégation générale à la création artistique - Floriane Mercier, cheffe du Bureau des pratiques et de l'éducation artistiques et culturelles (sous-direction de la diffusion artistique et des publics).



Gérôme Guibert

Gérôme Guibert est maître de conférences en sociologie à l'UFR arts & médias de l'Université Sorbonne-Nouvelle (Paris 3) et chercheur à l'IRMECCEN (EA n°7546). Il est directeur adjoint de l'Institut de la communication et des médias ainsi que du Master 2 «Médias, Genre et Cultural Studies». Il s'est penché dès ses premiers travaux de recherche, à la fin des années 1990, sur les questions des cultures populaires, de l'économie sociale et solidaire, des musiques actuelles, des scènes locales... Il est aussi co-fondateur et membre du comité de rédaction de la revue de recherche *Volume!* dont il fut le directeur de publication entre 2009 et 2017. Il est aussi membre du comité de rédaction des revues *Metal Music Studies*, *Sociologie de l'Art*, *Journal of World Popular Music et Transposition*, *Musiques et sciences sociales*.

Le 20 septembre 2019, nous nous sommes entretenus avec Gérôme Guibert, compagnon de route des recherches et débats de la Fédurok puis de la FEDELIMA depuis plus de vingt ans, pour parler de pratiques en amateur, mais pas que !

— Que représente pour vous la pratique en amateur ?

— Pour Jérôme Guibert, c'est via sa pratique en amateur des musiques amplifiées en tant qu'étudiant, alors qu'il se forgeait un point de vue réflexif sur le monde et qu'il apprenait les sciences sociales et la musique en groupe, qu'il a découvert presque paradoxalement, à la fois ce qu'était un syndicat et ce qu'était la notion de culture « légitimée ».

En effet, il précise qu'une des tensions historiques concernant les pratiques en amateur se cristallise autour de l'opposition entre les statuts d'amateur de professionnel et de leur rapport au salariat. Les premiers seraient accusés de faire de concurrence déloyale ou de priver les seconds de potentiels revenus au nom du principe important par ailleurs, que « tout travail mérite salaire ».

Ce premier contact autour des conditions d'exercice d'une pratique musicale en amateur, a été pour Jérôme Guibert, une confrontation quelque peu forcée, entre les questions syndicales et légales face à une envie, un droit de pratiquer la musique en amateur. Elles l'ont amené à dissocier et à prendre en compte de manière égale les dimensions politiques et économiques de l'activité de musicien.

Sa pratique musicale en amateur lui a également permis de découvrir l'institution, de comprendre comment un État, via ses politiques publiques, s'empare de cette question. Longtemps en effet, l'État a défini les pratiques en amateur en antithèse de la Culture pensée avec le C majuscule.

Ainsi deux formes d'opposition apparaissent. La première confronte professionnels et amateurs, la seconde oppose « art/création » et « pratique culturelle ». Cette seconde opposition présente elle-même deux visions en tension. Une vision humaniste qui place les pratiques en amateur dans le champ de l'éducation populaire, de l'animation longtemps appelée socio-culturelle. Et une vision

consommériste qui considère les pratiques en amateur dans le champ du divertissement, de la consommation, de l'entertainment.

Ces deux considérations des pratiques en amateur rejoignent d'ailleurs pour partie celle de l'État et du ministère de la Culture. Les pratiques en amateur sont reléguées aux pratiques de loisirs ou aux pratiques de consommation culturelle qui s'opposent à la vision romantique, transcendante de l'artiste et de la création longtemps véhiculée par le ministère de la Culture. Cette vision ne pose pas la question du matériel, des moyens, de l'économie.

« Mon premier local de répét' c'était au centre socio-culturel de la Boissière, dans un quartier de la périphérie nantaise, et pour l'animateur c'était davantage une activité d'animation pour développer de la socialisation à travers certaines valeurs, une dimension de sociabilité, la musique était pour lui un outil, c'était comme le foot. »

— Quelle évolution avez-vous pu observer sur ces vingt dernières années chez les musiciens et musiciennes dans le fait de vouloir faire de la musique en amateur ?

— Jérôme Guibert propose une lecture historique en trois principales étapes liées à son parcours de réflexion personnel.

En 1998, il entreprend une thèse à partir d'une enquête sur l'économie des musiciens qu'il réalise à l'époque pour l'association et centre de ressources nantais, Trempolino¹, en vue des deuxièmes rencontres nationales « Politiques publiques et musiques actuelles/amplifiées » d'octobre 1998. Dans le cadre de cette étude, il mentionne une typologie développée par la sociologue Nathalie Heinrich, qui avait travaillé sur les écrivains. Cette typologie, publiée dans *La Revue française de Sociologie* s'articule

1. www.trempo.com

autour de trois notions : « se dire » (de soi à autrui, comment une personne se définit), « se sentir » (de soi à soi, comment elle considère son identité), « être considéré comme » (de soi à autrui, comment les autres vous définissent).

Gérôme Guibert s'appuie alors sur cette typologie pour questionner la pratique en amateur dans le champ des musiques amplifiées /actuelles. Cette transposition révèle différents cas de figure :

« Se dire, se sentir » : La personne se sent, sans ambiguïté, amateur et sans désir de professionnalisation. Elle exerce par ailleurs un métier le plus souvent non artistique. En revanche, pour des musiciens, souvent plus jeunes, la réponse peut être plus ambivalente. Le caractère d'amateur est revendiqué pour certains aspects (trouver des espaces de répétition, s'insérer dans des dispositifs d'accompagnement...), mais il est rejeté quand il s'agit de considérer un potentiel développement professionnel du groupe « *comme si la porte d'entrée pour gagner sa vie avec la musique se fermait si la personne déclare qu'elle est amatrice* ».

« Être considéré comme » : Chez les musiciens, cela est souvent ramené à la question de « *Comment l'institution va juger ma pratique ?* », question très souvent liée à la lucrativité au sens professionnel du terme. Mais cela se réfère également à comment les médias vont considérer un projet artistique. En revanche ces derniers ne s'intéressent pas aux conditions de vie des musiciens. Si le groupe est porteur médiatiquement, s'il « marche », ils vont s'en faire le relais que ce soit des amateurs ou pas !

En 2004, Gérôme Guibert achève sa thèse qui sera publiée en 2006 sous le titre *La production de la culture. Le cas des musiques amplifiées en France. Genèse, structurations, industries, alternatives*². Il y propose une

2. <https://books.openedition.org/ms/554>

3. Les « professionnels concerts » sont d'ailleurs moins rétifs que les « professionnels majors » à une circulation de leur répertoire sur Internet, même sans paiements de droits d'auteurs, car ils envisagent en premier lieu l'Internet comme un moyen de communication leur permettant de trouver des concerts.

**« Nous étudiants,
on voulait juste
faire un concert
dans un bar. »**

typologie des musiciens qui s'articule autour de trois catégories : amateurs/intermédiaires/professionnels. Néanmoins, d'emblée cette typologie présente un écueil, celui de laisser croire à une logique linéaire du parcours qui irait des pratiques en amateur aux professionnels.

Cette typologie est affinée par des sous-catégories qui précisent la nature des profils et des pratiques. Gérôme Guibert distingue ainsi les « professionnels concerts » des « professionnels majors ». Les premiers sont les musiciens qui font beaucoup de concerts et qui gagnent essentiellement leur vie de cette façon. Les seconds tirent davantage leurs revenus des industries culturelles³. Chez les amateurs, il distingue les amateurs jeunes et les amateurs vétérans. Même si cette typologie introduit le biais de l'âge, elle renvoie pleinement à la notion du « champ des possibles » dans le choix de son avenir. Pour les plus jeunes générations rien n'est tracé, « tout est quasiment ouvert ».

« Le gars, il fait des études de dentiste et il joue dans un groupe, il ne dit pas qu'il est dentiste. Il te dit que plus tard, peut-être il sera musicien, peut-être dentiste. »

Les amateurs vétérans eux séparent leur travail et l'endroit pour gagner leur vie de l'endroit où ils peuvent « *faire ce qu'ils aiment* », l'endroit de la pratique de la musique.

Finalement cette typologie en cinq entrées n'est pas si linéaire qu'initialement pensée. Les musiciens et musiciennes passent souvent d'une situation à l'autre en fonction des moments, des opportunités, des réalités économiques...

« Je me rappelle d'un groupe "intermédiaire". Ils s'appelaient T.E.D (This Endless Day), ils répétaient cinq jours par semaine avec l'envie de devenir des "professionnels concert", ils passaient tout leur temps à

ça, mais ils ne gagnaient pas leur vie avec leur musique. Ils n'avaient pas assez de cachets pour payer tout le monde à chaque concert.»

Gérôme Guibert nous rappelle qu'il y a eu ensuite une multiplication des études de fonds en sociologie sur ces questions qui se sont déconnectées des études du ministère de la Culture qui, elles, s'articulent depuis 1973, sur les pratiques culturelles des français. La logique de ces études ministérielles est centrée davantage sur la notion de public ou de pratiques encadrées que sur les pratiques de création.

Par rapport à l'entrée économique et aux emplois induits par les pratiques en amateur, il souligne l'importance des travaux de Pierre Mayol, chargé d'étude au DEPS (Département des études de la prospective et des statistiques) du ministère de la Culture. Ancien étudiant de Michel de Certeau, il a également décrit dans *Les enfants de la liberté*⁴, le développement de l'individu et la construction de l'identité notamment chez les jeunes par la pratique artistique en amateur.

Puis, le tournant numérique et le développement d'Internet ont questionné les pratiques en amateur en brouillant les typologies préexistantes et en permettant davantage de perméabilité entre le travail et les pratiques en amateur. En ce sens, Patrice Flichy dans son dernier ouvrage, *Les Nouvelles frontières du travail à l'ère numérique* a introduit le concept de « profession ouverte ». Autrefois, les tâches pour gagner de l'argent, le métier, étaient le plus souvent séparées des pratiques

liées à l'épanouissement et au plaisir des personnes. Aujourd'hui cette dichotomie tend à s'effacer. Les ressources et compétences des personnes acquises dans un cadre de loisirs, d'épanouissement personnel, de pratiques en amateur sont également mobilisées dans la sphère du travail. Les tentatives de typologiser les parcours des musiciens se brouillent de nouveau.

« Il y en a un qui est ouvrier dans l'usine d'à côté, il y en a un autre qui est punk qui bosse six mois par an comme aide-soignant et pendant le reste de l'année il développe son label, tu peux essayer de faire des typologies, mais sincèrement ça peut tout détruire aussi. Par exemple, la scène de Montaigu (un collectif d'acteurs d'une petite ville du Nord Vendée), tu ne peux pas la mettre là-dedans, dans une grille qui sépare travail et loisir ! »

— Alors que serait une utopie de la pratique musicale en amateur ?

— L'amateurisme sans contrainte, ce serait ainsi pour Gérôme Guibert une pratique détachée de toutes contraintes horaires ou obligations économiques, etc. Ce serait un espace de liberté totale, celui par exemple de pouvoir écouter de la musique sur vinyle pour que ce ne soit pas exploité et capitalisé en data par des entreprises lucratives qui convertissent les actions en possibilités de commercialisation. Ce serait des Zones autonomes temporaires – au sens proposé par Hakim Bey⁵.

4. Pierre Mayol. *Les enfants de la liberté*. Ed l'Harmattan, coll. Débats-Jeunesse. 1997

5. Hakim Bey est connu pour ses théories au sujet des zones d'autonomie temporaires (TAZ, dans son livre *Temporary Autonomous Zone*), ses écrits sur le mysticisme et la culture pirate, ainsi que pour ses incitations au terrorisme poétique. Certains auteurs le considèrent comme le père idéologique des hackers. https://fr.wikipedia.org/wiki/Hakim_Bey



Le 109

Montluçon

Le 109, scène de musiques actuelles du territoire de Montluçon, est née de la fusion en 2015 du Guingois et de la partie musiques actuelles de la Maison des jeunes et de la culture (MJC) du quartier de Fontbouillant.

Le 109 est un espace de découvertes, d'échanges et de soutien aux initiatives musicales s'incarnant au travers de résidences d'artistes, de répétitions accompagnées, de conseil en développement, d'actions de sensibilisation, de formation et d'action culturelle pour tous les publics, notamment les plus jeunes. Il met en musique son projet dans plusieurs espaces : parfois à domicile dans les deux salles de concert, celle du Guingois (180 places) et celle de l'Embarcadère (450 places), ainsi que dans les trois studios de répétition situés dans le pôle culturel de Fontbouillant ; mais aussi en s'invitant chez d'autres projets du territoire, notamment le MuPop (Musée des musiques populaires), le Conservatoire d'agglomération André Messenger, l'Athanon ou encore le Théâtre Gabrielle Robinne.

Pour échanger sur les pratiques en amateur et sur les musiciens et musiciennes amateurs du bassin de vie montluçonnais, nous nous sommes entretenus avec Mylène Dennery, médiatrice artistique, culturelle et territoriale du 109, le 5 juin 2018.

Mylène pratique la guitare et la batterie en amateur !

www.109montlucon.com

— Comment le projet du 109 fait-il écho aux pratiques musicales en amateur sur le territoire ?

— Pour le 109, le lien entre le projet et les amateurs est intimement lié au territoire. Le bassin de vie de Montluçon ne constitue pas réellement un vivier d'artistes en émergence qui feraient le choix d'un engagement dans un parcours artistique professionnel. Aussi, le projet du 109 est tourné vers les musiciennes et musiciens amateurs, que ce soit pour accompagner leur pratique en tant que telle, ou pour susciter des vocations professionnelles.

La structure est également fortement liée aux caractéristiques sociodémographiques de Montluçon, bassin de vie à fort caractère industriel. Cela se traduit par exemple par des tendances très marquées en termes de familles musicales pour les groupes amateurs répétant dans les studios : le rock, le punk et le metal sont très présents ! Ce constat est à nuancer à l'échelle du territoire, car biaisé par l'équipement « musiques amplifiées » des studios qui accueillent également, mais de façon minoritaire, d'autres styles comme le jazz, le reggae, la variété. La pratique de la chanson et des musiques traditionnelles se fait dans d'autres espaces sur le territoire.

De la même façon, une grande partie des musiciens amateurs qui répètent au 109, sont des personnes qui, soit travaillent à l'usine, soit sont enseignants. Cela influe sur le fonctionnement des studios : tarifs, horaires d'ouverture... qui sont ouverts du lundi au samedi de 10h à minuit.

En termes de création artistique ou de reprise d'un patrimoine existant, toutes les configurations sont observées. Certains groupes ne font que des compositions, d'autres que des reprises ; certains démarrent par la reprise et vont vers la composition, d'autres débute directement par la composition, d'autres enfin ne joueront que des reprises.

Globalement, la pratique en amateur observée via les studios du 109 témoigne d'une vitalité constante avec une moyenne de 1100 heures de répétition par an sur les trois studios, moyenne qui ne diminue pas ! Certains groupes ont plusieurs lieux de répétition ; par exemple ils répètent en acoustique ailleurs et viennent au 109 pour leurs répétitions amplifiées.

L'âge moyen des musiciens amateurs qui répètent dans les studios du 109 est de 36 ans.

— Quels types de projets le 109 mène-t-il en direction de la pratique en amateur ?

— Il y a différents ateliers proposés aux musiciens amateurs. Cette année, pour la dernière édition, le 109 organise des ateliers de soundpainting qui accueillent ensemble amateurs et enseignants du Conservatoire de l'agglomération. Néanmoins, le 109 prévoit de poursuivre les ateliers en direction des amateurs, notamment autour de la musique électronique. Ils ont été créés en partenariat avec ce même Conservatoire, et proposent de découvrir ces pratiques artistiques par l'initiation à l'électroacoustique et à la synthèse analogique et numérique, par la découverte des outils dédiés : looper, sampler, logiciels... Cet atelier sera intégré pleinement aux propositions du Conservatoire à partir de septembre 2018 via deux axes : musiques électroniques - MAO⁶ et musiques électroacoustiques.

Le 109 propose également des « soirées bœuf » trois fois par an. Durant ces bœufs, un groupe est chargé d'animer la soirée en invitant les amateurs à s'exprimer sur scène par le biais de morceaux préparés en amont pour faciliter la participation de tous, même de celles et ceux qui débutent. Ces soirées diffèrent de la jam-session au cours de laquelle les plus « petits niveaux » n'osent pas monter sur scène. À Montluçon, quelques bars proposent

des jam-sessions pour répondre également à ces envies des musiciens et des musiciennes de jouer en public, de se rencontrer.

Le 109 met également en œuvre des partenariats avec quasiment l'ensemble des écoles de musique de Montluçon pour leurs concerts de fin d'année. Les musiciens qui pratiquent dans ces écoles sont accueillis sur des temps de répétition, étape essentielle afin qu'ils se sentent bien sur scène au moment de la représentation. Ils sont bien sûr accompagnés par l'équipe du 109 durant les balances et toute la soirée.

La structure propose également aux musiciens amateurs la possibilité d'expérimenter la scène et d'y répéter en étant accompagné par un régisseur son. L'idée n'est pas de les amener vers la professionnalisation, mais de leur proposer une découverte de la scène, de l'environnement technique, pour qu'ils puissent pleinement s'exprimer.

C'est aussi via des passerelles et des croisements avec des projets d'action culturelle que le 109 rencontre également des musiciens amateurs. C'est notamment le cas dans un projet mené avec le lycée Madame de Staël qui propose des enseignements et des options artistiques. Dans le cadre d'un partenariat avec l'Université de Musicologie de Tours, le 109 accueille chaque année depuis 2016, pendant une semaine, une résidence de 9 ou 10 jeunes étudiants en musicologie qui accompagnent des groupes montluçonnais en format trio ou duo. Ce projet agit ainsi sur la pratique des jeunes musiciens amateurs qui sont accompagnés. Il permet également aux étudiants en musicologie de mettre en pratique et d'expérimenter des processus d'accompagnement.

Au cours de l'année 2018-2019, le 109 a pour perspective la mise en place d'un dispositif complet d'accompagnement à destination des groupes du territoire, comprenant des rencontres-diagnostic, des modules de découvertes de la scène et des résidences plus ou moins longues en fonction des besoins des groupes.

Enfin et surtout, il y a les studios de répétition qui accueillent 99% de musiciens amateurs! Les autres musiciens qui font partie du 1% restant, cheminent pour entrer dans une voie plus professionnelle de la pratique de la musique. Les studios constituent un véritable espace de rencontre entre le 109 et les musiciens du territoire, mais également des musiciens du territoire entre eux.

— Quelles valeurs et principes d'action représente pour vous la pratique en amateur ?

« Il s'agit que chacun puisse se réaliser et notamment par la scène qui est un espace propice au dépassement de soi-même. »

— Affirmer que la pratique en amateur est intéressante à développer en tant que telle, à soutenir, à accompagner sans aucune perspective de professionnalisation n'est pas un positionnement valorisé d'une manière homogène au sein du 109. En effet, la pratique en amateur est parfois reléguée au second plan par rapport à d'autres missions portées par la structure. Elle ne bénéficie pas, à titre d'exemple, des mêmes moyens de communication que d'autres projets ou missions de la structure.

La pratique en amateur, comme l'action culturelle, est fondamentale pour que chacun puisse trouver ses propres moyens d'expression et de réalisation. Permettre aux personnes de trouver les espaces où elles se découvrent elles-mêmes, où elle expérimenteront des modes d'expression dans lesquelles elles se sentent bien et où elles puissent être accompagnées sur ce cheminement constituent les principaux enjeux pour le 109. Il ne s'agit pas d'inciter les personnes à pratiquer la musique, mais de faire en sorte que chacun trouve ses propres moyens de réalisation – si possible des moyens collectifs car, derrière cette idée, se dessine aussi le projet politique de « faire collectif ensemble ».

Via l'accompagnement des musiciens amateurs, il est également possible de travailler sur la communication entre les personnes : comment constituer un projet de groupe, comment faire en sorte que chacun trouve sa place dans le collectif, etc.

