



Centre
de création
musicale 



La pratique musicale collective comme outil de médiation

**Recherche-action menée dans le cadre du Contrat de Filière Musiques
Actuelles en Hauts-de-France**

Collectif Muzzix (Lille) & **Art Zoyd Studios** (Valenciennes)

*Avec le soutien de la DRAC Hauts-de-France, du Centre National de la Musique, et de la région
Hauts-de-France*

publié en mai 2026

SOMMAIRE

Introduction.....	p.4
I. Les musiques expérimentales : représentations, obstacles et enjeux professionnels.....	p.6
II. La pratique musicale collective comme dispositif de médiation par l'expérience.....	p.7
II. a Comprendre la démarche artistique avant la pratique	
II. b L'expérience comme point de départ à l'improvisation	
II. c Le collectif comme outil de médiation et d'accessibilité	
III. Limites et perspectives : que peut-on conclure sur l'évolution des pratiques professionnelles ?.....	p.12
III. a Les limites méthodologiques de la recherche-action	
III. b Les obstacles institutionnels	
III. c Les apports tout de même identifiables	
Conclusion.....	p.17
Bibliographie.....	p.18

Introduction

Muzzix est un collectif d'une trentaine de musiciens et musiciennes implanté à Lille depuis la fin des années 90, dont les esthétiques reposent sur les musiques expérimentales, improvisées et jazz. En parallèle de ses activités artistiques, le collectif développe des actions de sensibilisation et de médiation culturelle sur le territoire. Cette démarche s'inscrit pleinement dans les objectifs du contrat de filière, un projet de coopération professionnelle territoriale soutenue par DRAC, la région Hauts-de-France et le Centre National de la Musique visant à accompagner et amplifier la coopération professionnelle entre les acteurs des musiques actuelles d'une même région. Muzzix a déjà mené par le passé deux projets dans ce cadre, deux projets de coopération qui ont permis de poser un certain nombre de questions, notamment celle d'une frontière marquée entre les musiques actuelles et les musiques dites de création. Ce constat est également partagé par d'autres acteurs des musiques de création des Hauts-de-France tel qu'Art Zoyd Studios – Centre de Création Musicale à Valenciennes.

À l'issue de ces deux premiers projets, il apparaît que les équipes des lieux de musiques actuelles et pluridisciplinaires disposent encore d'une connaissance partielle de nos esthétiques et rencontrent parfois des difficultés à les appréhender et à les présenter. C'est ce qui a déterminé Muzzix à proposer une approche par la pratique et d'élargir ces frontières par la création d'un lien entre les participants. Les précédents projets visaient à impulser des rencontres et des collaborations favorisant l'expérimentation et l'improvisation musicale entre des artistes de la région qui ne se connaissent pas, ainsi qu'à interroger la notion de diversité musicale dans le paysage culturel régional lors de tables rondes. En 2024 et 2025, ce troisième contrat de filière vise à sensibiliser par la pratique et l'expérience collective.

Ce dernier s'inscrit dans une réflexion sur la pratique musicale collective comme un vecteur de compréhension pour les professionnels du secteur culturel, et sur la façon dont l'expérience de ces ateliers peut induire des changements dans la médiation et la sensibilisation de ces esthétiques musicales. Dans cette perspective, l'objectif était de permettre d'appréhender l'importance de la diversité musicale par la pratique, et non plus seulement par les mots. Muzzix et Art Zoyd Studios se sont donc associés pour proposer des ateliers à destination des professionnels de la culture et des futurs professionnels, notamment des étudiants en formation aux métiers artistiques et culturels. Ces ateliers visent à ouvrir un espace d'initiation aux musiques expérimentales, improvisées et électroacoustiques et

à favoriser une meilleure compréhension de ces esthétiques par la pratique directe. Ces dernières, souvent méconnues ou perçues comme confidentielles, constituent pourtant un terrain fertile pour la créativité, l'écoute et l'expression.

Ces ateliers de deux heures, animés par des musiciens et musiciennes de Muzzix, ont été effectués par dix groupes de professionnels de la région Hauts-de-France, dont un groupe d'étudiants de l'Université Catholique de Lille ainsi qu'un groupe du conseil d'administration de la malterie. L'ensemble des participants a pu s'initier à des pratiques d'expérimentation et d'exploration des gestes sonores. Les structures qui ont participé sont : l'Urban Boat (Compiègne) et les équipes de Celebration Days Records (Clermont), Le Moulin Saint Felix (Saint Felix) et Le Bord de l'Eau (Margny-lès-Compiègne), le Phénix (Valenciennes), la Cave aux Poètes et les équipes de l'ARA (Roubaix), les 4 Écluses (Dunkerque), l'Aéronef (Lille), le 9-9bis (Oignies) et les équipes du Tandem (Douai), le Pôle des Cultures Actuelles (Aulnoye-Aymeries), la malterie (Lille), ainsi qu'auprès d'un groupe d'étudiants de l'université Catholique de Lille en Master Management de la Culture, musiques actuelles et réalisations documentaire (4 et 5^{èmes} années). Pour mener ce travail de recherche-action, nous avons effectué des observations directes en immersion dans les ateliers, réalisé un questionnaire auquel les participants ont répondu après les ateliers, afin de nourrir la réflexion et d'identifier des pistes d'actions futures concernant leur posture de professionnelle vis-à-vis des musiques expérimentales et improvisées, et mobilisé des recherches bibliographiques. Un bord de plateau avec l'artiste Kasper T. Toeplitz a également eu lieu avant le concert d'Océan Mémoire à la Briqueterie (Amiens).

