Pratiques en amateur et enseignements artistiques : tricoter des liens avec les droits culturels.

Sonia Leplat, juillet 2026

Les Éditions du Lucas

Sonia Leplat est directrice générale de la Maison des Pratiques Artistiques Amateurs (MPAA), établissement culturel de la Ville de Paris dédié à l'accompagnement et à la valorisation des pratiques en amateur. Avant la MPAA, elle a travaillé dans le spectacle vivant, notamment en relations publiques, production et administration, puis dans les collectivités territoriales à Rouen et en Seine-Maritime.

Bientôt dix années à la Maison des Pratiques Artistiques Amateurs (MPAA) rejoignent mon expérience en collectivités territoriales sur un constat sans appel : celui de l'invisibilité des pratiques artistiques en amateur. Dans le paysage des politiques culturelles, les pratiques libres et autonomes des adultes qui se cooptent en collectifs et agissent sur la dynamique de leur territoire sont très peu mises en valeur, voire effraient[1]. Or, à peu près partout en France, fourmillent des initiatives vertueuses et innovantes en matière de projets participatifs, visant la proximité, la circulation et la prise en compte des personnes, incluant parfois les groupes amateurs. Bien que vécues comme des initiatives exemplaires, ces actions « de niche », « hors cadre » demeurent isolées, peu connues, non connectées et rarement modélisées.

La lecture du rapport de la recherche-action sur les pratiques culturelles des habitant·es sur les territoires (PACTe) confirme ce constat et témoigne d'un fort sentiment de cloisonnement exprimé par les acteurs des enseignements malgré l'envie de faire parcours, de transmettre, de partager. Ce sentiment de cloisonnement fait directement écho à celui qu'expriment les groupes de pratique en amateur : trouvant rarement un espace de reconnaissance et d'expression de leurs besoins, ils estiment souvent « ne pas compter ».

Alors, qui est le cloisonné de qui ? Pourquoi ? Et surtout, comment renouer des liens ?

A l'heure où les droits culturels[2] s'imposent dans les méthodologies de travail (mettre la personne au cœur de l'action publique, valoriser la capacité d'agir des habitant·es, favoriser l'expression des cultures et la transmission des patrimoines…), il convient de questionner nos modèles et la finalité de nos actions : pourquoi investit-on dans les enseignements artistiques ? Que deviennent les élèves à l'issue des formations ? Est-ce que la pratique perdure ? Dans quel cadre ? A quels âges ou moments de vie ? Et du côté des pratiques en amateurs : Quels les parcours ? Les besoins ? Comment s'exercent les pratiques ? Qu'est-ce que cela raconte du territoire ? Finalement, où se situe et devrait se situer l'action publique en matière de pratique artistique en amateur ?

Le financement des enseignements artistiques spécialisés (EAS) constitue souvent l'une des plus grosses dépenses culturelles des communes et une préoccupation majeure pour les départements. Les collectivités associent communément les pratiques artistiques en amateur (PAA) à ces enseignements, sans que le lien entre les deux soit concrètement établi, encore moins évalué, sur la durée et au regard des objectifs de départ. Ce lien est-il pertinent ? Quels effets produisent les moyens investis dans les politiques culturelles mais aussi éducatives, sociales et citoyennes ?

[1] *Qui a peur des amateurs ?* – Enseignements artistiques : refonder les héritages – déc. 2025
[2] Les droits culturels sont des droits humains fondamentaux. La Déclaration de Fribourg (2007) rassemble et clarifie ces droits qui apparaissent manière dispersée dans les textes internationaux. Ils posent que chaque personne, seule ou en commun, a le droit de choisir, d'exprimer, de pratiquer, de transmettre et de voir respectées ses références culturelles. En France, ces droits sont inscrits dans l'article 103 de la loi n° 2015-991 du 7 août 2015 portant nouvelle organisation territoriale de la République (NOTRe) et par la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine (LCAP), qui imposent aux collectivités publiques de prendre en compte la diversité des expressions culturelles des personnes, leur participation à la vie culturelle et la dignité de leurs parcours dans la définition et l'évaluation des politiques culturelles.

