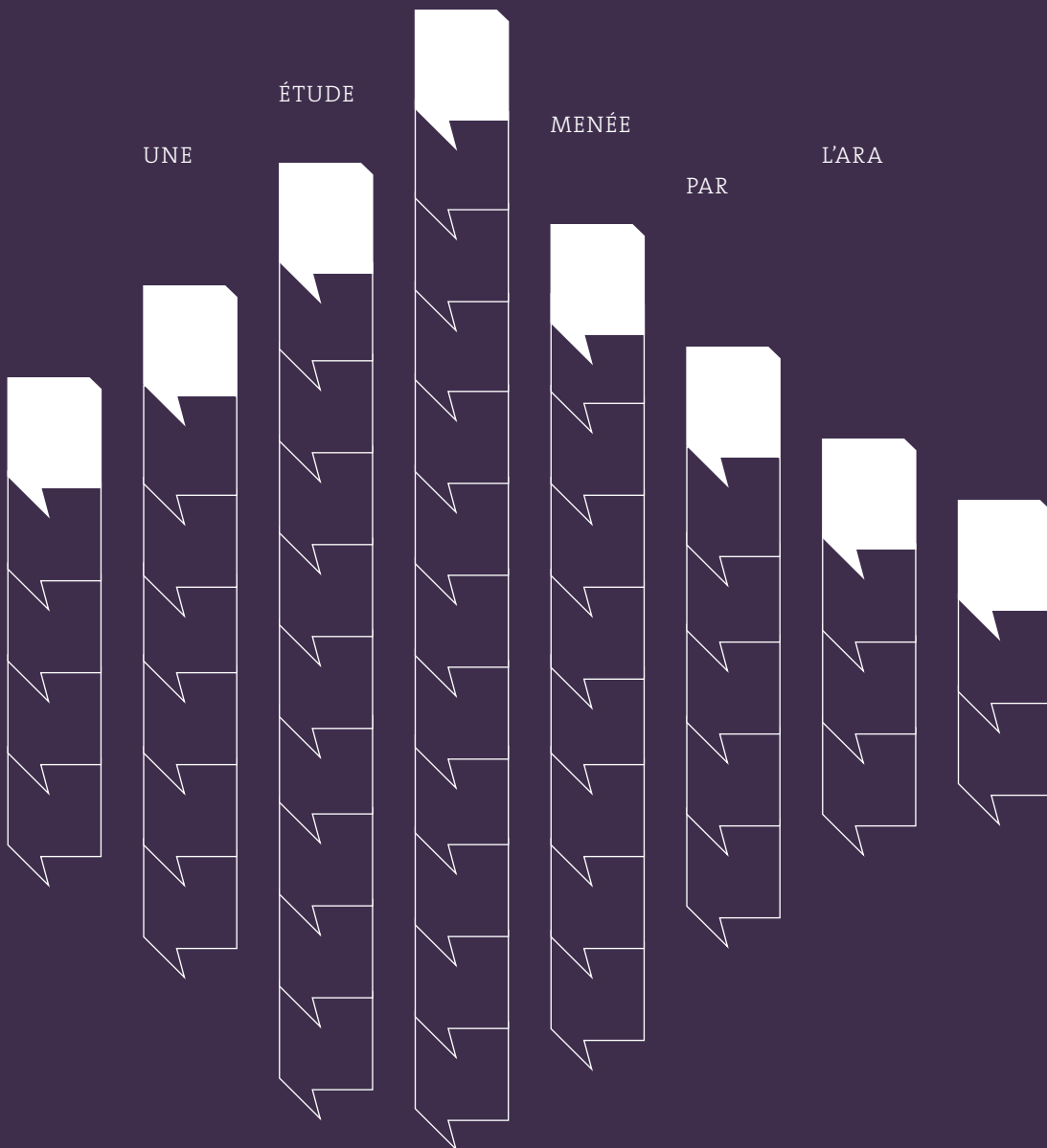


**LES PRATIQUES AMATEURS
EN MUSIQUES ACTUELLES**
DANS LA MÉTROPOLE LILLOISE
LE DISPOSITIF
TOUR DE CHAUFFE 2011



SOMMAIRE

INTRODUCTION

Les pratiques culturelles des Français	p. 01
Les musiques actuelles et la prise en compte des pratiques en amateur	p. 02
Les pratiques des musiques actuelles en amateur sur la métropole lilloise	p. 03

A — L'ENTRÉE EN MUSIQUE

La transmission du goût	p. 07
L'apprentissage musical	p. 08

B — LA NATURE DES PRATIQUES AMATEURS OBSERVÉES

La répétition	p. 13
L'accompagnement des pratiques	p. 15
La diffusion des musiciens amateurs	p. 16
L'enregistrement	p. 18

C — LES ENJEUX DE L'ACCOMPAGNEMENT ET DU DÉVELOPPEMENT DE LA PRATIQUE AMATEUR

Des pratiques musicales porteuses de sens et facteurs d'épanouissement de soi	p. 20
Des pratiques musicales médiatrices d'un autre lien social	p. 21

CONCLUSION	p. 22
-------------------	-------

L'ARA

L'association ARA œuvre, depuis 1988, à la pratique et au développement des musiques actuelles.

Basée à Roubaix, elle conçoit et met en œuvre ses actions sur l'ensemble du territoire régional.

L'ARA a pour mission de favoriser la découverte des musiques actuelles et de leur environnement et de donner la possibilité à chacun d'accéder à la pratique de ces musiques, d'expérimenter, de progresser et de réaliser ses projets.

L'ARA participe, par le biais des réseaux régionaux, nationaux et européens dont elle fait partie, aux réflexions pédagogiques concernant la transmission, l'apprentissage et l'accompagnement des pratiques actuelles de la musique. Ces réflexions nourrissent les actions menées et son travail de proximité. L'ARA a rejoint en 2008 le dispositif *Tour de Chauffe*.

L'ARA

301, av. des Nations Unies,
59100 Roubaix
03 20 28 06 50
info@ara-asso.fr
www.ara-asso.fr

1 Enquête TNS SOFRES/
SACEM Votre vie en musique
menée en mai 2005 auprès
d'un échantillon national de
2110 personnes représentatif
de l'ensemble de la population
âgée de 15 ans et plus.

2 Étude
réalisée par
l'institut
Opinion-
way pour
la Sacem
auprès d'un
échantillon

de 2010 personnes représenta-
tif de la population
de 15 ans et plus.

*La musique est la 1^{ère} pratique
artistique des Français*

3 Enquête Pratiques
culturelles des Français,

2008 menée
auprès d'un
échantillon
de 5004
personnes
par le DEPS –
Ministère
de la Culture
et de la
Communica-
tion.

*23 % de la population
déclarent savoir jouer d'un
instrument et 8 % pratiquent
la musique en groupe*

4 Olivier DONNAT,
« Les Amateurs ». Paris,
in La Documentation
française, 1996.

5 Étude sur les pratiques
culturelles des
métropolitains, *Maîtrise
d'ouvrage : LMCU, Maîtrise
d'œuvre : Observatoire des
Politiques Culturelles de
Grenoble, 2012.*

Le rapport intime et fort des Français, toutes générations confondues, à la musique, qu'elle soit écoutée ou pratiquée, vécue en concert ou partagée via différents supports (CD, MP3, internet...) ne cesse d'être rappelé par différentes études et enquêtes menées ces vingt dernières années.

Ainsi en 2005, 74 % des Français estimaient la **musique comme « indispensable » à leur vie**. Pour 25 %, elle représentait un élément « très fort », pour 16 % un élément « vital » et pour 9 %, une « véritable passion ». Pour un autre quart, c'était « une façon de se détendre ».¹

Cinq ans plus tard, de nouveaux chiffres confirment que la musique est la troisième activité culturelle préférée des Français et la troisième dont il ne pourrait se passer.²

Cette tendance s'accroît d'autant plus, si l'on considère la musique sous l'angle de la pratique artistique. **La musique est la première pratique artistique des Français**. Ainsi, 23 % d'entre eux déclarent savoir jouer d'un instrument et au cours des douze derniers mois, 8 % ont pratiqué la musique en groupe et 12 % ont joué d'un instrument de musique.³ Aussi, avec **5 millions de musiciens amateurs**, c'est à dire ceux qui jouent de la musique

en dehors de toute contrainte scolaire ou professionnelle, individuellement ou en groupe, dans le cadre des loisirs⁴, la pratique musicale reste une pratique artistique privilégiée des Français.

