

Enseigner les Musiques Actuelles dans les établissements d'enseignements artistiques : un enjeu de société ! ou comment passer du conservatoire au centre de ressources musicales

Mémoire de DESS Management du Secteur Public, Collectivités et Partenaires
soutenu le 11 septembre 2003

par

Dominic MUNARI

Membres du Jury : Anne Blanc Boge - Maître de conférence des sciences de gestion : **directrice du mémoire** **Dominique Deporcq** : Maître de conférence de droit Public : **Président du Jury**
André Sarfati : Administrateur du CAEM A Fleur de Peau

Table des matières

REMERCIEMENTS .	1
Préambule : . .	3
INTRODUCTION .	5
Partie 1 : L'enseignement de la musique contrôlé par l'état : Héritage et Enjeux d'avenir.	11
..	11
A Histoire de l'enseignement public de la musique . .	11
A1 L'excellence musicale .	12
A2 Wilhem et les Orphéons . .	16
A3 Jules Ferry et l'universalisme de l'instruction . .	18
A4 Le Front populaire une politique de culture populaire... . .	21
A5 André Malraux et Marcel Landowski .	24
B L'EMERGENCE DES MUSIQUES ACTUELLES .	27
B1 Musique Actuelle : une terminologie ambiguë .	29
B2 Quelques repères sur les avancées technologiques : .	31
B3 Brève Histoire des musiques actuelles : .	33
B4 Politiques publiques et musiques actuelles : de la reconnaissance à l'enseignement . .	39
B5- Culture de masse et syndrome de la sous-culture ! .	46
C. Etat des Lieux . .	50
C1 L'enseignement spécialisé de la musique aujourd'hui . .	51
C2 Les musiques actuelles dans les établissements contrôlés par l'état .	58
C3 - Le réseau public des musiques actuelles .	61
D Enjeux et Difficultés . .	66
D1 Du rôle de l'état .	66
D2 De l'Enjeu de société .	68
D3 De la difficile évolution du corps enseignant .	70
D4 De la nécessaire mise à niveau de l'enseignement spécialisé .	71

D5 – De l'intégration des musiciens enseignants des musiques actuelles .	72
D6 De la problématique locale . .	73
D7 Relever le défi .	75
E Des raisons d'être optimiste .	76
E1 Des signes encourageants . .	76
E2 Des expériences réussies .	78
Partie 2 : Du conservatoire au centre de ressources musicales .	85
A De la nécessité d'un nouveau projet .	85
B Le centre de ressource : Un projet en mouvement .	90
B1 L'auteur du projet .	90
B2 Le territoire du projet .	91
B3 Les principes d'un centre de ressources .	95
B4 porteurs et acteurs du projet .	102
B5 Les moyens du projet . .	109
C La mise en œuvre du projet . .	115
C1 Analyse stratégique .	115
C2 Se réunir autour d'un principe supérieur commun . .	117
C3 Choisir la forme juridique .	118
C4 L'EPPC la structure idéale ? .	122
D Un Projet performant . .	128
D1 Performance publique .	129
D2 Performance socio-économique .	136
CONCLUSION .	147
BIBLIOGRAPHIE . .	151
Colloques et publications collectives . .	153
Ministère de la culture . .	154
Articles .	154
Diagnostics socioéconomique . .	154
Mémoires .	155

Sites Internet .

155

Annexes . .

157

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier **Anne Blanc Boge**, maître de conférence des sciences de gestion, ma directrice de mémoire et **André Sarfati** Responsable du Comité Technique Pédagogique du CAEM A Fleur de Peau, mon directeur de stage pour leurs éminents conseils.

Je remercie particulièrement **Dominique Deporcq** maître de conférence de droit public d'avoir accepté la **présidence du jury** de soutenance du présent mémoire.

Je souhaiterais également témoigner ma reconnaissance aux personnes qui m'ont accordé de leur disponibilité experte dans la recherche d'informations et dans la construction de ma réflexion : **Ralph Marcon**, documentaliste du CEFEDM de Lyon, **Fabrice Futol** étudiant du DESS Management du secteur public à L'IEP- Lyon2, et spécialement à **Johon Tshimanga** Membre fondateur du CAEM A Fleur de Peau ainsi que **Francis Lartigau** administrateur de L'ENMD des Landes avec qui nous agissons depuis 10 ans pour une démocratisation de l'accès à l'enseignement musical.

J'adresse aussi un remerciement particulier à **So Kalmery** artiste-musicien, pour la sagesse de ses propos et la luminosité de sa musique.

Je n'oublierai pas de remercier ceux qui m'ont apporté une aide technique et un soutien précieux : **Gilbert Munari** militant de l'éducation permanente et **Chantal Vionnet** de l'Inspection Départementale de L'Education Nationale de l'Ain et bien sûr **Ken** ma compagne qui m'a supporté dans le parcours studieux et exigeant que fut cette année de DESS.

Enfin, j'exprime ici ma gratitude **aux professeurs et intervenants du DESS**, qui ont eu à cœur de nous transmettre méthode et connaissance.