Pour éclairer nos propos, nous allons d'abord examiner les musiques expérimentales, à travers leurs représentations, les obstacles auxquels elles font face et les enjeux professionnels qu'elles soulèvent. Ensuite, nous examinerons la pratique musicale collective comme dispositif de sensibilisation et de médiation fondé sur l'expérience, permettant de repenser les modes d'accompagnement et de transmission. Enfin, nous montrerons les limites et les perspectives de ces pratiques, afin de s'interroger sur ce que l'on peut conclure quant à l'évolution des pratiques professionnelles.

I - Les musiques expérimentales : représentations, obstacles et enjeux professionnels

Les musiques expérimentales ne disposent pas d'une définition figée, tant elles recouvrent une pluralité de pratiques, d'esthétiques et de modes de production. Plusieurs artistes et chercheurs ont néanmoins tenté d'en proposer une approche au plus près de l'expérience qu'elles engagent. C'est notamment le cas de Matthieu Saladin¹ – qui, s'appuyant sur les travaux de John Cage et Pierre Schaeffer, interroge la notion de « musiques expérimentales » dans son article « Les “musiques expérimentales” : une polémique en devenir ». Pour Saladin, comprendre et vivre les musiques expérimentales suppose « d'abandonner le désir de contrôler le son, de laver son esprit de la musique, et de découvrir des moyens pour que les sons soient eux-mêmes, plutôt que les véhicules de théories ou d'expressions toutes faites de sentiments humains »². Cette approche met en lumière des modes de composition fondés sur « une indécision délibérée ou un jeu non délibéré ». Elle met également en lumière une conception de la musique qui se détache d'une finalité formelle ou expressive prédéterminée. La production sonore n'y constitue pas une fin en soi, mais s'inscrit dans un processus ouvert, mobile et évolutif.

Nous avons remarqué que les participants et participantes des ateliers avaient une perception initiale de ces musiques présentant de nombreuses similitudes avec la définition proposée par Saladin. En effet, ils sont nombreux à évoquer des « musiques à expérimenter, à pratiquer », « basées sur l'improvisation et la recherche plutôt que sur un résultat sonore », ou encore des « musiques utilisant des instruments ou des méthodes classiques détournés de leurs usages habituels ». La notion « d'innovation » apparaît également de manière récurrente dans les témoignages, entendue comme l'idée d'une musique nouvelle, « cassant les codes des musiques populaires » et « en dehors des normes habituelles ». Malgré ces perceptions globalement proches des intentions véhiculées par les musiques expérimentales, plusieurs participants les définissent également comme des musiques « savantes », « de niche », voire, pour certains, « élitistes ». Cette représentation est

¹ Matthieu Saladin est maître de conférences en arts plastiques à l'Université Paris 8, il est également artiste plasticien, musicien et docteur en esthétique musicale.

² SALADIN, Matthieu. « Les “musiques expérimentales” : une polémique en devenir ». Audimat, 2017/1 N° 7, 2017. p.185-207. < shs.cairn.info/revue-audimat-2017-1-page-185?lang=fr >

notamment liée à une difficulté d'écoute, ces musiques étant perçues comme « dissonantes » et ne répondant pas à des structures conventionnelles. Comme le formule une participante :

« Des musiques parfois difficiles à appréhender en tant que public ou auditeur, parce qu'on est un peu "exclu" de cette démarche de recherche ».

Ce double mouvement — entre l'intérêt porté aux intentions des musiques expérimentales et le sentiment d'une difficulté d'accès — met en évidence les limites d'une approche fondée uniquement sur le cadre théorique. Il souligne l'importance de proposer des expériences concrètes de pratique, dans lesquelles la pratique musicale collective devient un outil essentiel de médiation.

II - La pratique musicale collective comme dispositif de médiation par l'expérience

II. a - Comprendre la démarche artistique avant la pratique

Nous avons précédemment constaté que si les musiques expérimentales semblent être difficiles d'accès pour les participants de ces ateliers, il existe une autre difficulté à définir ces musiques. Ces constats mettent en évidence la nécessité de dépasser une approche uniquement théorique, afin de proposer une compréhension plus sensible de ces esthétiques. Il convient donc, dans un second temps, d'étudier la pratique musicale collective comme outil de sensibilisation par l'expérience pour les professionnels.