De plus, les conclusions d'une étude menée par l'Observatoire des Politiques Culturelles de Grenoble en 2011 montrent que la métropole lilloise est particulièrement dynamique en matière de pratiques artistiques amateurs. D'ailleurs, **les taux de pratiques musicales amateurs des habitants de la métropole lilloise sont comparables aux taux les plus élevés enregistrés en France**. En ce sens, 20 % des personnes sondées déclarent pratiquer la musique en amateur, contre 22 % sur Paris ou 19 % sur les agglomérations de plus de 200 000 habitants.⁵

LES MUSIQUES ACTUELLES & LA PRISE EN COMPTE DES PRATIQUES EN AMATEUR : UNE HISTOIRE RÉCENTE

Les pratiques sur lesquelles notre attention se focalise, s'inscrivent dans le champ des **musiques actuelles/amplifiées** (hors pratiques de fanfares, chorales ou harmonies). Selon la définition généralement admise en France, les quatre familles musicales concernées par les musiques dites actuelles sont :

Les musiques actuelles : formes musicales récentes (xx^e siècle) qui s'appuient grandement sur les évolutions techniques et technologiques et favorisent la création sonore

«Reconnaître l'importance des pratiques en amateur comme l'une des composante du lien social {...} qui traverse les générations et les appartenances sociales.»
Catherine Trautmann, 1998

- la chanson ;
- le jazz et les musiques improvisées ;
- les musiques traditionnelles et folks accompagnées d'instruments modernes ;
- les musiques amplifiées que sont le rock, la pop, le reggae, ragga, le métal, les musiques électroniques, le dub, le hip-hop, la world musique et l'ensemble des genres qui leur sont assimilés.

En somme, les musiques actuelles regroupent donc les formes musicales récentes (car on peut aussi les présenter de façon temporelle comme les styles musicaux nés au xx^e siècle) s'appuyant grandement sur l'électro-amplification⁶, les évolutions techniques et technologiques et favorisant la création sonore.

Néanmoins, en France, **la prise en compte des pratiques amateurs dans le champ des musiques**

actuelles est relativement récente. En effet, les musiques actuelles sont souvent assimilées à des produits culturels relevant de l'industrie musicale ou à du divertissement de masse. De ce fait, les pratiques en amateur de ces musiques ont longtemps été ignorées ou considérées par le prisme de l'économie de marché et donc, face aux pratiques dites professionnelles, observées et accompagnées par défaut.

Ce n'est qu'au début des années 1980 avec le Ministère mené par Jack Lang et la célèbre fête de la musique impulsée par Maurice Fleuret en 1982, qu'un premier regard bienveillant des pouvoirs publics, est porté sur ces pratiques. Mais il faudra attendre la fin des années 1990 et le Ministère de Catherine Trautmann, pour « **affirmer la reconnaissance (...)** **des pratiques amateurs comme une composante majeure,**

⁶ Les travaux du sociologue Marc Touché ont mis en évidence dès le début des années 1990 le caractère électro amplifié, commun à toutes ces musiques.

7 *Discours de Madame Catherine Trautmann lors des premières rencontres nationales consacrées aux pratiques musicales et chorégraphiques des amateurs, 1998.*

citoyenne autant qu'artistique, de la vie culturelle de notre pays » et reconnaître « **l'importance des pratiques en amateur comme l'une des composantes du lien social**, encore renforcée par la pratique collective, qui fait se rencontrer les musiciens, les chanteurs, les danseurs, les acteurs amateurs autour de projets artistiques et culturels communs **qui traversent les générations et les appartenances sociales** »⁷.

Face à ces transformations, des structures issues de la société civile principalement associatives (lieux de pratiques, de répétition et de diffusion, tremplins, centres de ressources et de soutien aux musiciens, etc.) ont progressivement émergé et « pris en charge » de manière empirique au début, le développement des musiques actuelles notamment en termes de diversité musicale et de pratiques en amateur. Ces structures ont défendu **l'accompagnement des musiciens amateurs dans l'idée de leur permettre de s'exprimer, de pratiquer leur musique avec intensité, dans un souci de progression, d'ouverture et d'échanges**, sans pour autant chercher à en vivre ou à se professionnaliser.

LES PRATIQUES DES MUSIQUES ACTUELLES EN AMATEUR SUR LA MÉTROPOLE LILLOISE, L'EXEMPLE DU DISPOSITIF *TOUR DE CHAUFFE*, LE CONTEXTE DE CETTE ÉTUDE

Lille Métropole Communauté Urbaine (LMCU) soutient depuis 2005 un dispositif d'accompagnement et de mise en visibilité de la pratique amateur des musiques actuelles sur le territoire : **Tour de Chauffe**⁸.

8 www.tourdechauffe.fr

En 2005, sous l'impulsion de Lille Métropole, le Nautilys, maison de la musique de Comines, Les Arcades, centre musical de Faches-Thumesnil et la Ferme d'en Haut, maison Folie de Villeneuve d'Ascq, créent *Tour de Chauffe*, dispositif d'accompagnement aux pratiques musicales amateurs, dans le secteur des musiques actuelles. **À destination de 18 groupes de la métropole lilloise**, sélectionnés suite à un appel à candidatures ouvert, ce dispositif propose chaque année **un parcours d'accompagnement** en adéquation avec les réalités du secteur.

9 La Condition Publique à Roubaix, la maison Folie Beaulieu à Lomme, la maison Folie de Moulins et la maison Folie de Wazemmes à Lille..

Une méthode d'enquête alliant analyse qualitative et quantitative, permettant le recueil de données statistiques notamment sociodémographiques et l'analyse des parcours de vie des musiciens interviewés.



Le cycle d'accompagnement s'achève d'une part, par le festival *Tour de Chauffe* qui permet aux groupes sélectionnés de se confronter à la fin de leur parcours à la scène, aux côtés d'artistes confirmés. L'occasion pour les spectateurs de découvrir l'effervescence et la richesse musicale de la métropole. D'autre part, *Tour de Chauffe* est clôturé chaque année par le Forum, temps d'échanges, de rencontres et de débats entre les acteurs culturels du territoire investis dans les musiques actuelles sur des problématiques en lien avec les pratiques amateurs.

Aujourd'hui, cinq autres structures culturelles dont quatre fabriques culturelles de la métropole⁹, ainsi que l'ARA sont pleinement partenaires de ce dispositif.

Aussi, considérant l'importance des pratiques en amateur sur la métropole, l'histoire et l'expérience du dispositif

Tour de Chauffe, il nous semblait pertinent de pouvoir analyser, à partir de ce panel de musiciens candidats, **les réalités, attentes et perspectives de la pratique en amateur dans les musiques actuelles** à l'échelle du territoire de la métropole lilloise.

En ce sens, l'étude s'est axée sur une entrée singulière de la pratique musicale en amateur de la métropole lilloise : celle des 121 groupes ayant postulé au dispositif *Tour de Chauffe* en 2011.

Ainsi, **la population étudiée est spécifique**, elle ne représente pas l'ensemble des pratiques en amateur de ces musiques qui peuvent exister sur la métropole lilloise, puisque les musiciens interrogés s'inscrivent déjà dans une démarche de mise en visibilité de leur pratique musicale et sont caractérisés par certaines données (pas de mineurs, pas d'ensemble vocaux...).

La méthodologie mise en œuvre s'est articulée autour de deux axes principaux réunissant des facteurs à la fois quantitatifs et qualitatifs et basés sur la passation de questionnaires en ligne à l'ensemble des postulants (359 musiciens ont répondu sur les 426 musiciens postulants) ainsi que sur la réalisation d'entretiens semi-directifs avec des groupes du *Tour de Chauffe* 2011. Cette méthode, qualifiée de socio-ethnographique, permet à la fois l'étude des trajectoires biographiques des musiciens et l'analyse de données statistiques.

