

DE 800 À NOS JOURS BRÈVE HISTOIRE DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL

Sans musique un État ne peut subsister.
Molière, *Le Bourgeois Gentilhomme*

Les arts ont toujours eu partie liée avec le pouvoir et la musique ne fait pas exception. Rappelons que, lorsque Jean-Baptiste Lully fut nommé par Louis XIV directeur de l'Académie royale de musique, ce privilège royal lui assurait le monopole de l'opéra en France, au désespoir de son rival, Marc-Antoine Charpentier. Le pouvoir affirmait ainsi sa présence en matière de diffusion et de création, deux piliers de l'action politique en faveur de la musique. L'enseignement musical n'a été en revanche considéré que bien plus tard comme faisant partie des prérogatives de l'État.

DES ABBATIALES AUX CATHÉDRALES

Durant des siècles, l'enseignement de la musique fut dispensé par l'Église. Lorsqu'en 789 Charlemagne imposa la pratique générale du chant grégorien, il s'agissait pour le futur empereur d'unifier l'Église autour du rite romain. Mais le rôle qu'assigne Charles au clergé va beaucoup plus loin puisque son « souci constant est que les évêques et les abbés assument leurs responsabilités en matière d'enseignement. [...] À l'ombre des cathédrales et des abbayes, on doit apprendre les psaumes, le chant, le calcul et la grammaire. Un concile tenu à Risbach près de Ratisbonne en 798 préconise l'installation dans chaque cité épiscopale d'un sage docteur capable à la fois d'enseigner les disciplines de base et d'organiser la célébration de l'office à la cathédrale : une sorte de maître d'école doublé d'un maître de chant¹. »

Dès le haut moyen âge et jusqu'au XII^e siècle, dans toute l'Europe catholique, les monastères furent les premiers lieux d'enseignement de la musique et plus particulièrement du chant. Le XII^e siècle est aussi celui de la construction des cathédrales érigées au cœur des cités d'un royaume en voie d'unification. On y attache les maîtrises de petits chanteurs qui deviennent, de fait, les seules institutions à dispenser un enseignement complet de la musique, et ce jusqu'à la Révolution française.

1. Jean Favier, *Charlemagne*, Fayard, 1999.

LES MAÎTRISES

Dès le XII^e siècle, Léonin et son illustre élève Pérotin fondent les bases du chant polyphonique. Tous deux travaillent dans l'une des maîtrises les plus réputées, celle de Notre Dame de Paris. Le chant choral vivra son véritable âge d'or au cours des siècles suivants et les maîtrises ont joué à cet égard un rôle considérable. Rattachées aux cathédrales, prieurés ou abbayes, elles sont de véritables conservatoires, avec trois fonctions essentielles :

- la formation, avec une éducation musicale, religieuse et générale pour chaque jeune chanteur sélectionné ;
- la diffusion, les maîtrises assurant les services religieux qui leur sont demandés ;
- la création, puisque dans bien des cas d'éminents chanteurs ou chantres sont également des compositeurs de talent.

« Dans ces maîtrises, les enfants sont d'abord formés comme chanteurs. Ils y apprennent aussi la technique instrumentale, et s'ils présentent des dons, après l'acquisition des techniques d'écriture, ils deviennent compositeurs. On les retrouve donc ensuite aussi bien dans les rangs des maîtrises et chapelles que dans les confréries de joueurs d'instrument². » Au XVI^e siècle, les polyphonies religieuses étaient fréquemment exécutées par des chanteurs doublés d'instrumentistes : saqueboutes, cornets, violes...

Parmi les nombreux compositeurs issus des maîtrises, on peut citer Guillaume Dufay (1400-1474) et Josquin des Prés (1440-1521) qui commencèrent respectivement leur formation au sein des maîtrises de Cambrai et de Saint-Quentin. Mentionnons également Jean Ockeghem, né vers 1410, qui fut chantre de la cathédrale d'Anvers et son contemporain, Antoine Busnois, chantre de la chapelle de Bourgogne.

Les maîtrises ou manécanteries rassemblent en moyenne de huit à dix jeunes chanteurs, soumis à une discipline très stricte, auxquels sont adjoints des chanteurs adultes : des professionnels qui monnayent leur engagement et souvent cachetonnent à l'occasion de prestations profanes. Ces effectifs modestes, sans aucune commune mesure avec l'ampleur des formations orchestrales et chorales sollicitées au XIX^e siècle par Berlioz ou Verdi, sont dans la norme de l'époque. En Angleterre, pays de haute tradition chorale, lors de la création du *Messie* en 1742, le chœur dont disposait Haendel était composé de 24 exécutants : 6 garçons (sopranos) et 18 hommes répartis en trois groupes de 6 (altos, ténors et basses). Avant que ne s'impose le renouveau de l'interprétation de la musique baroque, le *Messie* fut longtemps interprété par des chorales de plus d'une centaine d'exécutants accompagnés par un orchestre de type symphonique.

Les maîtrises actuelles, qui s'inspirent d'un même principe d'éducation où se mêlent enseignement général et enseignement musical, accueillent en moyenne trente à quarante élèves, garçons et filles. La Maîtrise de Radio France, fondée en 1946 par le compositeur Henry Barraud (1900-1997), demeure une exception puisque, pour l'année scolaire 2002-2003, elle est composée de 84 chanteurs de 9 à 19 ans dont – seulement – 16 garçons.

Pour s'informer sur les maîtrises aujourd'hui, voir pages 49 - 51.

2. Françoise Ferrand, « Des origines chrétiennes au XIV^e siècle », dans *L'histoire de la musique occidentale*, sous la direction de Brigitte et Jean Massin, Fayard, 1993.

LES MAÎTRES DE MUSIQUE

La pratique instrumentale et surtout la danse sont restées longtemps liées au monde profane, et les jongleurs, bateleurs et danseurs, le plus souvent artistes itinérants, sont relégués au ban de la société médiévale. Cependant, dès le XIV^e siècle, le goût de la Cour de France pour l'art profane des troubadours et trouvères suscite le regroupement des maîtres de musique et de danse au sein de corporations calquées sur le modèle de celles des artisans. Ainsi, la Corporation des ménestriers de Paris (1321) qui devient la Communauté de Saint-Julien-des-Ménétriers au XVII^e siècle – à la tête de laquelle se trouve un lieutenant appelé roy des ménestrels, puis roi des violons. La transmission du savoir se fait naturellement de maître à apprenti, de façon orale et souvent héréditaire.