Avant d'expérimenter, il est important de prendre en compte la démarche artistique du musicien ou de la musicienne. Henri Julien metteur en scène, dramaturge et producteur de spectacles français, a mené depuis plusieurs années des entretiens avec des participants du festival annuel « Musique Action »³. À travers ses échanges, en partie retranscrits dans son ouvrage « Défrichage sonore. Entretiens autour du festival »⁴, Henri Julien explore une question apparemment simple, mais en réalité profondément révélatrice : comment peut-on être musicien ? Loin d'une définition figée du métier de musicien, ces

³ Festival de création sonore créé en 1984 et qui a lieu au Centre Culturel André Malraux de Vandœuvre-lès-Nancy, c'est l'un des festivals les plus importants d'Europe.

⁴ JULIEN, Jules. Défrichage sonore : Entretiens autour du festival. Edition Le mot et le reste, 2008, 224 p.

témoignages mettent en avant des rapports fondés sur la recherche et l'écoute indépendamment des parcours d'apprentissage classique tel que c'est le cas dans les conservatoires par exemple.

Dans les ateliers menés par Muzzix, de nombreux artistes explorent cette matérialité du son. C'est notamment le cas de David Bausseron, qui propose une exploration sonore lors de ces ateliers : différents objets dispersés dans la salle sont à disposition des participants, invités à expérimenter les différentes sonorités et bruits possibles. À l'aide d'un enregistreur, l'artiste restitue le dernier fragment capté jouant ainsi sur la présence et l'absence, sur la mémoire immédiate du son. L'enregistrement permet de capter une matière sonore, qui devient un terrain d'exploration d'où émerge une grande variété de sons. Dans les esthétiques expérimentales et improvisées, ce travail ne se réduit pas à une maîtrise technique de l'instrument (même si celle-ci peut être indispensable pour un artiste durant les concerts). Il s'agit avant tout d'explorer les différentes possibilités de gestes et de sonorités. Toutefois, dans le cadre des ateliers que nous étudions, c'est la compréhension de cette démarche qui donne sens à l'expérience proposée. Dès lors, il semble essentiel de saisir la logique artistique des musiciennes et musiciens du collectif pour appréhender les enjeux des ateliers qui ont été menés. L'analyse de l'expérience des participants doit ainsi être mise en regard des dispositifs élaborés par les artistes, afin de comprendre comment cette démarche se rend perceptible dans la pratique.

II. b - L'expérience comme point de départ de l'improvisation

Au-delà de la démarche artistique, choix de chaque artiste, il semble intéressant d'envisager l'expérience – au sens empirique du terme comme point de départ à l'improvisation. Bastien Gallet⁵ travaille en tandem avec Rudy Decelière⁶, dans leur article *L'improvisation est un but / l'improvisation est un milieu*⁷, ils proposent une analyse de deux dispositifs pédagogiques centrés sur l'improvisation, conçus comme des milieux expérimentaux permettant le déplacement des pratiques musicales, performatives et sonores. Selon eux, avant d'improviser, il convient d'abord de « SORTIR et ÉCOUTER, ARPENTER son instrument, JOUER à la place de l'autre, AMPLIFIER ses sons, DESSINER des partitions, SORTIR et MARCHER, JOUER ensemble, etc., avant d'IMPROVISER »⁸.

⁵ Philosophe, essayiste et théoricien du son engagé dans les pratiques expérimentales.

⁶ Artiste sonore suisse spécialiste des installations in situ et de l'écoute des environnements.

⁷ GALLET, Bastien. DECELIERE, Rudy. « *L'improvisation est un but / l'improvisation est un milieu : deux ateliers* ». Dans S. Margel *Pratiques de l'improvisation : Journées d'études à la Manufacture des 5 et 6 juin 2015* (p. 79-96), 2016. < <https://doi.org/10.3917/bsn.marg.2016.01.0079> >

⁸ *Ibid.*

C'est notamment le cas dans la pratique artistique d'Ivann Cruz – musicien du collectif Muzzix – qui propose une exploration sonore différente à celle de David Bausseron. Dans son atelier, chaque participant, y compris lui-même, est muni d'une guitare acoustique. L'objectif n'est pas de jouer de la guitare au sens traditionnel du terme, mais de découvrir des sons à travers cet instrument afin d'en extraire des matières plutôt que des mélodies. Les participants expérimentent les sons de diverses manières, que ce soit en utilisant leurs doigts, en manipulant les cordes ou en utilisant un médiator. Muni de sa guitare, Ivann guide les participants dans leur processus d'expérimentation sonore. Ces derniers suivent les consignes du musicien, s'écoutent et jouent collectivement.

Ainsi, la conception de l'improvisation développée par Gallet et Decelière envisagée comme un milieu à construire à travers des pratiques d'écoute, d'arpentage et de jeu collectif fait écho aux pratiques artistiques d'Ivann Cruz. Les participants apprennent à se décentrer de leurs habitudes musicales. Au sein de ce dispositif, le musicien participe aussi à cette exploration, tout en guidant le groupe, pour conserver une dynamique collective. L'improvisation s'élabore progressivement à travers une série d'explorations guidées qui déplacent les usages habituels de la guitare et ne surgit pas comme une finalité immédiate, elle habite un milieu construit par l'écoute, l'expérimentation et le jeu partagé.