In fine, l'enjeu de cette étude est de nous permettre de mieux appréhender les réalités des pratiques amateurs sur la métropole lilloise, même si, comme nous l'avons dit plus haut, le prisme d'entrée ne couvre pas l'ensemble des pratiques.

Il s'agit d'en cerner davantage **les attentes, les enjeux et les perspectives, afin de pouvoir construire ensemble, entre acteurs culturels et partenaires publics**, des propositions d'évolution, de création et/ou d'adaptation des dispositifs et politiques publiques en place, ainsi que de nourrir les réflexions collectives, territoriales et de réseaux sur ce sujet.

En ce sens, pour mieux saisir **les parcours des musiciens amateurs sur la métropole lilloise**, nous avons observé tout d'abord les conditions d'entrée en musique, puis la réalité des pratiques, via leur nature, leurs conditions d'existence, la répétition, l'accompagnement, la diffusion face public... Pour finir, nous avons mis ces éléments en perspective avec les enjeux de l'accompagnement et du développement de la pratique en amateur dans les musiques actuelles.

QUI SONT LES MUSICIENS DE NOTRE PANEL D'ÉTUDE?*

* Pour rappel, la population étudiée par l'étude est spécifique. Le panel n'est donc pas représentatif de la réalité des pratiquants amateurs, que ce soit en termes d'esthétiques jouées, d'âges, de CSP...

Principales caractéristiques sociologiques de l'échantillon de musiciens observés.

Les musiciens observés dans le cadre de cette étude sont ceux ayant postulé au dispositif Tour de Chauffe en 2011 (359 répondants).

L'âge moyen de ce panel est de 28 ans et demi.

30% ont moins de 25 ans

37% ont entre 25 et 30 ans

33% ont plus de 30 ans

On constate sur ce panel une surreprésentation des hommes (84%).

*La situation à l'égard de l'emploi montre que **¾ de ces musiciens sont actifs**.*

16% sont étudiants et 8% inactifs.

79% des musiciens sondés font partie des catégories socioprofessionnelles des « professions intermédiaires » et des « cadres et professions intellectuelles supérieures ».
Et ¾ des musiciens interrogés ont obtenu un diplôme de l'enseignement supérieur (post bac).

*Les musiciens observés, pour rappel ceux qui ont postulé au Tour de Chauffe 2011, sont donc des personnes **à fort capital social et culturel**.*

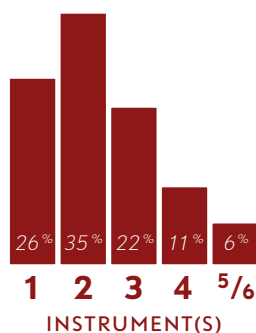


Quelles sont leurs principales caractéristiques en termes de pratiques musicales ?

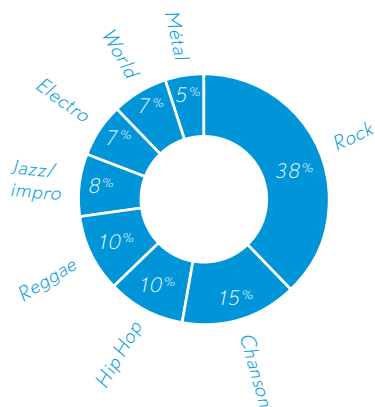
Des conditions professionnelles pour pratiquer

En ce qui concerne leurs pratiques musicales, ces musiciens sont amateurs dans le sens où pragmatiquement, ils ne vivent pas actuellement de l'exercice de leur musique. 25 % environ revendiquent pleinement leur « amatorat affirmé », 68 % rêveraient de pouvoir trouver les moyens de leur professionnalisation via leur pratique musicale, mais au-delà de mettre derrière le terme « professionnalisation » un sens uniquement économique, ils entendent avant tout le fait de pouvoir pratiquer, créer, jouer, progresser dans des conditions professionnelles qu'elles soient humaines, techniques, matérielles, acoustiques...

Nombre de pratiques instrumentales observées



Répartition des styles musicaux cités



Diversité des styles et multiplicité des instruments pratiqués

Plus de la moitié des musiciens interrogés (57%) déclarent pratiquer 2 à 3 instruments différents.

On peut également noter une grande hybridation des styles artistiques représentés par le panel des musiciens sondés. En effet, 30% des musiciens interrogés utilisent deux styles musicaux pour décrire le genre de musique qu'ils pratiquent avec le groupe qu'ils présentent au Tour de Chauffe.

Participation à plusieurs projets artistiques

Plus de la moitié (55%) des musiciens interrogés jouent dans au moins deux groupes. Plus précisément, 24% des musiciens dans deux groupes, et 31% dans au moins trois groupes.

Cette pluriactivité témoigne du dynamisme des pratiques musicales et renforce ici encore, l'idée d'un investissement en temps très conséquent dans les pratiques amateurs.

Non seulement les musiciens ont plusieurs groupes ; mais ils jouent aussi de plusieurs instruments. En conséquence, nous sommes face à ce que l'on nommera une pluriactivité artistique.

Représentations publiques des musiciens amateurs

La moitié (49%) des musiciens interrogés, déclare jouer en public de 1 à 10 fois par an dans tous types de lieux et occasions confondues (tremplins, bars, festivals, fêtes privées, petites scènes...)

Investissement financier

Enfin, en termes d'investissement économique dans leur pratique artistique en amateur, la moitié des musiciens ayant répondu à notre enquête déclare dépenser au moins 900 € par an pour leur pratique musicale, un cinquième déclare dépenser plus de 1500 € par an.

Temps investi

Et en termes de temps investi, 72% des musiciens consacrent plus de 6 heures par semaine à leur pratique (dont 35% qui y consacrent 11 heures et plus).

L'ENTRÉE EN MUSIQUE

LA TRANSMISSION DU GOÛT



«Aucun de mes parents n'est musicien ni ne chante réellement mais mon père a une belle collection de vinyles qu'il m'a léguée et il y a toujours eu de la musique chez moi, du matin au soir, pendant toute mon enfance et mon adolescence. Beaucoup de disco, de soul et de rock des années 60 et 70.»

«Mon côté pop vient de mon père qui écoutait Balavoine.»

«Mon père écoutait vraiment des trucs moches, je me suis construit tout seul après.»

C'est par le biais des entretiens avec les musiciens qu'on a accès aux témoignages plus personnels qui révèlent les premiers émois et questionnements quant à la musique, ainsi que les premières occasions et moyens d'entrer en musique.

On note souvent deux phases dans le processus d'entrée en musique.

LA TRANSMISSION PAR LE CERCLE FAMILIAL

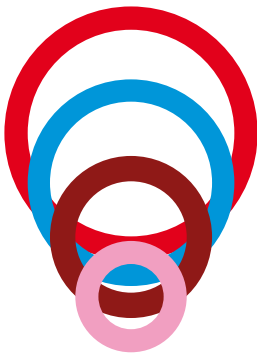
Dans les entretiens, nombreux sont les musiciens qui reviennent sur les émotions procurées par les co-écoutes des enregistrements des parents en leur présence (à la maison comme en voiture par exemple). La transmission au cours de la socialisation primaire, période de l'enfance, est très forte, et perdure souvent longtemps.

LA TRANSMISSION PAR LES PAIRS À L'ADOLESCENCE

C'est au cours de l'adolescence que les goûts et les choix musicaux se voient grandement façonnés. Mais cette fois on note, bien plus qu'au cours de l'enfance, une démarche **d'appropriation de la transmission**. Ce ne sont pas tant les rôles des prescripteurs de goût, incarnés par les pairs, mais aussi les « grands frères » qui sont mis en avant dans les discours, que les réappropriations actives impliquant des choix propres aux musiciens interviewés.