La communauté des ménestriers fut régie par des statuts jusqu'au XVIII^e siècle. Parmi les obligations auxquelles doivent se soumettre les maîtres à danser et joueurs d'instruments, on peut noter qu'aucune personne « ne pourra tenir école, montrer la danse ny les jeux des instruments hauts et bas, s'attourer jour ny nuit pour donner des sérénades ou jouer desdits instruments en aucunes nopces ou assemblées, ny faire aucune chose concernant l'exercice de ladite science, s'il n'est reçu maistre, ou agréé par ledit roy [des violons] ou ses lieutenants³. » Le développement des académies et écoles royales, vers le milieu du XVII^e siècle, provoquera le déclin puis la disparition de la Communauté, phénomène que l'on peut mettre également en relation avec l'essor des maîtres de musique privés, notoire au XVIII^e siècle.

PREMIERS AMATEURS...

Les maîtres de musique eurent pour élèves, dès la Renaissance et notamment en Italie, un nouveau type de public : les amateurs. La pratique musicale n'est plus exclusivement réservée aux professionnels et commence à concerner les gens de qualité : « les courtisans et les princes eux-mêmes commencent à se préoccuper de chanter et toucher les instruments⁴. » Baldassar Castiglione en 1528, dans son *Livre du Courtisan*, décrit le croisement de l'idéal chevaleresque du moyen âge avec l'idéal culturel de l'humanisme qui définit le parfait gentilhomme de la Renaissance : « Je ne suis pas satisfait du courtisan s'il n'est aussi musicien, et si, outre la capacité de lire une partition, il ne sait pas jouer de divers instruments⁵ ».

Les cours françaises vont s'inspirer de l'exemple italien et la pratique musicale finit par s'étendre jusqu'aux cercles de la bourgeoisie : l'épinette, le luth, la guitare, les violes font partie des instruments favoris ; les instruments à vent restent toujours réservés aux professionnels. L'attrait pour la musique, au temps du Grand siècle, ne semble pas seulement se limiter aux nobles et bourgeois. Dans sa chronique, Evrard Titon du Tillet⁶ cite le cas des opéras de Lully chantés par les personnes de distinction comme par le peuple : « On dit que Lully était charmé de les entendre chanter sur le Pont Neuf et aux coins des rues avec des couplets de paroles différentes de celles de l'Opéra ; et comme il était d'une humeur très plaisante, il faisait arrêter quelquefois son carrosse, et appelait le chanteur et le joueur de violon pour leur donner le mouvement juste de l'air qu'ils exécutaient. »

3. Alfred Franklin, *Dictionnaire historique des arts, métiers et professions exercés à Paris depuis le XIII^e siècle*, Paris, 1906.

4. Jean-Pierre Ouyard, « Les XV^e et XVI^e siècles », dans *L'histoire de la musique occidentale*, sous la direction de Brigitte et Jean Massin, Fayard, 1993.

5. Baldassar Castiglione, *Le livre du Courtisan*, Flammarion, 1991.

6. Evrard Titon du Tillet, *Vies des musiciens et autres joueurs d'instruments du règne de Louis le Grand*, texte établi par Marie-Françoise Quignard, Gallimard, 1991. Textes extraits du *Parnasse français* (1732) et de ses deux suppléments (1743, 1755).

Au cours du XVIII^e siècle, l'enseignement particulier de la musique va connaître un essor incontestable. À Paris, entre 1692 et 1783, le nombre de maîtres de clavecin-orgue passe de 41 à 87, celui de chant français de 11 à 63, celui de violon de 11 à 99, et celui de guitare de 0 à 21 (alors que dans le même temps celui de luth et théorbe passait de 11 à 0, mais ceci est une autre histoire...)⁷.

...ET PREMIERS ÉTABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT

La vogue des fêtes musicales et chorégraphiques sous la Renaissance, puis à Versailles sous Louis XIV, institue la musique en tant qu'affaire royale. Le pouvoir monarchique crée alors les premières académies d'enseignement : l'Académie royale de danse, en 1661, suivie par l'Académie royale de musique (1672). Au XVIII^e siècle, deux nouvelles institutions voient le jour : l'École de chant du magasin de l'Opéra en 1712 et l'École royale de chant en 1784.

La création des académies de danse et de musique marque bien l'intérêt du pouvoir pour la musique, mais dans un usage strictement utilitaire : leur rôle est de former des musiciens compétents qui vont divertir la Cour. Les maîtrises, toujours présentes, demeurent les seules « écoles de musique », à caractère plus ou moins public, gratuites et ouvertes aux enfants pour une formation complète. La comparaison avec nos modernes établissements spécialisés s'arrête là, le nombre de jeunes garçons accueillis dans les quelque 400 maîtrises en activité reste très faible – de 3200 à 4000 maîtrisiens. On est encore loin d'un enseignement populaire...

UN CONSERVATOIRE POUR LA RÉPUBLIQUE

La fin de l'Ancien Régime apparaît aux yeux de certains observateurs comme un cataclysme musical, d'une part à cause de la suppression des maîtrises en 1791, de l'autre à cause de la dispersion de très nombreuses bibliothèques de partitions. On enlève certes d'un côté, mais de l'autre on innove et on crée... En matière d'enseignement supérieur, le nouvel État prend les choses en main pour fonder des institutions prestigieuses, conformes à l'idéal républicain : l'École polytechnique, le Conservatoire des arts et métiers ou l'École normale supérieure. Le Conservatoire national de musique, créé par la Convention en 1795, se situe dans cette même perspective : la formation de « citoyens-musiciens » d'élite.

Bernard Sarrette (1765-1858), capitaine d'état-major, républicain convaincu et mélomane, fut sans doute le principal artisan de la création du Conservatoire de musique. Après avoir conçu l'École de musique de la Garde nationale parisienne – destinée à former des soldats-musiciens –, il milite pour la fondation de l'Institut national de musique qui préfigure le futur conservatoire de Paris. Son ambition va même au-delà. Ses propositions de développement de l'enseignement musical prévoient la création de plusieurs écoles de musique, hiérarchisées selon des degrés différents et réparties rationnellement sur le territoire national ; le Conservatoire de Paris restant, comme il se doit, au sommet de la pyramide. Sur les 55 écoles de musique prévues, une dizaine doivent être des succursales du Conservatoire de Paris. Cet objectif ne fut jamais atteint, mais certaines écoles importantes seront, au cours du XIX^e siècle, progressivement élevées à ce rang : Lille et Toulouse en

7. Philippe Lescat, *L'enseignement musical en France de 529 à 1972*, Fuzeau, 2001.

1826, Marseille en 1841, notamment. Le rôle assigné aux succursales se limitait, en quelque sorte, à sélectionner les meilleurs qui rejoignaient alors la capitale : le Conservatoire de Paris demeurait le seul établissement supérieur, une sorte de Graal de la vie musicale en France.