Préambule :

« J'entends dire parfois que le ministère de la culture, en poursuivant cet objectif de démocratisation, deviendrait une sorte d'animateur social, de médecin d'urgence de la fracture sociale, plus préoccupé de divertissements, que de culture et de création. Cette idée est fallacieuse : il s'agit bien au contraire de démontrer que le service public de la culture a un sens. Ce sens réside justement dans la rencontre entre le public et la création, dans le fait qu'en permettant à tous de disposer des clés de compréhension et des possibilités matérielles de découvrir une œuvre, on favorise la création plutôt qu'on ne la dégrade, on permet à chacun d'accéder à une compréhension du monde plus large, plus riche, plus libre. La démocratisation de la culture, la recherche de sa plus grande diffusion n'impliquent absolument pas que le ministère de la culture remette en cause son exigence d'excellence : tout au contraire, c'est par la qualité de l'offre culturelle que nous pouvons attirer, faire comprendre, partager, convaincre. »
Catherine Trautmann : discours de présentation du budget 1998 du ministère de la culture le 12 nov. 1997 à l'assemblée nationale

Dés 1997 à l'appui du rapport édifiant de Jacques Rigaud *« pour une refondation de la politique culturelle »*¹ Catherine Trautmann est bien décidée à accélérer le processus de décentralisation culturelle et à réformer l'enseignement spécialisé de la musique contrôlé par l'Etat, et de faire entrer les musiques actuelles et les pratiques amateurs dans tous les établissements. Elle se montre ainsi nettement plus déterminée que ses prédécesseurs qui depuis Jack Lang² en 1981 avaient engagé un programme de démocratisation culturelle

La résistance s'organise dans les conservatoires ! Marcel Landowski l'ancien Monsieur Musique de Malraux³ dans une lettre ouverte à la ministre de la culture le 13 janvier 1998 *« s'inquiète d'une "France culturelle... émietlée, puis abandonnée et (...) rapidement en régression ... » ; il prévoit qu' « à court terme la disparition du ministère de la culture semble programmée ... » et conclut « Quand un mouvement de déclin est lancé, il ne peut que s'accélérer... la musique sera bientôt un patrimoine en danger ».*

Un An plus tard PIERRE BOULEZ, compositeur contemporain fondateur de L'IRCAM⁴, dans l'humanité du 28 décembre 1998, exprime sa colère envers Catherine Trautmann qui subventionne pour la première fois la musique Techno: *"On se dit que c'est bien de leur niveau, on n'a qu'à leur donner du Mc Donald's, puisqu'ils adorent ça", alors qu'on devrait aider ces jeunes talents, qui ont du tempérament, à découvrir qu'il existe aussi autre chose...*

¹ *Pour une refondation de la politique culturelle Rapport J. Rigaud Éd. Documentation Française, 1997 Documentation Française commandé par Philippe Douste-Blazy ministre de la culture de 1995 à 1997.*

² Jack Lang ministre de la culture de 1981 à 1986 puis de 1988 à 1992 qui s'était plutôt attelé à de la diffusion des musiques actuelles

³ ...Marcel Landowsky ancien directeur de la direction de la musique et de la danse au ministère de la culture grand architecte de 1966 à 1975 de la politique élitiste des conservatoires.

⁴ Institut de Recherche et coordination Acoustique et Musique, gros consommateur de fonds public !

On pourrait montrer à ces jeunes que Stravinski a déjà fait mieux que leur poum-poum en 1913. Un séjour à l'IRCAM leur permettrait de dépasser leur propre routine."

Le ton est donné, la hache de guerre est déterrée ; avec le retour de la gauche, Il faut défendre les conservatoires d'une invasion barbare !

Cette entrée en matière quoiqu'un peu caricaturale illustre bien la fracture musicale qui s'est développée depuis 1795 entre une conception légitime de l'excellence musicale participant du noble, du divin, organisée autour du Conservatoire National Supérieur de Paris et une réalité universelle des musiques populaires, festives, récréatives porteuses de revendications sociales et participant de l'humain, du rustique. Avant Catherine Trautmann, il y a plus de 15 ans, A. Hennion avait déjà par deux fois secoué le milieu par la publication de deux ouvrages⁵ dont le premier, en collaboration, fut l'objet de nombreuses polémiques orchestrées par les directeurs de conservatoires.

Aujourd'hui même si les choses ont un peu évolué, notamment sous la pression d'élus locaux, l'enseignement des musiques actuelles reste toujours aussi confidentiel que problématique dans les « écoles de musiques ». L'enseignement de la musique n'est pas en phase avec son temps, l'enseignement est en crise !

⁵ A. Hennion, J.-P. Vignolle, F. Martinet (1983), *Les conservatoires et leurs élèves*, Paris, La Documentation Française. A. Hennion (1988), *Comment la musique vient aux enfants*, Paris, éditions Anthropos.

INTRODUCTION

Les écoles de musique, dont le modèle devait encore beaucoup il y a vingt ans à celui des succursales du Conservatoire de Paris, tendent aujourd'hui à décliner des projets différents, selon leur taille, leur localisation ou la volonté des responsables locaux. De nombreuses questions se font jour, professionnels, élus et utilisateurs se confrontant à la définition du champ et du rôle de ces établissements, s'interrogeant aussi sur leur statut au regard de la collectivité.

Par ailleurs, **les malaises sociaux nés d'une évolution économique qui tend à exclure une partie de la population**, s'expriment dans la création de cultures propres, des pratiques artistiques originales, souvent musicales, portant un nouvel imaginaire social marqué par des affirmations identitaires. On les désigne par le termes « musiques actuelles ». L'ouverture de l'enseignement musical spécialisé à l'ensemble des esthétiques participe dès lors à la redéfinition d'une politique culturelle qui, longtemps envisagée sous l'angle de la démocratisation des objets artistiques, tend à intégrer des préoccupations réservées jusqu'ici aux politiques sociales. La question de la légitimité des esthétiques musicales se pose donc, dans l'institution scolaire de la musique et aussi, d'une manière générale, dans la société. **Les pratiques musicales au sein des établissements restent globalement réparties, selon les représentations dominantes, en deux grandes catégories : les formes « classiques » et les « autres »** .

Le rock pour les jeunes, le Rap pour les banlieues, la techno dans les friches industrielles, **les nouvelles cultures musicales** sont toujours aujourd'hui rejetés dans

des no-mans-lands, **des ghettos de la sous-culture**. Et ce, même si elles font aujourd'hui la fortune de l'industrie du disque et permettent de financer la politique culturelle du gouvernement. En septembre 1998 le rapport de la commission des musiques actuelles faisait remarquer que les 2 milliards de francs de TVA perçus sur les ventes et diffusions de la musique (dont 93% proviennent des musiques actuelles) sont équivalents au budget de la Direction de la Musique et de la danse du Ministère de la culture, lequel consacrait 3% de son budget aux musiques actuelles !