10 Laurent Aubert,
«Le goût musical, marqueur
d'identité et d'altérité»,
in Cahiers d'ethnomusicologie,
2007, pp. 29-38.

**Début de
la pratique
musicale par
tranche d'âge**



4-11 ans
48%
12-17 ans
43%
18-20 ans
6%
+ de 20 ans
3%

« Le goût musical permet notamment **d'affirmer une identité** en rupture avec certaines idées reçues. En rejetant la musique qu'écoutent ses parents, l'adolescent entend ainsi **se démarquer de l'influence familiale pour s'identifier** à d'autres cercles, qui correspondent à sa classe d'âge et au milieu qu'il fréquente. De se déclarer rap ou reggae n'est pas que **l'affirmation d'un goût musical, c'est aussi celle d'une culture** plus ou moins librement choisie, qui comporte son idéologie, son esthétique et ses codes de conduite propres. » ¹⁰

L'APPRENTISSAGE MUSICAL DONNÉES EN TERMES D'ÂGES

Si l'on considère les tranches d'âges d'entrée en musique, on s'aperçoit que la majorité des musiciens sondés ont débuté la pratique musicale soit dans l'enfance, ce qui renvoie pour une part à l'influence du cercle familial, soit à l'adolescence, ce qui confirme l'autre facteur important de la transmission par les pairs à cette étape de la vie.

Néanmoins, on s'aperçoit, toujours d'après les musiciens sondés, que très peu ont débuté la pratique musicale après 18 ans (6%) et encore moins après 20 ans (3%). En effet, même si l'on peut constater que les propositions d'apprentissage évoluent depuis quelques années notamment en termes d'élargissement du panel des publics, celles en direction d'adultes, de surcroît adultes – débutants dans leur pratique musicale, ne sont pas nombreuses.

Si l'on affine un peu ces chiffres, on peut noter que sur la période dite de l'enfance (4-11 ans), le pic d'entrée en musique se situe entre 6 et 8 ans, période des apprentissages fondamentaux, (pour 17% des musiciens sondés) et de même sur la période de l'adolescence, le pic se situe entre 14 et 15 ans (pour 18%) période de construction forte de l'identité.

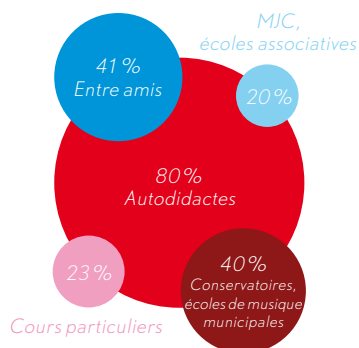
LES TYPES D'APPRENTISSAGE

En entretien, lorsque l'on interroge les musiciens sur les divers apports dont ils ont bénéficié au cours de leur « apprentissage musical » on remarque une **hybridation des types d'apprentissage**.

Le graphique page ci-contre illustre les réponses des musiciens sondés sur leurs modes d'apprentissage musical, en leur proposant un choix multiple de réponses.

11 Rémi Deslyper,
« Des types d'apprentissage
aux formes de pratique.
L'exemple
de l'institutionnalisation
de l'enseignement
de la guitare électrique. »
in *Revue SociologieS*,
juin 2009,
<http://sociologies.revues.org/2834>

Types d'apprentissage musicaux



On peut noter que nombreux sont ceux qui cumulent **divers types d'apprentissage** dans les musiques actuelles. De la même façon, nombreux sont ceux qui déclarent, entre autres, **un mode d'apprentissage autodidacte (80%)**, c'est à dire qu'ils ont fait eux-mêmes le choix, en dehors de tout schéma ou prescription imposés, de leurs ressources ou modalités d'apprentissage. Si l'auto-formation a toujours occupé une place importante pour les musiciens, le développement des technologies (Internet et les supports numériques notamment) a considérablement contribué à ce mode d'apprentissage de la musique. Comme le souligne le sociologue Rémi Deslyper, dans le sentiment d'autodidaxie « il n'existe pas de professeur affiché, l'apprentissage se déroule plutôt au sein d'un réseau, un groupe de pairs, dans lequel chacun participe, à des degrés différents et de différentes manières, au processus d'apprentissage, mais celui-ci ne se déroule jamais de manière formelle. En fait, l'apprentissage autodidacte peut se définir, en partie, comme un apprentissage dans lequel on n'a pas conscience d'apprendre. » ¹¹

En second viennent les apprentissages entre amis, 41% des musiciens déclarent avoir, entre autres, appris entre amis, ce qui corrobore **l'aspect collaboratif des pratiques actuelles de la musique**. Tout juste suivi des apprentissages dits académiques (en écoles municipales de musique, ou en conservatoires).

L'apprentissage **hors institution** tient une grande place : la pratique musicale en amateur en musiques actuelles se transmet souvent par des **apprentissages alternatifs ou informels**. Les apprentissages effectués en dehors de toute institution d'enseignement sont importants, mais les conservatoires et écoles de musique municipales ne sont pas en reste.

40% des musiciens interrogés sont passés par une école de musique municipale ou un conservatoire, 20% par une école de musique associative.

En effet, ces chiffres peuvent s'expliquer par différents facteurs :

- Les structures d'enseignement public bénéficient d'une plus grande ancienneté ainsi qu'un fort maillage territorial, comparativement aux écoles ou structures associatives nées beaucoup plus récemment et qui ont construit petit à petit leurs modes de structuration, les moyens de leur reconnaissance, leur visibilité, leur pérennité.
- Les modèles économiques « républicains » des structures publiques d'enseignement (conservatoires ou écoles de musique territoriales) permettent une accessibilité tarifaire bien plus grande que celle des structures associatives dont les soutiens publics sur le champ de l'enseignement sont moins élevés.

Ainsi, si de nombreux apprentissages successifs passent par des formes autodidactes, il n'en reste pas moins une grande proportion de musiciens qui a eu accès, à un moment de son parcours, à une connaissance académique de la musique.

*« J'ai appris
toute seule à chanter,
par mimétisme
de ce que j'entendais.
J'ai suivi quelques cours
(une dizaine d'heures)
d'introduction à la pratique
de la guitare dans
la Maison Pour Tous,
une structure associative
de ma ville qui m'a aidée
à comprendre comment lire
une tablature, prendre soin
de mon instrument et
une dizaine d'accords.
J'ai surtout appris
de moi-même par curiosité.
Je n'ai jamais fait de solfège
et je suis incapable
de lire une partition
musicale »*

En ce sens, à l'hybridation des parcours d'apprentissage constatés ci-dessus, s'ajoute la **porosité entre ces parcours**.

Un musicien en fonction de son âge, son environnement social, ses besoins de pratique musicale... pourra passer de l'un à l'autre des modes d'apprentissage.

Néanmoins, cette tendance tend à s'amenuiser tant avec l'évolution des pratiques qu'avec l'évolution du contexte d'enseignement. En effet, depuis une dizaine d'années, certaines écoles de musique s'ouvrent lentement aux musiques actuelles, ainsi les réponses des musiciens, analysés selon l'âge, illustrent une certaine réduction des clivages entre les logiques autodidactes et l'enseignement institutionnel. Néanmoins, même si les cadres de ce dernier intègrent les pratiques musicales dites actuelles, cela reste essentiellement dans le cadre de parcours « normés » qui diffèrent des propositions pédagogiques proposées par les structures associatives.

Nous avons pu constater sur le panel des musiciens interrogés que 52 % des musiciens de moins de 25 ans déclarent avoir appris la musique, au moins en partie, au conservatoire ou dans une école de musique, quand c'est le cas pour seulement un tiers des plus de 30 ans.

LES RUPTURES CONSTATÉES DANS LES PARCOURS D'APPRENTISSAGE

Les entretiens qualitatifs avec les musiciens de notre panel, montrent très clairement, des ruptures dans les apprentissages musicaux.

Qu'entend-on par rupture ? Souvent, au sortir de l'école primaire, voire au début du collège, les musiciens relatent un arrêt de la pratique classique/traditionnelle/solfégique lorsqu'ils y ont eu accès enfant, avant de revenir plus tard à la musique mais différemment.

Ainsi, les parcours relatés font état d'une **redécouverte souvent à l'adolescence, de la pratique musicale, qui avait été abandonnée principalement à cause des contraintes solfégiques**. La pratique musicale est alors nouvellement appréciée, notamment par le biais de la **pratique collective et de la transmission orale** favorisant les goûts musicaux de chacun et le plaisir procuré par le jeu en collectif.