Les gouvernements qui se succédèrent au cours du XIX^e siècle ne suscitèrent aucun changement notable de la politique musicale définie par la République. On note toutefois une certaine évolution sous le Second Empire. D'une vingtaine d'écoles (y compris les cinq succursales de Lille, Marseille, Metz, Nantes et Toulouse) en 1850, on passe douze ans plus tard à 75 écoles municipales, mais « fondées par des initiatives privées ou par des assemblées communales, elles fonctionnent sans méthode et sans unité. Mal logées, faiblement subventionnées, dépourvues d'instruments et d'ouvrages d'enseignement, ce sont de médiocres établissements d'instruction primaire [implorant] en vain l'assistance de l'État⁸ ».

CONSERVATOIRE OU ÉCOLE DE MUSIQUE ?

L'appellation « conservatoire » provoque souvent une légitime perplexité. L'origine du terme est italienne et remonte à la Renaissance. « C'est à Naples que ces écoles, annexées à des hôpitaux ou des orphelinats, dispensaient l'instruction musicale à des enfants pauvres ou orphelins », rappelle Alexandre Cellier⁹. « D'ailleurs, ajoute l'auteur, l'appellation conservatoire, en italien *conservatorio*, signifie en réalité hospice, asile et orphelinat ; elle est donc peu explicite, mais l'usage l'a consacrée, confirmant la primauté italienne en matière d'enseignement musical public. »

Il n'y a aucune différence entre un conservatoire et une école de musique. Les seules appellations conventionnelles reconnues (conservatoire supérieur de musique et de danse, conservatoire national de région, école nationale de musique et école de musique agréée) correspondent à des types d'établissements classés par le ministère de la Culture et dont les prérogatives sont détaillées (page 89 - 92).

8. Edmond Maurat, « L'enseignement de la musique en France et les conservatoires de province », notice de *l'Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire de province* d'Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie (1931).

9. *La musique des origines à nos jours*, Larousse, 1946.

RÉPARTITION RÉGIONALE DES PREMIÈRES ÉCOLES DE MUSIQUE

Alsace	Strasbourg* créée en 1855
Aquitaine	Bordeaux* créée en 1852
Auvergne	Clermont-Ferrand* créée en 1830
Bourgogne	Dijon* créée en 1845
Franche-Comté	Besançon* créée en 1860
Languedoc-Roussillon	Perpignan* créée en 1842
Limousin	Limoges* créée en 1936
Lorraine	Metz* créée en 1835
	Nancy* créée en 1835
Midi-Pyrénées	Rodez** créée en 1835
	Toulouse* créée en 1820
Nord-Pas-de-Calais	Arras** créée en 1828
	Boulogne-sur-Mer** créée en 1830
	Cambrai** créée en 1822
	Douai* créée en 1806
	Lille* créée en 1802
	Roubaix** créée en 1820
	Saint-Omer** créée en 1836
	Tourcoing** créée en 1841
	Valenciennes** créée en 1835
Basse-Normandie	Caen* créée en 1835
Pays-de-la-Loire	Angers* créée en 1857
	Le Mans** créée en 1882
	Nantes* créée en 1844
Picardie	Abbeville créée en 1818
	Amiens* créée en 1831
	Saint-Quentin** créée en 1853
Poitou-Charentes	Angoulême** créée en 1882
Provence-Alpes-Côte d'Azur	Aix-en-Provence** créée en 1849
	Marseille* créée en 1821
	Toulon** créée en 1900
Rhône-Alpes	Lyon* créée en 1872
	Saint-Étienne** créée en 1839

* Ces établissements ont aujourd'hui le statut de conservatoire national de région.

** Ces établissements ont aujourd'hui le statut d'école nationale de musique.

ÉCOLES PRIVÉES ET ÉDUCATION POPULAIRE

Le XIX^e siècle voit également la naissance de prestigieuses institutions privées : en 1853, l'École de musique et religieuse, qui prendra vite le nom de son fondateur Louis Niedermeyer, puis la Schola Cantorum fondée en 1894 par Charles Bordes et Vincent d'Indy. Toutes deux se singularisent par la réintroduction de l'art grégorien dans l'enseignement de la musique. Fondée, plus tardivement, par le pianiste Alfred Cortot en 1919, l'École normale de musique se présente plus comme une rivale de la Schola Cantorum que du Conservatoire.

UNE FORMATION D'ÉLITE

L'École Niedermeyer et la Schola Cantorum se fixent des missions similaires à celles du Conservatoire en formant les futurs musiciens professionnels. On compte parmi leurs élèves des compositeurs brillant dans des styles bien différents. Gabriel Fauré (1845-1924), qui fut d'ailleurs directeur du Conservatoire de 1905 à 1920, le compositeur d'opérettes et d'opéras comiques André Messager (1853-1929) et le facétieux collaborateur d'Alfred Jarry, Claude Terrasse (1867-1925), qui composa ses musiques de scène, ont poursuivi leurs études à l'École Niedermeyer. Georges Auric (1899-1983), membre du Groupe des Six, Joseph Canteloube (1879-1957), harmonisateur des chants traditionnels d'Auvergne, Erik Satie (1866-1925) ainsi qu'Edgar Varèse (1883-1965), pionnier de la musique de notre temps, sont issus de la Schola Cantorum.

LA MUSIQUE VA AU PEUPLE...

Le dernier paramètre de la lente constitution de l'enseignement musical au cours du XIX^e siècle renvoie au développement des sociétés musicales et au mouvement orphéonique. Véritable phénomène social, les orphéons sont pour une grande part dus à la volonté d'hommes éclairés, idéalistes et inspirés justement par les théories saint-simoniennes, tels Guillaume Louis Bocquillon, dit Wilhem (1781-1842). Se créent d'abord des chorales civiles et laïques (exclusivement masculines), puis des sociétés instrumentales, harmonies et fanfares, qui doivent permettre à tous – c'est le peuple des villes qui est explicitement visé – d'accéder aux joies et aux beautés de la grande musique, en offrant aux musiciens amateurs les bases de la formation et de la pratique musicales.

Ces sociétés chorales et instrumentales sont aussi à l'origine de la création d'écoles de musique, parfois modestes mais qui, ne serait-ce que par leur nombre, font partie intégrante de ce panorama de l'enseignement musical. Les chiffres illustrent en tout cas cette réalité : en 1860, on dénombre 800 chorales en France, 2000 en 1908, alors que les fanfares et harmonies passent de 400 à 8000¹⁰. Leurs actions et leurs missions seront poursuivies au XX^e siècle par les nombreuses fédérations de musique ou d'éducation populaire.

10. Voir à ce sujet l'excellent ouvrage de Philippe Gumpłowicz, *Les travaux d'Orphée : deux siècles de pratique musicale amateur en France (1820-2000)*, Aubier, 2001.