Pour Bastien Gallet et Rudy Decelière, l'installation « suppose un site. Mais elle ne produit en elle-même ni lieu ni site. Ce qu'elle produit, c'est de l'espace »⁹. En effet, l'installation artistique crée ou transforme un environnement perceptif (l'espace) dans lequel le spectateur peut se déplacer et interagir. On retrouve notamment ce questionnement autour de l'espace dans les ateliers menés par Patrick Guionnet. Son dispositif repose sur l'utilisation de l'espace en tant qu'instrument sonore, chaque participant se positionne à un endroit différent, quitte à ne pas être dans la même pièce, et émet des sons grâce à l'instrument ou l'objet choisi.

Pour certains participants, se retrouver éloigné dans l'espace a pu être déroutant, cela a même pu générer de l'appréhension de ne pas « faire partie » du groupe. Cela trouve finalement sens notamment lorsque des sons sont joués plus fort que d'autres (des percussions par exemple), et permet de changer la perception de l'espace. La pièce jouée ne se limite plus à un « site » comme mentionné précédemment. Le fait que l'artiste porte un masque pour donner des directives de jeu floute également cette notion

⁹ *Ibid.*, p.84

d'espace perçu par les spectateurs et leurs perceptions de la provenance du son. Dans cette perspective, si le dispositif artistique apparaît d'abord comme un milieu d'improvisation et d'occupation de l'espace, il convient d'examiner comment les musiciennes et musiciens prolongent leur démarche artistique, afin d'en faire un outil de médiation et d'accessibilité pour transformer les perceptions associées à ces esthétiques

II. c – Le collectif comme outil de médiation et d'accessibilité

En effet, la pratique, en particulier la pratique collective, peut permettre de transformer les représentations des musiques expérimentales. C'est ce qu'interroge Simon Bernard¹⁰, à travers le lien entre la médiation et le collectif dans son article « *Du collectif au commun : la médiation de la musique contemporaine* »¹¹. Il défend l'idée que la musique contemporaine souvent perçue comme « abstraite » ou « élitiste », nécessite un travail de médiation et d'accompagnement pour rendre le répertoire accessible, compréhensible, apprécié, voire vécu de façon collective. Selon lui, cette démarche ne relève pas seulement d'une transmission des savoirs, mais s'inscrit aussi dans une dynamique de pratique collective, où l'écoute, l'échange et l'expérimentation partagée deviennent un rituel social. En passant, par des méthodes d'accompagnements tels que le « *soundpainting* »¹², des pratiques qui reposent sur des règles de mode de jeu, d'exercices visant à rompre avec les réflexes habituels et à déstabiliser les habitudes du jeu, des jeux vocaux ainsi que sur des techniques respiratoires et de percussions corporelles... Cette méthode devient ainsi un outil de compréhension de la musique contemporaine. . Cette méthode devient ainsi un outil de compréhension de la musique contemporaine. Patrick Guionnet ou Maryline Pruvost (musicien et musicienne du collectif Muzzix) ont recours lors de leurs ateliers, au principe d'improvisation collective et de direction par signes – destinés à orienter ou à structurer le jeu en temps réel. Patrick Guionnet porte un masque et donne les instructions par casque, ce qui permet de brouiller les repères du spectateur, alors incapable d'identifier la personne donnant les directives. De son côté, Maryline Pruvost, dont le dispositif repose sur la voix, développe un langage codifié de gestes lui permettant de façonner une pièce d'improvisation en direct. Ces signes offrent aux participants des repères précis sur l'action à mener à un moment donné. On constate que cette pratique a en effet eu un impact pour les participants :

¹⁰ Chef du pôle Médiation et développement des publics de la Maison de la Musique Contemporaine.

¹¹ BERNARD, Simon. « *Du collectif au commun : la médiation de la musique contemporaine* ». PIANO COLLECTIF : MUSIQUE & PEDAGOGIE, 2021. < <https://pianomanonsolo.fr/2021/09/28/du-collectif-au-commun-la-mediation-de-la-musique-contemporaine/> >

¹² Soundpainting : langage de direction d'orchestre et de composition en temps réel, créé et développé par le compositeur new-yorkais Walter Thompson à partir des années 80 < <https://batikproductions.fr/soundpainting/soundpainting.html> >

« L'idée du chef d'orchestre invisible est excellente, elle donne l'impression d'un morceau construit. »

Il semble que ces ateliers aient permis à certains participants de mieux saisir ces musiques, à les percevoir sous un autre angle et à exprimer des aspects qui leur étaient auparavant incompréhensibles. Néanmoins, la question de l'accessibilité à un public large reste essentielle.

« Les musiques expérimentales sont les plus accessibles en termes de niveau pour les pratiquer (en ateliers ou actions artistiques) mais elles sont également difficiles d'accès pour le public. »

Toutefois, les réponses des participants permettent de constater un réel changement de perception chez un grand nombre d'entre eux (25 participants ont témoigné avoir changé de perception après l'atelier).