Il me semble possible et souhaitable d'identifier les parcours de pratiques en partant des enjeux des enseignements artistiques et de ceux des pratiques en amateur. Sortir du cloisonnement et formuler à voix haute les objectifs communs. Possible et souhaitable aussi de les distinguer et de faire dialoguer leurs spécificités, sans ignorer les représentations qui résistent. Possible et souhaitable enfin d'intégrer les enjeux de la pratique artistique dès les formations initiales, au nom des notions de plaisir de jouer et d'apprentissage tout au long de la vie, et de faire progresser ainsi les responsabilités sociales, écologiques et démocratiques.

Les enseignements artistiques forment des amateurs et des amatrices

1. Quelles priorités pour les établissements d'enseignement ?

Un amateur, une amatrice, est celle ou celui qui aime et qui s'intéresse, par goût prononcé, connaissance approfondie ou pratique régulière. Il y a une notion de savoir-faire, de compétence, voire d'expertise, et in fine d'autonomie. A l'origine, il s'agit d'un mot noble : être passionné·e, s'adonner à une activité, maîtriser un domaine, mais à partir du XIXème siècle, nos référentiels valorisent la professionnalisation, amateur devient synonyme de dilettante, ni fait ni à faire, bâclé, pas abouti. D'où l'expression « travail d'amateur »[1]. La hiérarchie est posée, et une tension intrinsèque demeure : à la fois passionné·e mais pas à la hauteur, en tout cas pas suffisamment pour atteindre le graal : devenir professionnel·le. Dès lors, prévaut l'idée qu'il est honorable d'être amateur quand on n'est pas encore professionnel, puisque 100% des professionnel·les ont d'abord été des amateurs…

L'ambition tacite de professionnalisation perdure dans les dispositifs d'EAS, en tout cas dans une sorte d'espoir secret de repérer et révéler un ou des talents exceptionnels. Le Schéma National d'Orientation Pédagogique (SNOP) pose pourtant clairement l'enjeu : « La pratique en amateur constitue la finalité de l'apprentissage pour la majorité des élèves. »[2] (Les chiffres attestent que moins de 5% des élèves des conservatoires deviendront professionnel·les). L'établissement se doit d'être ressource pour son territoire en matière d'orientation vers des groupes et des lieux de pratique, mais aussi dans l'accompagnement individuel en mettant à disposition des salles et des moyens logistiques. Mais le conservatoire (classé) doit aussi agir en matière éducative, culturelle et sociale afin que toutes et tous aient accès à un enseignement institutionnel… Il n'est pas nécessaire d'attendre que les moyens attribués baissent davantage pour sentir qu'à vouloir tout faire… on ne fait rien complètement. Il faut donc prioriser et doser : apprentissage institutionnel, accompagnement individuel selon la spécificité de chacun·e, connaissance du territoire pour orienter les personnes et les groupes… Quelles finalités (réalistes), en cohérence avec les moyens mais également les bâtiments,

[1] A ce sujet, voir la vidéo de Mohammed El Khatib réalisée en 2018, humour grinçant assumé. Et consulter l'article *Les pratiques en amateur, quel travail !* qui questionne la notion même de « travail » en tant que droit humain fondamental.
[2] SNOP– janvier 2026 – Principes généraux – Chapitre 5 La pratique en amateur

l'histoire et le territoire, peut-on fixer aux conservatoires ? A quelle échelle réalise-t-on l'évaluation de ce qui est mis en œuvre ? et sur combien de temps ?

2. En finir avec la peur de ne pas révéler les talents ?

Dans son ambition, le SNOP entretient une ambiguïté : permettre à tous et toutes de s'épanouir au milieu d'une diversité culturelle et accompagner « dans la réalisation de leur projet professionnel les élèves particulièrement motivés »[1]. Comment sont déterminés les champs d'intervention prioritaires et la ventilation des moyens ? Peut-on faire appel aux mêmes personnes pour enseigner en individuel, intervenir en classe, accueillir des élèves aux besoins spécifiques – et d'ailleurs tous les élèves ne sont-ils pas spécifiques ? – organiser un festival avec les groupes de théâtre amateur, et orienter les élèves selon leurs attentes ? En pratique, comment fait-on quand on n'a pas suffisamment d'intervenant·es, de salles, de ressources humaines et de moyens généraux ? Et surtout comment orienter et informer sur ce qui se fait en dehors du conservatoire quand les pratiques artistiques du territoire sont méconnues, y compris des directions des affaires culturelles référentes de ces établissements ?