« Je me dis parfois que la plupart des problématiques rencontrées par les groupes sont plus relationnelles que musicales... On a donc, ici, un rôle à jouer. »

Par la pratique en amateur, il s'agit pour chacun de pouvoir se réaliser, notamment par la scène, qui est un espace propice au dépassement de soi-même pour mieux se découvrir et repousser ses propres limites. De ce point de vue, un parallèle assez sensible avec le sport peut être fait, sur les challenges qu'on se fixe et auxquels on essaie de répondre. Il est fondamental que l'accès à une pratique musicale autonome et créatrice puisse être possible pour tout le monde et que cet accès soit couplé avec le fait d'aller voir des concerts, d'écouter ce que certains ont à dire, comment ils le disent, dans ce que cela peut susciter également comme envie de prendre la parole pour tout un chacun. Le mimétisme constitue aussi un efficace vecteur d'envie, d'audace pour se mettre à jouer.

La question de l'engagement est également importante dans les pratiques musicales en amateur : comment se vit l'engagement à la répétition, à l'action collective. Qu'est-ce qui constitue une priorité individuelle ou collective ?

« L'idée est de garantir à tous la possibilité de l'accès à la scène. »



La FAMDT,

Fédération des acteurs
et actrices des musiques
et danses traditionnelles

Créée en 1985, la FAMDT est la Fédération des acteurs et actrices de musiques et danses traditionnelles. Elle réunit près de 115 structures représentant une centaine d'acteurs sur le territoire national et dans des domaines variés : spectacle vivant, documentation, transmission, pratique en amateur...

Pour échanger plus amplement sur la question des pratiques en amateur, nous nous sommes entretenus le 22 juin 2018 avec Ricet Gallet, président de cette fédération.

www.famdt.com

■ Pratiques en amateur, amateurs, amatrices... une appellation qui interpelle la FAMDT à plein d'endroits!

■ En effet, le sens et la définition de l'appellation « pratique amateur » sont d'emblée apparus comme un élément central de la réflexion de la FAMDT. À quoi renvoie-t-elle dans le champ des musiques et danses traditionnelles ? Comment repenser cette notion au prisme des droits culturels dont la défense est pleinement inscrite dans les statuts de cette fédération depuis 2017. Un double questionnement qui sous-tend activement les réflexions de la FAMDT sur cette question.

Au sein des échanges de la FAMDT, il s'agit de « *ne jamais oublier les pratiques amateurs* ». Ricet Gallet nous précise en effet que dans le champ des musiques traditionnelles peut-être plus qu'ailleurs, les pratiques musicales sont très exigeantes même chez les musiciens dits « amateurs ». En fait, le nombre de musiciens « professionnels » est très faible par rapport au nombre de personnes qui pratiquent les musiques traditionnelles, si l'on définit ce terme dans son acception sociale et économique associée au fait de tirer ses revenus principaux de sa pratique artistique. De plus, si l'on considère les pratiques de bal, les musiques à danser sont essentiellement amateurs dans les musiques traditionnelles.

C'est d'ailleurs un des enjeux majeurs pour les musiques traditionnelles que de faire également exister au plan professionnel ces musiques, en dehors ou en complément des musiques à danser!

De plus, la FAMDT, par l'inscription des droits culturels dans ses statuts, défend une légitimation de la pratique en amateur tout en souhaitant estomper la différenciation historique entre amateurs et professionnels. Les

droits culturels viennent questionner les pratiques artistiques à différents niveaux : celui de l'exigence et de la qualité artistique, celui de l'expression des personnes, mais aussi celui de la transmission. Ces différentes entrées ne sont pas antinomiques pour la FAMDT, mais elles questionnent, viennent froter, chambouler les représentations historiques entre amateurs et professionnels, exigence et qualité artistiques, etc.

■ Comment entre-t-on dans la pratique de la musique traditionnelle et quels sont les profils des amateurs aujourd'hui dans ces pratiques artistiques ?

■ Contrairement aux autres esthétiques des musiques dites actuelles, Ricet Gallet nous explique qu'« *on ne commence pas la musique traditionnelle comme ça et puis voilà!* ». Les cadres familiaux, amicaux ou celui des pairs ont une fonction essentielle dans la transmission et l'entrée dans la pratique de la musique traditionnelle.

« Tu ne joues pas de la veuze ou du violon trad si tu n'es pas dans un milieu familial, amical ou de pairs qui a un lien fort avec ces pratiques! »

Depuis une trentaine d'années, l'enseignement des musiques traditionnelles connaît un double mouvement ; pour une partie, il s'est institutionnalisé, tandis que pour une autre, il a tenu à rester hors de ce cadre. Même si les musiques traditionnelles ont fait leur entrée dans

les structures institutionnelles d'enseignement, d'ailleurs beaucoup plus tôt que les musiques actuelles et amplifiées, leur transmission dans le cadre associatif reste très majoritaire.

La pratique en amateur chez les chanteurs, instrumentistes et danseurs est majoritairement féminine dans les musiques traditionnelles, a contrario de la pratique pro-

« Dans notre esthétique, la dimension familiale est très prégnante. »

fessionnelle qui reste masculine. C'est d'ailleurs une vraie préoccupation que de prendre en compte et de valoriser la pratique des artistes féminines professionnelles, peu présentes dans les musiques traditionnelles, quand le public et la pratique en amateur restent majoritairement féminins.

«En termes de représentation des différentes générations, on perd actuellement moins de jeunes que sur les 20 ou 30 dernières années où c'était plus compliqué en termes d'image. Ça l'est moins aujourd'hui». Les jeunes générations sont actuellement bien présentes dans la pratique des musiques traditionnelles, précise Ricet Gallet. Les retraités également, mais le point de rupture se situe davantage sur la génération des quadragénaires actifs.

Bien sûr la tendance au vieillissement, aux cheveux blancs, se perçoit sur des endroits plus habituels, notamment sur des festivals historiques. Néanmoins, quelques événements fédérateurs mettent ce constat en défaut. Ce sont des événements qui promeuvent d'autres logiques d'organisation plus underground ou alternatives dans lesquelles la dimension du collectif et d'hybridation des projets est fortement présente. Ces événements sont l'occasion de vraies rencontres et de mixité.

— Du rapport aux sources, au patrimoine oral, de la transmission à l'insertion professionnelle, Ricet Gallet nous parle des enjeux actuels pour les musiques traditionnelles.

— Les musiques traditionnelles sont actuellement confrontées à un enjeu autour de la formation des musiciens, de la transmission, de l'enseignement, notamment sous l'effet générationnel du départ à la retraite de la première génération des enseignants qui ont intégré les structures institutionnelles d'enseignement. Cela réinterroge la place des musiques traditionnelles dans ces structures d'enseignement classique.

De ce premier enjeu découle celui de l'accompagnement à la professionnalisation. Les professionnels des musiques traditionnelles ne viennent pas forcément de ces structures d'enseignement, mais sont issus d'autres circuits de transmission, de formations parallèles ou encore d'une transmission par les pairs. La question des parcours d'insertion professionnelle dans les musiques traditionnelles reste donc un enjeu toujours d'actualité.

Un autre enjeu s'incarne dans le rapport aux sources, au patrimoine oral, au collectage. Quid de ce rapport direct aux sources quand il passe par le filtre d'un formateur ou par le circuit du disque comme il y a quelques années ? En ce sens, certains musiciens parmi les jeunes générations souhaitent revenir à la source et non plus à une interprétation intermédiaire. Ces premiers constats sont réellement à approfondir, notamment avec l'idée d'un portail du patrimoine immatériel des musiques traditionnelles que la FAMDT est en train de construire. Néanmoins, chez les amateurs, il peut y avoir une méconnaissance des sources du répertoire. Même si la pratique est bien présente et vivace, les personnes jouent largement un répertoire sans réellement connaître d'où il vient ni comment il était joué.

— Et qu'en est-il des occasions de jouer en public pour les musiciens traditionnels amateurs ?

— Ce n'est pas harmonisé de la même façon sur l'ensemble du territoire, il existe de grandes disparités. Cependant les occasions de jouer sont nombreuses pour les musiciens traditionnels, notamment avec les pratiques de bal et particulièrement dans le champ associatif. Les envies, en termes de pratique de la danse, sont très fortes et s'expriment amplement lors des festivals, des soirées. Les danseurs veulent danser et ne viennent principalement que sur cette partie-là de la soirée ! Paradoxalement, l'enjeu serait presque davantage de (ré) inviter à l'écoute active de la musique traditionnelle sur scène. Ce sont une prise de conscience et une évolution

qui commencent à se concrétiser par différentes initiatives: des pauses d'écoute sur des moments de danse, des choix de groupes clairement affirmés par rapport au jeu sur scène et dans une formation «concert».

— Pour terminer cet entretien, nous avons échangé avec Ricet Gallet sur la question des valeurs qui sont associées aux pratiques en amateur dans les musiques et danses traditionnelles.

— Celles de la convivialité, du collectif, du groupe au sens «faire ensemble» semblent être unanimes et fédératrices.

«On préfère manger nos défraiements ou nos cachets, mais l'important est de partager ces temps-là ensemble.»

L'importance de la transmission du répertoire reste également un vecteur fort des pratiques des musiques et danses traditionnelles notamment dans les pratiques amateurs. Et cette transmission dans la pratique en amateur absorbe également beaucoup d'évolutions, de contaminations, d'entrées de nouvelles formes. Par exemple, les pratiques de bal ont complètement évolué sur les 20 dernières années. Elles connaissent aujourd'hui une réelle tendance à une pratique de plus en plus collective. Une tendance actuelle est à la disparition des danses de couple et d'expression personnelle pour des danses plus collectives et d'expression plus stéréotypée. Le bal garde également une position centrale dans les pratiques en amateur. Parallèlement, on peut constater une perte de culture commune, une méconnaissance de ce qui relève de la création récente ou de ce qui est issu de la tradition.

Enfin, les notions de solidarité, d'humanisme voire d'humanitaire sont très en lien avec les pratiques des musiques traditionnelles. Ce sont des musiques très demandées et fortement investies dans le champ des festivals liés à l'humanisme, l'écohabitat, ou aux réseaux alternatifs comme Alternatiba, le Mrap (Mouvement contre le racisme et pour l'amitié entre les peuples), les soutiens aux migrants. Ces musiques sont très identifiées et aussi très volontaristes pour être jouées lors de temps à forte valeur humaniste et qui rassemblent.



Le Collectif RPM

Recherche et
pédagogie musicale

Le Collectif RPM, pour Recherche et pédagogie musicale, est une initiative d'acteurs des musiques actuelles qui se sont regroupés en 1998 à l'époque où le ministère de la Culture et de la Communication réfléchissait à la création d'un diplôme pour l'enseignement des musiques actuelles.

Les structures rassemblées dans un premier temps de manière informelle, au sein du Collectif RPM, ont souhaité lors d'une première phase de leur action collective, faire une analyse des pratiques existantes en termes de transmission et d'accompagnement dans les musiques actuelles pour affiner et partager plus largement leur connaissance. C'est sur ces fondements qu'est né le collectif! Il s'agissait de créer un espace de concertation et coopération permanentes sur les évolutions pédagogiques dans les musiques actuelles. Le Collectif RPM se structure en association en 2005, il rassemble aujourd'hui une quarantaine de membres, des réseaux, des structures ainsi que des personnes physiques, des musiciens, des chercheurs, à l'échelle nationale.

Les actions du collectif RPM se structurent essentiellement autour de la formation de formateurs et d'accompagnateurs artistiques qui interviennent de plus en plus dans les lieux de musiques actuelles. Elles s'articulent également autour de la production de ressources sur ces thématiques, ainsi qu'autour de la mise en place de réflexions et de concertations sur les territoires, sur les pratiques musicales et notamment sur les relations entre lieux de musiques actuelles et lieux d'enseignement.

Pour approfondir la question des pratiques en amateur et de l'action du Collectif RPM, nous avons échangé plus amplement en juin 2018 avec Thierry Duval, ancien président du Collectif RPM.

www.collectifrpm.org

— Nous sommes entrés dans le vif du sujet en nous demandant d'emblée comment définir la pratique en amateur.

— Pour Thierry Duval, ce terme mériterait qu'il y ait une discussion largement ouverte afin de préciser ce qu'il désigne réellement. Bien sûr, ce sont des pratiques non professionnelles au sens du statut socio-économique des personnes qui ne sont pas dans l'exercice d'un métier ou alors très ponctuellement. Néanmoins, elles recouvrent une importante diversité de formes et de sens. Elles représentent le plus souvent bien plus qu'une pratique de loisirs pour les personnes qui, d'ailleurs, ne se qualifient pas d'elles-mêmes comme musiciens ou musiciennes amateurs.

— Quels constats le Collectif RPM fait-il de l'évolution des pratiques musicales notamment amateurs, dans le champ des musiques actuelles ?

— Tout d'abord le collectif fait le constat d'un vieillissement des musiciens et musiciennes qui fréquentent les structures de répétition ainsi qu'une juxtaposition de plusieurs façons de faire de la musique et de la pratiquer. Cela va de l'espace domestique, aux studios au sein de lieux dédiés ou à des espaces plus informels comme le net notamment. Cela induit un questionnement sur la fonction des espaces qui ont été créés dans les années 1990 sur le schéma des studios de répétition au sein de lieux culturels institutionnels. Dans le même sens, certains musiciens témoignent de pratiques qui ne se construisent plus dans un parcours linéaire qui irait des studios à la scène. En effet, la scène n'est plus actuellement le seul centre d'exposition de la musique, de partage avec un public. L'apparition des supports de diffusion sur le net a bousculé le schéma habituel posé il y a une trentaine d'années en permettant de partager largement sa musique avant d'envisager une transposition à la scène.

« L'apparition des supports de diffusion sur le net a bousculé le schéma habituel en permettant de partager largement sa musique avant d'envisager une transposition à la scène. »

D'autre part, au regard de la multiplication des sources, des accès possibles à l'écoute d'une grande variété de musiques, on assiste à une période très fusionnelle en termes d'inspiration artistique, de références musicales, de mix des cultures musicales même si cela n'empêche pas les groupes d'affirmer certains styles plus traditionnels.

Autre constat au sein du Collectif RPM, l'idée du groupe comme entité fédératrice, unique et éternelle, centrale pour les musiciens, tendrait à évoluer fortement. Les parcours des musiciens se font de plus en plus en pensant que le groupe peut-être un moment éphémère avec des individus qui partagent la vie de plusieurs projets artistiques, de plusieurs groupes.

« On constate une évolution de la notion même de groupe, c'est la fin du groupe "à la vie, à la mort". »

Sur un plan plus qualitatif, avec l'évolution des moyens de production de la musique, mais aussi d'écoute autonome qui ont démultiplié les possibilités de découvrir, de partager, d'écouter partout et facilement, le Collectif RPM fait le constat que les jeunes générations de musiciens, qui sont nées avec ces évolutions technologiques, jouent très bien et apprennent très vite ! Ils arrivent auprès des institutions avec des projets artistiques déjà très aboutis. Par conséquent, cela interroge les acteurs des musiques actuelles sur les espaces et les manières de transmettre, d'accompagner. Néanmoins, le rôle très important des structures et réseaux se situe encore dans le rapport au live, la scène ainsi qu'à la structuration des groupes et des projets artistiques.

« De plus en plus de groupes sont prêts à payer pour jouer en concert, notamment en Île-de-France. »

« De plus en plus de groupes sont prêts à payer pour jouer en concert [...] »

Enfin, le réel manque d'espaces pour jouer en public est un frein majeur pour les musiciens amateurs. En vingt ans, constate Thierry Duval, dans les Yvelines par exemple, il y a certainement deux ou trois fois moins de lieux où les groupes peuvent jouer en public. En conséquence, « nous sommes rentrés dans l'ère de l'auto » : de nombreux groupes s'autoproduisent, s'autodiffusent, louent eux-mêmes des salles, investissent dans l'organisation pour pouvoir partager ce qu'ils créent et jouent. Mais ils rentrent ainsi de fait dans une logique où jouer de la musique devant un public leur coûte de l'argent...

— Nous avons ensuite questionné Thierry Duval sur les valeurs que le Collectif RPM associait aux pratiques amateurs des musiques actuelles

— Pour Thierry Duval, les pratiques en amateur en elles-mêmes ne sont porteuses d'aucune valeur intrinsèquement. Chaque individu est lui-même porteur de ses propres valeurs qu'il exprime, ou pas, dans sa pratique artistique. On peut donc observer une extrême variabilité des valeurs dans l'art de faire de la musique.

Par exemple, lors des différentes diffusions publiques du documentaire *La mort du CAC Georges Brassens*⁷ qui parle de la fin de ce Centre d'action culturelle, association historique de Mantes-la-Jolie, les réactions des musiciens ont été très diverses et quasiment opposées : allant de « *C'est scandaleux, il faut se battre et militer* » à « *C'est dans l'air du temps, il faut faire avec* ». Cela illustre la diversité des approches, des valeurs que porte chaque musicien dans son individualité.

Cependant, en tant que professionnels et réseau, le prisme n'est pas le même. Les actions du Collectif RPM sont bien sous-tendues par des valeurs et des principes d'action. Pour le RPM, les valeurs de socialisation de la musique et d'une conscientisation d'une expression d'un rapport au monde, d'une expression politique sont au cœur de leur projet.

Thierry Duval précise que l'important, en tant que collectif ou réseau, se situe également dans la représentation du secteur musical qu'on véhicule vis-à-vis du musicien. Par exemple, il peut exister, de manière opposée, des dispositifs pédagogiques d'accompagnement qui guident les musiciens vers une certaine vision de la réussite artistique, quand d'autres visent à favoriser l'émancipation de la personne, c'est-à-dire « *Comment être producteur de sa propre histoire ?* ».

Il complète en rappelant qu'aujourd'hui, nous sommes dans un phénomène d'accélération des façons de faire, de partager et d'avoir accès, de produire (...) qui font que les musiciens amateurs vont jusqu'à être des bâtisseurs de nouvelles manières de production musicale, alors que certains professionnels sont restés sur des modèles anciens. Le rapport entre l'expert et l'amateur tend à s'inverser dans la créativité de moyens et de manière de développer, ce qui n'est d'ailleurs pas propre au seul secteur musical.

— Plus concrètement, comment la question des pratiques en amateur est-elle travaillée au sein du RPM ?

— Outre les temps d'échanges et de travaux collectifs, outre les sessions de formation régulières dont nous avons parlé en ouverture de cet entretien, le Collectif RPM finalise en ce moment la réalisation d'un film documentaire qui met en valeur la pratique en amateur. La genèse de ce projet a émergé à l'occasion d'un rendez-vous de bilan avec la DGCA (Direction générale de la création artistique du ministère de la Culture) sur leur dispositif du « fonds d'encouragement aux initiatives artistiques et culturelles des amateurs ». Le Collectif RPM constate que c'est davantage le manque de moyens qui freine le développement des projets d'amateurs, que le manque d'encouragement. La pratique en amateur n'a pas réellement besoin d'encouragement, elle existe et est très vivante.

7. Ce documentaire de 25 minutes est visible via le lien suivant : <https://www.youtube.com/watch?v=zwx58GpYgV8>

Ainsi, suite à ces constats est apparue la nécessité de partager davantage, de mettre en visibilité les réalités des amateurs, de leurs pratiques. L'idée du Collectif RPM était d'ouvrir également le débat avec les conseillers musique des Drac sur les territoires. Le collectif a donc décidé de produire un objet sensible, autour d'un documentaire vidéo qui va suivre trois aventures musicales différentes sur trois territoires. En effet, tout ce qui relève de l'envers du décor du musicien amateur est très peu visible, très peu connu (les espaces et l'organisation des répétitions, comment s'y prendre pour jouer devant des gens...). C'est à ces enjeux que souhaite répondre ce documentaire, telle une photographie immersive, sous l'angle de la répétition, des ambitions des uns et des autres, de la question du fantasme, des gens qui font tourner leur vie autour de la musique. Tout ce qu'on ne voit pas.

« Ils font 3 ou 4 concerts par mois, ça structure leur vie de manière impressionnante. »

— Nous avons terminé cet entretien en abondant avec Thierry Duval une question plus générale autour des enjeux liés à la pratique musicale en amateur qui lui semblent importants de travailler

— Pour le Collectif RPM, un premier enjeu se situe autour de la question de l'expression des pratiques en amateur dans l'espace public. Elle mériterait d'être analysée plus finement notamment dans les interactions, les liens entre espaces publics en général et lieux culturels.