...ET PÉNÈTRE LES SALONS

Au cours du XIX^e siècle, l'enseignement particulier resta toujours assuré par les maîtres privés de musique. Les professeurs de piano sont alors particulièrement sollicités et parmi ces derniers l'on compte de futures célébrités comme César Franck (1822-1890), qui attendra une vingtaine d'années avant de composer, mais aussi le jeune Frédéric Chopin qui donne des leçons dès son arrivée à Paris en 1831, ou encore Franz Liszt, qui vécut dans la capitale de 1823 à 1835. Heureux élèves ?

Autrefois maîtres de chapelle ou artistes entretenus par des princes mélomanes, les musiciens gagnent et revendiquent désormais leur autonomie de créateurs. L'enseignement leur fournit aussi les conditions de leur nouveau « statut » d'artistes indépendants.

La France, cette nation dont Stendhal affirmait qu'elle était le pays le moins musical du monde, serait-elle donc devenue musicienne ? Sans doute, si l'on considère les repères esquissés jusqu'ici ; pas vraiment si l'on compare ce système d'enseignement musical à celui de l'Allemagne, par exemple, à la même époque. Et pas davantage, si l'on se réfère à la place négligeable accordée à la musique par l'école laïque obligatoire initiée par Jules Ferry en 1881. Les instituteurs ont bien la charge de l'enseignement du chant aux enfants, mais eux-mêmes ne reçoivent alors aucune formation adéquate. Une équivoque a donc longtemps subsisté avec, d'une part, un enseignement général public et, de l'autre, un enseignement musical dit « spécialisé » qui s'est développé en quelque sorte à l'écart, au gré du bon vouloir des municipalités, et ne constitua pas une préoccupation majeure du pouvoir politique.

L'APRÈS-GUERRE ET LE TEMPS DE L'ORGANISATION

Longtemps, la création d'écoles de musique se fit un peu au hasard et sans plan national cohérent, en s'appuyant souvent sur les sociétés d'harmonie. Les régions de forte tradition musicale, comme le nord de la France, connurent à ce titre un développement exemplaire. Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, Claude Delvincourt, directeur du Conservatoire national supérieur de musique de Paris depuis 1941, dénonça l'inégalité des écoles de musique nationales ou municipales de province et conçut un projet d'organisation décentralisée de l'enseignement musical. Il contestait par ailleurs le système des succursales du Conservatoire de Paris qui, à ses yeux, n'avait aucun sens. Ces mises en garde ne rencontrèrent apparemment aucun écho et rien n'évoluera fondamentalement au cours de la IV^e République.

L'ÈRE LANDOWSKI

La création d'un ministère des Affaires culturelles en 1959 provoquera la satisfaction des premiers concernés, les artistes, mais suscitera aussi bien des attentes, des musiciens en particulier. La grande ambition de l'action culturelle est certes née avec ce ministère d'André Malraux, mais ce dernier attendra quelques années avant de se pencher sur le sort de la musique¹¹.

11. Pour mémoire, rappelons cette déclaration d'André Malraux, extraite de son discours à l'Assemblée nationale le 14 octobre 1965 : « En ce qui concerne la musique, là, Messieurs, vous avez les uns et les autres parfaitement raison. Il y a d'une part carence de l'État, mais il y a aussi – il faut bien que vous vous le disiez – quelque chose d'assez étrange : c'est qu'on ne m'a pas attendu pour ne rien faire ».

La nomination, en 1966, de Marcel Landowski au poste de responsable du Service de la musique au ministère des Affaires culturelles – qui deviendra une direction à part entière en 1970 – apparaît comme le début d'une ère nouvelle pour nos institutions musicales. Bien que contesté – parfois vivement – par certains de ses pairs du monde musical, Marcel Landowski n'en reste pas moins le premier à avoir engagé une réforme complète des structures administratives de la musique, en s'attachant plus particulièrement à deux de ses piliers : l'enseignement et la diffusion.

MARCEL LANDOWSKI (1915-1999)

Compositeur, Marcel Landowski ne fait partie d'aucun courant. Lié avant-guerre à Darius Milhaud et Arthur Honegger, il est réfractaire aux avant-gardes. Son œuvre lyrique et orchestrale peut être résumée par l'une de ses assertions selon laquelle « le mysticisme et l'amour sont les deux thèmes de la musique ».

Parallèlement à son activité artistique, Marcel Landowski poursuivra une carrière administrative très importante puisqu'il fut directeur de la musique à la Comédie-Française (1962-1965), inspecteur général de la musique au ministère de l'Éducation nationale (1975) et directeur des Affaires culturelles de la Ville de Paris de 1977 à 1979.

C'est surtout en tant que directeur de la musique au ministère des Affaires culturelles qu'il se distinguera comme un administrateur hors pair. Il occupa cette fonction de 1966 à 1974 et il est sans aucun doute à l'origine de la réorganisation complète de la vie musicale de notre pays.

« C'est parce qu'en 1966 je pressentais, comme tous ceux qui vivaient professionnellement de la musique, l'explosion qui se préparait [...] que j'ai essayé de créer en m'appuyant sur les enseignants des écoles contrôlées existantes et sur les municipalités concernées, le cadre d'une organisation à l'échelle du pays. »

UN PLAN DE DIX ANS

Deux actions phares vont initier la restructuration de la vie musicale : la création de l'Orchestre de Paris et des orchestres régionaux, qui passent de cinq à vingt en 1970, puis la création des conservatoires nationaux de région (CNR).

Adopté en 1969, le plan Landowski n'est autre qu'un plan d'aménagement musical du territoire national, organisé sur dix ans, dont tous les objectifs ne seront pas atteints mais qui donnera une véritable impulsion aux politiques à venir. Quelques extraits de ce plan suffisent à montrer l'ampleur de la tâche qu'assigne Marcel Landowski à tous les protagonistes concernés : musiciens et enseignants, mais également hommes politiques – maires et députés –, sans parler de tous les rouages administratifs qu'il s'agit de mettre en mouvement...

PLAN DE DIX ANS POUR L'ORGANISATION DES STRUCTURES MUSICALES FRANÇAISES (22 JUILLET 1969)¹²

Le considérable retard qui caractérise l'organisation des structures musicales françaises, que ce soit pour l'enseignement de la musique, la diffusion de celle-ci et le contrôle technique des moyens existants, n'a pas permis l'adaptation du fait musical aux profondes mutations sociales et techniques du monde moderne ainsi qu'aux nouveaux besoins apparus [...]. Depuis près de 30 ans [...] le retard était si grave, les effets d'une crise d'adaptation si profonds [...] que la définition d'une action à long terme a paru nécessaire, notion devant se développer sur dix ans environ et devant aboutir à l'organisation de régions musicales (une par région de programme) possédant chacune :

- son conservatoire régional
- son théâtre lyrique régional
- son orchestre régional
- son animation régionale

1. ORGANISATION DE STRUCTURES ADMINISTRATIVES ET DE CONTRÔLES TECHNIQUES

La mission de l'État devant être d'incitation et de contrôle, la mise en place progressive de structures régionales devra reposer auprès des directeurs régionaux des Affaires culturelles sur :

- des inspecteurs plurirégionaux (six)
- des délégués musicaux (un par région)
- des animateurs départementaux (au moins un par département)

Inciter, informer, contrôler, coordonner, élever le niveau des actions autant que les besoins d'un immense public actuellement peu ou pas concerné, telles devront être les principales missions de ces trois types de fonction. [...]