Avant d'aborder cette méconnaissance des PAA, on peut s'interroger sur un éventuel blocage du côté de l'enseignement, de manière plus ou moins conscientisée, en prise avec la reproduction artistique et sociale. Les conservatoires conservent.[2] Les enseignant·es ont longtemps été formé·es dans l'esprit de l'excellence artistique, et bien souvent chez les élèves cet enjeu remplace peu à peu celui du plaisir : examens, échéances, évaluations ; le modèle est scolaire et génère du stress[3]. Peu d'élèves résistent. Les apprentissages uniformes finissent par lisser les diversités culturelles : cycles, partitions, cours individuels, formation musicale, prédominance d'une danse sur les autres choisie pour le cursus et non selon l'appétence de l'élève, son parcours, sa culture… Bref, le fonctionnement général est calqué sur un modèle descendant, y compris lorsque les acteurs eux-mêmes sont des contre-exemples[4]. « Si on va dans les écoles, on n'a plus d'heures pour monter des projets avec nos élèves… » entend-on au fil de discussions parfois tendues sur les projets d'établissement. « Si on baisse le niveau, comment va-t-on repérer les talents ? » Pourquoi est-ce encore la question ? La finalité n'est pas de repérer les personnes les plus douées mais bien de « développer des compétences transversales »[5], de nourrir le plaisir de jouer, la capacité d'entreprendre, en prenant en compte les multiples parcours et ambitions, les rythmes différents, les spécificités nombreuses, y compris celle d'arrêter sa pratique dans de bonnes conditions, sans traumatisme.

Si l'on considère que les amateurices d'aujourd'hui sont les élèves d'hier et les élèves de maintenant les amateurices de demain, pourquoi se demande-t-on si peu de quoi les amateurices adultes ont besoin ? Est-ce que cette filiation supposée est réelle ? Qui la mesure ?

[1] SNOP – janvier 2026 – Principes généraux – Chapitre 1 Service public
[2] Quand elle était enfant, ma fille qui n'avait pas particulièrement de problème avec l'orthographe, écrivait « concervatoire ». Je lui ai demandé pourquoi cette erreur persistante. Elle m'a répondu : parce que c'est lieu où il y a des concerts. Je lui ai dit non c'est un lieu où l'on conserve (les œuvres). Elle m'a répondu qu'elle ne voulait pas être dans une conserve, qu'elle n'était pas un cornichon.
[3] *Dessine-moi un conservatoire*, Marc-Olivier Dupin, Editions Tsipka-Dripka, 2025
[4] Cf. l'obligation d'un diplôme pour enseigner le hip-hop
[5] SNOP – janvier 2026 – Principes généraux – Chapitre 1 Service public

En 2008, la MPAA a été ouverte sur la base d'une intuition majeure : celle de faire de la place aux pratiques libres, celles qui évoluent en dehors de toute norme académique. Un référencement entre 2006 et 2008 a établi le manque de salles, la nécessité de faire suite aux cursus des conservatoires, et bien au-delà d'encourager et accueillir toutes les pratiques, institutionnelles ou non, avec ou sans formation initiale. La création artistique amatrice comme expression vitale de l'être humain.

100% des amateurices ont été séduit·es : le déclencheur de la pratique et le chemin tout au long de la vie

1. Enchanté·e de faire votre connaissance

La MPAA a mené une enquête sur ses publics[1] en 2025. Sans grande surprise, il apparaît que les personnes qui fréquentent les salles de répétitions sont majoritairement des femmes (61% pour 35% d'hommes, 4% ne se prononcent pas), plutôt jeunes (53% a moins de 45 ans), pratiquent surtout le théâtre (39%). En matière de formation initiale, 19% des répondant·es ont suivi au moins un cycle de conservatoire, alors que plus de 32% ont été formé·es en association, 31% en cours privés, 26% sont passé·es par un centre Paris Anim' (ou MJC) et près de 22% des répondants sont autodidactes. **La principale motivation pour la pratique est le plaisir de créer** (74%), la rencontre avec les autres (60%), l'expression de soi (51%), l'expression de sa culture (33%) et une minorité entretient un espoir de professionnalisation (moins de 9%).