L'exemple de l'injonction « *Faites de la musique!* » autour du 21 juin semble assez significatif de cet enjeu de réflexion autour de l'expression dans l'espace public. Ce jour-là, tout le monde s'autorise à découvrir, à écouter, à jouer dans la rue et dans différents espaces ouverts pour l'occasion. Pourquoi les gens ne s'autorisent-ils cela

qu'une fois par an? Pourquoi ne pas donner la possibilité de créer des conditions pour favoriser l'expression des personnes plus souvent et surtout de la partager plus largement? L'espace public peut être une bonne réponse.

Corollairement à ce premier enjeu, c'est celui des espaces de rencontres pédagogiques qu'il faudrait multiplier. Des espaces qui permettent à tout un chacun d'apprendre, d'exprimer une pratique musicale, une expression artistique vis-à-vis des autres et qu'on ne focalise pas l'enjeu sur la seule maîtrise technique d'un instrument, mais davantage sur l'expression des personnes.

Il faudrait imaginer des sortes de forum où les personnes puissent se voir, pratiquer ensemble. Il faudrait créer des espaces de rencontres entre groupes, élus, musiciens, accompagnateurs (...) pour débattre de différentes visions de la musique, de la fabriquer, de la partager, de la vivre.

Enfin, Thierry Duval rappelle qu'un autre enjeu semble essentiel, celui de la représentation politique des musiciens amateurs qui n'existe pas. Aujourd'hui, ils n'ont aucun porte-voix capable de décrire leurs réalités et de revendiquer des propositions appropriées. Ainsi, la plupart des cadres de leurs pratiques se discutent et se créent sans eux. Il y a urgence à la création de fédérations de musiciens sur les territoires!



Le Florida

Agen

Le Florida est une scène de musiques actuelles qui a ouvert ses portes en 1993, au centre de la ville d'Agen, en proposant d'emblée un projet en coopération avec d'autres associations et acteurs culturels et territoriaux à l'échelle du département du Lot-et-Garonne.

Lieu de vie ouvert quasiment tous les jours du matin jusque tard le soir, le Florida anime un projet et des actions où accompagnement des pratiques, répétition, création, diffusion, numérique, expressions artistiques et citoyennes sont intimement imbriquées et en constante interaction.

Pour échanger sur les pratiques en amateur et le projet du Florida, nous avons rencontré le 26 janvier 2018, Florent Bénéteau, directeur artistique et culturel, Loïc Berthoumieux et Manuel Janssens, régisseurs son et Gabriel Baccomo-Chapolard, régisseur son et animateur des pratiques amateurs. Tous les quatre sont également musiciens amateurs !

www.le-florida.org

— Quelle est la place des pratiques en amateur dans le projet du Florida ?

— Au Florida, la place de la pratique en amateur est centrale. Elle est au cœur du projet global, construit et structuré autour de la pratique en amateur, qui a intégré la notion de répétition, tant au travers de l'accompagnement, de l'écoute, de l'équipe, de l'équipement, que par le lien qu'elle génère entre toutes les activités du Florida. Ainsi, les musiciens qui viennent répéter passent du temps dans la structure : ils rencontrent l'équipe, d'autres musiciens et croisent les personnes qui profitent de l'espace de vie, au bar du Florida. Des liens sont constamment créés entre la pratique en amateur et la diffusion, la création, l'accompagnement.

« Il ne faut pas hésiter à parler de création chez les amateurs ! »

Pour les régisseurs son, le lien avec les musiciens et les pratiques en amateur constitue le socle de leur métier, leurs fonctions. Ils sont impliqués à la fois sur la répétition et les concerts, ils sont également présents au quotidien sur l'installation des groupes, les répétitions, les projets spécifiques.

Lors des répétitions, les musiciens sont accueillis et selon leurs demandes, ils peuvent être davantage accompagnés, par exemple, à l'utilisation plus optimale de leur matériel. Des scènes ouvertes sont également mises en place depuis plusieurs années pour proposer à ces musiciens de partager ce qu'ils créent, ce qu'ils expriment dans des conditions scéniques, certes un peu réduites, mais avec du matériel et du personnel professionnels pour les accompagner. Les musiciens s'y inscrivent librement, ils ne sont pas choisis. 10 à 12 groupes sont sur scène et jouent 3 ou 4 morceaux chacun. *« Tout le monde sait comment ça fonctionne, et il y a parfois même une demande de groupes de Toulouse ou de Bordeaux. Pour ces groupes-là, l'espoir est de se*

faire remarquer. Tandis que pour les groupes locaux, différents degrés de motivation sont observés : mettre un premier pas sur scène, s'éclater et montrer à ses amis ce qu'ils jouent, ce qu'ils ont créé. C'est aussi un objectif, une échéance qui est fondamentale, pour structurer le travail, les répétitions. »

— Qui sont les musiciens et les musiciennes amateurs que vous rencontrez au Florida ?

— Globalement, ils sont de tous âges et pratiquent dans tous les styles musicaux. Les 25-30 ans sont sans doute les moins représentés. Néanmoins beaucoup de lycéens pratiquent et s'impliquent dans les différents projets proposés (scènes ouvertes, etc.), puis ils quittent la ville pour aller étudier en faculté. Les lycéens sont très moteurs de ce qui se passe en répétition. C'est l'âge où ils fondent leur premier groupe, ils ont besoin de cet espace. Ensuite viennent les quadragénaires qui sont également très nombreux.

D'année en année, le nombre de groupes qui gravitent autour de la salle est variable. Agen est une petite ville, quand les lycéens ont le bac, ils quittent la ville pour Toulouse ou Bordeaux. La dynamique entre-tient avec des groupes dure le plus souvent sur deux ou trois années quand ils sont lycéens. Ensuite, les membres du groupe se dispersent géographiquement. Enormément de musiciens dans le milieu bordelais sont passés par le Florida d'Agen ! La difficulté relative au développement des jeunes groupes amateurs en local peut également venir du fait qu'il manque quelques « locomotives » ou références artistiques locales plus reconnues qui pourraient contribuer à motiver les plus jeunes, à générer un mouvement, une aspiration. Il peut y avoir également un essoufflement des jeunes groupes amateurs - qui ne sont pas auto-

« La création est partout même chez les amateurs, et on doit l'accompagner de la même façon. »

nommes en termes de déplacements – dû au manque de relais (cafés concerts, espaces dédiés...) sur le territoire où il est possible de jouer en public dans des cadres différents que ceux proposés par le Florida. Néanmoins, des groupes plus âgés répètent également toutes les semaines au Florida depuis son ouverture il y a 25 ans, mais ces derniers jouent plutôt à l'extérieur. Il y en a aussi qui créent de nouveaux projets et beaucoup qui font des reprises; ceux-là ont plutôt entre 40 et 60 ans.

Parmi les musiciens amateurs qui fréquentent le Florida, les femmes restent minoritaires, même si cela peut varier d'une année sur l'autre. Ce sont néanmoins les lycéennes qui sont les plus présentes dans les studios de répétition (contrebassistes, violonistes, flûtistes, chanteuses). En termes de style musical, même si l'on constate une grande variété d'expression chez les groupes amateurs accueillis et accompagnés au Florida, il y a toujours eu une forte couleur hip-hop/rap. Un son hip-hop agénais singulier se distinguait il y a quelques années!

— Proposez-vous des espaces d'expression, de création, des actions spécifiques en direction des musiciens amateurs ?

— À proximité du Florida, il y a deux lycées, l'un technique et l'autre général, qui proposent une classe « musique ». Une scène ouverte est organisée dans ce lycée pour créer des liens, des passerelles mais aussi parce que les lycéens répètent au sein de leur établissement scolaire.

Le Florida met également en œuvre un projet en direction des lycées agricoles qui sont excentrés à la campagne et où les lycéens, le plus souvent internes, répètent et jouent. L'idée de ce projet est de donner la possibilité aux lycéens de ces établissements qui ont une pratique musicale, de se retrouver pendant deux journées au Florida pour échanger, se rencontrer, jouer ensemble... Sans surprise, le plus souvent c'est un professeur qui est lui-même musicien et qui a déjà fréquenté le Florida qui s'implique dans ce projet. Il n'y a pas de hasard!

« Le concert de A à Z » est un projet qui est mené avec un collège. Des élèves sont accueillis en trois temps pour découvrir tous les postes et métiers du spectacle vivant (régie, son, lumière, communication, programmation...). En petits groupes, les collégiens organisent un concert de A à Z, en étant au maximum « aux manettes » de l'opération, de la programmation à la sonorisation.

Des ateliers « physique et son » sont aussi organisés avec un professeur de physique pour faire le lien entre physique du son et physique en classe. Ce projet a apporté une meilleure visibilité du projet du Florida auprès des collégiens. Ils y expérimentent également un lien et des connexions avec leurs enseignements plus théoriques. Ils reviennent ensuite plus facilement au Florida en dehors du cadre scolaire, s'y sentant plus à l'aise.

Pour les plus jeunes, le Florida propose également de l'éveil musical, ainsi que des cours et ateliers axés sur la pratique collective. Tous les musiciens inscrits au Florida participent à des ateliers collectifs qui aboutissent à des live sessions. Ils sont là, à tous les âges.

Le Florida propose également aux groupes amateurs de passer en première partie de concerts et soirées « sur la grande scène » (la jauge de la salle de spectacle du Florida est de 850 places). Ces concerts sont préparés avec les groupes par des résidences scéniques afin que les musiciens amateurs appréhendent la scène. Ces propositions de scène ne sont pas définies par cadre précis, il suffit que les musiciens en aient envie et qu'ils soient prêts. Elles se basent sur des échanges au sein de l'équipe entre la direction artistique et l'équipe des régisseurs qui sont en lien constant avec les groupes, et écoutent ce qui se crée en studio de répétition. La résidence scénique est accompagnée par les régisseurs son. Elle s'articule donc sur une approche assez technique du matériau sonore. Les régisseurs son n'interviennent pas sur l'artistique. Chacun d'eux incarne cet accompagnement différemment, selon ses sensibilités, son parcours.

« Le Grand défi, un moment attendu par les musiciens amateurs, sans limites artistiques! »

Le Grand Défi est également un projet très fédérateur ! Chaque musicien s'y inscrit individuellement, ensuite des groupes sont (re)constitués par tirage au sort et doivent créer un morceau qui illustrera une vidéo qui leur est également attribuée au hasard d'un autre tirage au sort. Tout ça se fait sur une thématique différente chaque année, comme par exemple « Guerre du feu/guerre des étoiles », « Les arts culinaires douteux », « L'Ouest américain »... En 2018, ce sera « Le grand défi prend l'eau ». Les non-musiciens sont aussi intégrés dans ce projet, notamment sur la participation à la création des décors de la soirée de restitution des projets ainsi créés.

Certains groupes se forment grâce ce projet qui crée une belle dynamique qui dépasse le simple fait de jouer. « *C'est un moment super convivial, sans prise de tête* ». Même si c'est une création, le thème est décalé, avec des extraits vidéo qui comprennent une bonne dose d'humour ! Néanmoins, chaque musicien s'y investit assez sérieusement. Il n'y a pas de limite artistique, par exemple un groupe peut se retrouver avec 3 guitares et un violon. Aujourd'hui, c'est un moment attendu par les musiciens amateurs du territoire agenais et lot-et-garonnais !

« L'idée est de fédérer des groupes et musiciens sur une esthétique singulière, notamment parce que ce type d'esthétique n'est pas accepté dans d'autres lieux, comme le hip-hop, notamment. »

Le Florida propose régulièrement d'ouvrir les studios, invite les groupes à se rencontrer et à jouer ensemble. L'idée est de fédérer des groupes et des musiciens autour d'une esthétique singulière (les « apéros hardcore » par exemple), notamment parce que ce type d'esthétique n'est pas accepté dans d'autres lieux, tout comme le hip-hop. En ce sens, le Florida accompagne également les musiciens pour les aider à affirmer leur expression, à revendiquer le droit de jouer leurs identités artistiques même si elles

ne sont pas communément ou facilement admises sur le territoire. Il invite à la création de collectifs afin que les musiciens créent eux-mêmes une soirée en lien avec leur esthétique. Cela a notamment été le cas dernièrement avec des musiciens investis sur le hip-hop ou le metal.

Les cartes blanches données à une personne ou à un groupe pour proposer un moment artistique dans le bar du Florida contribuent également à valoriser la créativité et la pratique en amateur. Les groupes s'y impliquent au-delà de leur pratique musicale. Ils organisent aussi une soirée par la mise en place d'une ambiance, de décors, d'éclairages, qui fait aussi le lien avec le théâtre parfois. « *Cela marche à chaque fois, car les personnes ont plein d'idées!* »

Enfin, la Fête de la musique reste un moment-clé pour les musiciens amateurs.

En revanche, les adhérents du Florida (700 personnes chaque année) ne sont pas forcément musiciens. De même, très peu de musiciens s'impliquent dans la gouvernance de l'association.

« L'idée est de fédérer des groupes et musiciens sur une esthétique singulière [...] »

— Quels sont les éléments de satisfaction professionnelle que vous retirez de la relation avec les musiciens et les groupes amateurs ?

— Sur cette dernière question, l'équipe du Florida nous a exprimé unanimement sa satisfaction à accompagner et à voir des personnes évoluer dans leurs pratiques musicales, à observer leur progression, à se faire plaisir tant sur scène que dans les studios de répétition, dans les lycées ou sur les scènes ouvertes : les voir grandir autant humainement que musicalement. Le rapport au temps, à la pratique artistique régulière permet de tisser cette relation, cette observation, ces liens.

Le fait également de pouvoir insuffler, partager des impressions, des conseils, donner un coup de pouce aux groupes, créer des liens entre les musiciens constitue un élément gratifiant, qui a du sens tant pour les musiciens que pour les régisseurs qui les accompagnent au quotidien.

« C'est la partie humaine qui est la plus gratifiante, épanouissante. Ça fait du bien de participer à la vie des musiciens, de sortir des relations techniques et plus formelles qu'on a avec les musiciens professionnels qu'on accueille sur les concerts. »

Le suivi des personnes et des groupes dans le temps est un élément vécu très positivement. Cet accompagnement peut aller jusqu'à l'impulsion de collectifs artistiques qui vont se développer, être en proposition, en autonomie... Le fait de pouvoir sensibiliser de jeunes musiciens au projet et aux activités du Florida, leur faire découvrir le lieu, ses propositions, son équipe est également vécu comme un des facteurs très bénéfiques du lien avec la pratique en amateur. Le fait que ces musiciens amateurs puissent passer la porte puis descendre en studios pour répéter, s'impliquer dans différents projets et parfois monter sur scène...



La CNFR

Confédération nationale des foyers ruraux

La Confédération nationale des foyers ruraux (CNFR) est un mouvement d'éducation populaire créé en 1946 à l'initiative du ministre de l'Agriculture François-Tanguy Prigent pour valoriser et redynamiser le monde rural et ses habitants. Depuis sa création, la CNFR cherche à fédérer l'ensemble des associations impliquées dans l'animation du monde rural qui se reconnaissent dans les valeurs de l'éducation populaire. 2200 associations y sont adhérentes, soit 180 000 adhésions individuelles au total. Parmi ces associations, environ deux tiers sont des foyers ruraux. Le dernier tiers est constitué d'associations rurales généralistes ou spécialisées. La plupart de ses adhérents sont regroupés au sein de 65 fédérations départementales ou unions régionales ou au sein de foyers de grands secteurs, sur l'ensemble du territoire.

La spécificité du mouvement est d'agir en milieu rural et périurbain, zones éloignées des grands pôles culturels. La pratique en amateur et l'engagement bénévole sont donc au cœur de la confédération. La CNFR est un réseau généraliste et environ un tiers des actions menées concernent la culture: spectacle vivant, théâtre, conte, musique, lecture, cinéma itinérant, randonnée patrimoniale... Le soutien à la pratique des amateurs est un axe prioritaire de la convention pluriannuelle d'objectif signée avec le ministère de la Culture.

Pour échanger avec la CNFR sur les enjeux des pratiques en amateur, nous nous sommes entretenus le 18 mai 2018 avec Rémi de Montaigne, animateur du réseau national pour les questions de culture, ruralité et pour le projet « Libère ta parole » et avec Sylvie Bideaux, coordinatrice régionale de l'Union régionale des foyers ruraux Paca.

www.foyersruraux.org

— Quelles sont les valeurs que la CNFR associe à la pratique en amateur ?

— La CNFR insiste tout d'abord sur l'importance de (re)créer du lien social : comment impliquer les citoyens dans les projets et faire en sorte qu'ils en soient parties prenantes. Pour cela, selon la CNFR, l'éducation populaire se doit d'être en perpétuel (re)questionnement. *« On oppose souvent artistes et spectateurs en positionnant ces derniers comme simples consommateurs de culture. Il existe pourtant bien des manières de les impliquer : participer à la communication, être associé à la programmation, organiser des ateliers avec l'artiste... Et cela permet de créer une dynamique de territoire ».*

« Être dans la valeur du faire plus que dans le voir. Être dans cette idée du faire ensemble. »

Pour la CNFR, cet objectif implique d'être innovant dans la façon d'aller interroger le territoire, les publics et de proposer des axes complémentaires à un projet de diffusion. Par exemple, faire venir des producteurs locaux lors d'une manifestation permet de créer du lien, non seulement avec le public, mais également avec l'équipe d'organisation, l'équipe technique, les artistes...

Enfin, la CNFR défend l'idée d'une nécessaire et juste reconnaissance des compétences de chacun, notamment dans ces territoires ruraux qui peuvent souffrir d'un déficit d'image. La valorisation des pratiques en amateur répond à un besoin réel de reconnaissance. Le croisement entre pratique professionnelle et pratique en amateur permet l'organisation d'événements singuliers. Dans les actions menées par les foyers ruraux ce croisement est généralement envisagé : artiste amateur local en première partie, organisation d'une formation, d'une masterclass ou d'une rencontre avec l'artiste professionnel programmé... Cela est pensé non seulement pour que le territoire s'enrichisse, mais aussi parce que le territoire peut enrichir les participants de l'extérieur. *« Beaucoup d'artistes, quand ils se produisent en territoire rural, se rendent compte d'une réalité qu'ils ne trouvent pas ailleurs et qui les enri-*

« Être dans cette idée du faire ensemble. »

chit. Dans la manière d'accueillir, la convivialité... Dans l'esprit d'initiative aussi, quand ils font le constat de la qualité des propositions malgré les moyens réduits et les contraintes matérielles ou techniques (des spectacles dans des grottes, des granges...). Ils y trouvent une proximité différente au public. »

« Le hors les murs ou l'itinérance ne sont pas une mode dans les territoires ruraux, mais une nécessité. »

Pour animer ces dynamiques, (dont les vecteurs sont issus de cultures très diverses), et tisser du lien à long terme, des animateurs compétents et formés, s'appuyant sur des méthodes de travail structurées, sont indispensables.

— Comment la question des pratiques en amateur est-elle travaillée et abordée au sein de la CNFR ?

— La question de la formation est récurrente au sein de la CNFR. Elle pose le sujet de la formation des bénévoles principalement, mais également celle des animateurs du réseau et des intervenants.

La pratique en amateur en tant que telle n'est actuellement pas abordée sous un angle direct ou au sein d'un groupe de travail comme cela a pu être le cas par le passé. Pour la CNFR, les croisements des enjeux sont nécessaires et les découpages sont pour l'instant plutôt thématiques : cinéma, littérature, spectacle vivant... Le sujet de la pratique en amateur est néanmoins toujours bien présent dans tous ses échanges.

— Quels sont les constats que vous posez sur la pratique artistique en amateur ?