L'apprentissage musical sous toutes ses formes (école, institution, pratique autodidacte, entre amis, en groupe...) s'est largement démocratisé, et favorise une plus grande accessibilité à la pratique musicale, qu'il faut forcément continuer à soutenir et développer.

Ainsi, considérant le panel étudié,

En termes d'entrée en musique nous avons pu constater deux périodes significatives :

- *l'enfance (6-8 ans) avec la prégnance du cercle familial en termes d'influences (admisses plus tard ou non) sur les goûts et la motivation à pratiquer la musique ;*
- *l'adolescence (14-15 ans) avec la prégnance du cercle des pairs, des amis, en termes de transmission de goûts et des pratiques.*

À noter, seuls 3 % des musiciens ont appris la musique après 20 ans.

Ces deux périodes peuvent être mises en parallèle avec des modes d'apprentissage et de pratiques :

- *l'apprentissage qu'on peut qualifier d'académique (conservatoire, école de musique), le plus souvent constaté chez les plus jeunes ;*
- *l'apprentissage selon des modes informels ou autodidactes, relatif à la période de l'adolescence et plus tard qui propose un mode interactif et collaboratif souvent revendiqué dans les musiques actuelles.*

Néanmoins, nous avons également constaté :

- *une grande hybridation des types d'apprentissage : la plupart des musiciens sondés ont eu et ont recours à différents modes d'apprentissage*
- *une porosité entre ces parcours d'apprentissage : les musiciens en fonction de leurs besoins, leurs évolutions, etc passent d'un type d'apprentissage à un autre.*

La réponse à l'extrême hétérogénéité des demandes d'apprentissage musical ne peut aujourd'hui s'envisager à partir d'un établissement ou d'un modèle unique. Les retours des musiciens mettent en évidence que l'enseignement des musiques actuelles doit respecter les spécificités de ces musiques mais également permettre une réelle complémentarité des offres : dispositifs d'accompagnement, enseignement spécialisé, etc.

« La mise en réseau des lieux d'apprentissage apparaît alors comme une solution, une logique d'action qui va permettre de faire correspondre une diversité d'offres à une diversité d'attentes. Chaque professionnel sera le maillon d'un ensemble solidaire d'acteurs capable d'orienter, de conseiller, de proposer une palette de parcours possibles. Cette logique de mise en réseau doit s'imaginer à l'échelle de bassins de vie cohérents. Ce réseau suppose des volontés de coopération et peut ainsi constituer un socle pour une plateforme de travail sur les questions pédagogiques. Son périmètre doit naturellement s'étendre aux lieux de diffusion et de pratiques (studios de répétition notamment) afin d'envisager une cohérence, une mise en synergie des acteurs qui auront à accueillir les musiciens, les exposer au public et évaluer leur production. »¹²

12 Enseigner
les musiques actuelles ?,
Le Collectif RPM,
RPM Editions, 2012



LA NATURE DES PRATIQUES AMATEURS OBSERVÉES LA RÉPÉTITION



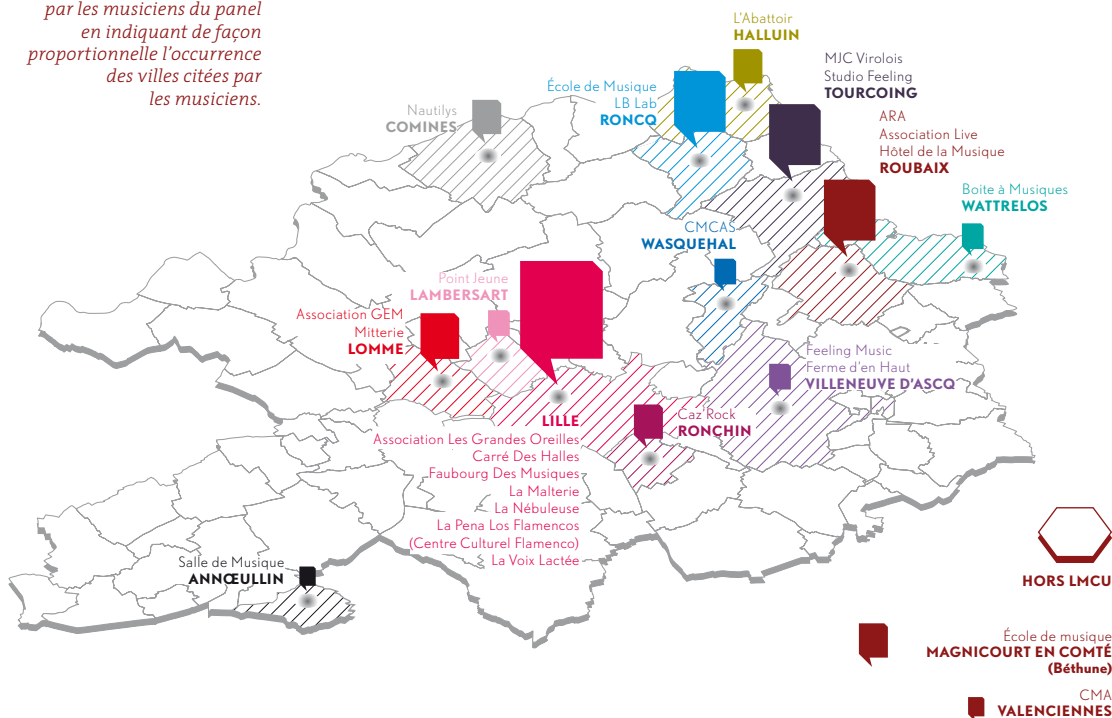
LA FRÉQUENCE DES RÉPÉTITIONS

83% des musiciens interrogés répètent au moins une fois par semaine: 54% une fois par semaine et 29% deux fois et plus. D'autre part, nous avons pu constater que les groupes les plus récents en termes de constitution sont ceux qui répètent le plus souvent (deux fois par semaine ou plus).

LES LIEUX DE RÉPÉTITIONS

NB: La carte ci-dessous illustre les différentes villes et lieux de répétition cités par les musiciens du panel en indiquant de façon proportionnelle l'occurrence des villes citées par les musiciens.

59% des musiciens interrogés déclarent répéter dans au moins une structure ayant des locaux dédiés à la répétition.



13 Les publics, services et métiers de la répétition dans les lieux de musiques actuelles/amplifiées, *Étude pilotée par la Fédurok, 2008-2009*
http://www.la-fedurok.org/documents/ETUDE_FEDUROK_REPETITION.pdf

Proposition de référentiel d'activités pour les métiers de la répétition en musiques amplifiées, *Mission pilotée par l'ARIAM Ile de France, le Collectif RPM, la Fédurok et le RIF, Juin 2009*
http://www.la-fedurok.org/documents/REFERENTIEL_ACTIVITE_REPETITION.pdf

Seules 13 des 85 communes de Lille Métropole Communauté Urbaine ont été citées par les musiciens sondés. Cela est dommageable au regard de l'importance de la décentralisation des pratiques musicales, qui est essentielle en termes de diversité des pratiques et de garantie de l'accessibilité au plus grand nombre. Néanmoins, cela peut entre autres s'expliquer par le « caractère urbain » de ces pratiques (nécessité d'échanges entre musiciens, de grandes accessibilités en termes de transports, de structures, de tarifs, de plages horaires, de matériel à disposition, de personnel d'accompagnement, importance des réseaux d'amis dans les pratiques, des interconnaissances...)

Par ailleurs, on note que même si la fréquence de répétition en structure, est relativement importante, les lieux cités sont de natures très diverses et non spécifiquement réservés à la répétition, effectivement on trouve parfois des groupes qui répètent dans les caves de certains bars par exemple. Les studios de répétition peuvent devenir des espaces de travail autonomes, c'est-à-dire inscrits dans une démarche globale en direction des musiciens et ainsi devenir des outils spécifiques. Cela suppose, qu'au-delà de l'équipement matériel qu'ils proposent, ces studios s'appuient également sur des compétences humaines spécifiques et reconnues, capables d'accompagner pleinement l'activité de répétition ¹³.