Parmi les suites de cette enquête, la question du déclencheur de la pratique a été approfondie par Vanessa Daumas dans son travail à l'INSEAC[2]. Elle met particulièrement en avant l'importance de la dimension affective : la rencontre humaine déterminante (enseignant·e ; artiste…), l'appartenance au groupe (amical, familial…), et de la longévité (effets différés de l'expérience, sur le long terme, comme un marqueur profond). Il s'agit presque toujours de retrouver le plaisir premier, de renouer avec l'élan initial qui a porté tout notre être souvent sans en comprendre le mécanisme, face à une œuvre ou une expérience de pratique.

La question dès lors est de savoir si et comment les formations donnent les clés pour reproduire le plaisir.

Indéniablement dès lors qu'il s'agit de maîtriser son instrument (de musique, mais aussi sa voix, son corps, les techniques d'expression théâtrale, picturale, photographique…). Qu'en est-il des autres aspects nécessaires à l'autonomie dans sa pratique : constituer un groupe et le faire vivre, organiser un projet, dans le

[1] *Faire œuvre au quotidien : Sociologie des pratiques amatrices à la MPAA*, Alexandre Delorme, INSEAC, 2025
[2] *Qu'est ce que l'on sème ? Le déclic artistique chez les artistes amateurs,* Vanessa Daumas, Mémoire de Master 2024-25

temps et dans l'espace, fixer des objectifs et mobiliser des moyens ? Parmi les retours d'expériences fréquents, deux exemples. Le premier, pratico-pratique, relève du sentiment de solitude des référent·es de projets amateurs. Mobiliser au sein du groupe demande énormément d'énergie et engendre parfois des déceptions. Le deuxième exemple est artistique : les musicien·nes issue·es des formations académiques, souvent d'un excellent niveau technique, n'osent pas toujours inviter ou se mélanger à des interprètes venant de traditions plus orales, moins techniques, mais peut-être plus libres en matière de répertoires, de capacités d'improvisation, etc. Les deux semblent se regarder et s'admirer, d'un peu loin…

Une des clés de rapprochement entre des univers tout aussi légitimes consiste à (mieux) identifier les artistes amateurs et amatrices de son territoire, et d'être en capacité de choisir de les rejoindre ou pas, de créer d'autres espaces de pratique, ou pas. Les diagnostics manquent cruellement. Combien de compagnies, chorales, orchestres ? de quelle envergure ? dans quels domaines ? quels répertoires ? quelle géographique ? …

2. S'appuyer sur une définition positive du mot amateur

La MPAA constitue un terrain d'observation. L'enquête des publics confirme des constats empiriques avec des données chiffrées permettant de sortir d'une conception de la pratique en amateur uniquement en opposition au statut professionnel. Elle contribue à établir une **définition positive de l'amateur** à travers trois critères objectivables et transposables à tous les territoires.

- L'**engagement** (à la MPAA en moyenne 6,8 heures de pratique par semaine, et 122 euros par mois) ;
- La **durée**, avec une continuité forte tout au long de la vie et des reprises après les grands changements ;
- L'**inscription dans le collectif** : l'amateurice ne reste pas seul·e dans sa chambre, il ou elle se confronte à un public, souhaite progresser, se challenger. Il ou elle a quelque chose à dire, s'inscrit dans le territoire.

Cette définition positive lève le sort et brise la glace qui a figé le monde amateur dans un pâle reflet de la pratique professionnelle. Elle ouvre la porte d'une objectivation et d'une reconnaissance, avec comme socle la capacité de création des personnes.

3. Accompagner le processus d'autonomie

S'intéresser à la pratique en amateur, ce n'est pas uniquement s'intéresser à l'art. C'est s'intéresser à ce qui permet d'exprimer sa propre culture, et donc son humanité. Ce qui ne va pas sans une bonne part de logistique.

L'organisation que suggère la pratique en amateur est un outil de démocratie.

S'organiser collectivement autour d'une envie commune, définir son projet, le mener à bien, développer sa visibilité. Le dialogue avec les instances décisionnaires contribue à dépasser les clivages de classes et la méritocratie. A dépasser les logiques de reproduction, mais aussi de consommation du « clés en main ». Le plaisir premier est si fort qu'il donne envie de s'y mettre. Quels outils mettre en œuvre pour contribuer au prolongement de ce plaisir déclencheur, le nourrir, le guider ? Quels indicateurs d'émancipation et d'autonomie ? Dans son parcours EAS ou EAC, qu'est-ce qui permet à l'enfant ou à l'adulte de se sentir légitime de reproduire et de créer à son tour ? Mais aussi formé et informé sur les moyens de développer sa pratique comme il l'entend sans se professionnaliser ?