— Une question, qui n'est pas centrale, revient régulièrement : celle des modèles économiques. *« Est-ce que certains payent des charges et d'autres non ? Est-ce qu'on se positionne comme professionnel ? Est-ce qu'on veut vendre son travail... ? Il faut régulièrement clarifier*

les choses». Cette question de la représentation des amateurs, pour valoriser leur création, se pose forcément à un moment donné. Face au déficit de moyens et de reconnaissance, les foyers ruraux profitent d'être organisés en réseaux pour mutualiser la diffusion. Cette solidarité permet de faire circuler les œuvres créées par les artistes amateurs adhérents. Chaque territoire se spécialise en fonction de ses compétences et ses envies : théâtre, conte, lecture publique, musique, danse... « *Par exemple des fédérations, en Haute-Marne et en Aveyron, organisent chaque année de grandes rencontres amateurs avec des formations ou des scènes ouvertes. Ces temps conviviaux permettent de valoriser ce qui se fait tout au long de l'année dans les foyers ruraux et d'ouvrir à un public plus large* ». La CNFR fait le constat d'une pratique amateur très dynamique et intergénérationnelle, mais d'un manque de reconnaissance des acteurs culturels institutionnels, notamment sur le plan financier, couplé à d'autres freins comme le manque de temps et de moyens humains des animateurs du réseau ou encore les problématiques budgétaires des adhérents... Les artistes amateurs savent pourtant créer des œuvres de grande qualité, comme en photographie par exemple. Amateur ne signifie pas « de qualité inférieure ». « *C'est sans doute parce qu'ils ne se préoccupent que de l'artistique, car il n'y a pas de modèle économique derrière. Cela peut même générer des tensions* ».

« Pour parler un peu crûment, ça ne rapporte pas beaucoup la pratique en amateur. Dans un contexte où les financements pour toutes nos associations sont un peu resserrés, comment faire pour continuer à faire ce travail-là de façon efficace, avec cette attente derrière un peu contradictoire de la part de nos partenaires : faire toujours monter en gamme la pratique amateur, aller vers une exigence artistique alors que cela ne peut se faire qu'avec un accompagnement de qualité. »

— Quels projets avez-vous mis ou mettez-vous en œuvre sur cette thématique ?

— La CNFR explicite à titre d'exemple un projet d'envergure nationale et un projet de territoire.

Depuis 2016, la CNFR cherche à outiller son réseau, notamment en ce qui concerne la formation des bénévoles, en matière de montage de projets artistiques et culturels. C'est l'objet du guide *Ose ton projet culturel*⁸. Ce « kit d'action éduc' pop » vise à accompagner les porteurs de projets culturels des foyers ruraux et à les inviter à réinterroger leurs pratiques pour qu'elles soient en adéquation avec la démarche d'éducation populaire portée par la confédération. Il a également pour vocation de rassurer les porteurs de projets artistiques et culturels bénévoles qui n'osent plus se lancer par peur d'être considérés comme illégitimes.

En Région PACA, le projet « Bouge ton étiquette » a permis d'accompagner de jeunes graffeurs pour contacter leur mairie et demander des autorisations pour peindre dans l'espace public. Au-delà de la réalisation artistique, l'objectif était de lutter contre les préjugés qui peuvent toucher les jeunes et de travailler avec eux à la réappropriation de l'espace public.

— Pour vous, quels sont les enjeux actuels liés à la pratique en amateur ?

— Au sein de sa commission culture, la Confédération nationale a entrepris de travailler la question des droits culturels. Elle s'interroge sur ces notions de droits culturels et de diversité culturelle et sur la place qu'y prennent les pratiques en amateur, avec la crainte de les voir reléguées au second plan. Un séminaire national a été organisé en décembre 2018 pour mobiliser le réseau autour de ces questions.

Par ailleurs, la CNFR fait le constat d'une lecture à deux niveaux de la politique culturelle menée par le ministère de la Culture en direction du milieu rural. D'un côté, c'est le plan « Culture près de chez vous ». Pour la CNFR, celui-ci incarne une vision radicale et centralisée de la démocratisation culturelle : des structures culturelles labellisées apportent la culture dans les territoires les plus pauvrement dotés. De l'autre côté le Pass culture, à destination des jeunes, regroupe au nom des droits culturels « *un peu tout et n'importe quoi* » en termes de

8. <http://www.osetonprojetculturel-foyersruraux.org>

propositions dites culturelles... « On a deux tendances au ministère, on ne sait plus trop ce qu'est la ligne, ce qui est reconnu comme culturel ou non. Avec cette idée sous-jacente que les droits culturels relèvent un peu du tout venant tandis que l'État va continuer à s'occuper de la culture dite légitime ». Dans ce contexte, les adhérents de la CNFR ont du mal à se positionner dans leurs rôles d'associations censées favoriser le développement culturel et particulièrement celui de la pratique en amateur dans une dynamique d'engagement citoyen et d'implication des habitants sur leur territoire. L'ambition est avant tout de faire reconnaître les initiatives et talents qui viennent des habitants et de transformer le regard porté sur les ruralités : elles sont aussi créatrices de culture.

« On nous demande du faire du lien avec les citoyens, de développer les territoires, mais en même temps on nous impose de choisir des artistes dans des catalogues, qui en plus ne ramènent pas forcément d'audience localement... On essaie de faire remonter ce genre de problématiques aux pouvoirs publics afin que les choses bougent... »

« On essaie de faire remonter ce genre de problématiques aux pouvoirs publics afin que les choses bougent... »



L'ARA

Roubaix

Autour des rythmes actuels, l'ARA, association roubaisienne, est née en 1988 de l'initiative de musiciens et musiciennes. Pour elles et eux, il s'agissait de pouvoir proposer d'autres manières d'apprendre la musique que celles alors à l'œuvre dans les écoles de musique académiques. L'envie était de proposer une transmission axée sur la pratique musicale plus que sur la théorie, favorisant une transmission orale et collective plus qu'individuelle et basée sur l'écriture, et ce pour les esthétiques rock, dénomination qui précédait à cette époque la terminologie de musiques actuelles !

Aujourd'hui, le projet de l'ARA est souvent qualifié d'hybride, lieu d'accompagnement des pratiques musicales, école de musique, mais pas que ou bien plus, lieu de résidence pour des groupes du territoire, lieu de découvertes, de rencontres, lieu de vie autour de l'expression artistique de tout un chacun. Il s'articule autour de trois pôles de développement, dont l'un est pleinement dédié la pratique artistique : le pôle Formation artistique. Ce dernier se développe autour de deux axes principaux : l'apprentissage musical et l'accompagnement.

L'apprentissage musical s'incarne à l'ARA par une école des musiques actuelles, activité fondatrice de l'association. Ce sont environ 250 élèves, appelés apprenti-e-s à l'ARA, de 6 à 60 ans, qui y sont accompagnés chaque année par une dizaine de musiciens intervenants. Ces apprenti-e-s peuvent à loisir progresser dans leur pratique instrumentale axée sur l'instrumentarium des musiques actuelles, guitare, basse, batterie, platines, MAO, chant... Ils et elles peuvent également jouer en collectif et découvrir certaines pratiques artistiques des percussions corporelles, urbaines au chant polyphonique...

L'accompagnement des groupes est développé quant à lui selon deux cheminements. L'un vise à répondre à des sollicitations de groupes amateurs qui viennent chercher de la ressource et des conseils pour améliorer leurs pratiques de manière spontanée ; l'autre vise à proposer une expertise en matière d'accompagnement des groupes qui souhaitent postuler à des tremplins ou dispositifs de soutien locaux. Dans les deux cas, l'ARA propose un parcours modulable selon les groupes à partir d'un entretien dont l'objet est de mieux connaître le groupe et son histoire, de mieux cerner ses attentes et ses besoins. Ce parcours se poursuit ensuite par un bilan scénique et artistique réalisé avec le groupe en conditions de scène. Ce bilan permet de définir des pistes de travail dans le cadre d'un projet de résidence. Plus rarement, certains groupes amateurs souhaitent être accompagnés sur leurs pratiques de répétition ou en vue d'une session d'enregistrement.

Pour approfondir le sujet des pratiques en amateur au sein du projet de l'ARA, nous avons échangé, le 13 juin 2018, avec Jacob Khelil, alors codirecteur en charge des pratiques musicales, Jules Novena, chargé d'accompagnement des projets musicaux et Nicolas Harnetiaux, alors chargé de l'accueil des publics et des projets d'apprentissage musical.

■ Comment le projet de l'ARA fait-il écho aux pratiques musicales du territoire, amateurs et/ou professionnelles ?

« *La pratique amateur, c'est l'essentiel de nos activités* ».

■ À l'ARA, la distinction amateurs/professionnels ne s'opère pas, c'est bien de pratique musicale dont il s'agit ! Néanmoins dans les faits, ce sont effectivement, en très grande majorité voire en quasi-totalité, des pratiques en amateur que l'ARA accompagne au quotidien. En ce qui concerne son école de musique, la structure fait le constat qu'elle n'implique que des musiciens et musiciennes amateurs. En revanche, pour la partie accompagnement de projets musicaux, les envies et les frontières sont plus mouvantes. Les groupes accompagnés sont quasiment tous amateurs, mais certains souhaiteraient peut-être tenter une aventure plus professionnalisante. De toutes les façons, l'ARA reste ouverte à chaque initiative artistique que souhaiterait être soutenue.

■ Quelles sont les valeurs à l'œuvre pour l'ARA dans l'accompagnement et la valorisation des pratiques en amateur ?⁹

■ Le projet de l'ARA s'est bâti autour de trois valeurs principales : l'esprit collectif, l'égalité des chances et le respect des cultures. La pratique en amateur est au cœur de ces valeurs à l'ARA. Cela passe par l'ouverture à tous et toutes. Le respect des cultures signifie pour l'ARA de ne s'interdire aucune esthétique musicale, ne fermer l'accès à aucune personne. L'esprit collectif se développe par la pratique collective, aucun cours n'a lieu en individuel.

■ Qui sont les musiciens et musiciennes amateurs sur votre territoire ?

■ Les groupes accompagnés sont actuellement presque exclusivement masculins, et au-delà du constat actuel, c'est une tendance qui se vérifie sur une échelle de temps plus large. Sur une trentaine de groupes rencontrés depuis le début de 2018, soit une centaine de musiciens, le ratio est d'environ 9% de femmes musiciennes au sein de ces groupes amateurs. La plupart de ces musiciens sont en grande majorité âgés de 20 à 35 ans.

En termes de styles musicaux des groupes accompagnés, c'est le rock qui prédomine. Cela s'explique sans doute en écho aux représentations que les musiciens se font du secteur professionnel qui serait davantage structuré autour de ce style. Cela questionne aussi l'identification tant à la fois des possibilités d'accompagnement d'un projet tel que celui de l'ARA sur d'autres styles musicaux, que la manière de repérer et de répondre aux besoins des groupes d'autres couleurs musicales.

En ce qui concerne les musiques électroniques ou le rap, esthétiques moins présentes à l'ARA, on pourrait ainsi se demander si les musiciens sont moins au courant des possibilités d'accompagnement, ou s'ils pensent avoir moins besoin d'accompagnement, ou encore si l'accompagnement proposé ne répond pas à leurs attentes.

Paradoxalement, même si le style le plus écouté chez les 15-25 ans reste le rap, cela ne se reflète pas dans les styles musicaux pratiqués au sein de l'ARA. Peut-être cela résulte-t-il d'une volonté de faire par soi-même qui serait plus constitutive de ces esthétiques ?

**« Il s'agit
de donner
l'opportunité
d'expérimenter
le jeu
en public,
en collectif. »**

9. <http://www.ara-asso.fr/Nos-valeurs-nos-objectifs.html>

En ce qui concerne l'école et l'apprentissage musical, la mixité, tant en termes d'âges que de parité est plus effective. Au sein des ateliers de jeu en groupe, les musiciens et musiciennes vont des jeunes adolescent·e·s (12-13 ans) aux adultes, pour une répartition femmes – hommes à parts égales. Néanmoins, si l'on considère la nature des pratiques artistiques ou des instruments pratiqués, les femmes sont plus nombreuses sur les pratiques de chant, de guitare ou de clavier. Les cours de basse ou de batterie sont plus investis par les hommes. L'ARA propose aussi des ateliers dédiés aux enfants de 6 à 12 ans appelés les « parcours kids ». En termes de style, l'influence rock anglo-saxonne reste très présente. Les adolescents aiment toujours monter des groupes d'influence plutôt rock. Mais certaines ouvertures s'entendent du côté de la soul, du R'n'B et un peu du reggae.

— Développez-vous des projets « made in ARA » dédiés à la pratique en amateur ?

« Il s'agit de donner aux apprenti·e·s musicien·ne·s l'occasion, l'opportunité d'expérimenter le jeu en public, en collectif. »

— Différents moments sont dédiés à la mise en visibilité des apprenti·e·s musicien·ne·s : « l'incroyable Kermesse », qui a lieu en fin d'année scolaire, permet aux musiciens et musiciennes amateurs de jouer sur scène et devant un public. Il s'agit de la fête de fin d'année de l'école lors de laquelle les groupes les plus avancés se produisent. Cette « incroyable Kermesse » est aussi l'occasion de proposer des moments de scènes ouvertes pour tous les musiciens et musiciennes.

Quatre fois par an, les fiestas proposent également aux apprenti·e·s musicien·ne·s de jouer en collectif plutôt en format jam session, bœuf ou scène ouverte. Cela leur permet d'expérimenter le jeu en collectif sans obligatoirement être déjà membre d'un groupe au préalable.

In fine, ces moments sont aussi l'occasion de mettre en lumière des projets artistiques plus personnels des apprenti·e·s musicien·ne·s. qui pratiquent la musique à l'ARA.

Depuis janvier 2018, une fois par mois, « les Jukebox » sont des journées de découvertes de pratiques artistiques plus méconnues pour des publics éloignés des pratiques musicales. Sur différents thèmes (l'électro-musique, la musique et le corps, la voix...), ces journées « Jukebox » proposent des ateliers ouverts à tous. Certains sont payants, d'autres non. Ils permettent de découvrir des pratiques artistiques, des instruments...

Un projet de rencontres entre musiciens, « BandDating », est également en préparation.

En ce qui concerne l'accompagnement des groupes déjà constitués, le plus souvent encore amateurs, l'ARA est un des partenaires privilégiés de « Tour de chauffe », dispositif métropolitain d'accompagnement. Dans ce cadre, différents groupes locaux sont sélectionnés, accompagnés et programmés sur différentes scènes locales en première partie d'un groupe plus reconnu et éprouvé.

— Avez-vous perçu d'autres enjeux par rapport à la pratique en amateur ? Des envies témoignées par les musiciens et musiciennes ?

« Une sorte d'atelier, de laboratoire de pratiques musicales qui puisse faire le lien entre l'apprentissage musical et le projet artistique, les processus de création, une sorte de chaînon manquant, d'endroit d'expérimentation accompagné ou non. »

— Les musicien·ne·s impliqué·e·s à l'ARA le sont soit sur de l'accompagnement quand ils ont déjà un projet artistique, le plus souvent de groupe, soit sur de l'apprentissage musical quand ils veulent découvrir ou approfondir une pratique instrumentale. Mais entre ces deux états, il reste une sorte de flou artistique. Il s'agit du moment, de l'espace entre la fin d'une phase d'apprentissage et le futur projet artistique plus personnel, ou encore celui du futur groupe qui n'est pas déjà constitué ou qu'on n'a pas encore rejoint. Entre ces deux états la nécessité d'un espace où les gens peuvent se rencontrer, expérimenter, être accompagnés ou pas, être soutenus dans des processus de création semble essentielle. Cela

pourrait être une forme d'atelier permanent, de laboratoire des pratiques musicales qui puisse faire le lien entre l'apprentissage musical et le projet artistique, une sorte de chaînon manquant.

« Les musicien-ne-s amateurs dans leurs attentes par rapport à l'apprentissage expriment de manière conjointe, bien évidemment l'envie d'apprendre et de progresser dans leurs pratiques musicales, mais aussi de trouver des moments de convivialité, de partage et de découvertes, de rencontres et de socialisation. »

Au sein de l'école de musique de l'ARA, les apprenti.e.s musicien-ne-s expérimentent la pratique musicale, l'apprentissage et la recherche de progression dans la pratique artistique. Cependant, ils sont également en attente de moments de partage, de convivialité, de vivre leurs pratiques musicales comme un vecteur de socialisation au sein de l'association. L'importance d'être accueillis dans un lieu de vie, de convivialité, d'humanité est clairement exprimée.

Environ la moitié des apprenti.e.s musicien-ne-s s'inscrivent dans une relation longue avec l'ARA, qui dure plusieurs années et souvent au-delà de cinq ans. Ils apprécient le lieu, la qualité de la relation, ils ont envie de progresser dans leurs pratiques, mais aussi de partager des rencontres. Certains, presque la moitié des musicien-ne-s, changent d'instrument, mais restent à l'ARA, s'essayent à d'autres parcours pédagogiques. Pour l'autre moitié, ce sont plus des impératifs personnels et professionnels qui les obligent à changer de ville et donc à quitter l'ARA.

En ce qui concerne l'accompagnement des projets musicaux, les attentes complémentaires des groupes se portent essentiellement sur le fait de pouvoir trouver des endroits où jouer, où partager leur projet en public. Un grand vide

persiste entre les structures d'accompagnement qui soutiennent les groupes professionnels, ou déjà bien engagés dans cette voie, et les groupes amateurs qui sont livrés à eux-mêmes et qui ne savent pas à qui s'adresser, comment procéder. Les groupes qui ont accès aux scènes des lieux plus institués (Smac, lieux conventionnés...) ont déjà un certain niveau de développement. Néanmoins, les possibilités de jouer sur la métropole lilloise sont bien présentes notamment via le réseau des bars, même si le nombre de groupes est lui aussi très important !

« La plupart des groupes qui viennent en accompagnement, ce qu'ils recherchent c'est bien de jouer, pas forcément de devenir professionnels. C'est de partager en public et sur scène dont ils ont envie ! »

« Trouver des moments de convivialité, [...] de découvertes, de rencontres et de socialisation. »

— Existe-t-il des passerelles avec les autres pôles du projet de l'ARA, notamment celui autour de la médiation ?

— Un deal tacite existe. Lorsqu'un groupe est accompagné, par exemple dans le cadre d'une résidence à l'ARA, l'idée est qu'il puisse rencontrer différents publics impliqués dans les projets de médiation l'ARA, partager avec eux son expérience, sa vie de groupe. Il s'agit avant tout d'une rencontre basée sur l'humain, l'échange, le dialogue. L'autre passerelle qui existe et qui se vérifie fréquemment, c'est que certains musiciens de groupes accompagnés deviennent intervenants en action culturelle.

Les groupes accompagnés jouent également dans les Fiestas. C'est une occasion de susciter la rencontre entre des apprenti.e.s musicien-ne-s et des musicien-ne-s plus confirmé.e-s. L'enjeu à l'ARA est bien la rencontre, l'ouverture, la mise en relation, la transversalité !



Polysonik

Orléans

À l'origine du projet au début des années 2000, Polysonik est un collectif de musiciens amateurs orléanais qui revendique auprès de la collectivité locale l'accès à des espaces de répétition dans des conditions décentes et d'une capacité suffisante pour absorber la demande grandissante des musiciens sur le territoire. Le collectif s'est rapidement structuré en association.

Initialement, Ange 13 a eu pour objet la promotion des pratiques musicales en amateur. L'association Défi-Antirouille s'est naturellement orientée vers l'organisation de concerts et festivals en plus de la gestion d'un premier petit lieu de répétition en centre-ville, très vite saturé et fonctionnant avec peu de moyens. L'association s'est professionnalisée grâce aux contrats aidés dits emplois jeunes, comptant jusqu'à trois salariés à plein temps, et a élargi son activité à la réalisation de clips vidéo. Elle a contribué à l'émergence d'un lieu de diffusion musiques actuelles à Orléans, qui verra le jour sous le nom de l'Astrolabe, géré par l'association Antirouille. Ange 13 a parallèlement continué à militer pour la création d'un espace de répétition plus important qui permette de répondre aux besoins du territoire. Elle s'est pour cela regroupée en collectif au côté d'autres associations également concernées par la problématique: l'Antirouille, la Fraca-Ma, alors jeune fédération régionale musiques actuelles, Defi, association organisatrice de concert et gérante d'un lieu de répétition en périphérie d'Orléans et Musique & équilibre, école de musique associative. Polysonik a finalement vu le jour en 2007, en même temps que la dissolution de l'association Ange 13.

