



**HAL**  
open science

## Les pratiques artistiques et culturelles des amateurs

Philippe Teillet

► **To cite this version:**

Philippe Teillet. Les pratiques artistiques et culturelles des amateurs. Quelle place pour les pratiques amateurs dans les politiques publiques?, Oct 2007, Montpellier, France. halshs-00265111

**HAL Id: halshs-00265111**

**<https://shs.hal.science/halshs-00265111>**

Submitted on 18 Mar 2008

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## arts vivants & départements

fédération nationale des structures départementales de développement des arts vivants

### Les pratiques artistiques et culturelles des amateurs

Montpellier , mercredi 17, jeudi 18 et vendredi 19 octobre 2007

Vendredi 19 octobre

9h15-13h

#### Quelle place pour les pratiques amateurs dans les politiques publiques ?

La formulation de la question donnant son titre à cette intervention, laisse penser qu'il y aurait une évolution des politiques publiques à retracer face à un invariant que constitueraient les « pratiques amateurs ». Or, la relation des politiques publiques à leurs « objets » est en réalité plus complexe. Les problèmes traités sont rarement bien définis ou, du moins, leur définition n'est pas aussi stabilisée qu'on pourrait le croire. Ainsi, si les « pratiques amateurs » font aujourd'hui question et l'objet de débats, journées d'étude et autres *Rencontres*, c'est parce qu'une définition nouvelle des problèmes de la « pratique en amateur » a émergé, contestant progressivement à une autre définition sa position dominante dans l'orientation des politiques culturelles publiques. Plus encore, une certaine idée de ce que sont les amateurs et leurs pratiques, non seulement inspire les politiques culturelles publiques, mais dépend aussi de ces politiques (confortant, consolidant ou amendant ces représentations). Nous sommes donc face à des interactions entre les politiques publiques, d'un côté, et ce dont elles traitent, de l'autre. En somme, il n'y a pas à envisager une seule dynamique (celle des politiques publiques), mais deux (les politiques et leur « objet », les pratiques amateurs).

Ainsi, une rapide recherche historique<sup>1</sup> fait apparaître dans ces questions une distinction double, à la fois entre catégories de publics (telles qu'elles s'observaient de façon très hiérarchisée dans les théâtres ou salles de concerts, forme symbolique de l'espace social, distinguant les « *connoisseurs* » et le parterre ou le bas-peuple (D. Diderot, *Essai sur la peinture*<sup>2</sup>), mais aussi entre rapports aux œuvres, distinguant un « goût éclairé » d'un plaisir plus immédiat et dont Diderot estimait que, s'agissant de musique, il pouvait être plus intense chez le public non « *connoisseur* ». Jusqu'au début des années soixante, *l'amateur éclairé* chez les musiciens « classiques », est un amateur de musique éclairé par l'éducation (ou la formation) musicale. La nécessité d'élargir l'accès à l'enseignement de la musique (avec un grand M) s'appuie sur cet idéal de *l'amateur éclairé* qui, ayant acquis des connaissances pratiques, est mieux à même d'entendre et comprendre les concerts qui sont donnés par des orchestres, lesquels, eux, sont autant que possible professionnels. *L'amateur éclairé* comme

<sup>1</sup> Je remercie vivement Noémi Lefebvre pour ses informations précieuses à ce sujet, nourrissant tous ces paragraphes, ainsi qu'à propos des linéaments de la politique en faveur de l'enseignement musical spécialisé.

<sup>2</sup> Hermann, coll. Savoir Lettres, 2007.

public de concert, apparaît ainsi comme préoccupation de la politique musicale, au moment où la musique enregistrée et diffusée en masse vient bousculer les modes d'écoute et demande une qualification à l'audition des concerts traditionnels pour résister à la vague du rock et du *yé-yé*. *L'amateur éclairé* sert essentiellement à légitimer les orchestres et à pérenniser le concert « classique ». Autrement dit, il est une figure au service de la profession musicale. Il ne s'agit donc pas d'un amateur actif : c'est, au mieux, un « ancien futur » musicien professionnel, sinon un ancien écolier qui a eu accès la musique comme « discipline de la sensibilité » (référentiel de la commission interministérielle culture-éducation nationale de 1964) . Il est en tout état de cause un individu qui ne fait pas (ou plus) de musique.