Pourtant, **pour des millions de mélomanes, d'apprentis musiciens** qui se reconnaissent dans les musiques actuelles (qui représentent 97% des droits de diffusions perçus par la SACEM), leur apprentissage dans les écoles de musiques est légitime. C'est même une revendication qui a pris forme sous la troisième république. Les élus locaux sont (ou devraient être pour certains) d'autant plus attentifs à ce souhait d'une majorité des citoyens **qui n'en sont pas moins contribuables**. Les « conservatoires » sont financés en moyenne à 94 % par les fonds publics (dont 85% par les collectivités locales) et représentent de 5 à 10% du budget des communes ou de leur groupements!⁶

Devant la résistance de « l'institution » un réseau privé de l'enseignement des musiques actuelles et des pratiques amateurs s'est développé dans « le dos » des conservatoires, et souvent soutenu par les communes qui y consacrent donc encore une partie de leur budget.. Le ministère de la culture a lui-même participé de cette dualité en créant des structures nationales et régionales de coordination des musiques actuelles. **Cette dualité, plus synonyme d'inflation que de cohérence, est-elle acceptable pour un élu qui doit financer ailleurs, ce que « son école de musique » devrait-être en mesure de proposer ?**

Les élus, sensibles à l'opinion publique, sont tentés par des actions culturelles apportant davantage de retombées médiatiques et consacrent parfois des budgets importants à une politique événementielle de la musique. **Ils se posent des questions sur l'intérêt général de l'enseignement spécialisé de la musique** et privilégient parfois **“ les modes d'expression et de création qui par nature touchent d'une manière ou d'une autre l'ensemble de la population : le patrimoine monumental, l'architecture, la langue française, l'audiovisuel et, de plus en plus, le multimédia ”**⁷. En ce qui concerne le volet social, si certains croient encore à la culture pour s'en sortir, beaucoup ne comptent pas sur leur école de musique pour régler les problèmes de banlieue. Ce tableau un peu sombre ne serait pourtant pas complet si l'on ne portait pas le regard sur les rapports qu'entretiennent les élus avec “ leur ” école de musique : c'est-à-dire le plus souvent avec son directeur, personnage clé de la relation. On y rencontre parfois beaucoup d'incompréhension mutuelle. Ce qui conduit l'élu à encore plus de suspicions sur l'utilisation des budgets qu'il confie à « son école de musique ».

⁶ Chiffres communiqué par André Cayot, Conseiller musiques actuelles au Ministère de la Culture lors du colloque : « *L'enseignement des musiques actuelles amplifiées et traditionnelles à l'école de musique* » le 20 mai 2003 CEFEDM de Lyon - actes non publié. Ces chiffres rejoignent les propos de Jean Pierre SAEZ de l'observatoire des politiques culturelles qui estime à 6% la part du budget consacré par les collectivités locales aux établissements d'enseignements agréés de la musiques

⁷ J. Rigaud (1997), *Pour une refondation de la politique culturelle*, Paris, La Documentation Française, p.155.

L'enseignement spécialisé de la musique est en crise, une crise qui dure !

Quelle est donc cette culture qui fait peur, que révèle-t-elle des turpitudes de notre civilisation ? **Comment s'est construit ce fossé ?** Comment une conception élitiste et passéiste de l'enseignement musical a-t-il pu survivre aux évolutions sociales et technologiques de notre monde ?

Doit-il y avoir aujourd'hui en France une musique des pauvres et une musique des riches ? Une musique des banlieues, une musique des centres-villes et pourquoi pas une musique des campagnes ? Une école de musique publique pour les dignes et une école de musiques associative pour les récalcitrants ?

Intégrer les musiques actuelles dans l'enseignement public de la musique relève aujourd'hui d'un enjeu de société ! Cela participe d'une nécessaire réconciliation de la société autour d'un langage universel et d'une pratique éducative : la Musique ,ce subtil arrangement des sons qui accompagne les faits marquants de notre vie, de notre société jusqu'à notre ultime demeure.

A différer trop longtemps les indispensables réformes, cet enjeu est devenu un défi, c'est-à-dire un obstacle plus difficile à franchir, et pourtant devenu encore plus indispensable à franchir sous peine de conséquences graves, tant la fracture culturelle menace aujourd'hui l'unité de la république.

L'école de musique devrait jouer un rôle irremplaçable de « passeur » entre ces frontières »⁸ : à défaut d'échanges, les représentations culturelles, scolaires, familiales reconduiront l'école de musique vers son action « traditionnelle », ségrégative, ce qui demeure certainement le plus grand facteur d'exclusion pour les publics « non conformes » à ses usages et à ses codes.

Peut-on donc imaginer une réorientation des écoles de musique en direction des amateurs et des musiques actuelles dans une fructueuse collaboration avec les associations existantes et les musiciens amateurs ? Peut-on imaginer la mise en œuvre d'un réseau au niveau d'un échelon local pertinent, qui donnerait à celui-ci bien des atouts en s'appuyant sur un tissu social ou culturel authentique ? Les subventions à l'école de musique et aux associations d'amateurs retrouveraient de leur légitimité, le développement des pratiques collectives augmenterait le lien social, l'accroissement de la pratique instrumentale aurait des incidences économiques sur un bon nombre de secteurs périphériques (diffusion de spectacles, vente d'instruments de musique, de partitions, réparation...). Toute la vie d'une cité pourrait s'en trouver transformée.