Elle s'est pour cela regroupée en collectif aux côtés d'autres associations également concernées par la problématique : l'Antirouille, la Fraca-Ma (alors jeune fédération régionale

musiques actuelles), Defi (association organisatrice de concert et gérante d'un lieu de répétition en périphérie d'Orléans) et Musique & équilibre (école de musique associative). Polysonik a finalement vu le jour en 2007, en même temps que la dissolution de l'association Ange 13. L'association Polysonik gère un espace de répétition, de préproduction et d'accompagnement technico-artistique pour la pratique des musiques actuelles et amplifiées. Son conseil d'administration s'articule autour de trois collègues. Le collègue fondateur est essentiellement représenté par la Fraca-Ma et l'Antirouille (Ange 13 n'existe plus, Musique & équilibre s'est retirée lors de la construction du projet et Defi développe plutôt des actions complémentaires en direction des quartiers). Le collègue « ressources » est composé de représentants d'associations liées à la pratique musicale (association de groupes et/ou organisatrices de concerts). Le collègue « usagers » est composé de musiciens amateurs qui pratiquent dans la structure.

Le projet de Polysonik est essentiellement axé sur la pratique en amateur. Il s'agit d'un alignement pragmatique, car celle-ci constitue la très grande majorité de la demande, soit environ 90% des musiciens. Néanmoins, le lieu a été pensé et équipé pour accueillir indistinctement amateurs et professionnels en offrant des conditions de pratiques professionnelles. L'association a développé le principe d'identification des parcours de musiciens, quels que soient leur régime professionnel, leurs capacités et leurs envies de développement. La structure se compose de 4 studios de répétition, un studio de type home studio adapté à la pratique de la MAO, un studio d'enregistrement et une régie d'enregistrement mobile, affichant un taux d'occupation de 75% depuis leur création.

Pour échanger avec Polysonik sur les enjeux des pratiques en amateur, nous nous sommes entretenus le 30 novembre 2017 avec quatre membres de l'équipe :

Philippe « Supafuh » Denni, responsable du pôle accompagnement et MAO. Il exerce par ailleurs depuis 1997 une activité semi-professionnelle de DJ, auteur, compositeur, interprète hip-hop autodidacte.

Thomas « Nero » Adam, régisseur encadrant de répétition et enregistrement. Il est par ailleurs technicien professionnel dans l'événementiel musiques actuelles, artiste hip-hop

amateur autodidacte (MC, beatmaker) et DJ radio.

Gwen Debrauwere, régisseur général et responsable du pôle répétition. Il est par ailleurs musicien amateur autodidacte de rock/punk depuis 25 ans.

Benjamin Alcaniz, directeur. Il est par ailleurs président et membre actif d'une association (promotion, label et organisation DIY de concerts rock/punk/hardcore) depuis 20 ans et musicien autodidacte depuis 25 ans.

— Professionnels, amateurs, semi-professionnels, en voie de professionnalisation... Quelle typologie feriez-vous des musiciens et musiciennes qui pratiquent à Polysonik ?

— Polysonik commence tout juste à différencier les offres en direction des amateurs et des professionnels, en proposant par exemple une politique tarifaire plus avantageuse la journée que le soir, les professionnels utilisant plutôt les studios en journée. Ce constat peut paraître paradoxal, mais les professionnels semblent moins enclins à consacrer des moyens financiers à la répétition que les amateurs pour lesquels il s'agit d'un loisir.

« On a parfois des réactions surprenantes de la part de professionnels qui nous disent avoir "l'impression de payer pour travailler" voire sont tout simplement surpris de devoir payer. Peut-être est-ce un phénomène local, ou une habitude que leurs projets soient portés par des prods qui gèrent les aspects financiers pour eux. Les amateurs vont plutôt réagir en affirmant que les tarifs sont vraiment peu chers. »

Il faut préciser ce qui est entendu par professionnel et distinguer les musiciens qui vivent pleinement de leur pratique artistique et ceux qui intègrent des pratiques professionnelles dans leurs démarches sans pour autant totalement vivre de leur musique. *« Il y a beaucoup de « professionnalistes », des musiciens qui ont toutes les contraintes des professionnels, qui ont des apports financiers professionnels ponctuels (cachets, salaires), qui se donnent des ambitions professionnelles, mais qui ne sont pas encore rémunérés suffisamment pour avoir un budget spécialement attiré à la répétition, dégager un salaire régulier, avoir un budget de rotation pour la gestion de leur matériel... Ce qui est finalement la norme pour un entrepreneur : composer avec des entrées et des sorties d'argent régulières, une part d'investissement, une démarche de développement... ».*

Peu d'artistes 100 % professionnels utilisent les studios de Polysonik, il s'agit plutôt de musiciens en voie de

professionnalisation, voire pour beaucoup d'éternels artistes émergents. L'absence de développeurs d'artistes, de producteurs, de tourneurs sur le territoire ne facilite pas cette émergence. En règle générale, ces artistes en voie de professionnalisation n'ont pas pensé à la budgétisation de leur outil de travail, n'ont pas de fonds de roulement dédié à leur pratique professionnelle, leur achat de matériel... Beaucoup de ces musiciens aux profils hybrides complètent leurs revenus tantôt avec de l'enseignement, tantôt via une structure associative ou des revenus non déclarés. Et pour la plupart, il s'agit d'une période de vie ponctuelle avant de revenir à un salariat plus classique et souvent lié à un contexte personnel qui le leur permet : enfants en bas âge qui grandissent, perte d'emploi, séparation... Il est intéressant de constater que ces profils de musiciens se retrouvent beaucoup dans ceux des professionnels de l'équipe de Polysonik : multiactivité, polyvalence, pratiques musicales amateurs ou semi-professionnelles et/ou associatives en parallèle à leur emploi...

Ces artistes professionnels ou aux profils hybrides représentent environ 25 % des usagers des studios de Polysonik, les 75 % restants sont des artistes strictement amateurs, qui n'ont aucune velléité professionnelle. C'est à destination de ces derniers que se concentre l'offre de Polysonik. Et la demande est telle que développer plus d'offres à destination des artistes professionnels se ferait au détriment de la répétition plus ponctuelle même si régulière des amateurs, et serait économiquement dommageable pour la structure. C'est pourquoi Polysonik ne propose qu'occasionnellement de dédier un studio équipé à de la résidence sur un temps long.

Parmi ces artistes amateurs, après une forte tendance à l'augmentation de la moyenne d'âge sur les cinq dernières années, Polysonik fait le constat d'un retour significatif des 16-25 ans. C'est sans doute en partie grâce aux démarches d'actions culturelles à destination des lycéens mises en place par la structure. En parallèle, quelques seniors ont investi les studios dernièrement, plutôt pour des projets individuels tels que des enregistrements patrimoniaux, de répertoires oubliés. Certains s'investissent dans le projet associatif pour créer du lien, se faire un réseau ou encore échanger avec d'autres musiciens.

L'esthétique metal ou guitare intense est toujours très présente. Les esthétiques ayant tendance à se développer sont le hip-hop, notamment à travers l'émergence de collectifs de musiciens et la pop, style vers lequel se tournent souvent des pratiquants issus d'une formation classique. « *La tendance est également au cross platform: les artistes hip-hop veulent intégrer des guitares, les artistes rock ou variété de l'électro... Ils ne sont plus dans les styles, dans les catégories* ». Enfin ce sont de plus en plus de projets individuels d'électro ou de hip-hop, qui n'ont pas les contraintes des groupes de format rock classique (guitare, basse, batterie, chant) et ont donc besoin de configurations techniques moins lourdes qui sont accompagnés. Parmi tous ces projets, peu de groupes jouent des reprises, la grosse majorité des musiciens accueillis travaille des compositions.

La mission de Polysonik est d'apporter du confort à tous ces usagers, grâce à un équipement de qualité, des apports méthodologiques, de bonnes conditions d'enregistrement et de bons conseils en fonction des objectifs de chacun.

« Parfois, notre approche permet également de casser des mythes. La musique est souvent abordée par le prisme du divertissement et du succès. On est là aussi pour rappeler la réalité. Aujourd'hui des groupes qui sortent des projets il y en a des milliers. Un parcours d'artiste n'est pas garanti. Il y a une interconnexion de facteurs: chance, talent, travail, environnement... L'épanouissement personnel ne passe pas nécessairement par la réussite telle qu'elle est présentée. Il peut être plaisant d'être juste un artiste local, qui pratique au quotidien, profite du moment: la création, la pratique, l'apprentissage... C'est enrichissant d'apprendre à se connaître artistiquement, de s'essayer à composer. Le chemin est aussi important que la destination ».

« Tout le monde est ouvert à bosser de manière plus professionnelle. C'est notre boulot: les accompagner vers une pratique plus sérieuse, adaptée à leurs ambitions. »

« Tout le monde est ouvert à bosser de manière plus professionnelle »

— L'entrée technico-artistique, un choix au service de la pratique, quelle qu'elle soit

— Mieux les studios sont équipés, plus il faut accompagner techniquement les usagers à utiliser le matériel. Pour Polysonik, cette entrée technique part d'un principe de base: bien se sonoriser pour bien s'entendre. Une fois ce principe intégré par les musiciens, des questions et considérations artistiques en découlent naturellement. C'est pourquoi le projet de la structure

s'oriente plus vers une approche technico-artistique que socio-culturelle. Cette approche leur semble idéale, car très égalitaire. À Polysonik, les origines sociales et le profil de l'utilisateur n'entrent pas en ligne de compte: tout le monde sera accueilli de la même façon et considéré comme musicien. « *À travers certaines approches, dans certains quartiers par exemple, à force de ne pas considérer les gens comme des musiciens, est-ce que*

l'on ne les enferme pas dans des considérations purement sociologiques ou anthropologiques. Tu es rappeur, tu es un musicien, tu n'es pas un individu qu'on cherche à occuper pour éviter un désœuvrement. C'est finalement une posture plus politique qu'elle n'y paraît. »

« Avec Ange 13, le peu de subventions de la ville était octroyé par le service jeunesse. Il y avait toujours ce débat de dépendre du service jeunesse ou du service culturel. On fait du culturel avec du social dedans et inversement. C'est contre-productif de chercher à différencier. »

L'équipe de Polysonik part du principe qu'un amateur ou un professionnel qui a un projet d'enregistrement ou de live n'investira peut-être pas le même temps, mais suivra le même processus. C'est pourquoi la préproduction est un outil fortement mis en avant par la structure. Elle concerne tout le monde et nécessite technicité et méthodologie. Elle permet de dépasser le schéma binaire répétition/enregistrement qui s'apparente plus à de la prestation de service.

« On est vraiment un lieu de ressource technico-artistique. »

— Différents usages de la MAO

— Concernant la pratique de la MAO, Polysonik réinterroge constamment son approche. À l'ouverture, les demandes concernaient principalement la composition sur ordinateur, puis elles se sont orientées plutôt vers l'auto-enregistrement puis vers l'intégration de la MAO dans les pratiques en live... Aujourd'hui, Polysonik fait face à une demande multi-pratiques. Les usagers veulent maîtriser l'ensemble des processus et des techniques. Ces derniers s'appuient désormais pour cela, en premier lieu, sur les tutoriels en ligne. Puis quand ils atteignent leurs limites, ils viennent trouver à Polysonik de la ressource technique plus poussée, de l'expertise et de la transmission de savoir en direct. *« Il y a par exemple beaucoup de temps d'accompagnement pendant lesquels un tutoriel nous sert directement de support. Les musiciens veulent voir les opérations réalisées en direct pour mieux les intégrer. C'est pourquoi à terme, un usager qui ne revient pas peut être synonyme de réussite. Il est désormais autonome dans sa pratique. Grâce à Polysonik, il aura compris quel est l'équipement nécessaire à la réalisation de son projet et comment l'aménager et l'utiliser. »*

— L'éternelle question de la diffusion

— Les artistes amateurs auront toujours plaisir à monter sur scène et à pratiquer dans des conditions exigeantes. Mais cinq ou six fois par an pourront tout à fait leur suffire. Or, selon Polysonik, il n'y a pas beaucoup de lieux à Orléans pour les accueillir, hormis quelques cafés-concerts qui ouvrent, puis ferment, de manière assez cyclique. *« Même la Fête de la musique a perdu son essence d'origine, sa spontanéité : organisation des quartiers par esthétique, horaires limités, autorisations compliquées à obtenir... »* Enfin, l'Astrolabe joue son rôle de diffuseur des groupes amateurs locaux, notamment via des soirées « Support your local band », mais ne peut pas absorber toute la demande. Il existe également un déficit au niveau des quelques associations historiques qui organisent des concerts et qui sont sursollicitées et s'essoufflent.

Polysonik apporte son soutien aux usagers à travers de l'accompagnement et de l'aide à la diffusion. Elle entretient des partenariats formels ou informels avec le tissu local des diffuseurs et leurs propose des groupes en fonction de leurs besoins. L'équipe s'efforce de doter les groupes d'outils méthodologiques pour qu'il leur soit plus facile d'être diffusés : initiation au booking et autres thématiques, conseils pour se structurer en association, gérer une facturation, établir une stratégie de communication, une programmation, appréhender le cadre légal et les demandes d'autorisation... L'autonomisation a toujours été l'un de ses enjeux. *« On est un outil, on ne va pas faire le job à leur place. On cherche à réinculquer l'esprit du DIY. Beaucoup refusent de regarder cette réalité et se découragent dès que cela leur demande trop d'investissement personnel. Il faut être un peu conquérant. Le coup de chance existe peu, il faut souvent forcer la main aux gens pour qu'ils écoutent un projet. »*

— Pour conclure, quels sont vos motifs de satisfactions professionnelles par rapport aux pratiques en amateur ?

— L'équipe de Polysonik a su se structurer en s'appuyant sur des compétences et des expériences personnelles très complémentaires. Le plus satisfaisant pour elle réside dans cette complémentarité entre des techniciens, des médiateurs et des professionnels capables de proposer un diagnostic artistique. Le fait que les permanents soient tous musiciens et qu'ils soient donc tous confrontés aux mêmes problématiques que les personnes qu'ils accueillent facilite la communication, crée de la proximité et de l'émulation, amène de la crédibilité et donc de la confiance. Ils ont, petit à petit, su trouver les bonnes formules, les bonnes méthodes, les bonnes formes de prestations.

Cela nécessite pour eux de se réinterroger constamment, de se nourrir de ce qui se passe ailleurs, d'observer les bonnes pratiques et de s'appuyer sur le réseau d'acteurs de leur territoire, de privilégier la complémentarité plus que de chercher à répondre seuls à tous les besoins.



Le Jardin Moderne

Rennes

Née en 1997 d'une volonté de personnes et d'une quarantaine d'associations rennaises, Le Collectif, tel était son nom initialement, a pris rapidement corps dans un lieu et sous le nom désormais bien connu du Jardin Moderne ou encore plus simplement du Jardin pour la foultitude d'intimes.

En effet, lors des Assises de la culture organisées par la ville de Rennes en 1997, ce collectif revendiquait des moyens et des outils dédiés aux musiciens pour travailler, répéter, se rencontrer. Cela sous-entendait des locaux de répétition ainsi qu'une fonction ressource réclamée dès lors, mais pas nécessairement la gestion d'un lieu, d'un équipement. À l'époque, il y avait de nombreux concerts dans les cafés et les moyens de la ville étaient concentrés essentiellement sur la diffusion dans des lieux comme l'Ubu, l'Antipode, et des festivals... mais très peu sur l'accompagnement de la pratique artistique dans les musiques actuelles.

La réponse de la ville de Rennes à cette demande collective a été de confier au collectif la gestion d'un lieu, pas nécessairement adapté aux pratiques musicales, dans une zone industrielle de l'ouest de Rennes. Ainsi est né le Jardin Moderne.

Le bâtiment exploité à l'ouverture représentait environ la moitié du bâtiment actuel et n'avait pas de salle de concert. Une seconde

phase d'aménagement a eu lieu en 2001 avec la création de la salle de diffusion, prévue à l'époque comme une salle de résidences et de filages. Néanmoins, au regard des sollicitations importantes sur la diffusion émanant d'associations locales, cette dimension a rapidement été intégrée dans le projet du Jardin, à la manière du Jardin, c'est-à-dire en proposant notamment à la diversité des acteurs et associations locales d'y trouver un lieu d'expression !

Cette genèse montre bien que la fonction principale du Jardin Moderne s'articule toujours autour de la répétition, qui reste la raison principale pour laquelle les personnes adhèrent à l'association.

L'accompagnement de la pratique musicale existe depuis le début du Jardin Moderne mais il s'est réellement affirmé dans sa dimension artistique en 2011 et se développe progressivement, même si cela nécessite des moyens que l'association n'a pas aujourd'hui pour répondre pleinement à ces enjeux.

Le Jardin est aussi un lieu de vie, un bar, un restaurant, un lieu d'exposition, un cluster de projets culturels et artistiques... ouvert six jours sur sept.

Pour partager plus amplement les enjeux de la pratique musicale, notamment en amateur sur le territoire rennais et plus spécifiquement au sein du Jardin Moderne, nous avons échangé en novembre 2017 avec Simon Guyot, Steven Jamet et Guillaume Léchevin. Ils sont tous trois membres de l'équipe du Jardin Moderne mais aussi et surtout musiciens amateurs, ayant traversé chacun, à différentes périodes de leurs parcours de musiciens, des conservatoires, des MJC, des squats, des « groupes avec les potes », ayant organisé des soirées, des concerts dans des bars, sorti des disques et même contribué à structurer des réseaux d'acteurs des musiques actuelles régionaux et nationaux !

— Si on le regarde via le filtre des pratiques musicales, notamment amateurs, comment le projet du Jardin Moderne a évolué et évolue-t-il actuellement ?

■ Il semblerait que le Jardin Moderne soit resté fidèle à l'esprit du départ, même s'il s'est professionnalisé puisque, d'une initiative de musiciens et d'associations locales, il est aujourd'hui animé par une équipe de 13 salariés. Mais, à la différence de beaucoup d'autres lieux de musiques actuelles, le Jardin Moderne reste une association de musiciens : 800 personnes sur les 900 adhérents au Jardin le sont. Cela représente environ 300 groupes différents à l'année. Certains viennent répéter une à deux fois par an, mais beaucoup sont là deux fois par semaine. Ce chiffre ne diminue pas. Le volume d'heures de répétition continue même d'augmenter (9000 heures cumulées de répétition sur 2017) même si l'association n'est pas en capacité matérielle, humaine et financière d'augmenter ses amplitudes horaires.

Bien évidemment, il y a beaucoup de musiciennes et de musiciens à Rennes et peu d'endroits pour répéter, mais cette attirance pour le Jardin est aussi et surtout due à l'état d'esprit qui persiste dans le lieu et au sein de l'association. Au-delà des espaces de répétition, le Jardin Moderne est aussi un lieu d'accueil, où l'on peut boire un verre avant, après, voire pendant la répétition, discuter avec l'équipe, mais aussi avec les autres groupes qui répètent. Cette possibilité d'échanges avec les musiciens, avec l'équipe d'accompagnement, et d'accueil répétition reste une identité du Jardin et surtout un besoin. C'est une attente des musiciens qui, au-delà des pratiques qu'ils peuvent développer individuellement ou dans des espaces domestiques, sont en recherche de lieux et d'occasions d'échanges.

— Quelle place pour les pratiques en amateur au sein du Jardin Moderne ?

■ Le Jardin Moderne revendique le fait d'accorder la même attention aux musiciens, qu'ils soient amateurs

ou professionnels. Sur le fond et dans les projets menés, aucune distinction ne s'opère entre les pratiques amateurs et professionnelles. Tout ce qui est proposé est ouvert à tout le monde, aux mêmes conditions. Néanmoins, cela reste également intéressant de questionner les parcours des personnes, savoir si elles ont envie d'en faire un métier, si elles en vivent déjà ou au contraire, et elles sont très nombreuses, si elles n'ont pas du tout l'intention d'en faire un métier, mais de continuer à s'épanouir dans une pratique musicale parfois très exigeante.

À l'origine du fonctionnement du Jardin Moderne, c'était les barmen qui accueillaient les musiciens qui venaient répéter. Il y avait deux postes à temps plein dont les fonctions étaient dédiées à l'animation de l'espace-bar, au service et à l'accueil de la répétition. Mais dans les faits, le bar accaparait une grande partie de leur temps de travail, ils n'avaient donc pas la possibilité de se consacrer réellement à l'accompagnement des répétitions. Aussi, une réorganisation a été entamée entre nombre de postes et volumes horaires dédiés réellement à l'accompagnement et ceux dédiés à l'accueil et au bar. L'accompagnement des pratiques amateurs et professionnelles a pu vraiment se développer depuis 2014.