Il semble intéressant et pertinent de pouvoir approfondir dans la suite de cette étude, la connaissance de ces lieux en termes de fonctionnement humain, technique, pédagogique, organisationnel, et ce pour au moins trois raisons majeures :

- **tout d'abord, être en capacité de dresser une cartographie plus précise et plus « pratique » de ces structures sur la métropole lilloise (compétences spécifiques d'accompagnement, matériel à disposition, partenariats avec d'autres acteurs possibles, horaires d'ouverture et conditions d'utilisation, etc.);**
- **mais également de pouvoir constituer une ressource facilement accessible et actualisée, pour les musiciens et les acteurs de l'accompagnement des pratiques en amateur sur la métropole lilloise. Animée en réseau, elle favoriserait un soutien qualifié et durable au développement de ces pratiques grâce aux échanges d'expériences et de compétences qu'elle rendrait possible entre les acteurs;**
- **et enfin de rendre visible le foisonnement de ces pratiques en amateur, de ces groupes et acteurs culturels du territoire et par incidence, d'accroître la visibilité de la dynamique du territoire en termes de politique culturelle novatrice.**

L'ACCOMPAGNEMENT DES PRATIQUES

LES ATTENTES ET RETOURS DES MUSICIENS PAR RAPPORT À *TOUR DE CHAUFFE*

A la question « Que recherchez-vous en postulant à *Tour de Chauffe*? » (réponses multiples possibles), **87% des musiciens déclarent vouloir bénéficier d'un parcours d'accompagnement** (ce qui se traduit notamment par un bilan scénique réalisé avec chaque groupe suivi d'une semaine de résidence adaptée aux besoins et attentes du groupe et réalisée en conditions professionnelles de pratique).

La même occurrence (87%) est attribuée à la diffusion plus large de leur musique.

Vient ensuite, pour les trois quarts l'occasion de rencontrer d'autres groupes ou acteurs de la scène locale.

Enfin seulement la moitié (53%) des musiciens espère l'opportunité de développer le groupe en postulant au *Tour de Chauffe*.

Ces chiffres illustrent très clairement une double motivation qui s'exprime fortement chez ces groupes amateurs :

- Celle de **progresser dans leurs pratiques artistiques** et pour ce faire, **d'être accompagnés par des compétences spécifiques**.

On peut remarquer à ce propos, que l'amateurisme au sens noble du terme est réaffirmé de façon induite par ces chiffres. En effet, les groupes souhaitent bénéficier pour 87% d'un parcours d'accompagnement et avoir accès pour 81% à une visibilité dans les réseaux professionnels. Ceci confirme **l'idée que chaque groupe est en attente d'accéder à des conditions professionnelles de pratique** (résidence dans un lieu adapté, connexion avec les salles professionnelles pour pouvoir être diffusé dans les meilleures conditions). De la même manière, les groupes attendent **un accompagnement sur mesure, spécifique à leur projet**; en témoignant les faibles taux d'intérêt pour les formations collectives classiques (techniques ou administratives).

Motivation des groupes par rapport à *Tour de Chauffe*

Parcours d'accompagnement

87%

Diffusion

87%

Visibilité dans les réseaux professionnels

81%

Rencontre d'autres groupes/acteurs

75%

Développer le groupe

53%

Formations collectives techniques

20%

Formations collectives administratives

19%

Le groupe est l'élément fondamental et constitutif de ces pratiques musicales. Les retours des musiciens nous montrent bien à quel point les dispositifs pédagogiques attendus doivent concerner le groupe, son répertoire et son projet plus que la pratique instrumentale de chacun des musiciens ;

- La deuxième motivation qui s'exprime très fortement est l'envie **d'avoir la possibilité de s'exprimer devant un public**, de partager leurs pratiques, leur créativité en condition de scène.

De plus, quand on interroge les musiciens sondés sur le degré (faible, moyen ou fort) d'appréciation de leurs attentes par rapport au dispositif *Tour de Chauffe*, 63 % des musiciens interrogés attendent fortement la date proposée lors du festival *Tour de Chauffe*, au cours de laquelle ils auront l'occasion de jouer sur une scène partenaire du dispositif aux côtés d'un artiste/groupe plus médiatiquement reconnu.

*«Accompagner,
c'est être solidaire
et seconder l'apprenant :
le savoir est partagé,
l'individu est considéré dans
sa singularité, son capital
culturel et artistique
est valorisé, il est considéré
comme donnant le sens
de l'acte de formation.
L'accompagnement vise
à la responsabilisation
et à l'autonomie de l'individu,
il s'appuie sur les valeurs
du collectif tout en
favorisant l'affirmation
d'une personnalité musicale.
Ces objectifs conduisent
à développer l'initiative,
l'expression, la curiosité,
l'écoute et l'esprit
critique.»*

Collectif RPM, 2007

Globalement, les musiciens de notre panel d'étude ont exprimé, par rapport à *Tour de Chauffe*, **une attente forte pour les propositions concernant les pratiques musicales** : moment sur scène en live, bilan scénique et artistique, semaine de résidence et enregistrement.

Les attentes quant aux formations sans pratique musicale directe, ont elles un degré d'attente de moyen à faible.

LA DIFFUSION DES MUSICIENS AMATEURS

Les attentes exprimées des musiciens révèlent **une forte envie de se produire sur scène**.

La présentation devant un public de ce que l'on a créé en répétition ou dans son home studio est un **passage considéré comme incontournable et indissociable de la pratique musicale**. L'adrénaline de la scène et l'enjeu de la représentation sont autant de dimensions émotionnelles et affectives qui s'ajoutent à cette envie de se présenter au public.

Le moment du passage sur scène n'a pas de corrélation avec la professionnalisation.

En effet, il représente un enjeu pour tous les musiciens qu'ils soient amateurs ou professionnels.

Mais sur quel type de scènes les musiciens sondés peuvent-ils se produire ?

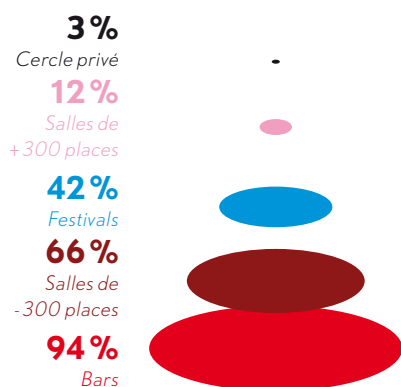
La diffusion dans les bars reste extrêmement répandue pour les groupes de notre panel (94%), 66% se sont produits sur des petites scènes (< 300 personnes) et 42% des musiciens ont déclaré avoir joué à l'occasion de festivals.

« 57 % des musiciens estiment qu'il est plutôt difficile de trouver des scènes pour partager leur musique »

Seuls 12% des musiciens de notre panel déclarent avoir joué dans des salles de plus de 300 places. En effet, les équipements structurants (type SMAC) voient leurs marges de manœuvre diminuer en termes de programmation de premières parties locales (ex : tourneurs négociant un plateau artistique imposant la première partie avec la tête d'affiche).

Les bars et autres organisateurs rencontrent également des difficultés (légales, économiques, en termes de nuisances sonores) pour faire régulièrement jouer des groupes amateurs.

Types de scènes où se sont produits les groupes amateurs du panel



Ainsi, on note un développement, même s'il reste relativement faible encore, de la diffusion en cercle privé qui révèle une forme « d'entre soi » offrant une possibilité de donner la parole à des projets musicaux qui ne trouvent pas de place dans les circuits de diffusion « traditionnels ».

En termes de nombre de dates de concert annuelles, on constate que plus de la moitié des musiciens interrogés jouent en public de 1 à 10 fois par an (57%) et presque un tiers (32%) 15 fois par an.

Ces chiffres sont relativement conséquents pour une pratique amateur mais sont à mettre en corrélation avec la nature des lieux où ces groupes peuvent jouer en public. Ces chiffres concernent en effet, tous les types de lieux et scènes où il est possible de jouer : des tremplins, scènes ouvertes, fêtes de la musique, bars, fêtes privées, à la petite scène ou aux festivals.

Néanmoins, 57% des musiciens du panel estiment qu'il est plutôt difficile de trouver des scènes pour diffuser et partager leur musique.