Considérons le sport : on ne construit pas des stades ou des voix vertes pour repérer les champions olympiques de demain. On investit pour la santé, le bien-être, la sociabilité. On valorise le plaisir, l'effort, la continuité, le collectif. L'expression artistique est un sport, une discipline, un engagement, une source de bien-être ; parfois un argument d'attractivité. Le processus l'emporte la performance. Ce qui n'empêche en aucun cas l'exigence et la qualité, ni la diversité des parcours. Il s'agit de chemins à baliser, avec leurs aires de pause et leurs carrefours de rencontres.

4. Écouter les besoins

Le premier des besoins des groupes amateurs est identique partout : **disposer de salles de répétition**. La MPAA reçoit chaque année plus de 3 000 demandes ; elle accueille 950 à 1 000 projets différents sur des créneaux allant de quelques heures à plus de 70 sur un semestre. Les créneaux du soir et du week-end sont les plus prisés. L'enjeu pour l'avenir n'est pas la construction de nouveaux lieux dédiés mais la **mutualisation des espaces existants**. Avec les conservatoires ? Pourquoi pas ? Mais quels sont les horaires nécessaires, les priorités établies ? Là encore un **référencement des salles existantes** (publiques, privées) **et des besoins** (offres, accueil) **est urgent**. Les mises en commun se multiplient au sein des municipalités, avec les échelons métropolitains ou le rectorat, pour bénéficier de salles de classe, gymnases… Quelques démarches sont très poussées localement[1] sans toutefois que ces recensements se généralisent.

Le deuxième besoin qu'expriment les groupes est la reconnaissance. Comment exister quand on n'est ni professionnel, ni une instance d'enseignement ? Les amateurices sont comptabilisé·es comme « public » ou « bénéficiaires », voire pas du tout pris en compte. Le principal écueil est sans conteste le manque de connaissance.

Comment légitimer l'existence de ce qu'on ne connaît pas ? Les groupes eux-mêmes ignorent la plupart du temps qui sont leurs pairs, ce qui se fait « d'autre ». Ils expriment le besoin de se reconnaître eux-mêmes, d'interagir et de **faire réseau**.

[1] Voir l'exemple de Nantes qui a entrepris une évaluation et mis en place une politique pour les pratiques encadrées et les pratiques libres.

Pour porter plus loin les bienfaits de rencontres physiques régulières, la MPAA propose depuis 2025 une plateforme numérique qui matérialise les réponses à ce que cherchent les personnes et les groupes amateurs. A l'échelle de Paris et de la Métropole du Grand-Paris, **AZIMUT** permet de : se référencer sur un annuaire cartographié, en tant que groupe mais également en tant que structure qui offre des services (salles, festivals, cours, ateliers…) ; annoncer ses spectacles ou concerts dans un agenda ; discuter, faire part d'un besoin, faire des propositions sur un forum ; et enfin disposer de ressources pour se nourrir et trouver des solutions à des problèmes concrets (modèles, tutos…).

Cet outil participe à la mise en lien, dans l'esprit « bouche à oreille ». Opérationnel et évolutif, la plateforme recense toutes les pratiques, encourage les interactions, ainsi que la création de contenus ; elle devient un espace pour cheminer ensemble, créer et valoriser ses communautés, reflétant une philosophie du partage du savoir-faire et du faire savoir, inhérentes aux méthodologies de prise en compte des droits culturels. Répondant au besoin de rencontres et de solutions concrètes, elle ne saurait se passer du lien humain et de l'animation du réseau, mais contribue au dialogue et à la circulation d'informations.

Les besoins exprimés par les groupes amateurs font écho à ceux exprimés par le monde associatif en général, et en bien des endroits par les enseignements artistiques : salles, reconnaissance, réseaux, mais aussi réponse au sentiment de solitude, à la difficulté de faire s'engager les personnes, dans le temps long. Ces enjeux relèvent de valeurs fortes que les pratiques artistiques incarnent : **participation, engagement, responsabilité**, ou encore **écologie**.

Faire progresser les responsabilités sociales, écologiques et démocratiques.