Dés lors d'autres questions se posent :

De l'Etat, des collectivités locales et des écoles de musique qui doit relever le défi ?. Schématiquement on a l'impression que les écoles de musique attendent de la part de l'Etat et surtout des collectivités locales plus d'argent pour pouvoir mettre en œuvre des corrections de trajectoire. Les collectivités locales, de leur côté, attendent des écoles de musique plus de retour, d'enracinement local, de prise en compte de la

⁸ Expression utilisé par Eric Sprogis lors du colloque : « l'avenir de l'enseignement spécialisé de la musique » CEFEDM 17 avril 2000 ed.CEFEDM Rhône-Alpes 2002

demande, et de la part de l'Etat, plus d'autorité et d'argent pour imposer les réformes nécessaires. Quant à l'Etat, il attend que les écoles de musique et les collectivités locales mettent en application les nombreuses réformes qu'il a déjà proposées. Il y a disjonction. A cette difficulté présente s'en ajoute une autre dont l'origine est plus récente : la politique de décentralisation se concrétise actuellement par un désengagement financier de l'état vers les collectivités locales. Cela suscite des interrogations, au mieux un regard pointilleux et parfois suspect des collectivités locales sur leur école de musique, au pire le même regard assorti d'une baisse des crédits. Il y a remise en cause. **Mais n'y a-t-il pas plus un problème d'utilisation par les écoles de musiques de l'argent public qu'un manque de moyens ?**

Plutôt que de tout réinventer dans l'école de musique, il conviendra d'utiliser les compétences qui se sont développées dans l'enseignement associatif des musiques actuelles : **il s'agirait de prendre en compte un ensemble hétérogène de médiateurs, dans et hors les murs, dont la fonction serait de remplacer l'idée de l'unité par celle de la cohérence.** C'est alors que les pratiques nouvelles pourraient être rendues « enseignables » en renouvelant la notion même d'enseignement et pourraient générer autour d'elles une indispensable ouverture pédagogique.

Cette nouvelle organisation reviendra à mettre en cause :

- une organisation pyramidale des enseignements et des cursus, qui établit une hiérarchie insupportable entre les élèves qui « réussissent et les autres » et entre des musiques « dignes » et d'autres « indignes »
- une conception de l'unité de l'enseignement (contrôlée par un système d'évaluation unidimensionnel) qui, même si elle prend en compte la nécessaire diversité des pratiques, ne bénéficie pas de moyens d'application généralisés.
- Ainsi que l'enseignant lui-même qui est parfois, responsable des scléroses, du fait des modèles inscrits en lui et de la représentation qu'il se fait des attentes du milieu professionnel des musiciens sur son action et sur ses « résultats ».

Je consacrerai donc une première partie à l'analyse de situation. Elle nous permettra de vérifier les hypothèses avancées dans cette introduction et d'effectuer un état des lieux des problématiques qui se pose à nous :

D'abord nous étudierons comment **l'histoire de l'enseignement de la musique depuis la révolution, le développement parallèle ou antagoniste des musiques actuelles et les politiques publiques,** ont conduit à cette fracture culturelle publique entre la musique « officielle » d'excellence et les musiques actuelles, véritables phénomènes de société tant au plan culturel qu'économique et politique.

Je démontrerai que cette opposition esthétique de l'art révèle en fait bien plus **une conception de la société participant du maintien de l'ordre établi** et masquant l'existence d'une culture légitime des populations avec lesquelles on ne souhaite pas partager le pouvoir ou même l'espace public.

.Nous prendrons connaissance de ce qu'est **l'enseignement spécialisé de la musique en France aujourd'hui,** dans ses dimensions quantitative, qualitative et

juridique, et la place qu'y ont les musiques actuelles. Parallèlement il est nécessaire de **connaître le réseau des musiques actuelles soutenu par le ministère de la culture.**

Nous constaterons qu'il est temps et qu'il est possible d'agir vite. Nous mettrons en évidence, l'inadéquation des formes conventionnelles de l'école de musique pour répondre à l'enjeu de société, et donc **la nécessité de proposer un nouveau projet.**

Pour illustrer mes propos, je me servirai d'expériences réussies et pionnières de l'enseignement de toutes les musiques et d'intégration des pratiques amateurs. Je citerai plus particulièrement :

- **l'EMMD**(Ecole Nationale de Musique et de Danse) **des Landes (40)** syndicat mixte, pour laquelle j'ai pu accéder à de nombreux documents.
- **L'ENM** (Ecole Nationale de Musique) **de Villeurbanne (69)**, syndicat mixte, où étudient mes enfants et dans laquelle un collègue de DESS a effectué un diagnostic socio-économique en décembre 2002.
- **Le FLORIDA d'Agen (47)** association, qui est certainement le plus grand centre d'enseignement et de pratique des musiques actuelles en France.
- **Le CAEM** (Carrefour d'Animation et d'Expression Musicale), **A Fleur de Peau à Paris (75)**, Association où j'ai effectué mon stage d'avril à juillet 2003 et dans laquelle j'ai été directeur de 1993 à 1999.
- Je citerai également **l'ENM de Perpignan (66)**, **l'ENM de Romans (26)** qui servent d'exemples au sein du Centre de Formation des Enseignants des Ecoles de Musiques de Lyon (**CEFEDM de Lyon**).

Cet échantillon ne peut être représentatif et j'en mesure les limites, mais il me permettra de donner corps à des réflexions générales qui risqueraient sans cela d'apparaître bien théoriques.