Mais il suffit de sortir de nos frontières pour rencontrer d'autres figures de l'amateur (pour reprendre la belle expression d'A. Hennion<sup>3</sup>). L'amateur en Allemagne a en effet une toute autre place historique. Le connaisseur, pour J.G. Michaelis, disciple de Kant, est un dilettante, mais un véritable artiste, plus élevé moralement que le professionnel, car il est désintéressé. Par son accès immédiat et « gratuit » à l'art musical, l'amateur accède à la musique dans sa perfection et ses performances techniques ne sont qu'au service de cette disposition première de son âme à la musique. Les établissements publics d'enseignement musical se sont développés, à partir de la Prusse, pour la plupart après la défaite d'Iéna, dans la droite ligne des prescriptions de Fichte sur la nation allemande et des Idées de Schiller sur l'éducation esthétique, et contre l'esprit français révolutionnaire dont le Conservatoire de Paris n'est qu'un désastreux avatar. le professionnalisme et la qualité de musicien y sont clairement dissociés et la formation virtuose à la française dénoncée comme un produit de l'individualisme.

Dès lors, comme l'a bien noté Dana Hilliot « *la différence amateur/professionnel dépend du rapport qu'entretiennent dans l'idéologie dominante les figures de l'artiste et du travailleur. Dans une société pour laquelle la valeur travail constitue un socle moral, comme la France contemporaine, la pratique artistique n'est prise au sérieux que si elle peut être assimilée à un travail - sous-entendu un travail « salarié ». Tout se passe comme si la dimension subversive (au sens de : productrice d'une altérité, d'un autre social) de l'art avait été parfaitement annulée par l'assimilation de l'activité artistique à un travail. Adorno l'avait déjà prévu dès les années 30, en décrivant l'aliénation de l'art véritable dans le marché et les institutions. Les avant-gardes, de ce point de vue, n'ont fait qu'accélérer la sécularisation du champ de l'art<sup>4</sup> ».*

Ajoutons enfin que l'amateur transcende les frontières des champs d'interventions ministérielles. Dès lors, l'amateur telles que l'envisagent les politiques culturelles, n'est pas nécessairement celui pris en compte par Jeunesse et sports ou l'Éducation nationale, entre autres. L'amateur tel que l'appréhendent de nombreux Conservatoires (de rayonnement régional ou départemental) n'est pas nécessairement (dans ses intentions, dans les rapports

---

<sup>3</sup> A. Hennion, S. Maisonneuve, E. Gomart, *Figures de l'amateur*, Ministère de la Culture et de la Communication, D.A.G. – D.E.P., La Documentation Française, 2000.

<sup>4</sup> *Professionnels versus amateurs* : [http://www.another-record.com/danahilliot/dana\\_writings/professionnelsversusamateurs.htm](http://www.another-record.com/danahilliot/dana_writings/professionnelsversusamateurs.htm)

entretenus avec lui) celui qui fréquente des MJC, celui des salles de répétition des Scènes de Musiques Actuelles ou celui inscrit en seconde dans des classes à option musique.

De façon synthétique, cette communication aura donc pour objet de revenir dans un premier temps sur les évolutions des politiques publiques et des « figures de l'amateur », avant de relever un certain nombre d'enjeux auxquels sont confrontées aujourd'hui ces politiques et leurs acteurs. Parmi ceux-ci, la redéfinition de l'amateur, notamment au travers de la notion d'accompagnement, occupera une place centrale.

Dans ces propos, on ne s'étonnera pas de voir essentiellement évoquées les pratiques artistiques des disciplines du spectacle vivant. Une telle orientation doit cependant être soulignée. Les amateurs d'autres disciplines ne se retrouveraient sans doute pas dans ces développements. En outre, la place des pratiques musicales y sera dominante.

## I. Politiques publiques et figures successives de l'amateur praticien

C'est en effet autour de la musique, de la politique musicale et de l'enseignement musical spécialisé qu'on peut trouver le plus de réflexions, de propositions et d'interrogations quant à la place à accorder aux pratiques en amateur. Si la musicalisation de la société explique pour partie un tel phénomène, il est aussi le résultat d'un choix fait à la Révolution en faveur d'une conception très centralisée et professionnalisante de la formation musicale. L'héritage encore sensible de cette orientation est d'ailleurs très caractéristique d'un modèle français d'enseignement musical.