2. RÉORGANISATION ET CRÉATION DE STRUCTURES PROFESSIONNELLES DE FORMATION ET DE DIFFUSION

Le problème a été plusieurs fois évoqué : la France n'a plus les musiciens, les orchestres, les théâtres lyriques, les enseignants dont elle a besoin tant sur les plans de la qualité que de la quantité. [...] Le Plan de dix ans propose la mise en place progressive des structures professionnelles nécessaires à la vie musicale du pays sur les plans principaux que sont :

- la formation : la mise en place des établissements spécialisés pour les professeurs et les amateurs en relation avec l'Éducation nationale.
- la diffusion : a) la rénovation et la création des orchestres et des théâtres lyriques régionaux ainsi que leur insertion dans la vie véritable de la région ; b) le développement de la vie chorale. [...]

3. SCHÉMA DU PLAN DÉCENNAL PROPOSÉ PAR LE SERVICE DE LA MUSIQUE : ORGANISATION PROGRESSIVE DES RÉGIONS MUSICALES ET FORMATION

Continuation du plan déjà entrepris par la création chaque année de :

- 3 conservatoires régionaux (lycées musicaux) à horaires aménagés
- 5 écoles nationales
- 7 écoles agréées

Tous les deux ans à partir de 1971, un établissement supérieur d'État, cinq en tout, plus le Conservatoire national supérieur de Paris.

En fin de plan :

- 6 établissements supérieurs (dont Paris)
- 27 conservatoires régionaux ou lycées musicaux (10 seront en place en octobre 1969) dont 22 en province, 5 dans la région parisienne
- 36 écoles nationales (9 en place en octobre 1969)
- 72 écoles agréées (14 en place en octobre 1969)

12. Extraits des Notes d'information du ministère de la Culture, n° 7, 1^{er} trimestre 1970.

La grande nouveauté, déjà esquissée par Sarrette puis Delvincourt, qui ici est précisément décrite se résume en un terme tabou dans les années 60 : la décentralisation. L'idée, par exemple, de créer plusieurs conservatoires nationaux supérieurs, de régionaliser les programmes d'équipement, d'enseignement et de diffusion, est révolutionnaire dans une France où, depuis des lustres, tout se décide à Paris. L'enseignement musical reste, quoi qu'il en soit, structuré de façon pyramidale avec au sommet le Conservatoire national de Paris, puis les conservatoires nationaux de région (CNR), suivis à l'échelle départementale des écoles nationales de musique (ENM) et localement par des écoles municipales de musique agréées (EMMA). Le classement de ces écoles répond à des critères quantitatifs mais aussi qualitatifs : c'est dans le cadre de cette grande mutation qu'est créé le certificat d'aptitude (CA) aux fonctions de directeur d'école de musique et de professeur.

	Minimum de disciplines	Professeurs titulaires à plein temps
CNR	30	20
ENM	16	12
EMMA	Il n'y a pas d'obligation quantitative. Les EMMA doivent cependant obligatoirement enseigner la formation musicale ainsi que le chant choral.	

Les établissements classés restent financés à hauteur de 90% par les communes, l'État intervenant ponctuellement au niveau de l'équipement. Les communes ont d'ailleurs parfaitement joué le jeu puisque de nombreux établissements ont vu le jour au cours des années 70.

Il faut porter au crédit de Marcel Landowski d'avoir institué les classes à horaires aménagés permettant aux élèves de suivre de front leur programme d'enseignement général et des études musicales dans un CNR ou une ENM. Par ailleurs, la création du bac option musique et bientôt du bac de technicien de la musique F11 scelle le rapprochement de deux ministères peu enclins à une étroite collaboration, celui de la Culture et celui de l'Éducation.

Lorsque Marcel Landowski démissionne de son poste de directeur de la musique en 1974, la politique musicale est dans un véritable processus d'évolution. Même si Paris reste au centre, un certain équilibre avec les régions se dessine. Le projet de création de cinq conservatoires supérieurs de musique reste illusoire. Il faudra attendre 1980 pour que soit inauguré un conservatoire supérieur à Lyon. En termes quantitatifs, il est incontestable que la politique initiée a porté ses fruits puisque, entre 1971 et 1979, le nombre d'élèves inscrits dans les écoles classées passe quasiment du simple au double¹³. Par ailleurs, Marcel Landowski mettra en place la Direction de la musique et de la danse, interlocuteur désormais incontournable pour tout ce qui concerne, de près ou de loin, ces deux pratiques artistiques en France. Depuis 1970, les directeurs qui s'y sont succédé furent soit musiciens, soit énarques. Grâce soit rendue aux premiers d'avoir su affronter avec doigté les lourdeurs de l'appareil institutionnel et aux seconds d'avoir brisé l'armure conventionnelle de leur formation initiale.

13. Le nombre d'élèves des CNR augmente de 27084 à 36233, celui des ENM passe de 23278 à 37864 et celui des EMMA double de 14669 à 28590.

LA DIRECTION DE LA MUSIQUE ET DE LA DANSE (DMD)

Depuis sa création par le ministère des Affaires culturelles en 1970, le sigle DMD suffit à désigner la Direction de la musique et de la danse. Fusionnée depuis 1998 avec la Direction du théâtre, la Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (DMDTS) est constituée de trois sous-directions dont les missions demeurent articulées autour de quatre axes majeurs : la création, l'enseignement, la diffusion, la formation professionnelle.

La **Sous-direction des enseignements et des pratiques amateurs** a en charge la promotion du spectacle vivant (les pratiques et la fréquentation) et le développement des enseignements artistiques généraux et spécialisés. À ce titre, elle se consacre aux pratiques amateurs et à la valorisation du patrimoine. Le **Service de l'inspection et de l'évaluation** regroupe l'ensemble des inspecteurs de la création et des enseignements artistiques. Ces derniers assurent notamment l'évaluation et le contrôle pédagogique des établissements d'enseignement et de formation. Ils interviennent en relation constante avec la sous-direction de la DMDTS et les directions régionales des affaires culturelles (DRAC). À ce titre les inspecteurs de la musique ont en charge le classement des écoles et conservatoires de musique.