Au Jardin Moderne, les musiciens viennent à l'accompagnement par deux canaux : soit par un contact direct des salariés qui les accueillent et peuvent les accompagner (en répétition ou en session d'enregistrement), soit via le centre ressource.

La demande des musiciens en studio d'enregistrement s'articule essentiellement sur le besoin d'avoir une maquette ou quelques morceaux enregistrés. En répétition, beaucoup de groupes veulent construire ou dérouler un set en vue d'un concert par exemple, et échanger, avoir un retour sur ce set. Beaucoup de demandes des groupes en répétition concernent également la technique de répétition, le placement des sources sonores, puis le réglage des amplis, des instruments...

« Il y a toujours eu des conseils donnés à des musiciens ou des porteurs de projets par l'ensemble de l'équipe d'ailleurs, mais ça n'a jamais été vraiment été formalisé jusqu'à présent. »

Historiquement et culturellement le Jardin Moderne est une association de musiciens et d'acteurs locaux, c'est vraiment un lieu d'accueil des groupes avec beaucoup d'échanges informels entre les groupes et l'équipe. La dimension pédagogique du projet a été affirmée tardivement, autour de 2011, et le fait de pouvoir dégager du temps salarié sur l'accompagnement de la pratique est encore plus récent. Néanmoins, l'ensemble de l'équipe a toujours donné des conseils à des musiciens ou des porteurs de projets mais cela n'avait jamais vraiment été formalisé sur le sujet de l'artistique. L'identité du Jardin Moderne ne s'est d'ailleurs pas cristallisée sur une structure d'accompagnement artistique comme dans certaines SMAC qui développent une pépinière d'artistes promus en premières parties ou sur certains tremplins nationaux. Le suivi des groupes s'installe le plus souvent dans la durée et dans une relation au long terme avec l'équipe et l'association. Les amateurs peuvent également être des acteurs non-musiciens. Par exemple, il existe des producteurs de disques « amateurs » à Rennes et plus largement en Bretagne qui vont investir leur argent personnel pour presser un disque d'un groupe ami ou coup de cœur. Ils vont ensuite essayer d'organiser une soirée, un concert pour y vendre leurs disques, partager leurs choix artistiques. Ils ont une activité de pratiques de loisirs dans la musique qui peut être très sérieusement menée.

Le soutien à cette pratique amateur est aussi au centre des fondamentaux du projet du Jardin Moderne, de son identité. *« C'est une forme de pratique culturelle et d'expression artistique qui fait partie de nos idéaux, le fait de vivre dans une ville où il puisse y avoir une multiplicité de pratiques et d'accès aux propositions artistiques, de la SMAC, aux squats, en passant par la rue et les cafés. »* L'enjeu de la mixité des pratiques va de pair avec la mixité des endroits où partager la musique.

— Quels liens avec la formation professionnelle qui est désormais une part importante du projet ?

■ Il y a toujours eu des ateliers, des journées de sensibilisation, de formation dans les propositions du Jardin Moderne faites aux musiciens et aux acteurs du territoire. Mais en 2007, l'association s'est questionnée à l'occasion

d'un accompagnement extérieur (DLA) sur la possibilité de devenir organisme de formation professionnelle. Ceci s'est concrétisé en 2008, et depuis la dimension de formation professionnelle n'a cessé de se développer. Elle n'est d'ailleurs pas uniquement à destination des musiciens, car aussi ouverte aux acteurs locaux, acteurs associatifs, salariés de projets, de collectivités.

Le champ des formations du Jardin Moderne reste très large, de l'administratif à la technique. Il s'ouvre de manière plus récente à des temps plus spécifiquement centrés sur l'artistique. Ainsi, sur une sollicitation de la MJC Bréquigny, elle aussi rennaise et adhérente à la FEDELIMA, le Jardin Moderne a porté une *master class* à l'automne dernier avec Magic Malik dans le cadre de Jazz à l'ouest.

« Au Jardin Moderne, les musiciens naviguent réellement dans une sorte de triangle entre la ressource, la répétition, la formation professionnelle. »

— La ressource, ça consiste en quoi au Jardin Moderne ?

■ C'est tout d'abord un espace physique, un lieu ouvert tous les après-midis avec des ouvrages consultables, de la ressource physique. C'est aussi beaucoup de rendez-vous, des groupes qui passent, de musiciens amateurs ou professionnels qui viennent poser une question précise, des associations qui sont en recherche de contacts, de conseils méthodologiques pour organiser un concert... Il s'agit d'appréhender le plus finement possible les besoins, le niveau initial de connaissance pour adapter au mieux les réponses, les orientations et les outils proposés.

Le Jardin Moderne développe également, en partenariat avec le Conseil départemental, une action en direction des bénéficiaires du RSA pour les accompagner de manière plus suivie dans le développement de leur projet professionnel.

À cela s'ajoutent parfois des ateliers courts (exemple : chant saturé, chant en anglais, réglages guitare, batterie) hors formation professionnelle, qui se passent dans le café culturel le samedi après-midi, 5 ou 6 fois par an. Ces

temps sont ouverts à tous, mais peut-être plus directement en lien avec la répétition.

— Et la diffusion dans tout ça ?

« Une grande partie des concerts à Rennes sont organisés par des amateurs qui ne gagnent pas leur vie de cette activité et dont une grande majorité ne le souhaite pas d'ailleurs ! »

Il n'y a pas de programmatrice ou de programmeur au Jardin Moderne. Néanmoins, la diffusion est présente, elle se construit collectivement et de plusieurs façons, avec cette notion d'accompagnement toujours au centre. Ainsi, une association locale peut solliciter le Jardin Moderne en tant qu'organisateur et rester productrice de la soirée, le lieu lui étant mis à disposition moyennant la somme de 300 euros pour la configuration habituelle. Cela représente environ 25 concerts par an.

Le Jardin Moderne peut également produire lui-même la soirée. Dans ce cas, il s'agit essentiellement de groupes locaux, pour une sortie de disque par exemple. Cela représente une quinzaine de dates à l'année, le plus souvent avec des groupes amateurs adhérents du Jardin, mais sans que cela soit exclusif.

Toutefois, la dimension d'accompagnement, même dans la diffusion, reste au centre du projet et des attentions du Jardin Moderne, en direction du tissu associatif local qui peut être accompagné en ce sens sur l'organisation, la technique, la communication, l'économie, la législation, l'accueil des groupes...

D'autre part, le Jardin est aussi à l'écoute et dans la réception d'une diversité d'expressions et de propositions artistiques locales, de groupes, mais aussi d'associations diverses et variées. Il reste ouvert à toutes les esthétiques, mais aussi à une grande variété d'initiatives, du concert de soutien à une association ou à la scène locale.

— Des projets spécifiques pour développer la pratique musicale ?

Différents rendez-vous ont été imaginés pour susciter, favoriser la rencontre entre musiciens. C'est le cas par exemple des « Contrefaçons ». Le Jardin Moderne choisit un thème autour duquel des formations musicales vont jouer pendant une quinzaine de minutes. L'idée est surtout de favoriser les groupes éphémères, la rencontre entre les musiciens locaux. Finalement, l'un des moments les plus drôles et intéressants de ces Contrefaçons, c'est davantage ce qui se passe au catering, là où une soixantaine de musiciens prennent le temps de se connaître, de boire un coup, d'inventer pourquoi pas de nouveaux projets ou groupes.

« Horizons » est également un projet collectif de soutien à l'émergence. Il se déroule sur une année, via l'accompagnement de musiciens, notamment par une mise à disposition d'outils variés. Il est coordonné par l'Antipode et le Jardin Moderne en partenariat avec les radios Canal B et C-Lab, le Crij et le festival l'm from Rennes.

Six groupes d'esthétiques variées sont retenus pour être accompagnés, via des résidences, des moments de concerts, des temps de formation... « Horizons » est réellement dédié au soutien de groupes jeunes dans leur pratique et s'incarne aussi chaque année par une compilation.

« Pour le Jardin, accompagner ne veut pas dire obligatoirement professionnaliser et accompagner ne signifie pas non plus être producteur du groupe ! »

— Le soutien des partenaires ?

Le Jardin Moderne est souvent perçu comme un projet, un lieu à la croisée entre indépendant et institutionnel. Ce n'est ni vraiment une institution, ne serait-ce que ce par la taille du bâtiment, le budget, la jauge, les choix artistiques, ni un squat, car le projet est structuré, l'association salariée des personnes et respecte un cadre légal.

« Les musiciens naviguent [...] entre la ressource, la répétition, la formation professionnelle. »

Les partenariats se sont développés progressivement avec les différentes collectivités et plus récemment par l'État via la Drac Bretagne. Ce qui est surprenant c'est qu'il n'y ait qu'un lieu comme le Jardin Moderne dans une ville comme Rennes, car la demande est importante. «*Il pourrait y avoir 10 autres studios à l'autre bout de la ville que ceux du Jardin ne désempliraient pas!*» Et ce, même si les studios du Jardin n'ont pas été réaménagés depuis leur ouverture (pas de chauffage, d'éclairage naturel, un traitement acoustique à revoir).

— Pour terminer cet entretien, nous avons demandé à l'équipe du Jardin Moderne quels étaient les éléments de satisfaction professionnelle ou *a contrario* les éléments de contraintes, de freins qu'ils perçoivent dans la relation avec les musiciens et les groupes amateurs?

— Même si les réponses à cette question restent très personnelles, la notion d'échanges de pair-à-pair, de diversité et de partages avec les groupes et les musiciens amateurs est largement partagée par l'équipe du Jardin Moderne. De même qu'une certaine idée de liberté, de surprise de construction chaque fois différente avec chacun des groupes accueillis ou accompagnés.

«**Les musiciens amateurs ne sont pas trop normés.**»

En termes de freins, ce sont bien sûr les moyens dédiés à l'accompagnement des pratiques en amateur qui sont pointés, ainsi qu'une évolution profonde de la perception de ces pratiques notamment par les structures culturelles elles-mêmes!

«**Mon plus grand plaisir est de me prendre une vraie baffe artistique par un groupe dont j'ignorais l'existence.**»

La CMF

Confédération musicale de France

La Confédération musicale de France (CMF) existe depuis 1855. Ses premiers statuts ont été approuvés par le ministère de l'Intérieur en 1896. Reconnue d'utilité publique et agréée d'éducation populaire depuis 1957, elle est dédiée à toutes les pratiques musicales collectives en amateur (orchestres d'harmonie, chœurs, orchestres symphoniques, big bands, brass bands, batteries-fanfaires, orchestres de fanfares, orchestres à plectres, orchestres d'accordéons, ensembles de musique de chambre, classes d'orchestre et ensembles musicaux divers) et à l'enseignement de la musique. Elle représente environ 300 000 musiciens intégrés à plus de 4 000 ensembles musicaux et 1 000 ensembles-écoles ou établissements d'enseignement artistique, principalement associatifs mais aussi un certain nombre d'ensembles territoriaux dont des « classés » (conservatoires à rayonnement communal ou intercommunal, départemental ou régional). Sa composition en 23 CMF régionales et 89 CMF départementales réparties sur l'ensemble du territoire national (dont les DROM) s'organise de manière à la fois déconcentrée pour les missions nationales et décentralisée pour les missions territoriales.

Son objet principal est de fédérer, d'accompagner et de développer le mouvement de la pratique musicale collective en amateur, ainsi que de lui proposer des produits (assurance, mutuelle...) et des avantages négociés avec des sociétés civiles ou des fabricants (Sacem, Spedidam, Seam, Selmer...).

Pour échanger avec la CMF sur les enjeux des pratiques en amateur, nous nous sommes entretenus le 18 juin 2018 avec Ludovic Laurent-Testoris, qui venait de quitter son poste de directeur de l'action culturelle et pédagogique pour intégrer le bureau de la confédération en tant que vice-président.

www.cmf-musique.org

— Quels sont les principaux constats de la CMF sur la pratique en amateur aujourd'hui ?

— Bien évidemment Ludovic Laurent-Testoris précise d'emblée que les constats vont dépendre de la nature et des endroits de pratique artistique en amateur. Actuellement, il existe de jeunes ensembles qui se créent dans une belle dynamique, par exemple autour du mouvement des brass bands assez récent en France, tout comme il existe des orchestres d'harmonie plus vieillissants. Une typologie un peu binaire se dessine : d'un côté les ensembles musicaux qui montent en puissance et développent des projets ; de l'autre, des ensembles musicaux végétant ou déclinant essentiellement parce qu'ils ne parviennent pas à se réinventer, mais également parce qu'ils subissent un environnement défavorable. C'est par exemple le cas du milieu rural que les jeunes quittent pour faire des études ou trouver un emploi. Néanmoins, pour la CMF, il n'y a absolument pas de dépérissement de la pratique musicale collective. Les réseaux des établissements d'enseignement musical se portent plutôt bien, même si des îlots d'inquiétude apparaissent quand les collectivités se désengagent ou quand il y a des difficultés pour trouver des professeurs sur des temps partiels. Les écoles de musique sont assez saines dans leur résilience, « *elles fonctionnent plutôt bien* ». Les baisses de subventions ont plus d'impact sur les têtes de réseaux nationaux, régionaux ou départementaux que sur les associations locales qui vivent notamment grâce aux sollicitations des municipalités pour leurs événements (commémorations, fêtes locales...) et qui ont généralement des besoins économiques moins élevés.

— Quelles sont les valeurs que la CMF associe à la pratique en amateur ?

— Une réponse sans aucune hésitation : « *Tout d'abord la passion !* ». Les musiciens amateurs jouent dans des ensembles, pratiquent en collectif, majoritairement parce qu'ils sont passionnés par la musique. Pour autant, certaines personnes cherchent, plus simplement et au-delà de la pratique d'un instrument qu'elles maîtrisent

ou qu'elles désirent apprendre, à rencontrer d'autres personnes, à profiter de temps conviviaux. Ces différents ressorts de la pratique musicale en collectif contribuent plus globalement à l'épanouissement des personnes, à la rencontre de l'autre, et au croisement des générations, des classes sociales et socioprofessionnelles. Ce milieu associatif est le reflet, la photographie du territoire où il se développe. Parfois très homogène autour d'une catégorie spécifique et parfois très hétérogène avec une distribution large. « *Ainsi, si par exemple il y a une entreprise du tertiaire de l'industrie technologique sur le territoire, l'école de musique ou l'ensemble musical seront fréquentés par plus d'ingénieurs. Et généralement, plus on se situe dans la ruralité, plus la répartition est équilibrée. En milieu rural, l'école de musique reste encore le principal espace de pratiques culturelles du territoire.* »

La CMF relie également la pratique musicale collective en amateur aux questions de vivre ensemble et de lien social. C'est un moyen notamment pour les plus jeunes de faire société. « *Cette pratique est aussi tout simplement un endroit où on va faire autre chose, à côté de son travail, en particulier quand il est un peu subi ou alimentaire.* »

Enfin, la question des droits culturels, qui était déjà sous-jacente à la pratique en amateur, est de plus en plus mise en avant (notamment suite à la loi NOTRe¹⁰). « *Par exemple, dans un ensemble musical, chacun a le droit à la parole pour définir le répertoire, et le contenu des activités annexes, culturelles ou festives est tout naturellement inhérent à l'ensemble des personnes qui composent le groupe* ».

— Comment la question des pratiques en amateur est-elle travaillée au sein de la CMF ?

— La pratique musicale en amateur est l'essence même de la CMF. Pour la valoriser, la défendre, lui permettre de se former et de se structurer, la CMF s'efforce de participer aux travaux des têtes de réseaux ou des institutions, de créer des liens, de construire des dispositifs

et des actions articulées. Il s'agit par exemple de travailler avec le Collectif RPM sur le rapprochement entre les lieux musiques actuelles et les établissements d'enseignement artistique ou encore avec les réseaux impliqués sur le « Plan Chorale à l'école ».

— Est-ce que la CMF met en œuvre des projets dédiés à la mise en visibilité de la pratique en amateur ?

— Sur certains projets plus médiatiques ou commerciaux, la CMF a travaillé sur les émissions télévisuelles la Grande Battle et Prodige. Mais cela n'a pas été convaincant. Par exemple, l'émission Prodige était censée promouvoir de jeunes musiciens qui n'auraient pas été identifiés par les institutions. Mais les lauréats sont typiquement ceux qui étudient dans des établissements nationaux d'enseignement artistique... Cela fait-il vraiment connaître la pratique musicale ? N'est-ce pas toujours ancré sur la figure du virtuose ?

Par ailleurs, la CMF ne souhaite pas organiser de « Grandes journées de ». Les quelques initiatives de ce type auxquelles elle a participé ne l'ont pas convaincue. Certaines idées ne sont pas mauvaises en soi, comme par exemple, l'événement « Kiosque en musique¹¹ » avec la ville de Paris, mais les projets manquent de construction en profondeur. *« Il s'agit plus de donner de la visibilité pour de la visibilité qu'une réelle politique en faveur des pratiques en amateur. »*

— Quelles sont alors les actions menées par la CMF en direction de la pratique en amateur ?

— Avec les établissements d'enseignement musical, la CMF travaille énormément autour des questions de pédagogie pensée par projet et non en suivant un apprentissage linéaire et découpé en cursus : comment apprendre et s'exprimer tout de suite avec cela, en étant

accompagné dans sa technique, mais aussi dans son autonomie, comment savoir utiliser ce que l'on a appris même si on arrête sans avoir fini un cycle ou le cursus entier. À titre d'exemple, depuis 2010, une nouvelle orientation pour la commission musiques actuelles de la CMF a été définie, en privilégiant une approche par atelier a contrario d'une approche individuelle par instrument.

Elle intègre aussi ses propositions pédagogiques dans le cadre du schéma national d'orientation pédagogique définie par le ministère de la Culture, pour permettre des passerelles entre les établissements d'enseignement musical non classés et ceux classés, mais aussi pour évacuer les logiques d'annualisation des examens en faveur notamment du contrôle continu, dans une optique d'évaluation formative continue, par rapport aux examens normatifs, sommatifs et finaux.

« Ce monde en amateur existe et a une valeur. »

La CMF organise aussi des championnats de brass band et d'orchestres d'harmonie, des sessions d'orchestre national à plectre, des concours-rencontres d'ensembles musicaux, des stages de directions d'ensembles musicaux, etc.

Elle s'appuie également sur un intranet comme outil d'observation des pratiques : chaque association qui adhère a accès à un module de gestion interne qui lui permet, entre autres, de gérer l'adhésion des musiciens, une automatisation d'éléments statistiques pour les rapports d'activités.... L'objectif de ce site est également à terme, de devenir un outil d'observation des pratiques. Mais c'est encore peu efficient, les acteurs de terrain ont peu de moyen et de temps à consacrer à ces enjeux pourtant essentiels, ou n'en voient pas l'intérêt !

« C'est l'objet de notre futur observatoire. La prise en compte du fait que ce monde en amateur existe et a une valeur. C'est un peu notre cheval de bataille. »

La CMF accompagne également ses adhérents pour répondre à des appels à projets, participer à la vitalité culturelle de leur territoire. Un ensemble musical est un

équipement culturel, au même titre qu'une salle ou un établissement d'enseignement artistique. Pour cela, il faut à la fois que le public et les collectivités, comme les acteurs professionnels, les reconnaissent ainsi, mais inversement, eux aussi doivent faire l'effort de se positionner professionnellement. Parfois un ensemble musical va chercher à solliciter un établissement d'enseignement artistique en lui exprimant un besoin en musiciens et fait le constat qu'il ne veut pas travailler avec lui. Mais ce n'est pas ça «travailler ensemble». Idem pour les lieux: ils pensent parfois qu'un lieu ne veut simplement pas accueillir leur concert gratuitement. Mais l'ont-ils pensé avec lui par rapport à sa logique de programmation et de communication ?