### *L'amateur « en creux »*

Si dans le cadre du ministère des affaires culturelles, c'est le plan Landowski, le « plan de 10 ans pour la musique », qui va fixer le cadre d'une politique musicale accordant une certaine place aux amateurs en fonction d'une certaine conception de ce qu'ils sont et de ce que sont leurs pratiques, ce plan est aussi l'aboutissement de réflexions amorcées dès la libération.

En 1944, Claude Delvincourt, directeur du Conservatoire National Supérieur de Musique depuis 1941 (et jusqu'en 1954), distinguait dans un rapport la valeur nationale et la valeur locale de l'enseignement musical en faisant le lien entre *formation amateur, valeur locale et régions musicales* d'une part, et *formation professionnelle, valeur nationale et Conservatoire National* d'autre part. La hiérarchie entre les établissements de Paris et ceux de la province se traduit ainsi musicalement par une hiérarchie entre les niveaux amateur et professionnel. La possibilité d'une *formation professionnelle à vocation locale* et le recrutement de musiciens autres qu'amateurs (ce qui signifie, dans une telle configuration, d'un médiocre niveau) pour les orchestres locaux n'étaient pas envisagés.

En 1963, la commission nationale pour l'étude des problèmes de la musique va infléchir ces orientations. C'est le successeur d'alors au poste de

directeur du CNSM, Raymond Gallois-Montbrun, qui va intégrer la question des amateurs comme un objectif non plus seulement à valeur régionale mais nationale. Le projet de Gallois-Montbrun pose en effet pour la première fois « l'éducation de la masse sur le plan de l'amateurisme » comme un objectif national de la politique de l'enseignement musical spécialisé au même titre que la formation de musiciens professionnels.

En outre, on doit ici quelque peu amender le grand récit du rejet par le ministère des Affaires Culturelles de l'éducation populaire et à travers elle, des pratiques artistiques en amateur. Plusieurs travaux de socio-histoire des politiques culturelles ont pu montrer qu'après avoir reçu en 1959 la responsabilité d'associations relevant de l'éducation populaire mais ayant un but artistique<sup>5</sup> (théâtre amateur, musique populaire, chant choral, folklore, danse, etc.) et celle, partagée avec l'Education Nationale, d'associations ayant des activités dont l'aspect culturel fait partie intégrante de l'intention pédagogique (Ligue Française de l'Enseignement, FFMJC, Fédération Léo Lagrange, ciné clubs, télé clubs, etc.), le ministère Malraux a finalement construit une doctrine d'action fondée sur la volonté de rapprocher le public de l'excellence professionnelle en matière de diffusion artistique et de création. Cette orientation l'a finalement conduit à opter pour l'attribution de la responsabilité de la plupart de ces associations à l'Education Nationale ou à Jeunesse et sports. Ainsi s'est produite une coupure renvoyant les pratiques artistiques en amateur aux bons soins d'autres ministères, celui de la culture se réservant la relation aux professionnels et la volonté de rapprocher le grand public de l'excellence professionnelle (alors qu'à l'origine il envisageait de favoriser une coopération contagieuse entre professionnels et amateurs).

Or, à rebours de l'idée selon laquelle le ministère Malraux aurait travaillé de façon constante à son indépendance vis-à-vis de l'Education Nationale et de l'éducation populaire, on observe que la même commission avait suscité (et obtenu l'accord d'André Malraux pour) la création d'une *commission interministérielle Education nationale - Affaires culturelles* sur l'enseignement musical. Le rapport de cette commission, confié à M. Boutet de Monvel, chef du Service de l'Education Artistique au sein du ministère des affaires culturelles, va intégrer l'enseignement musical au sein des écoles primaires comme une première étape de l'instruction musicale. Viendront ensuite les « académies de musique » (écoles nationales de musique) « abritant des amateurs » et « préparant des professionnels », puis les « Conservatoires régionaux d'Etat offrant déjà une finalité honorable à l'honnête musicien », enfin le Conservatoire national supérieur, « sommet de l'édifice ». C'est pourquoi on peut considérer qu'alors, la question de la formation amateur ne modifie pas fondamentalement la structuration de l'enseignement spécialisé, toujours pyramidale, partant d'une base scolaire indifférenciée et se rétrécissant, par une professionnalisation croissante, jusqu'au Conservatoire National Supérieur, aboutissement ultime.