« Je me rends compte grâce à l'atelier qu'elle est accessible à tout le monde en tant que pratique. Là où les musiques actuelles plus courantes demandent une certaine maîtrise technique. »

« Voir et expérimenter différentes pratiques permet de comprendre que tout est possible selon l'intention de l'artiste qui accompagne. »

« Je ne m'attendais pas à ça, c'est amusant et ça pousse à la réflexion sur le son. »

L'observation des dispositifs artistiques et l'analyse des témoignages recueillis montrent que l'expérience collective permet de déplacer les perceptions. La pratique collective permet de rendre les musiques expérimentales accessibles par l'écoute et l'expérimentation partagée. Si la pratique collective favorise une évolution des perceptions chez les participants, elle met aussi en lumière des freins et difficultés persistantes. Il convient donc d'interroger les limites et les perspectives de l'évolution de ces pratiques professionnelles.

III - Limites et perspectives : que peut-on conclure sur l'évolution des pratiques professionnelles ?

Comme nous l'avons observé, les artistes du collectif adoptent une approche singulière dans la conduite de leurs ateliers. Faisant souvent appel à la posture de médiation afin de rendre la pratique accessible, cela influe sur la manière dont les musiques expérimentales et improvisées peuvent être perçues par les participants. L'expérience de ces esthétiques à travers la pratique collective constitue un levier potentiel de transformation des représentations, comme en témoignent les retours recueillis dans le cadre de cette recherche-action. Néanmoins, il est essentiel de replacer ces observations dans leur contexte d'élaboration et d'en examiner les contraintes, les limites méthodologiques et les perspectives.

III. a - Les limites méthodologiques de la recherche-action

L'une des premières contraintes tient à la temporalité même du dispositif mis en œuvre. Les ateliers, d'une durée de deux heures, ne permettent pas d'observer des changements concrets dans les pratiques des professionnels rencontrés. L'intervention ponctuelle d'un musicien ou d'une musicienne s'inscrit dans un temps relativement court, ce qui restreint la portée de résultats.

Au-delà de la durée du dispositif, il semble également trop tôt (moins de six mois après la réalisation des ateliers) pour observer un véritable changement d'habitudes dans les représentations et les pratiques sur le long terme. Une autre limite, liée à cette temporalité mais aussi à la forme des ateliers réside dans la difficulté pour les participants de s'emparer des termes propres à ces esthétiques. Dans un temps si court, et sans possibilité réelle de contextualiser ces pratiques artistiques, l'appropriation reste partielle. La participation des équipes aux ateliers étant basée sur le volontariat, nous avons également été confrontés à des annulations de dernière minute, ce qui a pu perturber la dynamique des séances et des restitutions. En effet, malgré un réel intérêt initial, il a été difficile de mobiliser durablement les équipes au sein des structures, en raison de contraintes de fonctionnement et de la forte sollicitation des structures de diffusion. À cela s'ajoute un certain nombre d'absences de réponse au questionnaire transmis. On retrouve ainsi dans les témoignages une certaine homogénéité des retours : les personnes ayant répondu sont souvent celles qui ont été les plus convaincues par le projet, ce qui limite la diversité des points de

de vue et influe sur l'analyse des résultats.

S'il est nécessaire d'avoir pleinement conscience des limites de la forme proposée, les obstacles et les freins au changement ne relèvent pas uniquement du cadre méthodologique de la recherche-action. En effet, le questionnement autour de la diffusion plus large des musiques expérimentales et improvisées soulève un enjeu plus structurel : celui de la diversité musicale dans les lieux de diffusion, en particulier dans les salles de musiques actuelles.

III. b - Les obstacles institutionnels

Comme cela a déjà été évoqué lors des précédents projets de coopération territoriale mené par Muzzix, la question de la reconnaissance et de la diffusion des musiques expérimentales et improvisées s'inscrit dans un cadre institutionnel plus large. Il ne s'agit pas ici de désigner les SMAC comme responsables d'un manque de visibilité de ces esthétiques, mais d'analyser certaines des dynamiques structurelles dans lesquelles elles évoluent et qui peuvent produire certains effets sur les choix d'accompagnement et de programmation. Créé en 1996 par le Ministère de la Culture, le label SMAC (Scène de Musiques Actuelles) s'inscrit dans une évolution des politiques publiques culturelles. Les structures labélisées, pour la plupart anciennement Maison de la Jeunesse et de la Culture ou « Café-concert », ont pour objectif d'accompagner, favoriser et promouvoir la création musicale portée par des artistes aussi bien amateurs que professionnels¹³. Porteuses d'un projet artistique et culturel d'intérêt général en faveur des musiques actuelles, les structures labélisées SMAC ont trois missions principales :

- La création, la production et la diffusion d'œuvres musicales ;
- Le soutien aux pratiques musicales professionnelles et amateurs ;
- L'action culturelle.¹⁴