Pour améliorer cela, il faut des personnes compétentes. La CMF forme ces personnes et fait en sorte de faire reconnaître de nouveaux métiers par la convention collective nationale de l'animation, majoritairement utilisée dans le monde associatif. Par exemple, dans les établissements d'enseignements artistiques associatifs, les métiers d'animateur et de professeur existent, mais le contexte dans lequel ils ont été créés il y a plus de 30 ans n'est désormais plus le même. En effet, ils ne sont pas sous-tendus par une logique de diplôme ou de compétences, car à l'époque on ne faisait pas sa carrière en enseignant dans le milieu associatif. Aujourd'hui, en revanche, les enseignants possèdent au minimum un Diplôme d'études musicale (DEM) ou un Diplôme national d'orientation professionnelle (DNOP), mais aussi des Diplômes d'État (DE), Diplômes de musiciens intervenants (DUMI) ou des Certificatifs d'aptitude (CA) mais ils ne trouvent pas d'emplois dans la fonction publique territoriale. La CMF a travaillé sur 5 fiches métiers: professeurs à DEM, professeur diplômé à DE/DUMI/CA, mais aussi coordonnateur ou directeur d'établissement d'enseignement artistique associatif et encadrant de pratique musicale collective en amateur. Un travail est également en cours avec la Plate-Forme interrégionale d'échanges et de coopération pour le développement culturel pour la création d'un certificat «Encadrer un groupe de pratiques vocales collectives en musiques actuelles». Il s'agira, pour la CMF, d'identifier et de prendre en considération sur l'ensemble du territoire les intervenants non-diplômés qui dirigent des chorales

sur un répertoire de musiques actuelles. Tout ce travail est aussi mené pour que les pratiques et les usages se conforment aux cadres de réglementations: accueil des personnes à mobilité réduite, mise aux normes des locaux, logiques d'assurances...

« On essaie de professionnaliser les encadrants, qu'ils soient rémunérés ou non, afin qu'ils disposent des compétences pour accompagner leurs ensembles, au-delà du simple geste musical. »

La CMF investit également le champ économique. Tout d'abord, il ne faut pas confondre amateur et bénévole. Il y a des musiciens professionnels qui parfois se produisent bénévolement et des musiciens amateurs qui se doivent, à partir d'un certain nombre de représentations, d'être rémunérés. La pratique en amateur stimule également l'économie. Le championnat national de brass band organisé par la CMF, par exemple, a un impact fort sur l'économie locale. Il en va de même pour les luthiers et pour tous les métiers périphériques qui sont valorisés et qui contribuent également au développement économique de leur territoire.

En règle générale, la CMF cherche avant tout à relier les acteurs tels que: certains conservatoires, les CMR (Centres musicaux ruraux), la Plate-Forme interrégionale, l'Institut français d'art choral (fédération de directeurs et professeurs de chant choral), les CFMI (Centre de formation des musiciens intervenants) et la FNAMI (Fédération nationale des musiciens intervenants)...

Par exemple, elle s'investit dans le cadre du Plan Chorale des ministères de l'Éducation nationale et de la Culture afin qu'il ne concerne pas uniquement les choristes, mais bien l'ensemble des pratiques vocales, et qu'il se développe aussi en dehors des établissements scolaires.

Enfin, la CMF est attachée aux principes de dé-segmentation au sein des collectivités locales. Pour elle, il ne faut pas uniquement penser les pratiques en amateur à travers le prisme des services culturels ou événementiels. Quand on parle de « parcours artistique tout au long de la vie » par exemple, les services des transports, de la santé, de la politique de la ville, du social, etc. doivent être associés

à la réflexion. Il faut élargir le cercle des acteurs impliqués au-delà de la culture lors des concertations.

Citons CMF Live comme exemple d'action dédiée aux musiques actuelles. Ce projet n'a pas eu lieu, mais est assez représentatif de l'évolution des projets de la CMF sur les 10 dernières années, à la fois dans la notion de formation mais aussi de partenariat. À l'origine, il existait un concours d'excellence destiné aux musiciens ayant obtenu un diplôme de fin de troisième cycle et qui était divisé en trois catégories : musiques actuelles, musiques classiques et instruments dit naturels ou d'ordonnance.

Les musiques actuelles y étaient abordées de la même manière que les autres disciplines où un musicien seul présentait deux pièces imposées et un déchiffrement, en étant accompagné par des musiciens professionnels. Ensuite, le déchiffrement a été remplacé par une composition, puis les candidats ont dû venir avec leur groupe et jouer une pièce imposée choisie à partir d'une liste afin d'évaluer les reprises et une composition. Enfin, la CMF a souhaité faire évoluer les modes d'auditions, d'abord sous forme de tremplin assez classique, avec sélection sur vidéo de six groupes qui se seraient ensuite produits sur scène, puis un vainqueur qui aurait gagné une somme d'argent. L'évaluation formative, visant à accompagner le développement d'une pratique, n'étant pas présente, les notions de concurrence et de gagnant ont été retirées du dispositif pour se focaliser sur l'identification des problèmes spécifiques et payer à chaque groupe des formations pour les résoudre. Afin de ne pas refaire ce qui existe déjà, mais d'y apporter une complémentarité et travailler avec des acteurs plus compétents, la CMF avait pas prévu de se rapprocher de l'association Zebrook à Paris.

« [La musique] est un moyen de me dépenser... de décompresser. »

— Pour la CMF quels sont les enjeux liés à la pratique en amateur ?

— Pour la CMF, les enjeux généraux sont de combattre l'individualisme et le consumérisme. Au XIX^e siècle, des individus surexploités se réunissaient autour de la pratique musicale collective pour trouver des moments de plaisir, puis c'est devenu un loisir plus oisif, moins ancré dans des convictions viscérales.

Dans les ensembles musicaux, même ceux qui fonctionnent, il y a deux mondes : ceux qui viennent pour se

faire plaisir, mais qui travaillent leurs partitions, cherchent à s'améliorer et ceux qui se contentent de savoir « jouer trois notes » et viennent avec ça, ce qui fait que l'ensemble ne progresse pas... Cela peut créer des tensions. Il s'agit là aussi d'une mentalité à changer. Ce n'est pas parce qu'on est amateur qu'on doit forcément se contenter de peu... « Mais est-ce quelque chose qui peut réellement se corriger ? Et d'ailleurs doit-on vraiment le corriger ?

Pourtant, si on prend l'exemple du sport, tous les gamins qui tapent dans une balle insistent et essaient de s'améliorer. Pourquoi est-ce qu'en musique ça ne serait pas le cas ? Souvent dans les ensembles musicaux associatifs, une grande partie des musiciens ne fait qu'adhérer, mais n'est pas très impliquée. C'est peut-être un peu différent dans les musiques actuelles où dans une pratique de groupe, tu portes vraiment ton projet, tu ne te raccroches pas à un ensemble existant, tu construis quelque chose... »

« **Comment conserver ce lien social à travers la pratique collective, c'est-à-dire se faire plaisir, mais pas que !** »

Enfin, Ludovic Laurent-Testoris rappelle que se produire en public reste un enjeu central. Néanmoins, si « pour les

orchestres d'harmonies le coût est réduit (un instrument et un pupitre suffisent pour être en autonomie), pour la pratique amplifiée, il faut du matériel, un technicien et les coûts sont tout de suite beaucoup plus élevés. C'est un frein très important. C'est pourquoi la mutualisation de matériel est très efficace et à encourager».

— Un mot de conclusion...

— Les établissements d'enseignement artistique ont évolué. On le sait. Mais la réalité a encore assez peu été observée. La CMF est en train de mener une étude sur les départements musiques actuelles dans ces structures. Souvent, quand la question de l'existence d'un département musiques actuelles est posée, la réponse est «oui, il y a un guitariste». La réalité est plus complexe, l'enseignement et la pratique du jazz sont souvent présents (et depuis assez longtemps) dans les conservatoires, mais les autres musiques actuelles et amplifiées sont bien moins intégrées, ou alors mises à l'écart pour des questions de gêne sonore ou parce que les équipements ne sont pas adaptés. À l'inverse, certains musiciens de musiques actuelles ont parfois une vision encore très *old school* des établissements d'enseignement artistique, ne voient pas les évolutions, pensent que c'est encore comme il y a 40 ans. Sur ce point ils parlent encore très souvent du solfège, alors que cette discipline, en tant que telle, a été transformée sous la dénomination de formation musicale en 1977. On y apprend normalement autant le codage classique que moderne, on y écoute toutes sortes de musiques et on y aborde l'improvisation, la création, etc. Il y a trop peu d'interconnaissance et encore des visions faussées. C'est pourquoi il faut avant tout se connaître. *«On l'a bien vu lors du travail sur les lieux de musiques amplifiées et les lieux d'enseignement artistiques: il y a ceux qui travaillent déjà ensemble, ont analysé, compris comment collaborer, comment fonctionnaient l'un et l'autre. Et il y a ceux qui sont un peu perdus, qui n'arrivent pas encore à se rencontrer...»*



Le CEM

Centre d'expressions musicales, Le Havre

Basé au Havre, dans un ancien fort du milieu du XIX^e siècle, le CEM – Centre d'expressions musicales – est un pôle dédié aux musiques actuelles composé d'une école, d'un centre de formation professionnelle, de 6 studios de répétition, d'une salle de concert pédagogique, d'un bar et de différents espaces de convivialité. Les actions du CEM s'adressent à tous les publics, de tous âges, sans distinction. La structure développe également des actions artistiques et culturelles à destination du plus grand nombre (en milieu pénitentiaire, scolaire, hospitalier, dans les quartiers de la ville du Havre) et propose des expositions.

L'école regroupe plus de 1000 élèves et propose des cours d'instruments et de chant ainsi que des ateliers de pratiques collectives. Les locaux de répétition accueillent environ 400 musiciens par an sur une amplitude horaire de 357 heures hebdomadaires; ils sont ouverts du lundi au dimanche. Le CEM accueille également une Classe à horaires aménagés (Cham) en musiques actuelles (cf. le focus sur ce projet). Enfin, la structure assure des cours optionnels de musique et arts du son dans un lycée de la ville.

Porté par une association, le projet du CEM est gouverné par un conseil d'administration composé en majeure partie de musiciens amateurs. La présidente ainsi que la plus grande partie des administrateurs bénévoles sont des élèves de l'école ou des parents d'élèves. Les adhérents connaissent la structure de l'intérieur et sont donc, pour beaucoup, soucieux de son devenir. Les usagers des locaux de répétition sont moins investis dans la vie associative, néanmoins la réunification récente de toutes les activités du CEM dans un seul et même lieu pourrait contribuer à l'évolution cette situation.

La nature des activités du CEM et des principes d'action que la structure promeut sont fortement liés à son historique, ainsi que profondément ancrés dans des valeurs d'éducation populaire. *«Le CEM est un laboratoire qui positionne l'être humain en son centre, la musique étant le vecteur avec lequel l'équipe propose à chaque humain qu'elle rencontre (dans ses locaux ou dans toutes les structures dans lesquelles le CEM se déplace) de s'épanouir, de grandir et de se construire.»*

Pour échanger avec le CEM sur les enjeux des pratiques en amateur, nous avons rencontré le 2 novembre 2017, cinq membres de l'équipe permanente: Jean-François Thieulen, régisseur et responsable accueil des publics (école et pôle de répétition), Thierry Effray, coordinateur projets, Guillaume Tranié, régisseur, Bastien Cantillon, chargé de mission information ressource et Pascal Lamy, directeur pédagogique.

— Quelques repères historiques, les origines du CEM

— L'AHISC, Association havraise d'initiatives sociales et culturelles, à l'origine du CEM, a été créée en 1985 à l'initiative d'un assesseur du tribunal pour enfant, en réponse à une problématique de nuisances sonores.

« Suite à de nombreuses plaintes et procédures à l'encontre de jeunes qui pratiquaient la musique amplifiée où ils pouvaient, l'idée était de répondre par la prévention et l'intégration plutôt que par la répression. »

Un ancien hangar est alors réhabilité en lieu de répétition. Dès lors, sa fréquentation a été intensive. Puis, l'idée d'une école de musique est venue de certains des musiciens, parmi les plus âgés, qui ont commencé à donner des cours aux plus jeunes de manière informelle. Le fondateur et président de cette association décident alors d'officialiser la création d'une école, en 1986, qui prend l'appellation de Centre d'expressions musicales. À l'instar d'une Maison des jeunes et de la culture (MJC), différents types de cours étaient proposés. Ils s'agissait de pouvoir découvrir toutes les musiques, mais aussi de pouvoir participer à des ateliers de couture, de danse, d'anglais.... Un studio d'enregistrement voit également le jour. Très rapidement apprentissage et diffusion ont été associés, ce qui a permis à la structure d'être identifiée sur le territoire sans pour autant bénéficier d'une reconnaissance institutionnelle et de moyens financiers dédiés. Néanmoins, au début des années 2000, les musiques actuelles jouissent d'une meilleure reconnaissance institutionnelle; le CEM fait alors la demande d'une inspection auprès de la Direction régionale des affaires culturelles (Drac). L'avis de la Drac est très positif; l'activité sera désormais exclusivement orientée vers les musiques actuelles et porteuse d'une pédagogie innovante et adaptée. Ainsi est né le projet du CEM tel qu'il se développe aujourd'hui.

« Le CEM a pour ambition d'accueillir les amateurs qui souhaitent recevoir un enseignement musical. »

« L'association s'attache à défendre un idéal musical, une pratique basée sur l'instinct, la transmission orale, la pratique collective, la scène. Sa pédagogie donne une place à l'individu au sein du collectif et s'affranchit du solfège par de nouvelles approches pédagogiques liées aux musiques actuelles. Ainsi, elle favorise l'expression de tous dans une dynamique permanente de plaisir et de partage. »

Installé à Harfleur depuis 2002, le CEM a longtemps revendiqué l'obtention de locaux adaptés à ses nombreuses activités et à sa fréquentation. Le Sonic, regroupant les studios de répétition et la scène pédagogique Le Tube, voit ainsi le jour en 2013 dans l'enceinte du Fort de Tourneville au Havre. Depuis 2018, l'ensemble des activités du CEM ont trouvé leur place au sein du Sonic qui s'est agrandi.

— Les profils de l'équipe du CEM: musique et polyvalence

— La pratique du rock, entendu dans son acception la plus large, est le dénominateur commun de l'équipe du CEM rencontrée dans le cadre de cette étude. Ils ont tous commencé à jouer de la musique et à pratiquer en groupe dès l'adolescence. Ils sont amateurs pour la plupart, même si certains ont connu une période pendant laquelle ils ont été professionnels. Ils ont ainsi une connaissance fine des enjeux et du cadre de la pratique en groupe. La plupart a également, soit enseigné la musique au CEM ou dans d'autres structures, soit développé des compétences en termes d'accompagnement des pratiques musicales, d'information et de conseil à destination des musiciens amateurs. Deux d'entre eux ont notamment travaillé pour le Centre régional du rock et pour la création du Pôle régional musiques actuelles de Haute-Normandie. Enfin, la majorité a des compétences techniques avérées. Une certaine forme de

polyvalence caractérise ainsi les membres de l'équipe du CEM, qui entre en résonance avec la pluralité et l'interconnectivité des activités de la structure.

— Quelles sont plus précisément les actions du CEM en direction de la pratique en amateur ?

• L'enseignement des musiques actuelles

« L'objectif est très clair : le CEM a pour ambition d'accueillir amateurs et passionnés qui souhaitent recevoir un enseignement musical. »

Au sein de l'école de musique, plus de 1000 élèves sont accueillis dès 18 mois et sans limite d'âge ; toutes les générations sont ainsi représentées. Le CEM observe depuis récemment l'arrivée de nombreux retraités qui souhaitent se mettre ou se remettre à la pratique des musiques actuelles, « au rock de leur jeunesse ». La parité, si l'on considère l'effectif global, sans prise en compte des répartitions femmes/hommes par instrument, est quasiment atteinte parmi les élèves qui suivent des cours ou des ateliers au CEM. C'est d'ailleurs également le cas dans l'équipe permanente. En revanche, la situation est extrêmement inégale parmi le corps enseignant qui est composé de moins de 5% de femmes. La structure peine à en trouver l'explication. S'agit-il de freins liés à la représentation stéréotypée que l'on se fait d'un musicien professionnel ? Ou est-ce dû à des facteurs liés au contexte d'exercice de ce métier ayant des incidences sur la vie de famille de par les nombreux déplacements, les horaires décalés, etc. ? Elle espère cependant que la forte représentation féminine au sein des élèves aboutisse à terme, à la montée en compétence et l'embauche de plus de professeurs femmes.

Enfin, le CEM constate parmi ses élèves, la présence de nombreux musiciens qui fréquentent également le Conservatoire. Ces derniers découvrent généralement au CEM, un autre instrument que celui plus classique (et moins adapté aux musiques actuelles) qu'ils ont pu pratiquer au sein de structures d'apprentissage plus institutionnelles.

« Les élèves voyagent musicalement au gré de leurs envies. »

• Un espace dédié à la répétition

250 groupes, soit 350 à 400 musiciens amateurs, fréquentent chaque année les locaux de répétition du CEM. Une forte émulation se crée entre les musiciens qui circulent entre les formations et les projets artistiques. De nombreux groupes se sont ainsi formés parce que les musiciens fréquentaient les lieux de convivialité du CEM, y compris des groupes qui ont aujourd'hui une forte renommée régionale.

« Il y a de l'émulation, plein de musiciens communs à différents groupes. C'est une énorme « partouze » musicale ! C'était typique du jazz il y a quelques années mais ça existait peu dans le rock. C'est aujourd'hui le cas ! »

Le CEM occupe une place un peu atypique dans le paysage national de la répétition car peu de lieux se sont construits autour d'une école associative de musiques amplifiées. Cela a des répercussions sur les demandes exprimées. Les musiciens qui répètent au Sonic après avoir fréquentés l'école de la structure pour des cours d'instruments ou des ateliers de pratique collective lorsqu'ils étaient adolescents ou jeunes adultes, vont, par habitude, être davantage en demande d'une approche pédagogique, d'un regard extérieur, d'un accompagnement y compris artistique.

Certains membres de l'équipe du CEM font le constat global d'une évolution de la pratique chez les plus jeunes. Une tendance actuelle serait à la musique pratiquée seul, chez soi. À l'image de ce qui « sort dans les charts » ou ressort des classements en termes de ventes, que ce soit dans le rap, l'électro, la pop, la chanson, les artistes fonctionnent majoritairement en solo. Cependant, il y a une différence entre cette tendance actuelle et ce que le CEM constate en son sein. En effet, cette situation n'entraîne pas de désaffection de leurs locaux de répétition, la demande est en constante augmentation et le nombre de musiciens amateurs augmente. Cela s'explique peut-être aussi par l'influence du « fort patrimoine rock » de la ville du Havre.

• Une aide à la diffusion

Tous les mois, deux des groupes qui fréquentent les studios de répétition ont l'occasion de se produire 30

minutes sur la scène pédagogique du Tube dans le cadre des soirées « *Tube à essai* ». Pour autant, les salariés du CEM ne se positionnent pas en tant que programmeurs. Les groupes diffusés n'ont pas besoin de les démarcher, de leur fournir une maquette ou d'autres supports de communication. Ils connaissent très bien leurs usagers et dès que deux groupes aux styles cohérents leur semblent prêts, ils organisent la soirée. La scène du Tube permet à ces groupes amateurs de se produire dans des conditions professionnelles. « *Le positionnement de la majorité de nos usagers des locaux de répétition n'est pas économique. La musique est la seule activité économique pour 2% d'entre eux tout au plus. Mais le statut d'amateur n'empêche pas d'être excellent, organisé, de développer un projet artistique et une carrière d'amateur parsemée de nombreux concerts et sorties de disques...* »

« Presque tout groupe amateur, à un moment donné de son évolution, souhaite passer un cap. Dès qu'il a fait un ou deux concerts et commence à comptabiliser un peu de fans sur Internet, chaque groupe espère aller plus loin. »

Pour les équipes du CEM, observer les groupes qui se produisent au Tube est également l'occasion de se positionner quant à l'accompagnement adéquat à leur proposer afin de mieux des aider, voire les inciter, à franchir un cap. Elles font le constat d'une qualité artistique et technique globale en large hausse et qui concerne des groupes de plus en plus jeunes. Il s'agit d'une tendance globale qui n'est pas étrangère au développement de nombreux locaux de répétition adaptés techniquement ainsi qu'à l'accompagnement qui y est proposé par les professionnels compétents.