Cela renvoie en second lieu, à la problématique des conditions de jeu sur scène. Il peut paraître facile de trouver de nombreuses occasions de jouer en public (jusqu'à 15 fois par an pour 32% des groupes du panel), mais jouer dans de réelles conditions de scène (matérielles, sonores, techniques et technologiques, encadrement par un régisseur son...) semble moins évident pour ces groupes.

Enfin, certains groupes sont moins insérés que d'autres dans des réseaux d'interconnaissance ou ne parviennent pas toujours à s'y intégrer, ce qui peut également influencer sur les occasions qu'ils ont de jouer en public. Ceci renforce l'idée de **l'importance d'offrir aux groupes des conditions de rencontre entre eux** (notamment par des lieux de répétition adaptés, qualifiés et mis en réseau).

De même que pour l'accompagnement des pratiques musicales amateurs, il semble intéressant et pertinent de pouvoir approfondir, dans la suite de cette étude, la connaissance et la mise en réseau des structures qui ouvrent leur scène aux groupes en amateurs. En effet, cela renforce l'accompagnement global d'un groupe amateur, que de lui proposer des occasions de jouer sur scène, parallèlement aux sessions de répétition ou de résidence, l'ensemble faisant partie intégrante des envies des groupes. D'autre part, cela participe également à la vitalité et la cohérence du territoire sur ce champ.

« On peut faire quelque chose avec application et succès sans en faire son métier principal. Un groupe indépendant peut avoir plus de succès financier ou artistique qu'un groupe signé que son label ne met pas en avant et laisse mourir sur un catalogue. Ma motivation profonde est de composer, fabriquer et distribuer un album, même de nous-même et même à 100 exemplaires, un objet dont je sois vraiment fière. Et ma seconde motivation est de faire une tournée, même courte, d'une dizaine de dates et même dans de petits lieux, surtout pour l'expérience d'être sur la route et de vivre dans une réalité parallèle le temps d'un voyage. »

L'ENREGISTREMENT

Une autre caractéristique de ces pratiques musicales réside dans la possibilité de fixer sur un support la production artistique du groupe ou du musicien. L'enregistrement peut être physique, c'est-à-dire pressé sous forme de CD ou vinyle. Mais plus largement, **la musique enregistrée est quasi systématiquement numérique**, diffusée sur internet notamment par le biais de sites dédiés à la musique (comme Bandcamp) ou d'autres ayant une dimension communautaire (Myspace ou SoundCloud). Ainsi, quasiment à part égale, 68 % des musiciens interrogés enregistrent entre autres, leur musique chez eux, comme 67 % déclarent avoir enregistré dans des conditions « professionnelles » (studio ou équipement reconnu comme professionnel). Cela ne signifie pas qu'ils enregistrent systématiquement en studio professionnel, mais qu'ils l'ont déjà fait au moins une fois. Parfois le studio d'enregistrement déclaré est aussi le lieu de répétition en structure (si tel est le cas),

puisque certaines de ces structures mettent aussi bien à disposition des lieux de répétition que des studios d'enregistrement.

L'utilisation de **l'enregistrement comme outil de la pratique musicale** est incontournable et indissociable de celle-ci, l'enregistrement est présent dans de nombreuses phases d'élaboration du projet musical. Pour le musicien, c'est un outil aussi important que son propre instrument et qui nécessite de savoir utiliser le matériel, d'en **comprendre l'usage et d'en connaître les multiples possibilités.**

87% des musiciens interrogés déclarent autofinancer l'enregistrement de leur musique grâce à des apports personnels, entre autres.
Seuls 12% le financent via les concerts pour lesquels ils sont défrayés ou payés.

Ainsi, considérant le panel étudié,

*Parallèlement à la **pluralité des pratiques musicales constatée** (variété des instruments et des styles musicaux pratiqués), qui révèle pour les musiciens amateurs une porosité **des frontières artistiques et un développement des collaborations artistiques** dans l'appréhension de leurs pratiques, nous pouvons noter deux éléments essentiels concernant ces pratiques :*

- Une **envie d'accompagnement nettement affirmée**, accompagnement qui prenne en compte la singularité de ce qu'ils sont, c'est-à-dire qui tienne compte de la réalité plurielle de ces groupes, de leur envie de pratiquer dans l'épanouissement et la progression de leurs pratiques et de leurs identités mais sans calquer les schémas de développement du secteur professionnel de la musique ;
- Une envie de **pouvoir partager sur scène et en public**, leurs pratiques musicales.

*La notion de **projet musical** est déterminante. La démarche d'accompagnement se fonde sur le projet musical du groupe pour mettre en place **des propositions d'action qui soient en cohérence avec leurs objectifs.***



LES ENJEUX DE L'ACCOMPA- GNEMENT ET DU DÉVELOPPEMENT DE LA PRATIQUE AMATEUR DES PRATIQUES MUSICALES PORTEUSES DE SENS ET FACTEURS D'ÉPANOUISSEMENT DE SOI : UNE PLUS-VALUE HUMAINE

La pratique en amateur est un **enjeu social et humain majeur** parce qu'elle est facteur de rapport à autrui, voire de cohésion, d'expression d'une identité individuelle et/ou collective. De plus, elle peut même parfois participer à lutter contre l'isolement et proposer l'imaginaire et la créativité contre l'uniformisation des pensées et l'assèchement des rêves. Ainsi, la pratique de la musique sous toutes ses formes reste un **élément émancipateur** des personnes, souvent construit autour du **plaisir et du partage**, et qui permet un grand épanouissement dans les moments de pratique. De plus, ces pratiques musicales, médiatrices d'un « autre » lien social, permettent aux pratiquants, quels que soient leurs niveaux de pratiques ou envies, d'accéder à des formes de liberté.

Les musiques actuelles ont longtemps été considérées par le prisme de la professionnalisation et de l'économie de marché où seule la notoriété était gage de qualité. Pour autant, ces dernières années, la pratique amateur a commencé à faire l'objet d'une **prise en compte des pouvoirs publics** parce qu'elle témoigne d'une pratique qui interpelle de plus en plus d'individus, qui relève d'un investissement humain, d'un épanouissement personnel et collectif. La pratique amateur fait partie intégrante des **droits culturels des personnes**. En participant pleinement au « **mieux vivre ensemble** », elle se doit d'être **soutenue, encouragée et accompagnée par les pouvoirs publics**.

L'accessibilité à la pratique donne à chacun la possibilité de découvrir, de s'exprimer et de créer et permet de dépasser la

vision du citoyen comme simple récepteur d'œuvres. En ce sens, le soutien aux pratiques amateurs s'inscrit dans **un projet de société visant le « bien commun » et l'intérêt général**. Cette orientation prend tout à fait sens dans le redéploiement de **l'économie autour des valeurs créatives, sociales et solidaires**.

« Nous considérons le territoire comme un espace de pratiques musicales à observer dans ses diversités. Porteur d'une plus-value sociale, culturelle et économique pour la population, l'ancrage territorial doit éviter les pièges du conservatisme pour intégrer, par des contenus adaptés, une offre aux émergences artistiques. Fruit d'une négociation avec les collectivités publiques, l'action provoque, le cas échéant, le partenariat avec les autres structures éducatives et culturelles. »

Collectif RPM

DES PRATIQUES MUSICALES MÉDIATRICES D'UN AUTRE LIEN SOCIAL : UNE PLUS-VALUE SOCIÉTALE ET TERRITORIALE

Comme nous l'avons vu précédemment, les pratiques amateurs observées dans le cadre de cette étude, induisent et développent de nombreux phénomènes générant des formes de lien social. En effet, de la transmission par les pairs, à la pratique en groupe ou encore à la multiplication des collaborations artistiques avec d'autres musiciens, on assiste à différentes formes de création de réseaux locaux, de liens entre individus, de fonctionnement en collectif.

Les **rencontres, échanges et partages** sont donc les valeurs clairement affirmées par les musiciens rencontrés en entretiens.

De plus, **autour d'une dynamique de territoire, l'intervention publique prend tout son sens**. En effet, elle permet aux pratiquants d'exister sur ce dernier et de s'y sentir valorisés. Ceux-ci, estimés dans leurs pratiques, revendiquent alors **l'appartenance à ce territoire de vie, en deviennent les ambassadeurs et contribuent à le rendre attractif**, au travers d'une scène locale.