On compte aujourd'hui 99 structures porteuses du label sur le territoire métropolitain et ultramarin, dont 6 en région Hauts-de-France (L'Aéronef à Lille, le Grand Mix à Tourcoing, Les 4Ecluses à Dunkerque, La Lune des Pirates à Amiens, L'Ouvre Boîte à Beauvais et La Grange à Musique à Creil). Il existe de nombreuses autres structures de programmation et de diffusion sur le territoire régional, certaines bénéficient d'autres labels tels que celui de « Scène conventionnée art et création » comme La Cave aux

¹³ Définition du Ministère de la culture < <https://www.culture.gouv.fr/aides-demarches/protections-labels-et-appellations/label-scene-de-musiques-actuelles> >

¹⁴ *Ibid.*

Poètes à Roubaix, d'autres moins institutionnelles comme la malterie à Lille, malgré tout en partie soutenues par les politiques culturelles locales, ou encore les bars qui accueillent des concerts. Face à cette diversité d'acteurs sur le territoire, le Pôle Régional des Musiques Actuelles Haute-Fidélité, a publié en 2019 un état des lieux de la filière des musiques en Hauts-de-France¹⁵, mettant en évidence cette pluralité d'acteurs et une forte pluriactivité des structures, tout en soulignant certaines tensions : ressources financières contraintes, multiplicité des missions, disparités territoriales et nécessité de maintenir une lisibilité auprès des publics.

Cette enquête propose notamment un état des lieux des publics qui fréquentent les différents lieux de diffusion et / ou de pratiques musicales. On peut constater que les publics majoritairement présents dans les lieux de diffusion, ayant une pratique musicale professionnelle ou amateur, manifestent un intérêt particulier pour des esthétiques largement représentées sur le territoire telles que le rock, le punk et le garage. Ils présentent tout de même une certaine curiosité pour le métal et le jazz¹⁶. On observe également la présence d'un public plus jeune âgé de 12 à 18 ans dans les lieux de diffusion, avec des préférences pour le hip-hop, le rap, la pop, ou encore la musique électronique¹⁷. Cet état des lieux permet d'identifier un intérêt marqué pour certaines esthétiques, ces dernières bénéficiant d'une visibilité plus immédiate : le public étant au rendez-vous, les lieux de diffusion sont en partie contraints de suivre des logiques de programmation face à un enjeu de remplissage et de rentabilité économique.

Un autre facteur peut également être identifié : celui de la médiation autour de ces esthétiques. De nombreux lieux de diffusion manifestent une réelle curiosité et une volonté d'accueillir des propositions artistiques singulières. Toutefois, les équipes peuvent parfois être confrontées à la difficulté de mobiliser les publics autour de ces projets. Cette situation tient en partie à une méconnaissance de l'histoire de ces pratiques musicales, du contexte d'où elles émergent, ou encore des références artistiques qui les traversent. En l'absence de repères ou d'outils pour en parler, il peut être difficile pour les équipes de susciter l'intérêt et la curiosité du public.

Dans cette perspective, les ateliers menés dans le cadre du contrat de filière prennent leur sens. Les initiatives de sensibilisation et de rencontre avec les professionnels visent précisément à mieux faire

¹⁵ Haute-Fidélité, Pôle régional des musiques actuelles Hauts-de-France, « *État des lieux territorial de la filière des musiques actuelles en Hauts-de-France : données 2017* ». 2019, 72p. < <https://www.haute-fidelite.org/article-14-etat-lieux-filiere-region.html> >

¹⁶ *Ibid*, page 14.

¹⁷ *Ibid*. page 14.

connaître ces esthétiques, à en contextualiser les pratiques et à donner aux acteurs de la diffusion des outils pour les présenter. L'enjeu est notamment de permettre aux équipes de programmation et de médiation d'avoir davantage la capacité de transmettre ces propositions artistiques, d'attiser la curiosité et de contribuer à dépasser l'image parfois élitiste ou inaccessible associée aux musiques expérimentales.

III. c - Les apports tout de même identifiables

S'il y a bien des freins structurels et institutionnels limitant l'impact direct sur les pratiques professionnelles, nous pouvons tout même identifier des améliorations et apports à la suite de ces différents ateliers. Comme mentionné précédemment, il est nécessaire de rester vigilant étant donné le peu de recul que nous pouvons avoir à l'heure actuelle. Dans son article «*Du collectif au commun : médiation de la musique contemporaine*»¹⁸ Simon Bernard met en avant l'importance de « (re)créer un lien avec le public à travers une participation active à l'œuvre musicale, qui passe d'abord par la remise en question de ses habitudes d'écoute et, par conséquent, de sa passivité de spectateur »¹⁹. Il souligne ici l'importance de repenser la relation entre création et public, et de favoriser un accès actif et inclusif aux musiques expérimentales.