Les droits culturels constituent une opportunité de rapprochement dans une période de transition qui impose la mutualisation et la décroissance. Les méthodologies mises en œuvre[1] invitent les acteurs publics à définir les finalités de leurs actions, puis à nommer et mesurer les effets de cette action au regard des objectifs, pour l'ensemble des parties prenantes, c'est à dire sur l'ensemble d'un écosystème, pas uniquement sur une des dimensions du projet.

En matière de pratiques artistiques, les finalités posées par le SNOP, les enjeux des services publics de la culture qu'ils soient territoriaux ou nationaux, et ce que recherchent les personnes qui pratiquent en amateur présentent deux fondamentaux communs : la **pratique** en tant que telle, le « faire », comme matière de jeu, d'apprentissage, d'émancipation ; et le **plaisir**, qui est le moteur de tout, proprement humain et essentiel dans toute démarche culturelle. Partager ces fondamentaux permet de définir territorialement les objectifs et de tricoter des liens opérationnels entre les enseignements artistiques et les pratiques en amateur,

[1] Voir l'exemple de la recherche-action Païdeïa portée depuis plus de dix ans par Réseau Culture 21 qui a été suivie et développée à la MPAA entre 2020 et 2023

inscrits dans les enjeux plus généraux des politiques publiques : la participation des habitant·es à la vie culturelle du territoire, la mobilisation d'un engagement qui puise dans les ressources de la diversité culturelle, et le travail en commun pour des actions durables et responsables notamment sur le plan de la transition écologique.

1. Ouvrir le dialogue en matière de partage de salles et de mutualisation

La pratique n'a pas lieu si elle n'a pas de lieu. Réunir les utilisateurs potentiels d'un même espace permet d'ouvrir le dialogue. Prenons des salles communales. Quand les différents services d'une même entité ont parfois du mal à se réunir, qu'en est-il avec leurs partenaires, et quid des groupes amateurs – s'ils sont identifiés ? Dans la plupart des cas, un service référent « gère les salles », les utilisateurs ne se croisent pas, méconnaissent les objectifs des autres usages.

Faire du planning le seul point commun accentue le sentiment de concurrence : il n'y aura pas de place pour tout le monde. Premier arrivé, premier servi ? Prime à l'ancienneté ? « On a toujours fait comme ça » ... Ou au plus offrant sur le modèle du privé.

La peur du diagnostic est peut-être liée à l'idée qu'il faudrait une réponse immédiate aux besoins, ce qui est souvent impossible. Une étape première est souvent oubliée : le référencement de l'existant et celui des parties prenantes. Qui fait et offre quoi ? Quelles salles et quels moyens existent déjà ? **Mobiliser les parties prenantes revient à reconnaître les expertises** : enseignant·es, artistes, associations connaissent leurs domaines d'intervention. Les collectivités pilotes, accueillantes ou encadrantes missionnent des personnes expertes des moyens publics mobilisés. Dans les groupes de travail mixtes, les passerelles se forment, les a priori s'émoussent, dans des négociations plus à l'écoute et plus souples.

Réunir des artistes amateurs, des enseignants (scolaire et EAS), parents d'élève, responsables associatifs, bénéficiaires de politiques publiques, représentants d'établissements municipaux… demande agilité et patience, mais également humilité, car la collectivité fait déjà beaucoup, et du mieux possible. **Peut-elle faire le pari de s'appuyer sur de tels groupes de travail pour définir, préciser ou réguler ses domaines d'intervention ?** L'accès à une salle est un point de départ qui soulève bien des sujets connexes : les moyens accordés (subventions qui parfois servent à payer des locations de salles privées ou publiques), ou les difficultés d'ouvrir des salles le dimanche faute de personnel. Ou encore la cohésion territoriale : quelle répartition géographique de l'offre, mais aussi des salles de répétition ou de cours ? Quels transports publics, zones blanches ou saturées ?

Un artiste amateur est également un citoyen potentiellement investi dans son bassin de vie. En tant que professionnel, parent, consommateur, électeur, militant. Selon nos propres environnements socio-culturels, certaines personnes sont plus

visibles que d'autres. Les droits culturels nous invitent à élargir nos spectres d'observations à celles et ceux qui sont encore plus invisibles.