Dans le cadre de la mise en œuvre du Plan Landowski, dans les 1970, l'accès de tous à la musique comme objectif de la politique musicale s'effectue par

---

<sup>5</sup> Françoise Tétard, in Comité d'Histoire du Ministère de la Culture, *Malraux, ministre des Affaires culturelles*, La Documentation Française, p. 154.

un élargissement de la base de la pyramide des écoles de musiques, depuis les écoles agréées jusqu'au CNSM. C'est dans le contexte institutionnel professionnalisant que l'amateur doit donc trouver sa légitimité. Résultat, il se définit en creux du système : l'amateur n'est pas celui qui n'est pas professionnel, mais celui qui n'a pas réussi à devenir professionnel.

*L'amateur éclairé et le diplôme de fin d'études selon Landowski :*

*"Jusqu'en 1966, on ne connaissait en fin d'études que des classes dites supérieures, ou de perfectionnement ; celles-ci en fait ne permettaient rien d'autre que de postuler à une place dans une classe supérieures du Conservatoire national de Paris. Il y avait donc ambiguïté, et reconnaissance de fait d'un décalage de niveau entre Paris et les établissements de province. Mais - et la chose me paraissait plus grave encore -, on faisait cohabiter dans la même classe des pré professionnels et des amateurs ; de plus, les méthodes et les programmes étaient les mêmes pour tous alors que les buts visés par les élèves et les conditions de travail des uns et des autres différaient. J'ai donc institué, après une large concertation avec les directeurs de conservatoires et mes collaborateurs, après le cours moyen [sept à huit ans d'études] , soit à l'âge de quinze ans environ, deux filières ; l'une pré professionnelle, représentée par une classe "préparatoire-supérieure" ; l'autre étant destinée aux amateurs , les plus nombreux, et menant à un "diplôme de fin d'études" constitué de trois certificats ; le premier d'instrument, un deuxième de musique de chambre, le troisième, enfin, d'histoire et d'humanisme musical. Avec mes amis directeurs de conservatoires, nous avons ainsi voulu coller à la réalité, et ne pas imposer, à des gens qui ne voulaient pas faire carrière, des œuvres techniquement trop difficiles ; nous avons plutôt cherché à leur assurer un bagage nécessaire à des amateurs éclairés : apprentissage de la musique d'ensemble ; connaissance d'histoire de la musique; initiation - relativement simple- à l'analyse musicale. (Marcel Landowski, *Batailles pour la musique*, le Seuil, 1979, p.59-60)*

Si un diplôme de fin d'études est mis en place en 1970 dans les CNR pour spécifier une filière amateur au sein des conservatoires, celle-ci marque le plus souvent la fin de toute activité musicale pour ceux qui y sont orientés. On se trouve donc face à une figure de l'amateur qui n'est envisagé que s'agissant des musiques dites savantes et comme un individu éclairé, voire diplômé et qui a fait le choix de ne pas être professionnel ou qui a échoué à l'être.

*Le retournement du stigmaté*

Si on l'a vu le ministère de la Culture, comme l'a montré le plan Landowski pour la musique, n'a pas été indifférent aux amateurs, quitte toutefois à en proposer une vision très restrictive, l'accent mis sur la professionnalisation caractérise le modèle de politique culturelle qu'il a fortement soutenu, voire promu.

Le sentiment d'échec de l'amateur est analysé à la fin des années 1970 comme un élément inhérent à la formation musicale française. C'est sur l'analyse de ce rapport que Maurice Fleuret entend ouvrir les conservatoires aux musiques traditionnelles et au jazz, puis plus tard aux musiques actuelles<sup>6</sup> (où

---

<sup>6</sup> sans employer cette expression qui n'apparaîtra qu'au milieu des années 1990.

l'amateurisme et l'apprentissage sur le tas est la règle), espérant une contagion par imitation des pratiques d'un département à l'autre. Il reformera également les niveaux (préparatoire, moyen, supérieur, en cycles) et se débarrassera des examens finaux en milieu de cycle pour valoriser l'audition, qui implique une accentuation du plaisir de jouer par rapport à la prouesse instrumentale. Mais la contagion espérée est plutôt allée dans l'autre sens... conformant l'apprentissage de ces répertoires nouveaux aux modalités plus habituelles de pédagogie musicale.