La deuxième partie sera consacrée à l'élaboration du projet lui-même sur les bases de l'analyse précédente, en ayant esquissé **une analyse stratégique des possibles**, notamment **des opportunités** qui s'ouvrent à nous dans la nouvelle politique de décentralisation et **de gouvernance territoriale** ; elle permet de choisir l'échelon territorial et la structure juridique susceptible de porter le projet d'une manière plus adaptée qu'auparavant ; elle nous invite à **une conception transversale et coopérative de la politique culturelle.**

Le projet que je vous proposerai se veut une réponse aux questions posées en introduction ; je l'ai baptisé : **le Centre de Ressources Musicales.**

Un nouveau nom est bien sûr porteur de changement, mais celui-ci porte en lui le sens même du projet. **Le centre de ressource musicales est un projet plus qu'un lieu ...une « école » de toutes les musiques sous toutes ses formes**, qui ambitionne de réunir sous l'impulsion et le contrôle du service public toutes les ressources publiques ou associatives qui seront en mesure d'offrir un accès démocratique formateur, éducatif et de qualité au plus grand nombre, sans exclusion, tout au long de la vie

J'ai choisi délibérément de replacer l'enseignement de la musique dans le

cadre du service public. Selon des estimations du dernier rapport d'enquête sur les pôles régionaux des musiques actuelles⁹, les associations d'enseignement musical représentaient en 2000 plus de 7.000 structures. Ainsi il apparaît difficile aujourd'hui de construire l'école publique de musique de demain sans prendre en compte les compétences et les ressources qui se sont développées dans le monde associatif. C'est pourquoi j'ai choisi d'étudier et d'élaborer un projet transversal et fédérateur.

J'achèverai cette deuxième partie en vous suggérant des outils de gestion du projet et en insistant sur la nécessaire performance de celui-ci qui implique contrôle et évaluation ; le but est d'optimiser l'utilisation des moyens de la collectivité et d'apporter une réponse à l'inflation budgétaire, brandie comme un contre-argument à **une actualisation démocratique de l'enseignement spécialisé de la musique.**

***NB :** Par commodité, je parlerai des écoles de musiques pour en désigner la forme conventionnelle et des collectivités locales sans plus de précisions. Mais je n'oublie pas qu'elles dépendent parfois de syndicats de communes, d'établissements publics, de coopérations intercommunales, de syndicats mixtes ou même de départements.*

Tout évolue assez vite et la littérature sur le sujet n'est pas abondante. Les documents que j'ai utilisés donnent parfois des chiffres divergents et pour cause, l'évaluation chiffrée de l'enseignement de la musique n'est pas encore une pratique courante. Certaines des informations que vous trouverez dans ce mémoire sont peut-être déjà dépassées et je prie d'avance le lecteur de bien vouloir m'en excuser.

⁹ Jean Louis Sautreau pour la DMDTS Ministère de la culture Octobre 2001 –

Partie 1 : L'enseignement de la musique contrôlé par l'état : Héritage et Enjeux d'avenir.

A Histoire de l'enseignement public de la musique

Lorsque Jack Lang arrive au ministère de la culture en 1981, deux mondes antagonistes se sont développés autour de la musique. Une certaine conception supérieure de l'art musical, bénéficiant des faveurs de l'état, s'oppose à une conception fédératrice vivante et sociale de la pratique artistique. Comment en est-on arrivé là ?

L'enseignement de la musique en conservatoire est encore aujourd'hui l'héritage « du modèle unique » qui a prévalu à la création du Conservatoire supérieur de Musique de Paris. Sa vocation à former des professionnels s'est affirmée comme un chemin d'excellence face à un monde amateur en quête de reconnaissance mais relégué dans les bas-fonds infra-culturels du mauvais goût et de la médiocrité. Malraux et la création du ministère des Affaires culturelles, puis la mise en place du plan Landowski n'ont fait que confirmer une conception élitiste de la formation artistique. 1981, et l'arrivée de J. Lang, font naître un grand espoir dans le milieu des pratiques amateurs et des musiques

populaires. Ce sera le début de la prise en compte des musiques actuelles dans les politiques publiques. Mais deux siècles de culture d'enseignement jacobin de la musique ,cela ne s'efface pas d'un trait de plume.

Pour comprendre comment et pourquoi à l'appui de la république, noblesse et bourgeoisie ont toujours réussi à se réserver l'accès à la musique savante, (pour ne plus dire divine, république oblige !), toujours éviter que la musique populaire, rassembleuse, satirique et contestataire par essence ne puisse être enseignée et financée par la collectivité et menacer l'ordre établie, je vous propose d'en étudier l'histoire de la création du CNSM au ministère des Affaires Culturelles...

A1 L'excellence musicale

Avant la révolution il existe sur tout le royaume de France un système d'enseignement de la musique conduit par l'église catholique : les maîtrises. Les chercheurs hésitent sur leur nombre, que l'on peut situer dans une fourchette allant de 170 à 400 : pour arriver à préciser ces informations on peut s'appuyer sur la répartition des chapitres religieux : ces collèges de clercs attachés au service religieux des églises (cathédrales et collégiales) qui comptaient presque tous une maîtrise. En 1760, on dénombre ainsi 122 chapitres cathédraux, auxquels il convient d'ajouter 320 chapitres collégiaux ¹⁰

Le choix de l'implantation des chapitres est effectué en fonction de la découpe par diocèses et de l'importance religieuse de chaque ville : celles retenues sont des villes de forte population (qui comptent le plus de paroisses) ainsi que celles qui comportent une valeur symbolique significative. La répartition des chapitres s'effectue en faveur du sud ; 60 % des chapitres cathédraux sont situés dans la France méridionale, ceci s'expliquant par une plus forte division de la carte diocésaine dans cette partie du royaume. Plusieurs zones ne bénéficient pas de nombreux chapitres : la partie Est (du fait de la majorité protestante), le Centre-Ouest, l'extrême Nord et les régions servant de limite supérieure à la ligne Bordeaux -Toulouse-Montpellier-Nice " ¹¹ . C'est donc l'intensité de la pratique religieuse qui préside à l'implantation des chapitres.

La nature de l'enseignement prodigué dans ces maîtrises est fonctionnelle : il s'agit d'assurer la musique religieuse des célébrations par l'étude du chant, du contrepoint, de l'orgue (et quelquefois d'autres instruments comme le violoncelle ou le serpent). On estime environ à 5 000 le nombre de maîtrisiens éduqués en France à cette époque '.