2. Engagement et diversité culturelle

Le recensement implique l'étonnement. Apparaîtront des pratiques qu'on ne soupçonnait pas, des folklores, des traditions, des communautés, et de nouvelles questions de légitimité et de priorités. Ces nouvelles visibilités ne se limitent pas à la question des salles. De plus en plus de communes réunissent des spectacles de fin d'année et des pratiques en amateur dans des festivals ou des temps forts festifs, la plupart du temps en juin. Est-ce que ces groupes hétéroclites, ces formats qui relèvent autant des enseignements artistiques que des pratiques en amateur se reconnaissent ? Ont-ils été invités en amont, consultés en aval ? Réunis entre elles et eux ? Qu'est-il mis en commun en plus des salles de spectacle et de la communication ?

En supposant qu'un artiste amateur peut aussi être un parent d'élèves (peut-on le mesurer ?), quelle est « sa » place dans ce genre de festival ? A qui demande-t-on de contribuer, de soutenir, d'être bénévole ? Comment se matérialise concrètement le lien des EAS avec les adultes autour ?

Une enquête des publics des conservatoires de Paris menée par l'APUR en 2025[1] atteste que seuls 22 % des parents des élèves répondant connaissent la MPAA. Ce chiffre passe à 30 % concernant les élèves majeurs. Et dépasse les 30 % pour l'ensemble des répondants dès lors qu'ils résident dans un arrondissement où se trouve un des sites de la MPAA. Le territoire est un commun. Par ailleurs le lien ne va pas de soi, car il ne dépend pas de la pratique des enfants, mais bel et bien de celle (quand elle existe) des parents qui décident de faire suivre un cycle de conservatoire à leurs enfants. Peut-on mesurer cette proportion de parents artistes amateurs ? Par ailleurs, la plupart des associations déplorent la difficulté de renouveler les bureaux et les conseils d'administration. Peut-on imaginer des passerelles entre l'implication des amateurs, les besoins qu'ils cherchent à combler, et les nécessités structurelles des associations ou institutions publiques ?

Il ne s'agit pas de consulter, mais de donner une place. De laisser agir. Créer les conditions de la rencontre, ouvrir la voie au dialogue. En valorisant les multiples facettes des personnes qui ont une pratique artistique : parents d'élèves engagés, retraité·es dynamiques, fervent·es militant·es, créatif·ves, etc. En donnant le choix de la participation, au sens où la définit Joëlle Zask : prendre (sa) part, donner sa part, recevoir une part[2]. Un cercle vertueux qui ne saurait se passer du territoire, comme liant et comme révélateur.

3. Quand artistique rime avec écologique

La pratique en amateur, c'est par excellence le hic et nunc. Marie-Madeleine Mervant-Roux[3] a démontré la réciprocité scène-salle, qui se vérifie en effet

[1] *Les Publics des conservatoires à Paris*, Atelier parisien d'urbanisme (APUR)
[2] Voir la vidéo de l'intervention de Joëlle Zask, philosophe, maître de conférence à l'Université de Provence, réalisée par Réseau Culture 21 à l'occasion d'un chantier sur la Création à Main d'Oeuvre en 2016
[3] *Du Théâtre amateur : approche historique et anthropologique*, Marie-Madeleine Mervant-Roux, éditions du CNRS, 2004.

puisqu'à la MPAA, 72 % des spectateurices déclarent connaître quelqu'un sur scène et 61% ont eux-mêmes une pratique. En matière de répétition, près d'un quart des groupes choisissent « leur » arrondissement et se rendent sur le site de la MPAA à pied ou à vélo. La pratique artistique en amateur est un acte du quotidien, inscrit dans le planning hebdomadaire. Les grands déplacements sont ponctuels, festifs, collectifs et raisonnés.

L'économie de temps et de moyens est une préoccupation centrale. On recycle, on récupère, on transforme. On se forme à faire soi-même. La gestion des projets intègre pleinement ces dimensions qui relèvent du bon sens quand on sait que la production des spectacles est assurée par les participant·es et la diffusion de leurs productions. La crise sanitaire en 2020 et 2021 a particulièrement pointé cet enjeu économique. Les groupes privés de spectacles, l'ont également été de billetterie, et ont eu du mal à remonter la pente financière. Cette crise a également souligné l'importance de la salle commune : salle des mariages, salle polyvalente, salle des fêtes ; de proximité, multi-usage de manière assumée, le lieu reste la clé, y compris dans la transformation.