Reste que l'amateur est passé d'une situation marquée par une forme de rejet, de disqualification, à une autre où il fait l'objet de plus de considération et de plus d'intérêt de la part des responsables des politiques culturelles.

Ce retournement de stigmatisme s'appuie sur des facteurs à la fois politiques et cognitifs (et l'on retrouve ici ce composé d'action et de représentation).

#### *Les facteurs politiques :*

- Il s'agit, d'une part, de l'affaiblissement de l'Etat face au tournant local de la vie politique française, la montée en puissance des autorités locales, rendent fragile les éléments du modèle français de politiques culturelles que l'Etat a largement soutenu, voire promu.

Or, dès le début des années soixante, la FNCC défendait un contre-modèle de politique moins discriminant à l'encontre des pratiques amateurs. Disqualifié par les orientations prises par A. Malraux et ses principaux collaborateurs, ce contre-modèle avait cependant le relatif appui du service des études et recherches qui avec les études sur les pratiques culturelles des Français va prendre la mesure de l'évolution croissante de ces pratiques.

Avec le rôle croissant des collectivités territoriales en matière culturelle notamment s'agissant du financement public de la vie culturelle, les tensions propres aux politiques culturelles locales vont se faire de plus en plus sensibles. C'est ce que G. Saez a appelé le dilemme des politiques culturelles locales prises entre la tentation de l'excellence professionnelle et du rayonnement, d'un côté et de la proximité et des services aux habitants, de l'autre. Les communes en particulier, mais aussi les départements, via les soutiens qu'ils apportent aux communes rurales ainsi qu'à leurs groupements, n'ont pas pu se désintéresser de ces pratiques et se sont même montrées attentives aux associations dans le cadre desquelles ces activités avaient lieu.

Sans doute, l'action de M. Fleuret va être sur ce point sensible. La création de la fête de la musique, notamment, va contribuer chaque année à donner une forte visibilité à toutes ces pratiques (quitte à occulter un amateurisme dans d'autres disciplines). Il en va de même de la valorisation de la formation des amateurs dans l'enseignement musical spécialisé. Reste, que les outils du ministère sont limités puisqu'il est seulement responsable des établissements d'enseignement supérieur. S'il contrôle un certain nombre d'établissements d'enseignement spécialisés, ceux-ci relèvent d'abord des

collectivités territoriales. C'est donc la raison pour laquelle la question des amateurs a été avant tout une affaire des collectivités territoriales.

- Il s'agit, d'autre part, du modèle français de politiques culturelles, fondé sur l'accès du plus grand nombre aux œuvres et à l'excellence artistique professionnelle, qui va souffrir progressivement du sentiment de son échec ou du moins des difficultés importantes sur lesquelles il bute ou trébuche régulièrement. Il en résulte une mise en débat de ce modèle, une mise en cause de ces traits caractéristiques, notamment sa large indifférence aux pratiques artistiques en amateurs.

Ces facteurs politiques forment donc une double mise en cause : d'un acteur politique, l'Etat, d'une part et d'un type de politique publique de la culture d'autre part.