Une fois de plus, c'est ce que nous avons cherché à mettre en place dans les ateliers menés. Pour certains participants, cela a en effet permis une prise de conscience et une nouvelle ouverture vers ces esthétiques. La transformation de la posture d'écoute décrite par Bernard se retrouve dans les ateliers ; même dans un cadre limité, les dispositifs des musiciens amorcent un processus de participation active et de réappropriation des musiques expérimentales :

« L'atelier offre un espace où l'on peut expérimenter, essayer de nouvelles techniques, laisser parler notre curiosité et travailler sur notre écoute collective »

Par la suite, Simon Bernard affirme que la médiation ne se limite pas à expliquer le répertoire, mais

¹⁸ BERNARD, Simon. « *Du collectif au commun : la médiation de la musique contemporaine* ». PIANO COLLECTIF : MUSIQUE & PEDAGOGIE, 2021. < <https://pianomanonsolo.fr/2021/09/28/du-collectif-au-commun-la-mediation-de-la-musique-contemporaine/> >

¹⁹ *Ibid.*

qu'elle contribue à construire une culture commune²⁰, en associant des publics très différents — jeunes, adultes, personnes éloignées de la culture — dans des expériences collectives et inclusives de pratique musicale. Certains participants suggèrent même d'étendre ces interventions aux établissements scolaires ou auprès d'un public large, afin de sensibiliser également les spectateurs aux pratiques expérimentales.

« Si beaucoup de personnes sont touchées, peut-être que les programmeurs auront envie de représenter ces esthétiques »

Muzzix propose déjà un large panel d'actions artistiques et culturelles à destination de publics variés. Les musiciens interviennent principalement dans des établissements scolaires, des structures médico-sociales, des lieux de quartier ou encore auprès de musiciens amateurs, contribuant ainsi à diffuser et valoriser les musiques expérimentales sur des terrains diversifiés. Ainsi, malgré les limites méthodologiques et les contraintes structurelles identifiées, cette recherche-action met en lumière certaines dynamiques d'ouverture et de réflexion au sein des pratiques professionnelles, laissant entrevoir le rôle que peuvent jouer des dispositifs de médiation et de pratique collective dans une meilleure connaissance et circulation des musiques expérimentales et improvisées.

²⁰ *Ibid.*

Conclusion

Tout au long de ce travail, nous avons cherché à comprendre comment la pratique musicale collective peut devenir un outil de sensibilisation, permettant de mieux appréhender les musiques expérimentales et improvisées. Nous avons pu observer chez les participants que ces musiques restent difficiles à définir, et font face à de nombreuses représentations – alternant entre une curiosité artistique et une perception d'une musique élitiste ou difficile d'accès. Cette ambivalence met en lumière les limites d'une approche strictement théorique pour comprendre ces pratiques musicales.

Nous avons ensuite envisagé la pratique musicale collective comme dispositif de médiation fondé sur l'expérience. Les ateliers menés par les musiciens et musiciennes du collectif Muzzix ont permis à des professionnels et futurs professionnels de la culture d'expérimenter directement par les gestes sonores, l'écoute et l'improvisation. Cette immersion dans la pratique a contribué à transformer certaines perceptions de départ, en montrant que ces musiques peuvent être accessibles à tous et toutes dans leur dimension expérimentale et collective.

Enfin, nous avons examiné les limites et les perspectives de cette recherche-action. Bien que les retours obtenus témoignent d'une évolution des représentations chez de nombreux participants, les effets de ces dispositifs restent encore difficiles à mesurer sur le long terme. La temporalité limitée des ateliers et les contraintes institutionnelles, économiques et structurelles auxquelles font face les lieux de diffusion continuent aussi d'avoir un impact sur la place accordée aux musiques expérimentales dans les programmations culturelles.

Néanmoins, cette recherche-action met en évidence le potentiel de la pratique musicale collective comme outil pertinent de médiation pour favoriser la compréhension des musiques expérimentales. En permettant aux professionnels et futurs professionnels de les expérimenter directement, elle contribue à dépasser certaines représentations et à envisager de nouvelles manières d'en parler, de les transmettre et de les accompagner dans les lieux de diffusion. L'expérience vécue devient ainsi un moyen de comprendre ces esthétiques autrement que par le cadre théorique.

Dans cette perspective, le dialogue entre artistes et médiateurs apparaît essentiel. En croisant leurs approches et leurs compétences, ils peuvent concevoir des dispositifs où la création artistique devient elle-même un espace de transmission, permettant de rendre ces esthétiques plus lisibles, plus accessibles et mieux diffusées.

Bibliographie

Ouvrages

- JULIEN Jules. *Défrichage sonore : entretiens autour du festival*. Edition Le mot et le reste, 2008

Articles théoriques

- BERNARD, Simon. « *Du collectif au commun : la médiation de la musique contemporaine* » [en ligne]. *PIANO COLLECTIF : MUSIQUE & PEDAGOGIE*, 2021.

Disponible sur < <https://pianomanosolo.fr/2021/09/28/du-collectif-au-commun-la-mediation-de-la-musique-contemporaine/> > [Consulté le 11/03/2026].

- GALLET, Bastien. DELCELIERE, Rudy. « *L'improvisation est un but / l'improvisation est un milieu : deux ateliers.* » [en ligne]. Dans S. Margel *Pratiques de l'improvisation : Journées d'études à la Manufacture des* 5 et 6 juin 2015, *BSN Press*, 2016, p. 79-96.