Car au-delà des pratiques artistiques, il convient d'apprendre à faire usage commun des lieux. Les canicules récentes imposent une transition rapide. Une gestion raisonnée et priorisée des espaces publics, devient urgente et offre l'opportunité de faire se croiser des publics aux parcours et aux besoins divers. Tempéré et modulable seront les maîtres-mots en matière de réhabilitations des bâtiments publics. Vertigineux. Mais les rapprochements à imaginer sont nombreux : salles de classes et conservatoires, gymnases et salles polyvalentes, salles de bibliothèque et de répétition. Ils donnent lieu à des questions complexes d'aménagement, de circulation, de stockage. L'occasion d'imaginer un accès simplifié aux biens culturels : instruments de musique, pupitres, livres, décors, costumes, matériel son et lumière pourraient-ils être ainsi davantage mutualisés ?

Dans cette transition, la place des personnes qui pratiquent est primordiale, y compris au sein des établissements d'enseignement, ce qui constitue une bonne nouvelle au regard de l'implication des plus jeunes générations pour faire évoluer nos pratiques.

Là encore, l'idée n'est pas de renoncer au modèle professionnel – qui doit également prendre à bras le corps ses propres mutations sociales et environnementales, c'est un autre sujet – mais d'inscrire l'art dans un quotidien responsable et les démarches publiques dans la durabilité. Ayant établi que la pratique en amateur n'est pas une reproduction du fonctionnement professionnel, son modèle peut constituer une source d'inspiration : circuits courts, proximité, réemploi. En valorisant l'apport artistique des personnes qui ont une vie pleine et entière sur le même territoire, on réaffirme le lien, la transmission, le plaisir de faire ensemble. C'est une joie qui mérite d'être enseignée, et partagée de manière décloisonnée.

En valorisant leur commun qu'est le plaisir de faire, les pratiques artistiques assument de contribuer à une démocratie vivante

Pourtant nommées comme enjeu majeur par le SNOP, les pratiques et le créations amatrices demeurent les oubliées des politiques publiques. Comme si l'élève de

conservatoire ne grandissait jamais. Il semble que **la pratique en amateur dérange, c'est à dire questionne l'ordre établi**, celui d'un modèle historiquement centré sur l'accès aux œuvres, le soutien aux artistes professionnel·les et des enseignements artistiques calqués sur l'évaluation scolaire, reproduisant la hiérarchie sociale. En ajoutant de nouvelles injonctions cohérentes avec l'époque, le cadre d'intervention des EAS parait de moins en moins applicable.

Alors que le monde change et que l'urgence de s'adapter grandit. Il ne s'agit plus d'ajouter des strates, ni de renier ce modèle – qui a produit des choses formidables lorsqu'il avait les moyens de son ambition – mais d'accepter d'aller plus loin dans sa mutation. **Les droits culturels invitent à nommer clairement les finalités** : plaisir, autonomie, émancipation individuelle et collective, pouvoir d'agir. Ils permettent d'éliminer ce qui fractionne et met en concurrence, de légitimer les appétences et les capacités de chacun·e et de considérer l'art comme une expression vécue, partagée, transmise, permise comme choix, en conscience et en dignité.

Dans cette perspective, les enseignements artistiques ne s'envisagent plus comme des spécialisations ni comme une chance, mais comme **une étape nécessaire dans un parcours de vie**, une corde élémentaire à nos arcs, un lieu de capacitation, en parallèle d'une école qui ferait de la place à la créativité et aux cultures en présence. Les pratiques en amateur rappellent que **les artistes du quotidien sont avant tout des personnes qui ont une vie pleine et entière sur le territoire**, comme le donne à voir le très beau roman d'Agnès Desarthe, *L'Oreille absolue*, où se révèlent les liens d'abord transparents entre les habitant·es d'une ville à travers son orchestre d'harmonie.

Car c'est bien à partir des spécificités des personnes que l'on crée du commun. Pour avoir l'opportunité du plaisir, il faut avoir conscience que le commun existe et y avoir accès : des lieux, des temps, une organisation, des outils pour l'émancipation. Accepter et augmenter ce partage, c'est se mettre au service d'une démocratie consciente et plus joyeuse.

Ou comment sortir des tiroirs où rien ne se croise pour faire tourner les boules à facettes de nos capacités.

Sonia Leplat
15 juillet 2026

Les Éditions du Lucas