#### *Les facteurs cognitifs:*

- Il s'agit d'abord, du travail constant du SER (Services des Etudes et Recherches du ministère de la Culture, devenu Département des Etudes et de la Prospective – DEP – puis, récemment DEPS – et des Statistiques) quant à la mise à jour d'un type de rapport à la culture, occulté par l'action du ministère de la culture, celui qui passe par la pratique de différentes disciplines. Les enquêtes pratiques culturelles des Français en 1973, 1980, 1989, 1997 vont saisir ces pratiques dans leur volume mais aussi dans leurs évolutions qui produisent d'ailleurs une rupture entre les générations nées avant guerre et celles nées après guerre parmi lesquelles le nombre de pratiquants ou d'anciens pratiquants est de plus en plus élevé. Mais de ce point de vue, c'est l'enquête du DEP réalisée en 1994 et publiée 2 ans plus tard, portant sur les activités artistiques des Français, qui a joué un rôle essentiel dans ce retournement symbolique et politique : il s'agissait à la fois d'un premier focus spécifique sur cette question et d'une véritable question posée aux services de l'Etat. Toutefois, ce rapport soulignait aussi la relative autonomie de ce monde constituant un univers culturel en soi, même si l'on peut pertinemment travailler au rapprochement des univers professionnels et amateurs.
- Ensuite, il s'agit, non seulement de la prise de conscience de l'ampleur de ces pratiques (conduisant les pouvoirs publics et le ministère de la Culture à changer d'attitude à l'égard des amateurs), mais surtout, de l'idée que l'on se fait des amateurs qui va progressivement se transformer. Le professionnel raté ou celui qui a renoncé au professionnalisme va constituer une représentation de plus en plus dépassée. On peut trouver dans l'avant propos de Marc Nicolas, alors chef du DEP, au livre sur les amateurs (présentant les résultats de l'enquête de 1994<sup>7</sup>) un exposé assez

---

<sup>7</sup> O. Donnat, *Les amateurs*, La Documentation Française, 1996.



clair du nouveau regard désormais porté sur ces pratiques. Elles paraissent en effet, selon Marc Nicolas, au cœur de trois enjeux :

- *social* (les pratiques artistiques constituent un « chemin moins difficile vers la culture que la confrontation directe aux œuvres »<sup>8</sup>. Autrement dit, les pratiques artistiques en amateur sont peut-être plus en mesure de contribuer au projet artistique à l'œuvre dans les politiques culturelles que celui visant à rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité.;
- *économique* (il s'agit d'un secteur « où le nombre d'emplois potentiels est le plus important »<sup>9</sup>). Prise dans une transformation plus large de l'image du secteur culturel, de plus en plus appréhendé comme un secteur économique comme un autre, pourvoyeur de richesses et d'emplois, les pratiques en amateur sont envisagées comme à la fois un secteur d'activité, mais aussi une offre de services qui peut contribuer au développement local et constituer une dimension de l'attractivité locale.
- *artistique* (le monde des amateurs est un lieu d'innovation et les pratiques sont pour ceux qui les vivent une expérience esthétique importante, indépendamment de leur qualité au regard de critères professionnels). Autrement dit, la création et les créateurs ne sont plus repérables aisément comme groupe restreint disposant d'une formation ou d'une situation sociale bien identifiée, mais les changements dans la conception des activités artistiques et des artistes, sous les coups de boutoir des avant-gardes, font que désormais la création paraît plus disséminée dans le corps social, plus difficile à localiser par conséquent et ainsi largement le fait d'individus qui ne vivent pas de leurs activités et peuvent n'avoir reçu aucune ou qu'une vague formation aux disciplines qu'ils pratiquent.

Cette situation est aujourd'hui traduite dans les termes qui sont ceux de l'émergence soit un devoir d'attention à une créativité qui sourd du corps social et qu'il faut repérer et soutenir dans une logique structurante, cette fois, des politiques culturelles en France, celle du projet contre l'institution (l'innovation contre l'académisme toujours menaçant).

Le retournement du stigmatisme a été sensiblement marqué lors de la nomination de Catherine Trautmann dont le décret de mission évoquait pour la première fois le développement des pratiques et des enseignements artistiques. Ensuite, le protocole signé avec M. G Buffet pour le ministère de la Jeunesse et des sports, par Catherine Tasca, ministre de la culture, en 2001, a marqué une

---

<sup>8</sup> *Les amateurs*, op. cit., p. 13.

<sup>9</sup> *Idem*.

étape dans le rapprochement de ces deux ministères sur le terrain des pratiques en amateur.

Mais il semble que ce protocole (qui complète dans le champ des activités de temps de loisir le plan Tasca - Lang en faveur de l'éducation artistique – 2000) n'ait été mis en œuvre que dans certaines régions et ait obtenu des résultats mitigés. Comme quoi, l'action symbolique ne suffit pas et les cultures ministérielles, ainsi que les difficultés de l'interministériel, ont plutôt joué en faveur de la pérennisation de cette répartition des tâches entre ministère et d'une prise en charge très limitée des pratiques artistiques en amateur par le ministère de la culture. C'est pourquoi il est nécessaire d'être prudent, l'éloge de l'amateur pouvant très bien aller de pair avec une difficulté à intervenir en sa faveur.