LES DIRECTEURS DEPUIS 1970 :

- 1970-1974 ▶ Marcel Landowski
(inspecteur général, chef de service de 1966 à 1970 puis directeur)
- 1974-1979 ▶ Jean Maheu
- 1979-1981 ▶ Jacques Charpentier
- 1981-1986 ▶ Maurice Fleuret
- 1986-1988 ▶ Marc Bleuse
- 1988-1991 ▶ Michel Schneider
- 1991-1993 ▶ Thierry Le Roy
- 1993-1995 ▶ Stéphane Martin
- 1995-1997 ▶ Anne Chiffert
- 1998-2000 ▶ Dominique Wallon
- 2000-... ▶ Sylvie Hubac

ALLEGRO MA NON TROPPO : LES ANNÉES 70

La reconnaissance du fait musical par l'État et la nécessaire organisation de l'enseignement en France contribuent à situer ces années 70 comme une période charnière. Le grand bouleversement des années 80 s'esquisse alors graduellement sous l'impulsion des institutions, mais aussi grâce à l'apport déterminant d'initiatives individuelles et associatives, notamment dans le domaine des « musiques actuelles » – terme abscons pour l'époque qui lui préférerait alors celui, bien commode, de « variétés¹⁴ ».

14. La Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique (SACEM) a longtemps distingué d'une part la musique « sérieuse » – elle-même subdivisée en « musique sérieuse classique » et « musique sérieuse nouvelle » (Schoenberg et l'école de Vienne) – et la musique de « variété » qui englobait tout le reste.

Ainsi, toute une jeune génération de musiciens de jazz lança des collectifs, constitués de professionnels et de quelques amateurs, déterminés à faire évoluer les modes de diffusion, de création et d'enseignement sur leur terrain de prédilection. Les Jazz Action fleurissent alors un peu partout en région et la première école de jazz, le CIM, voit le jour à Paris en 1976. Un autre genre tend à se singulariser, celui des musiques traditionnelles. Une dénomination jusque-là usitée pour évoquer les musiques extra-européennes, désormais revendiquée pour les terroirs de l'Hexagone par les adeptes de la vielle à roue, de l'accordéon diatonique ou de la cornemuse. Ces derniers tournent alors résolument le dos au traditionalisme folklorique qui véhicule à leurs yeux une image surannée et passablement réactionnaire. La mode est alors aux musiques folk et populaires, mais aussi aux revendications régionalistes et à l'écologie. Le premier festival de Saint-Chartier est lancé en 1976. Il deviendra le rendez-vous annuel incontournable de tous les acteurs du trad'. L'affirmation de ce mouvement, qui ne cesse par la suite de se développer, provoque nécessairement l'éclosion de nouveaux modes et de nouveaux lieux d'enseignement.

Fort de ses prérogatives, le monde classique semblait encore retranché dans une forteresse réservée aux musiciens professionnels et aux mélomanes avertis, les enseignants jouant le cas échéant un rôle d'intermédiaires. Pour corriger et nuancer cette image quelque peu rigide, il est temps de réintroduire un protagoniste destiné à devenir un acteur essentiel de la politique musicale contemporaine : le musicien amateur.

LE RETOUR DES AMATEURS

Initiée au XIX^e siècle, la pratique amateur s'est essentiellement développée dans le domaine du chant choral et de la musique d'harmonie. Deux fédérations sont à ce titre représentatives, À Cœur Joie et la Confédération musicale de France. Soucieuses de poursuivre une politique cohérente et coordonnée, ces deux associations et quelques autres se regroupèrent en 1976, sous la houlette de la Direction de la musique, au sein d'une nouvelle entité, le Centre national d'animation musicale. L'une de ses missions consiste à faire état de diverses interventions, notamment pédagogiques, initiées par ces associations. *Les Cahiers du CENAM* sont ainsi les premiers à se faire l'écho d'expériences menées dans les régions comme, par exemple, la Galerie sonore d'Angers, les écoles de musique intercommunales, les Jeunesses musicales de France ou l'animation musicale dans les festivals.

Les festivals ? Ils ne sont pas nés d'hier et beaucoup sont antérieurs à ces années-là. Mais c'est au cours de cette décennie que le concept de festival va être considérablement bouleversé. Le festival de Lille reste à cet égard un exemple que son directeur, le journaliste Maurice Fleuret, évoquait en ces termes en 1978 : « Le terme de festival est en réalité ambigu, je préférerais dire ici festival d'action culturelle. L'action culturelle doit normalement déboucher sur l'éveil de la conscience, or, l'agitation des semaines d'un festival, tel que celui qui est conçu à Lille, a un véritable caractère pédagogique : convier au banquet de la connaissance ! C'est pourquoi il est délibérément multiple, comme un lieu de rencontre et de confrontation dans les temps et dans les arts. Il laisse ainsi à chacun la possibilité de choisir, et je crois à la valeur du choix dans la formation culturelle. [...] La musique pour moi ne peut se limiter à un temps ni à un lieu¹⁵ ». Cette pluralité, portée tel un étendard par Maurice Fleuret, se traduit également dans son souhait d'inviter des interprètes et des formations de renom international, mais aussi d'organiser des concerts et manifestations associant les amateurs des chorales et des harmonies-fanfars.

15. *Le Matin de Paris*, 30 octobre 1978.

MAURICE FLEURET ET L'ACTION MUSICALE¹⁶

Concernant la politique de la gauche, arrivée au pouvoir le 10 mai 1981, il est un aspect sur lequel tous s'accordent à décerner un jugement favorable : celui de la politique musicale conduite jusqu'à 1986. Ce constat s'appuie en premier lieu sur la valorisation de ce ministère par François Mitterrand et par le chef du gouvernement, Pierre Mauroy, qui ne se résume pas à quelques bonnes paroles. En effet, en 1982 le budget du ministère de la Culture frôle le fatidique 1% du budget total de l'État, passant du simple au double, et celui de la Direction de la musique augmente de 65%. Les circonstances apparaissent donc plus que favorables pour le directeur de la musique, dont le nom a semble-t-il été soufflé à Jack Lang par Pierre Mauroy. Maurice Fleuret est musicien, mais c'est le polémiste qui jusque-là s'est surtout fait connaître dans les colonnes du *Nouvel Observateur*, où il a parfois ébréché la politique de Marcel Landowski, accusé de « soutenir exclusivement ceux qui dispensent un enseignement stéréotypé, excluant toute ouverture aux musiques traditionnelles et populaires¹⁷ ».