Le financement des chapitres était assuré localement par l'Église (legs, donations, impôts directs...), le niveau de revenu restant donc très inégal d'un diocèse à l'autre.

Les liens structurels étaient conditionnés par une logique hiérarchique relative à l'ordre religieux. On n'observe cependant pas de centralisation en ce qui concerne l'organisation, le financement et l'enseignement des maîtrises, la gestion incombant à

¹⁰ "Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique, (1912-1966), vol. XVII^l Gilles Deregnancourt et Didier Poton (1994), p. 284.

¹¹ ' idem

chaque structure et l'enseignement dépendant de chaque maître de musique. L'enseignement n'était donc pas unifié et comportait de fortes inégalités au niveau artistique.

A Paris existent aussi deux écoles prestigieuses : l'école royale de chant (fondée en 1784) et l'école Royale dramatique (fondée en 1786).

L'année 1972 marque la fermeture de tous les établissements religieux, et par conséquent des maîtrises.



En 1793 la république fonde l'institut national de musique, mais **en 1795 dans un acte résolument centralisateur** la convention dissout et fusionne les trois établissements laïques d'enseignement de la musique **pour créer le Conservatoire National de Musique de Paris**. Doté d'un budget de 230 000 francs alors que les maîtrises en coûtaient environ 15 millions, la mission de cet établissement d'état est de ***“ permettre à la République naissante, préoccupée par le besoin de fêter dignement son avènement, de disposer d'au moins un corps musical formé et compétent pour***

célébrer les fêtes nationales et participer de ce fait à la magnification de l'idée républicaine¹² . . La carte ci-dessus (carte n° 1) vous permet de juger de la réalité d'un jacobinisme musicale

Sa vocation est clairement professionnelle. Il sera "***d'une part, fournisseur de voix pour la scène et de musiciens pour la fosse de l'Opéra, d'autre part, pourvoyeur des musiques de l'armée***"¹³ . " Il demeurera durant plus de trente ans le seul établissement d'enseignement musical et ce en dépit des plans Daunou, Leclère puis Sarette¹⁴ qui ne verront donc jamais le jour. L'autorité absolue de Paris est consacrée.

A partir de 1826, Le Conservatoire National de Musique essaime. Des succursales voient d'abord le jour à Lille et à Toulouse (1826), à Marseille et à Metz (1841), à Dijon (1845), à Nantes (1846), à Lyon (1874), à Avignon (1884).

¹² P. Pfirsch (1995), *L'Etat et l'enseignement musical, mémoire de DESS, Dijon, p.2.*

¹³ C.-H. Joubert (1992), *Les conservatoires : deux siècles d'histoire. Quel avenir contemplent-ils ? In De quelles écoles de musique et de danse la société a-t-elle besoin ?*, Villeurbanne, Conservatoire de France acte du colloque

¹⁴ En 1797 Daunou propose la création de 12 succursale, Sarette en 1798 suggère d'encourager les villes les plus républicaines en leur « offrant une succursale. En 1800 Sarette établit un schéma d'implantation en fonction de l'importance des villes.



Sommet d'une pyramide, il s'appelle bientôt **Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM)**¹⁵ de Paris. Il établit rapidement une image d'excellence grâce aux musiciens prestigieux qui y enseignent, grâce à ses "prix" décernés aux plus excellents, grâce à la sélection sévère à l'entrée, grâce à sa position parisienne. De fait, le mot conservatoire va s'entourer au fil du temps d'une aura dont un nombre important d'écoles de musique en province va bénéficier en s'appelant conservatoires à une époque où cette appellation n'était pas réglementée. Ces conservatoires de province vont s'organiser selon le modèle pédagogique du CNSM jusqu'à tenter d'en être une sorte de reproduction en miniature.

Longtemps donc, la mission des professeurs fut sans ambiguïté de former chaque élève comme un futur professionnel soliste, et conduire tout ce monde aux examens pour aboutir à **la consécration suprême : entrer au CNSM**. Le système a fonctionné. Il a donné de grands compositeurs et de grands virtuoses ; mais il s'est peu soucié de tous

¹⁵ CNSM : C'est l'acronyme que nous utiliseront pour désigner le conservatoire National supérieur de Musique

les autres, ces " recalés " à l'examen qui n'ont pas réussi à entrer dans le monde du soliste professionnel classico-romantique. Ceux-là auraient pu, bien sûr, intégrer les écoles de musique des sociétés musicales amateurs, un autre monde, bien différent.

A2 Wilhem et les Orphéons

Depuis les années 1830 sont nés à Paris les premiers orphéons sous l'impulsion de Guillaume Louis Bocquillon, dit Wilhem. Ces ensembles de chanteurs écoliers vont très vite s'étendre aux ouvriers parisiens qui pourront venir y chanter après leurs douze heures de travail quotidien. Le mouvement va se développer et gagner les faveurs de la province... En 1833, avec l'arrivée de Louis Philippe au pouvoir, Wilhem réussit à intégrer pour la première fois la musique dans les programmes de l'enseignement scolaire. Vers 1850, les soufflants et les frappeurs de peaux, comme on les appelle alors, rejoignent les choristes. Mais peu à peu, les effectifs des chorales se mettent à stagner puis à reculer au profit des sociétés instrumentales qui connaissent alors une formidable expansion. Ainsi, le terme orphéon a désigné d'abord les chorales puis les fanfares et harmonies.

En 1861, il n'est pas un département français qui ne possède son orphéon. C'est le succès pour ce mouvement populaire de grande ampleur. Avec ces ensembles naissent des écoles de musique parfois rudimentaires destinées à former les instrumentistes des fanfares et harmonies.