Ainsi on assiste à une vitalité créative pour faire exister cette scène locale dont le paradoxe est qu'« elle existe à partir du moment où elle est reconnue à l'extérieur (au niveau régional, national ou même international) »¹⁴, chacun à son niveau relayant cette scène musicale par une action, des médias, une communication de son choix mais tous fonctionnant au sein d'un réseau commun qui développe des connexions internes mais également vers l'extérieur.

14 Géroline Guibert.

« Le rôle des festivals de musiques actuelles dans le dynamisme de la scène pop nantaise. »

in Festivals et sociétés en Europe XIX^e-XXI^e siècles, sous la direction de Philippe Poirrier, Territoires contemporains, nouvelle série - 3 - mis en ligne le 25 janvier 2012.

http://tristan.u-bourgogne.fr/UMR5605/publications/Festivals_societes/G_Guibert.html



Cette étude s'est portée sur les musiciens des groupes candidats au dispositif *Tour de Chauffe* 2011. Comme nous l'avons indiqué en introduction, la population étudiée est spécifique et elle ne représente pas l'ensemble des pratiques musicales actuelles en amateur qui peuvent exister sur la métropole lilloise. Le champ de la pratique en amateur sur ce territoire est beaucoup plus vaste que le champ de *Tour de Chauffe*. Il implique d'autres typologies d'acteurs, de musiciens, de réalités musicales qu'il ne faut pas occulter si l'on veut avoir une vision plus exhaustive et précise de l'ensemble des réalités des pratiques amateurs sur la métropole et si l'on veut agir collectivement, au mieux des besoins et enjeux du territoire sur ce champ d'action.

En effet, comme nous l'avons vu les musiciens de notre panel d'étude ont en moyenne un peu plus de 28 ans. Cela veut dire qu'ils appartiennent à une génération qui a grandi avec l'impulsion de politiques publiques en matière d'accompagnement des pratiques amateurs.

Néanmoins, se pose la question des jeunes générations, voire des mineurs, ainsi que des plus âgées, qui ne sont pas représentées ici. Comment poursuivre l'action d'accompagnement, la renouveler tout en tenant compte de l'évolution des pratiques, des styles, des générations? Autant d'enjeux qui doivent **s'analyser collectivement** pour y répondre de manière concertée et de la façon la plus pertinente possible en termes de développement culturel, territorial, humain.

Cette étude nous a également montré des **pratiques artistiques et culturelles en amateur multiples, diversifiées, hybrides**. On note avant tout une large **pluriactivité artistique**, qui se révèle aussi bien par les différents types d'instruments joués, l'hybridation des genres musicaux pratiqués que la multiplication des projets.

Il faut donc qu'acteurs culturels associatifs, publics, collectifs territoriaux puissent, s'ils souhaitent accompagner réellement ces pratiques, **respecter cette diversité** et faire en sorte qu'elle soit considérée comme un élément intrinsèquement constituant de ces pratiques, **comme un levier** et non comme un frein à des logiques d'actions traditionnelles.

Cela n'est pas sans renvoyer à une problématique des plus importantes : la **formation des professionnels du secteur des musiques actuelles** pour qu'ils accompagnent les amateurs dans le respect, l'analyse et la compréhension de ce qu'ils sont. Ces formations permettraient à ces professionnels de mettre en œuvre des postures pédagogiques et de proposer des outils adaptés réellement à la pratique

15 Circulaire
du 31 août 2010,
Ministère de la Culture
et de la Communication
[http://fsj.la-fedurok.org/
documents/CC_SMAC_
SOLIMA_310810.pdf](http://fsj.la-fedurok.org/documents/CC_SMAC_SOLIMA_310810.pdf)

16 Enseigner
les musiques actuelles ?,
Le Collectif RPM,
RPM Éditions, 2012

amateur et non pas construits via le filtre du secteur professionnel de ces musiques.

De plus, l'approche des pratiques amateurs, par la notion de scènes locales, de rapport au territoire vécu ou symbolique, **participe à la construction et à l'appropriation d'une dynamique de territoire.**

Cela renvoie à la logique à l'œuvre dans la mise en place des **SOLIMA**¹⁵ : Schémas d'Orientation de développement des Lieux de Musiques Actuelles, qui sont des **processus de concertation permanente** sur des territoires de vie associant les acteurs, au sens large, les collectivités territoriales et l'État pour **faire politique ensemble.**

Ce processus de concertation aurait notamment pour ambition de poser les bases d'une « refonte » des valeurs et moyens qui permettraient de **conjuguer les bienfaits d'un système public d'enseignement musical**, garantissant le maillage des territoires, et les **bienfaits des innovations portées par la société civile.**

Ces débats mettraient en évidence l'opportunité de **dépasser les clivages persistants, pour construire ensemble, entre acteurs du service public de l'enseignement et secteur privé**, une offre répondant aux attentes et besoins du plus grand nombre et ainsi œuvrer pour le bien commun.

« L'échelon de la métropole s'avère pertinent : suffisamment large pour concerner un territoire complexe et suffisamment limité pour traiter d'expériences concrètes, d'acteurs identifiés et de résultats mesurables. ¹⁶ »

La métropole lilloise pourrait engager cette dynamique à partir des pratiques amateurs musiques actuelles. Ceci permettrait de développer et **d'ancrer dans la durée une politique publique en direction des pratiques amateurs** à partir d'un travail d'observation participatif et partagé, dont cette étude constitue une des entrées, et qui dépasserait le dispositif *Tour de Chauffe*, pour envisager plus globalement quels types et **modalités d'actions possibles pour la pratique des musiques actuelles** sur le territoire.

Cette concertation permettrait d'**initier une mise en réseau plus active et affirmée de l'ensemble des acteurs** impliqués dans l'accompagnement des pratiques des musiques actuelles en amateur. Cette mise en réseau renforcerait la dynamique musicale, culturelle et territoriale qui a déjà trouvé, en *Tour de Chauffe*, une première marche solide sur laquelle s'appuyer pour poursuivre son développement.

L'ARA tient à remercier
tous les contributeurs de cette étude :

- L'ensemble des musiciens qui ont partagé leurs vécus, leurs pratiques et témoigné de leurs parcours ;
- Lille Métropole Communauté Urbaine qui a contribué à son financement ;
- Claire Hannecart pour la réalisation du rapport d'enquête sociologique dont sont tirées les données de cette synthèse ;
- Stéphanie Gembarski et Mic Vanzele pour le suivi de cette enquête ;
- Stéphanie Gembarski, Laetitia Croze et Mireille Nivet pour la rédaction de ce document de synthèse ;
- Le comité de pilotage qui a encadré la réalisation de l'étude composé de :
 - Virginie Chambrier, Chef de projet à la Direction de la Culture de Lille Métropole Communauté Urbaine ;
 - Laurent Bostvironnois, Directeur du Nautilys de Comines, pour les structures du dispositif *Tour de Chauffe* ;
 - Caroline Perret, Membre du Conseil d'Administration de l'ARA ;
 - Mickaël Perissinotto, Coordinateur du réseau R.A.O.U.L. – Réseau Régional Musiques Actuelles ;
 - Thierry Duval, Président du Collectif RPM – Recherche Pédagogie Musicale et Directeur du CRY ;
 - Hyacinthe Châtaigner, Responsable de l'observation et des études, et Philippe Berthelot, Directeur de la Fédurok – Fédération nationale des lieux de musiques actuelles et amplifiées ;
 - Gérome Guibert, Sociologue et Enseignant à Paris Sorbonne pour un suivi à distance de l'avancée des travaux.
- Les structures du dispositif *Tour de Chauffe* : Les Arcades à Faches-Thumesnil ; La Condition Publique à Roubaix ; La Ferme d'en Haut à Villeneuve d'Ascq ; la maison Folie Beaulieu de Lomme ; les maisons Folie de Moulins et de Wazemmes à Lille ; Le Nautilys de Comines.



ARA
AUTOUR
DES RHYTHMES
ACTUELS



LILLE
MÉTROPOLE
EUROPE