Enfin, dans le cadre de ses activités de diffusion, le CEM propose des échanges avec des groupes amateurs d'autres villes de la région telles Rouen, Fécamp... La structure soutient ainsi de manière globale la scène locale via la proposition de soirées acoustiques chaque jeudi dans le bar ou encore via des concerts de « sortie d'album » au Tube.

« Chaque groupe espère aller plus loin. »

Cependant, l'équipe du CEM partage le constat d'un manque de lieux de diffusion au Havre malgré les deux ou trois cafés-concerts en activité et la mission du Tetris en direction de la pratique amateur, qui ne peuvent pour autant pas répondre à l'ensemble de la demande.

• Un accompagnement scénique

Le CEM propose également aux groupes une prestation d'accompagnement scénique qui se déroule au Tube. Celle-ci est néanmoins payante, entre 150 à 500 €. Les groupes ainsi accompagnés peuvent travailler leur son (façade et retour), leur plan de feux et recevoir des conseils techniques voire artistique de la part du CEM. Ce temps d'accompagnement est précédé d'un temps de diagnostic au sein des studios de répétition.

— Pour clore cet entretien, nous avons questionné l'équipe de CEM quant aux éléments de satisfaction qu'ils retiennent vis à vis de leurs activités en direction des pratique en amateur

— « Le plus, c'est le contact humain ». Les membres de l'équipe du CEM connaissent parfaitement les musiciens et musiciennes qui pratiquent au sein de la structure. Ils écoutent chacun d'eux et proposent de l'accompagnement au quotidien. Ils identifient parmi ces musiciens et musiciennes lesquelles ont une ambition professionnelle, mais accompagnent avec le même engagement tant ceux qui veulent se professionnaliser que ceux pour qui la musique restera un loisir. « *Notre objectif est que les gens se sentent bien et qu'ils réussissent à proposer quelque chose de qualité même si leur objectif n'est pas de devenir professionnels* ». Le CEM dispose pour cela d'un outil particulièrement adapté et efficace: le Tube, une scène professionnelle dédiée aux groupes amateurs. « *Il s'agit souvent de leur première grosse scène avec des conditions techniques professionnelles.* »

Focus sur la Classe à horaires aménagés (Cham) musiques actuelles

Unique en France à sa création et reconnue par le ministère de l'Éducation nationale, la Classe à horaires aménagés musiques actuelles du CEM permet aux collégiens d'approfondir leur apprentissage des musiques actuelles au sein de leur programme et de leur cursus scolaire. Le CEM propose un programme pédagogique hebdomadaire de cinq heures aux classes des élèves de sixième et cinquième et de cinq heures trente aux classes de quatrième et troisième. Cet enseignement musical est dispensé sur le temps scolaire et partagé entre le CEM et le collège. Il contribue largement à l'épanouissement des collégiens durant leur cursus scolaire.

Les contenus pédagogiques s'articulent autour des objectifs suivants :

- Les deux premières années : pratique d'un instrument spécifique et initiation à d'autres instruments, création, travail de groupe, découverte culturelle des musiques actuelles, compréhension du chemin du son et de l'amplification, entretien des instruments, expérience de la scène, etc.
- Les deux années suivantes : phase de perfectionnement, de découverte des arrangements, de travail sur la composition... afin d'acquérir une autonomie dans une future pratique musicale.

Lors de notre visite au CEM nous avons eu l'opportunité de nous entretenir avec six élèves de troisième qui font partie de la Cham musiques actuelles. Voici la synthèse de ces échanges.

Tous les élèves ont intégré la Cham dès la sixième et avait déjà une pratique musicale avant (guitare, piano percussions...) : l'un d'entre eux au conservatoire et deux autres au CEM. En revanche, ils ne sont pas tous issus d'une famille où se pratiquait déjà la musique et aucun d'entre eux n'a été contraint de s'inscrire en Cham par un parent. Ils l'ont décidé eux-mêmes après avoir été informés de l'existence du dispositif en primaire. Ils possèdent tous leur(s) propre(s) instrument(s) et certains en disposent de plusieurs chez eux (basse, guitare, batterie, piano...).

« Vu qu'on aimait vraiment tous la musique et maintenant encore, on a fait des auditions puis on a été sélectionnés. »

« J'ai ma propre basse, une guitare sèche et une batterie. »

Ils écoutent toutes et tous de la musique régulièrement, dans des styles très variés (métal, rock, rap français et américain, electro, pop, variété, chanson...) mais généralement différents de celui qu'ils pratiquent au CEM. *« J'aime plutôt des chansons de maintenant : electro, pop... Mais les trucs plus anciens si on les joue aussi c'est que ce n'est pas si mal... »*. Tous fréquentent régulièrement les concerts, sans leurs parents ou avec eux selon les occasions. *« On n'écoute pas forcément la même musique qu'eux. Ils nous font découvrir des choses, mais nous aussi ; ça nous enrichit mutuellement. »*

« On écoute tous des choses assez différentes. Du coup on va jouer plusieurs styles de musique avec le groupe de la Cham, pour plaire un peu à chacun. »

Tous aiment profondément la musique mais seulement l'une des élèves précise qu'elle pourrait envisager d'en faire son métier. *« Moi ça ne me dérangerait pas d'en faire ma vie »*. Les autres considèrent la musique davantage comme un loisir, l'occasion de se retrouver et de jouer en groupe. L'un d'eux affirme en ce sens : *« La musique c'est bien mais pour moi, trop de musique tue la musique ! »*.

Les élèves interviewés jouent régulièrement de la musique en dehors de la Cham. L'une d'entre eux a même un autre groupe avec des amis de longue date, qui répète au Sonic. En ce qui concerne l'élève qui pratique également au conservatoire, il différencie clairement ces deux expériences d'apprentissage. *« C'est très différent. C'est très rébarbatif le conservatoire. Ici il y a moins de devoirs, je suis plus détendu, c'est pas grave si j'oublie quelque chose... Mais j'aime bien aussi le conservatoire, par la force de l'habitude. »*

« Je joue aussi pour le plaisir avec des amis. Des fois, je ramène ma guitare, juste comme ça, quand on se voit. »

À la question *« Qu'est-ce qui vous plaît le plus dans la Cham ? »*, ils répondent que c'est le fait d'être ensemble, d'avoir un groupe et de pouvoir se produire en concert. Ils apprécient également la liberté qui leur est laissée

dans leur pratique, comme le fait de pouvoir s'essayer aux instruments des uns et des autres. Ils portent un regard extrêmement positif sur la musique, comme cet élève qui affirme : *« Je fais de la musique parce que ça me plaît beaucoup, c'est un moyen de me dépenser, comme le sport, et de décompresser. »*

« Avec la musique, on peut évoquer ses sentiments sans pour autant s'ouvrir au monde. »

Les élèves ont conscience de la chance qu'ils ont de pouvoir pratiquer les musiques actuelles dans des conditions idéales comme celles proposées au CEM. *« Il y a des centaines de candidatures et au final que 20 ou 25 places »*. Il est donc très important pour eux de montrer leur motivation, leur capacité d'investissement. Parlant des auditions pour accéder à la Cham, l'un d'eux conclut :

« La motivation qu'on montre est presque aussi importante que notre niveau instrumental. Il faut que ça se voie dans nos réponses, dans nos yeux, se sente dans notre voix. Il faut montrer de l'envie. »

« On a la chance de pouvoir jouer dans des supers conditions, comme celles des groupes que l'on voit sur scène. »



Ministère de la Culture - DGCA

La Direction générale de la création artistique (DGCA) définit, coordonne et évalue la politique du ministère de la Culture relative aux arts plastiques et au spectacle vivant, en l'inscrivant dans une logique plus large d'aménagement et de développement du territoire.

Dans les domaines relevant de ses compétences, ses missions couvrent le soutien à la création, l'aide à l'insertion professionnelle, l'enrichissement des collections publiques, l'élargissement des publics et des réseaux de diffusion...

Pour échanger avec la DGCA sur les enjeux des pratiques en amateur, nous nous sommes entretenus le 25 juin 2018 avec Floriane Mercier, cheffe du Bureau des pratiques et de l'éducation artistiques et culturelles (Sous-direction de la diffusion artistique et des publics).

<https://www.culture.gouv.fr/Nous-connaitre/Organisation/La-direction-generale-de-la-creation-artistique>

— Pouvez-vous resituer l'histoire et la place des pratiques en amateur au sein du ministère de la Culture et particulièrement de la DGCA ?

Floriane Mercier met tout d'abord en lumière le paradoxe à l'œuvre au moment de la création du ministère de la Culture (ndlr : 1959) : les publics sont placés au cœur des enjeux de démocratisation culturelle essentiellement à travers la notion d'offre (spectacles, expositions...). Mais la question de la participation, de la pratique artistique autonome est plutôt traitée par l'éducation populaire et les maisons de la culture. Cet axe est en effet peu travaillé par le ministère de la Culture jusqu'au décret (n°82-394) relatif à l'organisation du ministère sous Jack Lang en 1982 (*Permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer*) et à la circulaire du 15 juin 1999 concernant les pratiques artistiques des amateurs sous le ministère de Catherine Trautmann. Ce texte constitue encore aujourd'hui le cadre de référence quant au rôle de l'État et aux missions du ministère de la Culture en direction des pratiques artistiques et culturelles en amateur.

Floriane Mercier rappelle ensuite que la publication, en 2016, de la loi relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine (LCAP) – dont l'article 32 est dédié aux amateurs – constitue un tournant historique. Pour la première fois, l'État s'empare directement du sujet. En effet, ce texte définit ce qu'est un artiste amateur et permet de sécuriser à la fois le cadre de la pratique en amateur et le cadre professionnel. Il vient répondre également à une forte attente des collectivités territoriales.

« Parmi tous les sujets de cette loi (LCAP), c'était sans doute là où il y avait le plus de députés dans l'hémicycle ! On voit que cette loi a un impact fort sur la vie artistique et culturelle des territoires. »

Des améliorations sont possibles et des précisions attendues via la publication de décrets et circulaires (ndlr : ces textes ont été publiés depuis cet entretien). Un certain nombre de craintes sont en effet exprimées, notamment concernant les risques d'opposition entre artistes professionnels et amateurs, mais aussi concernant les modalités d'intervention à mettre en œuvre. *« Par exemple, parmi*

les conservatoires, certains ne cernent pas bien les enjeux et modalités de l'accompagnement de la pratique en amateur qui se déroule hors de leur établissement. Les offres des structures culturelles sont quant à elle plutôt massivement orientées vers l'individu (ateliers, parcours avec des artistes, œuvres participatives...). Mais l'idée de travailler avec les groupes ou l'ensemble du territoire est moins ancrée. Il est même parfois difficile de les identifier. Il y a pourtant des territoires où la pratique en amateur collective est très structurée (par exemple la Bretagne, l'Alsace...) ». La pratique en amateur constitue un pan de la culture qui n'a longtemps pas été traité par le ministère. Beaucoup de groupements d'amateurs ou de fédérations locales se sont retrouvés sans réponses à leurs sollicitations auprès du ministère de la Culture ou de ses services en région.

Concernant les crispations autour de l'emploi et de la pratique professionnelle, elles s'expriment au regard de la tension qui pèse sur l'emploi et le régime de l'intermittence en particulier et à travers la représentation syndicale très structurée des professions artistiques. C'est une question tout à fait légitime. Pour autant, il s'agit probablement d'un débat de société qui dépasse celui de la seule pratique artistique. Et la confusion entre bénévole et amateur peut aussi engendrer des crispations. Il y a ainsi un certain nombre de freins qui sont peut-être plus d'ordre symbolique que d'une réelle menace pour l'emploi et la vitalité artistiques.

— Quelles sont les actions du ministère de la Culture, et plus particulièrement de la DGCA, en direction de la pratique en amateur ?

Le soutien du ministère de la Culture à la pratique en amateur s'effectue à travers le programme budgétaire 224 intitulé *Transmission des savoirs et démocratisation de la culture*. Le champ d'intervention de la DGCA s'articule quant à lui autour de deux axes principaux. Le premier concerne la fonction ressource à destination des amateurs et est travaillé plutôt à l'échelle locale que nationale, via le financement d'associations et de réseaux en lien avec les territoires ; quelques exemples pour la musique : la Confédération musicale de France, la Confédération française des batteries et fanfares,

À cœur joie, l'Institut français d'art choral... Ces grandes fédérations connaissent des difficultés aujourd'hui dans un contexte d'évolution des modes de pratiques et d'engagement citoyen. Il y a un modèle à réinventer pour que ces fédérations réaffirment leur rôle indispensable de relais avec les acteurs de leurs territoires, se réemparent de leurs missions d'accompagnement et s'ouvrent davantage aux nouvelles pratiques.

Le second axe concerne l'accompagnement, pour permettre notamment la rencontre avec les artistes et les œuvres. C'est un point central de la politique du ministère de la Culture vis-à-vis de la pratique, qui développe pour cela un Fonds d'encouragement aux initiatives artistiques et culturelles des amateurs¹², largement ouvert aux initiatives collectives. Bien que ce fonds soit très sollicité, la DGCA fait également le constat des difficultés à renouveler les porteurs de projets et notamment à attirer davantage des formes d'expressions plus actuelles y compris pour la musique (rap, pop, création numérique...). De plus, au-delà du rôle de courroie de transmission que peuvent jouer les fédérations, le ministère se doit d'interroger et de faire évoluer son action : repérer, accompagner et valoriser les nouvelles pratiques artistiques, mettre l'accent sur la dématérialisation, simplifier les démarches, travailler à de nouveaux canaux de diffusion, repenser les critères et réformer les commissions de sélection, réduire les délais d'instruction et mieux s'adapter aux temporalités des porteurs de projets amateurs.

Il y a également un travail de pédagogie à renforcer pour que les porteurs de projets soient en capacité de remplir le dossier et de comprendre l'importance de se structurer. C'est pourquoi les critères exigent que l'entité qui porte le projet soit structurée en association ou qu'elle passe par un mandataire qui les accompagne. C'est l'occasion de leur faire franchir un cap dans la structuration et la

formalisation de leur projet, renforçant ainsi leur crédibilité auprès de leurs partenaires professionnels ou des collectivités.

Enfin, Floriane Mercier rappelle que les actions du ministère de la Culture en direction de la pratique en amateur sont bien sûr celles menées en concertation avec les conservatoires. Bien que ceux-ci ne relèvent pas de la compétence de l'État et que les crédits du ministère ne représentent qu'un faible pourcentage de leurs budgets (ce sont les villes et leurs groupements qui les financent en quasi-totalité), les attentes vis-à-vis de l'État et plus particulièrement du ministère sont fortes (critères de classement, schémas nationaux d'orientation pédagogiques...). Pendant plusieurs années, les enjeux de formation des amateurs n'ont plus été au cœur de la relation

« Les politiques publiques à destination des amateurs sont quelque chose d'assez récent. »

entre le ministère de la Culture et les conservatoires. Ces derniers relevaient en effet de la responsabilité du Bureau de l'emploi et de la formation professionnelle de la DGCA jusqu'en 2015 (année où ils sont passés sous celle du Bureau des pratiques et de l'éducation artistiques et culturelles). Ce positionnement administratif plaçait le sujet du côté de la préparation des élèves à l'entrée dans l'enseignement supérieur de la culture plutôt que du côté de la formation des amateurs dont certains pourraient faire le choix d'intégrer ensuite une formation artistique supérieure. En rattachant le suivi des conservatoires au bureau des pratiques et de l'édu-

cation artistiques et culturelles, le ministère a réaffirmé le rôle singulier et fondamental que joue l'enseignement artistique spécialisé dans l'éducation de tous et la construction d'un projet professionnel pour certains. Toutefois, cette nouvelle orientation a encore parfois du mal à se décliner en Directions régionales des affaires culturelles (Drac), lieu de la relation directe du ministère avec les conservatoires, et on constate aujourd'hui des disparités importantes selon les territoires auxquelles il faut remédier.

12. <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Theatre-spectacles/Actualites/Fonds-d-encouragement-aux-initiatives-artistiques-et-culturelles-des-amateurs-en-spectacle-vivant-et-arts-plastiques>

— Comment est pensé le lien entre la pratique de la musique en amateur et l'école ?

— Le ministère de la Culture a souhaité développer le dispositif des Classes à horaires aménagés en musique (Cham) en partenariat avec l'Éducation nationale et celui-ci est d'ailleurs préconisé dans le schéma d'orientation pédagogique. Mais il n'y injecte pas de moyens. Ce sont les collectivités territoriales via les conservatoires qui financent ce dispositif par notamment la mise à disposition de professeurs des conservatoires dans les établissements scolaires. C'est pour autant un axe politique que la DGCA continue à défendre : la présence des conservatoires en milieu scolaire et la création d'orchestres à l'école afin de favoriser la diversification des profils dans l'enseignement spécialisé et a fortiori dans la pratique en amateur. Ces orchestres peuvent prendre la forme d'ensembles très divers. Mais les musiques amplifiées sont très peu représentées au sein des 1243 orchestres recensés (50 % de musiques classiques et 50 % de jazz). Cela peut s'expliquer simplement : difficulté de produire des musiques actuelles amplifiées à 25 élèves, manque d'encadrants compétents dans ces esthétiques... D'une manière sans doute un peu plus complexe, cela se joue également dans les représentations, au sens sociologique du terme, que les différents acteurs (enseignants de l'éducation nationale, collectifs, parents...) ont des musiques actuelles.

— Quels sont pour la DGCA les principaux enjeux de la pratique musicale en amateur ?

— Pour la DGCA, les enjeux sur la pratique musicale en amateur recourent globalement ceux de la pratique autonome dans toute sa diversité. Le rôle du musicien enseignant y est central et réside dans sa capacité à circuler entre les esthétiques et à cultiver une approche multi-instrumentale comme elle existe dans les musiques actuelles. Aujourd'hui encore, certains musiciens enseignants ou premiers instruments de grands orchestres ne possèdent pas toujours les compétences leur permettant de naviguer entre différents instruments ou

répertoires, mais de aussi faire œuvre de médiation. À l'inverse, on constate que beaucoup de jeunes musiciens sont désormais à l'aise pour circuler, en fonction de leurs besoins, entre les différentes formes d'enseignement et de transmission aussi bien qu'entre les esthétiques. *« On en revient à la question fondamentale de ce que l'on cherche à faire dans nos établissements d'enseignement spécialisé. La représentation dominante est encore celle d'un lieu de formation de futurs professionnels. Mais ils ne représentent en réalité que 2 % du public des conservatoires. »* Il s'agit de remettre au cœur de l'apprentissage les notions de plaisir et d'envie et de permettre à chacun, quel que soit son âge, de s'inscrire dans ces établissements. Beaucoup d'entre eux l'ont compris, mais ces principes doivent pouvoir être encore mieux partagés et plus souvent mis en œuvre.

« Les musiques actuelles, à travers tout le travail qui a été fait autour de l'accompagnement, ont beaucoup à apporter concernant les évolutions actuelles de la pédagogie dans les conservatoires. »

La juste synergie entre les artistes, les acteurs de l'enseignement spécialisé et de la formation et ceux de la transmission musicale sur un même territoire est un autre facteur clé. Musiciens d'orchestres, d'ensembles musicaux, conservatoires, écoles associatives, MJC qui proposent un service de répétition, lieu de formation spécialisée peuvent travailler en lien, dans une dynamique de réseau : transfert de compétences, échanges de ressources et circulation des équipes pédagogiques comme des élèves, en fonction des besoins.

Une ouverture esthétique est fondamentale, car un lieu d'enseignement reste le creuset de la construction d'un patrimoine commun et d'une culture partagée. C'est dans la convergence, le partage et l'acceptation commune de l'ensemble des esthétiques et des pratiques que l'on peut faire société. C'est la question centrale. Comment forme-t-on les enseignants et artistes de demain dans cette perspective ? *« Les artistes ont de plus en plus envie de faire bouger les lignes, de retrouver leur place dans la cité. Ils se voient de moins en moins dans quelque chose de coupé de la relation au public. Il faudrait pouvoir mieux accompagner et sans doute former ceux qui le souhaitent dans cette envie. »*