La bourgeoisie, la noblesse française qui avaient réussi à conserver leur privilège régalién de l'accès à l'art divin et l'élite musicale française (les professeurs du CNSM), après avoir plutôt bien accueilli le mouvement dans ses débuts, affiche ensuite indifférence puis mépris. La musique des sociétés musicales est assimilée à du bruit. Les dirigeants orphéoniques, chagrinés par ces jugements, tentent de changer leur image en élevant le niveau, notamment par la pratique de la lecture à vue, mais rien n'y fait. En 1923, c'est l'explosion. **Le compositeur Vincent d'Indy affiche ouvertement son mépris dans un article du *Comoedia*¹⁶ : " Que devait être l'enseignement orphéonique ? Tout ! Qu'a-t-il été jusqu'à présent ? Rien ! (...) L'institution des concours favorisa la fréquentation des cabarets et autres lieux moins recommandables. Quant à la musique, la vraie, elle n'entra jamais dans les exercices orphéoniques qui relèvent plus de la gymnastique que de l'art des sons ".**

La rupture entre professionnels et amateurs est consommée, la ségrégation entre profane et divin est rétablie. Certes, les choses sont plus nuancées. Il faudrait parler de la rupture entre certains professionnels (l'élite parisienne d'abord) et le monde amateur populaire représenté par les harmonies et fanfares (surtout provincial). Mais, au plan symbolique, cette rupture est importante car elle va peser lourdement sur le cours de l'histoire musicale et de son enseignement : **l'amateur est médiocre, le peuple ne saurait accéder à l'art.**

Le monde musical populaire va continuer sa propre route avec ses hauts et ses bas, à bonne distance de l'enseignement spécialisé de la musique. Durant ces années raconte **Ph. Gumplowicz¹⁷, l'Allemagne chante Haendel et bientôt Bach avec de grandes**

¹⁶ P. Gumplowicz (1987), *Les travaux d'Orphée*, Paris, éditions Aubier (p 121)

masses chorales amateurs. Mais en France on ne mélange pas les tabliers du peuple et le beau linge de maison. Chacun chez soi, chacun pour soi ”. Il y va de l'identité sociale. **“ Elle se définit et s'affirme dans la différence ”, dit Pierre Bourdieu.**

18

Le défi mythologique entre Marsyas qui soufflait dans sa flûte et Apollon qui jouait de la lyre, a servi d'image à C.-H. Joubert pour illustrer les fondements de la distinction entre “ la chambre ” et “ l'écurie ”. Entre Apollon et Marsyas, **“ deux instruments s'affrontaient. L'un participait du noble, du divin, du propre, du lumineux, de l'Olympien, l'autre était roturier, humain, sale, rugueux, rustique. Cette distinction fut clairement marquée au XVII^e siècle où se rassemblaient dans la chambre les instruments nobles comme les cordes, le clavecin (la flûte y était admise) pendant qu'au dehors les soufflants et les peaux, trompettes, hautbois, cors et timbales constituaient cet ensemble qu'on appelait l'écurie¹⁹ ”.**

Cette distinction de classe n'a finalement jamais quitté les Français malgré la Révolution : Au professionnel de participer du noble, du divin, du propre, du lumineux ; à l'amateur le roturier, l'humain, le sale, le rugueux, le rustique. L'amateur ne sait pas jouer des pièces difficiles. Au-delà des problèmes techniques, le facile relèverait du mauvais goût, (le facile faisant l'objet de la part des professionnels d'un “ *refus principiel* ”). **C'est le refus de “ ce qui est simple donc sans profondeur et à bon marché puisque le déchiffrement en est aisé et peu coûteux culturellement ”... “ de tout ce qui offre des plaisirs trop immédiatement accessibles et par-là discrédités comme enfantins ou primitifs ” P. Bourdieu²⁰**

Ce type d'amalgame a conduit, surtout après guerre, **“ à un mode de structuration des pratiques musicales en France qui, par un jeu d'oppositions a aggloméré d'un côté les notions de populaire, d'amateur et de médiocrité et de l'autre les notions d'élite, de professionnel et de qualité²¹ . ”**

L'amateur n'a trouvé grâce aux yeux de l'élite que lorsqu'il a tenté d'accéder au **“ bon goût ”, celui d'une bourgeoisie au capital culturel important, lui ayant permis, dès le plus jeune âge “ c'est-à-dire de la manière la plus inconsciente et la plus insensible, d'acquérir des éléments fondamentaux de la culture légitime ” P. Bourdieu²²**

¹⁷ P. Gumplowicz (1987), *Les travaux d'Orphée*, Paris, éditions Aubier, p. 115.

¹⁸ Pierre Bourdieu (1979), *La distinction*, Paris, édition de minuit, p. 191.

¹⁹ ARIAM Ile-de-France (1992), *op. cité*, C.-H. Joubert p. 26.

²⁰ Pierre Bourdieu (1979), *La distinction*, Paris, édition de minuit, p. 566

21

²² Pierre Bourdieu (1979), *La distinction*, Paris, édition de minuit, p. 77

A3 Jules Ferry et l'universalisme de l'instruction

Avec la III^{ème} République, le maintien d'une ligne de démarcation entre le peuple et une « classe favorisée à laquelle on réserverait la véritable civilisation » devient intolérable. Dès sa naissance **en 1879, l'école républicaine inscrit l'éducation artistique au programme**, sous la forme du dessin d'art et du chant. Curieusement, cette amorce de démocratisation culturelle suit de peu les premières manifestations de la modernité artistique (l'exposition inaugurale des impressionnistes se tient en 1874). Ainsi, au moment même où l'art se détache de l'académisme et de l'assujétion aux goûts officiels, il semble cesser d'être le privilège exclusif des classes aisées. Son enseignement aux "enfants du peuple" n'en demeure pas moins frappé de certaines ambiguïtés politiques et pédagogiques.