## II. Quels enjeux et quelles politiques pour les pratiques amateurs ?

En tournant maintenant le regard vers le futur, il importe de cerner les différents enjeux auxquels devra faire face la prise en compte des amateurs dans la définition de politiques culturelles publiques.

### *La gouvernance des actions publiques en faveur des pratiques artistiques en amateur*

La multiplication des acteurs sociaux intervenant dans le champ des pratiques en amateur (services de l'État - culture, éducation, jeunesse et sports, etc., services de collectivités territoriales et de leurs groupements, associations et leurs fédérations, entreprises, artistes, enseignants) oblige à développer une activité relativement complexe et exigeante pour qui souhaite construire une politique publique reposant sur des constats partagés et des lignes d'action concertées. Sur ce point, les défis ne sont pas minces : les clivages disciplinaires et esthétiques sont nombreux, les conceptions de l'amateur et de l'amateurisme diverses et les organisations syndicales défendant les droits des artistes professionnels vigilantes quant aux menaces que pourraient constituer le développement des droits des amateurs.

Une telle activité de concertation et de négociation est en partie déterminée par un cadre juridique au sein duquel figure la loi du 13 août 2004 (Liberté et responsabilités locales), définissant les responsabilités des communes et de leurs groupements, celle des départements avec en particulier les schémas de développement des enseignements artistiques du spectacle vivant, celle des régions, s'agissant de l'enseignement pré professionnel. Ce sont en particulier les schémas départementaux qui peuvent jouer un rôle essentiel pour la définition d'une politique en faveur des amateurs. Il faut cependant rappeler que ce texte est emblématique de ces politiques procédurales qui ne définissent pas des contenus mais des procédures à suivre. C'est donc département par département que seront fixés les contenus des mesures prises dans le champ des activités artistiques en amateur. Le cadre juridique comprendra également, en principe, la loi modifiant le décret de 1953 concernant ces activités. Ce texte réglementaire,

qui était resté dépourvu des mesures d'application concernant la musique (à la différence du théâtre), sera donc supprimé au profit de dispositions législatives dont l'avant-projet a fait l'objet d'une concertation avec les organisations concernées, en particulier s'agissant de la participation des amateurs à des représentations du spectacle vivant. Il cherche à définir une position d'équilibre entre les intérêts des uns et des autres, amateurs et professionnels.

### Le sens des politiques culturelles

La question de l'amateurisme au sein des politiques culturelles oblige à faire face à une question lourde des politiques culturelles. Il s'agit en effet de savoir si leur développement à venir sera dans la lignée de ce qui a précédé, s'agit-il au fond de poursuivre la même politique là où elle n'a connu pour le moment que des applications limitées ou s'agit-il au contraire, de faire un pas de côté, d'inventer autre chose, un autre modèle de politique culturelle ? De ce point de vue, on observe par exemple que la loi du 13 août 2004 est en la matière un puissant outil de reproduction : évoquant les enseignements artistiques du spectacle vivant, elle en confirme et donne une valeur législative à ses formes actuelles (enseignement par cycle et diplômant, organisé selon un parcours qui va de l'éveil à la professionnalisation).

Pour terminer je voudrais citer cette merveilleuse évocation du monde des amateurs et en particulier celui des harmonies municipale de communes rurales tel que Jean-Pierre Bodin l'a représenté dans ce beau spectacle qu'était « Le banquet de la Sainte-Cécile »<sup>10</sup>. Evoquant précisément les consignes données par le chef à ses troupes vaillantes, voici les propos que lui prête J.P. Bodin :

- *Bon, on le fait une fois sans les dièses et sans les bémols et on s'retrouve à la fin... ». Il faut bien prendre des décisions d'initiative, comme il nous dit toujours : « vous faites ce que vous voulez pendant le morceau mais on s'arrête tous en même temps à la fin... ». Le premier arrivé attend l'autre »*<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> éd. Cahiers du Pays Chauvinois, n°23, 2001

<sup>11</sup> *ibid*, p. 79-80.