Disponible sur < <https://doi.org/10.3917/bsn.marg.2016.01.0079> > [Consulté le 26/11/2025].

- SALADIN, Matthieu. « *Les "musiques expérimentales" : une polémique en devenir* » [en ligne]. *Audimat* 2017, n°7. p.185-207.

Disponible sur < shs.cairn.info/revue-audimat-2017-1-page-185?lang=fr > [Consulté le 26/11/2025].

Études

- HAUTE-FIDELITE - Pôle régional des musiques actuelles Hauts-de-France. *État des lieux territorial de la filière des musiques actuelles en Hauts-de-France : données 2017*. 2019, 72p. [en ligne].

Disponible sur < <https://www.haute-fidelite.org/article-14-etat-lieux-filiere-region.html> > [Consulté le 11/03/2026]

Sites web

- Ministère de la Culture : Label « Scène de Musiques actuelles » [en ligne].

Disponible sur < <https://www.culture.gouv.fr/aides-demarches/protections-labels-et-appellations/label-scene-de-musiques-actuelles> > [Consulté le 09/02/2026].

- Batik Productions – collectif d'artistes. Définition du *soundpainting*. [en ligne].

Disponible sur < <https://batikproductions.fr/soundpainting/soundpainting.html> > [Consulté le 19/12/2025].

Art Zoyd Studios

Basé à Valenciennes, Art Zoyd Studios est un centre de création musicale. À travers ses résidences, le centre favorise la conception et la réalisation d'œuvres musicales nouvelles, en assure la diffusion, et contribue au développement de la recherche musicale.

La pratique de nouveaux instruments, la découverte de nouvelles formes de musique, la création, l'écoute et l'exploration sonore sont l'essence de la structure. Fondé en 1999 par Gérard Hourbette et Monique Hourbette Vialadiou, le centre porte le nom d'Art Zoyd, groupe issu du rock progressif que Gérard Hourbette a dirigé jusqu'à sa mort en 2018 (codirection avec Thierry Zaboïtzeff jusqu'en 1997). Puisant dans les ressources sonores infinies des instruments électroniques, le groupe Art Zoyd mêlait les influences du rock et de la musique électroacoustique pour faire jaillir l'imaginaire fantasmatique de la musique.

Le collectif Muzzix

Muzzix est un collectif d'une trentaine de musiciens et musiciennes basé à Lille en activité depuis la fin des années 90. Son univers musical va du jazz aux musiques expérimentales et improvisées, sous des formes très variées allant du solo aux grands orchestres, du concert à l'installation sonore ou la performance.

L'activité globale de Muzzix s'articule autour de créations artistiques issues du collectif, qui explorent les langages musicaux et sonores contemporains en privilégiant une démarche d'expérimentation. Aujourd'hui, plus d'une trentaine de projets traduisent chaque année la vivacité et la création des musiciens et musiciennes du collectif qui se produisent en région, en France et à l'international, notamment en Europe, en Asie et en Amérique du Nord.

Muzzix a également une activité de programmation en lien avec les projets du collectif dans différents lieux de la métropole lilloise. Chaque semestre, il organise les temps forts Muzzix & Associés qui lui permettent d'accueillir des artistes français ou étrangers en tournée, de tester de nouvelles configurations musicales avec ces derniers, et de développer des partenariats avec les institutions culturelles de la région.

Le collectif propose par ailleurs des actions de sensibilisation à travers des concerts en partenariat avec des structures locales et des ateliers à destination des publics scolaires, professionnels et amateurs.

Quelques collaborations du collectif en France et à l'étranger : l'ensemble Dedalus (Montpellier), le collectif Coax (Paris), le réseau transatlantique The Bridge, le Festival Alternativa (Prague - République Tchèque), Avant Art & AirWro (Wroclaw-Pologne), l'association E-IMP LTD (Kattowice - Pologne), le collectif Impakt (Cologne - Allemagne), le Tour de Bras (collectif et label à Rimouski - Québec), Citadelic (Gand - Belgique)...

La pratique musicale comme outil de médiation

Recherche-action menée dans le cadre du Contrat de Filière Musiques Actuelles en Hauts-de-France

Remerciements

Muzzix et Art Zoyd Studios tiennent à remercier toutes les personnes ayant contribué à ce projet :

L'ensemble des structures qui ont accueilli les ateliers, ainsi que les participants qui ont répondu présent, qui nous ont partagé leurs expériences ;

L'ensemble des musiciens et musiciennes qui ont animé ces ateliers ;

Miléena Sondha-Bouih pour sa participation aux ateliers et la rédaction de cette synthèse ;

Yanik Miossec pour sa participation à la rédaction de cette synthèse ;

Falter Bramnk pour sa présence lors des ateliers et la réalisation d'une pièce sonore.

Ce projet a également pu être réalisé grâce au soutien de la DRAC Hauts-de-France, Centre national de la Musique, de la Région Hauts-de-France.



Centre
de création
musicale