Lorsqu'il arrive à la Direction de la musique en octobre 1981, Maurice Fleuret est donc aux commandes d'une institution qu'il a critiquée, parfois sans ménagement, mais fort de nombreuses certitudes et d'une riche expérience personnelle. Une expression pourrait suffire à résumer la perspective générale de sa politique : « l'action musicale », qu'il substitue au terme d'animation, susceptible à ses yeux de confusion. Ainsi, les musiciens professionnels, les enseignants, les compositeurs, les diffuseurs sont bien au cœur du monde musical, au même titre que les musiciens amateurs, les élèves et les mélomanes, désormais également acteurs d'un fait artistique et social. Dans ce même ordre d'idée, l'enseignement musical s'inscrit dans une réalité sociale car « si la musique est une pratique sociale, alors l'enseignement musical est une nécessité sociale¹⁸ ». La formation « est le ferment de la vie musicale du futur, laquelle déborde largement des orchestres et de leur public traditionnel ».

En matière d'enseignement, Maurice Fleuret veille tout particulièrement à cette sempiternelle décentralisation dont il faut créer les conditions sans pour autant dégager l'État de ses responsabilités. Il confie alors le comité technique de réforme de l'enseignement musical, qui réunit des professionnels, au compositeur Marc Bleuse, inspecteur général chargé de l'enseignement musical depuis 1980. L'achèvement de la carte de l'enseignement est l'une des priorités de la commission qui décline par ailleurs un certain nombre de propositions :

- donner à tous la possibilité d'accéder à un enseignement musical de qualité
- intégrer la pratique collective à tous les niveaux de l'enseignement
- faire une large place à la pédagogie musicale
- ouvrir l'enseignement à toutes les pratiques musicales présentes dans le corps social
- mieux adapter l'enseignement aux besoins professionnels du pays

16. Sur ce sujet ainsi que tous ceux qui sont abordés au cours de cette partie, nous empruntons un certain nombre de données et citations à l'ouvrage de Anne Veitl et Noémi Duchemin, *Maurice Fleuret, une politique démocratique de la musique*, Ministère de la Culture et de la Communication/Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2000.

17. « Marcel Landowski au pupitre ? », *Le Nouvel Observateur*, 13 février 1978.

18. Anne Veitl et Noémi Duchemin, *op. cit.*

Cette réforme en profondeur de la structure de l'enseignement va de pair avec une consolidation de son infrastructure : dans les années 1982-1984, les CNR et ENM sont dotés par la Direction de la musique d'une subvention conséquente, de l'ordre de 25% du budget des établissements concernés. Par ailleurs, le nombre d'établissements classés passe de 123 en 1980 à 210 en 1984¹⁹.

Le rôle des inspecteurs régionaux de la musique mais aussi des associations départementales musicales (AD) a été déterminant dans cette politique d'aménagement du territoire et dans la lutte contre les déserts musicaux. Certains départements ruraux ont été à l'origine de la création d'écoles nationales de musique territoriales. Les Alpes-Maritimes, les Alpes-de-Haute-Provence, la Creuse, la Dordogne, les Landes, la Haute-Loire et le Tarn disposent ainsi de structures tout à fait originales offrant un enseignement de qualité ouvert au plus grand nombre. Ce type de réalisation est emblématique de la nouvelle politique de l'enseignement musical puisqu'elle s'appuie sur des réalités locales. Il n'est, par exemple, plus obligatoire pour un habitant du Tarn d'aller à Castres ou à Albi pour apprendre un instrument puisque l'école de musique est constituée d'antennes couvrant l'ensemble du secteur.

De telles expérimentations ont pu s'effectuer avec la collaboration des forces vives des régions et notamment des sociétés musicales – regroupant harmonies et fanfares – qui, du reste, regardaient au départ d'un œil perplexe ces intrusions dans leur pré carré. Loin de se contenter de déléguer des *missi dominici* chargés de faire passer un projet de gré ou de force, la volonté de dialogue est réelle. C'est pourquoi la Division de l'action musicale, nouvelle entité au sein de la Direction de la musique, eut pour tâche de travailler en direction de secteurs tenus à l'écart par les institutions : les musiques populaires et traditionnelles, les chorales, la pratique amateur, la chanson, le jazz et les variétés²⁰. Établir une collaboration après une longue période de quasi-mutisme n'allait pas de soi ; nouer des liens à long terme devint pourtant évident compte tenu de la qualité – dans ses sens multiples – de ses administrateurs²¹.

L'attention portée au musicien amateur, en tant qu'acteur central de la vie musicale, fut déterminante dans la démarche générale de la Division de l'action musicale. De là émergèrent, entre autres, dans les régions les centres d'art polyphonique, les centres de pratique instrumentale pour amateurs, le soutien aux harmonies-écoles, les commandes aux compositeurs pour les orchestres amateurs et la création du Studio des variétés. En outre, les protagonistes du jazz et des musiques traditionnelles y ont trouvé un interlocuteur bienveillant et c'est par la grande porte que ces styles firent leur entrée dans le monde des institutions musicales.

19. CNR : 29 à 31, ENM 38 à 77, EMMA 56 à 102.

20. En 1982, cette division était pilotée par François de Banes-Gardonne, administrateur civil, et Camille Roy, inspecteur principal à la ville et remarquable musicien par ailleurs, ce dernier a été l'un des pionniers de l'innovation pédagogique notamment au conservatoire de Chalons-sur-Saône, dont il fut directeur en 1978 et 1979. Notons par ailleurs que l'idée de chapeauter chaque division de la Direction de la musique d'un binôme énarque-artiste fut un modèle d'organisation imaginé par Maurice Fleuret.

21. La Division de l'action musicale était notamment constituée de Jean Carabalonna, issu de la rue Saint-Guillaume et ancien jazzman professionnel, Bernard Lortat-Jacob, ethnomusicologue, et Paul Bardon, spécialiste du chant choral.

SCHÉMAS PÉDAGOGIQUES

Prendre en compte toutes les musiques répondait à une volonté de reconnaissance de tout un pan de la création musicale, mais visait aussi à « faire en sorte que les établissements d'enseignement s'ouvrent à d'autres musiques que la musique savante [...] de telle façon que cette innovation, déjà perturbatrice en soi, vienne aussi modifier les enseignements classiques²² » – qui fonctionnaient encore selon des règles en vigueur depuis le XIX^e siècle. Sans remettre en question la légitimité de la musique classique, il convenait néanmoins de rompre avec une formation essentiellement individualiste pour lui substituer une éducation musicale collective.

Les pratiques collectives sont l'une des lignes directrices du *schéma directeur de l'organisation pédagogique des écoles de musique et de danse*. Son objectif est de donner une cohérence nationale au déroulement des études au sein des établissements classés²³. Le musicien amateur est à nouveau particulièrement distingué dans ce texte, dont le préambule précise que les établissements « constituent la principale source de développement de la pratique amateur [et] assurent également la formation des futurs professionnels ». Malgré l'aspect logique et naturel que prennent aujourd'hui de telles orientations, ce schéma provoqua en son temps de nombreux remous. La cohabitation du jazz et des musiques traditionnelles avec la musique classique, tout aussi évidente aujourd'hui, était alors rarissime²⁴.

L'entrée du jazz et des musiques traditionnelles s'inscrit dans le cadre plus général de la (re)structuration de l'enseignement et la création de nouveaux départements. Aux côtés de ceux, fondamentaux, de la voix, des cordes, claviers et vents, les départements optionnels institutionnalisés d'autres langages tels que le jazz et les musiques traditionnelles, mais aussi la musique ancienne et la musique électroacoustique. Cette ouverture de l'enseignement vers d'autres horizons se concrétise, puisqu'en 1989, sur l'ensemble des établissements classés, on comptait 76 classes ou départements de jazz, 30 de musique ancienne, 29 de musique électroacoustique et 23 de musiques traditionnelles !

LES ENSEIGNANTS À L'ÉCOLE

La mixité sociale n'est pas encore à l'ordre du jour dans la majorité des établissements, mais un nouveau type de public, en particulier les adultes²⁵, commence à fréquenter les conservatoires. Simultanément, les enseignants bénéficient de cette croissance. Les professeurs voient leur situation évoluer avec la création du diplôme d'État (DE) en 1983, qui leur confère un rôle pédagogique ignoré jusqu'ici. La création de l'Institut de pédagogie musicale, dont la présidence est confiée au compositeur Henri Pousseur en 1984, est caractéristique de la place accordée par la Direction de la musique à la pédagogie musicale. La fondation des centres de formation de musiciens intervenants (CFMI) et des centres de formation des enseignants de musique et de danse (CEFEDEM) résulte également de l'attention portée par les institutions aux formateurs des musiciens en herbe.

22. Michel Fontès, cité par Anne Veitl et Noémi Duchemin, *op. cit.*

23. Publié en 1984, ce texte a depuis été soumis à quelques modifications et amendements. Il est aujourd'hui devenu schéma d'orientation, mais demeure un document de référence pour toutes les écoles classées, ainsi que pour les établissements associatifs ou privés qui s'en inspirent pour l'organisation des études.

24. C'est au conservatoire de Marseille que fut créée en 1964 la première classe de jazz par le trompettiste Guy Longnon. Cet exemple fut unique durant près de vingt ans... Voir à ce propos « *Les musiques actuelles* », pages 172 - 235.

25. L'ENM de Calais, dirigée par Éric Sprogis de 1972 à 1982, fut pionnière à cet égard.

FAITES DE LA MUSIQUE !

Ce n'est pas de gaîté de cœur que Maurice Fleuret démissionne de son poste en 1986, faute des moyens nécessaires pour poursuivre sa politique. Reste encore à mentionner l'institution d'un événement toujours symbolique aujourd'hui, la Fête de la musique qui depuis 1982 permet le 21 juin à tout un chacun d'être un acteur de la vie musicale. « Écouter de la musique, ce n'est pas suffisant. Nous sommes dotés de tout ce qu'il faut pour faire de la musique. Nous avons une voix, nous avons tous des bras, des mains pour faire sonner les corps sonores. Alors, si nous ne reproduisons pas les sons par nous-mêmes, nous ne devenons que de grandes oreilles²⁶. »

NOUVELLES MUSIQUES, NOUVELLES PRATIQUES

Au cours de ces quinze dernières années, la Direction de la musique a poursuivi sa politique d'enseignement sur la même lancée. Une évolution sensible s'est dessinée avec la place accordée à la création et à la diffusion dans le cadre même de l'enseignement. Cette notion est confirmée par le ministère de la Culture dans la *charte de l'enseignement artistique spécialisé*, rendue publique en janvier 2001. Ce texte clarifie les missions des établissements d'enseignement et dégage les responsabilités de l'État et des collectivités territoriales. Il insiste sur la diversification des enseignements, sur un renforcement de la place donnée aux musiques actuelles et traditionnelles, sur un accueil et un encadrement de la pratique amateur, ainsi que sur l'ancrage des établissements dans la vie artistique locale grâce à des partenariats avec des structures de création et de diffusion.

Pour avoir largement évoqué la politique d'enseignement du ministère de la Culture et ses conséquences sur la pratique musicale, ne négligeons pas pour autant l'extrême efficacité de ses autres acteurs plus ou moins anonymes. Novateurs et inventeurs, forces de proposition, lobbies organisés ou non en association, leur influence est omniprésente sur tous les terrains. Ce sont eux d'ailleurs qui se taillent la part du lion dans les chapitres suivants : Confédération musicale de France, Fédération nationale des écoles d'influence jazz, Fédération nationale des associations de musique traditionnelle, etc. Nous aurons ainsi la possibilité de constater que la musique, et en particulier son enseignement, suscite des pratiques et des usages aussi multiples qu'originaux.

RÉPARTITION ACTUELLE DES ÉTABLISSEMENTS CLASSÉS

Chaque année, quelques nouvelles écoles sont agréées par un inspecteur interrégional délégué par la DMDTS. Le classement des ENM et CNR – seuls établissements habilités à délivrer le diplôme d'études musicales (DEM) – est beaucoup moins fréquent et a peu évolué depuis une dizaine d'années. L'ENM de Cergy-Pontoise, qui compte environ 1200 élèves, est passée au statut de CNR en 1997, celle de Perpignan en 2000.

	CNR	ENM	EMMA
Alsace (2 départements)	1	2	1
Aquitaine (5 départements)	2	4	3
Auvergne (4 départements)	1	5	2
Bourgogne (4 départements)	1	4	9
Bretagne (4 départements)	1	5	9
Centre (6 départements)	1	5	8
Champagne-Ardenne (4 départements)	1	2	6
Corse (2 départements)	-	1	-
Franche-Comté (4 départements)	1	4	5
Île-de-France (8 départements)	7	24	117
Languedoc-Roussillon (5 départements)	2	2	8
Limousin (3 départements)	1	3	1
Lorraine (4 départements)	2	1	8
Midi-Pyrénées (8 départements)	1	4	2
Nord-Pas-de-Calais (2 départements)	2	8	9
Basse-Normandie (3 départements)	1	2	5
Haute-Normandie (2 départements)	1	5	7
Pays-de-la-Loire (5 départements)	2	5	7
Picardie (3 départements)	1	2	5
Poitou-Charentes (4 départements)	1	4	4
Provence-Alpes-Côte d'Azur (6 départements)	2	5	21
Rhône-Alpes (8 départements)	2	10	34
DOM-TOM	1	2	-

26. Maurice Fleuret, intervention télévisée du 21 juin 1982.