En fait, Derrière les enjeux pédagogiques se profile une inquiétude politique fondamentale assez bien résumée dans les propos du sculpteur Eugène Guillaume (ancien directeur des beaux-arts à qui la république demandait d'établir les programmes d'art appliqué) qui juge néfastes les ambitions esthétiques, qui détourneraient les futurs ouvriers de l'acquisition de savoir-faire directement utiles : **« si les enfants du peuple, initiés aux aspirations les plus élevées de l'élite, en venaient à se méprendre sur la place que leur assigne la société, c'est toute la hiérarchie sociale qui s'en trouverait compromise, comment maintenir l'ordre dans une société démocratique, donc privée de hiérarchie légitime ? »**

Le 5 avril 1884, la loi des communes pose les jalons de la politique de décentralisation, 13 établissements supplémentaires sont créés et 6 maîtrises religieuses qui avait réapparu sont nationalisées.



Le 1^{er} juillet 1901, la loi Waldeck Rousseau relative au contrat d'association est promulguée ; de nombreuses « sociétés musicales » adopteront dès lors ce statut.

Fédérant les Orphéons devenus le plus souvent harmonies et fanfares municipales la **Confédération Musicale de France (CMF)**²³ est créée en 1906. Soutenue par les gouvernements de l'époque elle contribuera à faire reconnaître par l'état la place de la musique civile « utile » (nécessaire à la sonorisation des cérémonies de la république !).

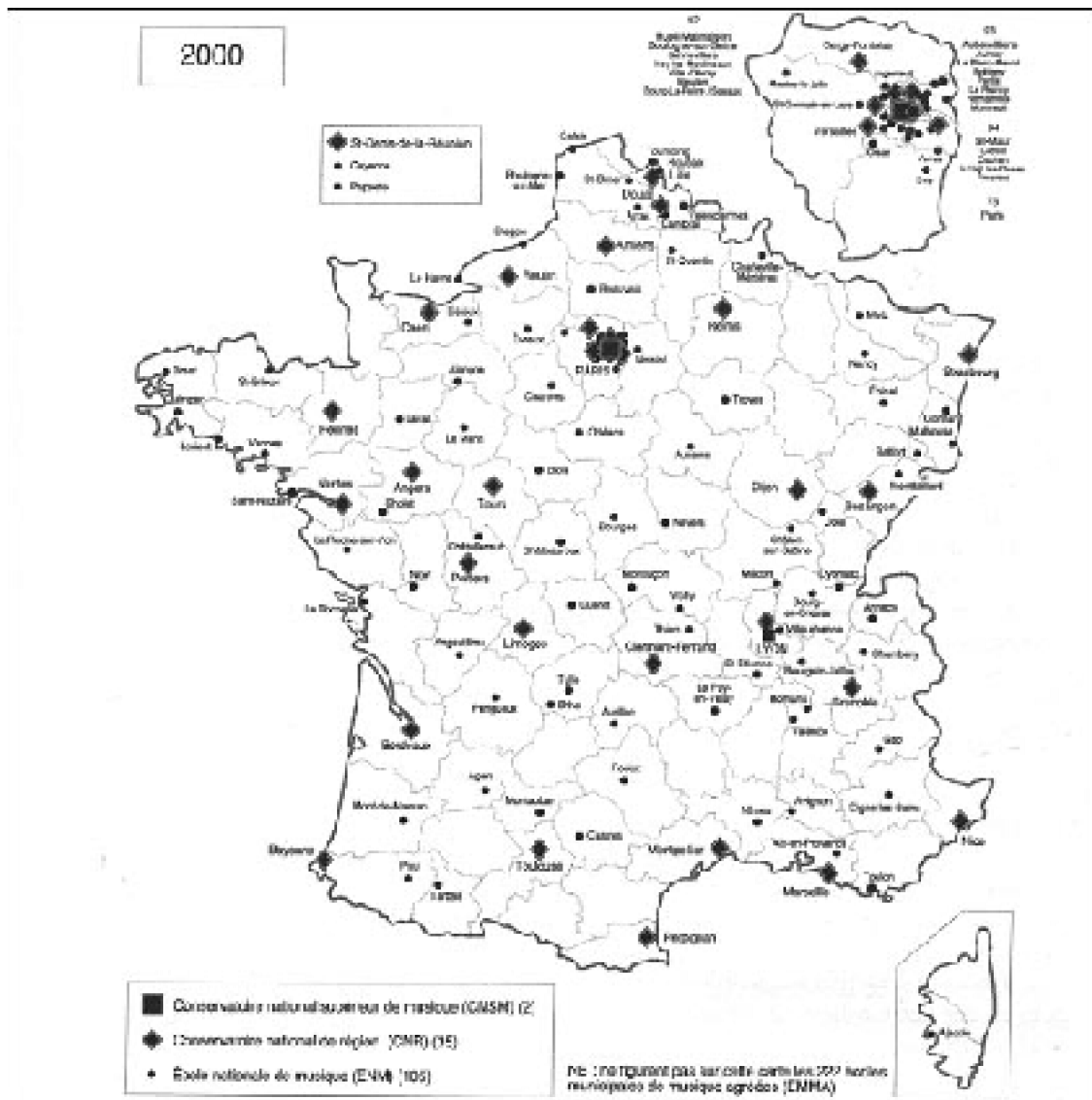
Les conservatoires continuent à former dans l'excellence musicale des instrumentistes qui en partie ne trouveront un avenir professionnel qu'au coté des musiciens formés aux Orphéons dans les orchestres de Music-hall. Une véritable économie de la musique se développe en France notamment grâce aux succès de

²³ le 6 avril 1896 les membres des différents orphéons créent une association nationale à Bourges dont le siège sera transféré à Paris en 1901 pour devenir la CMF en 1906, qui est toujours aujourd'hui le plus important regroupement de structure Musicale

Mistinguett (née Jeanne Bourgeois 1873 – 1956) et Maurice Chevalier (1888-1972).

En 1910 la radiodiffusion du concert de « CARUSO » depuis le Métropolitain Opéra de New York sur 20 km va révolutionner l'approche de la musique !

La Société Française de radio-électrique (SFR) est créée dans la foulée (le 3 avril 1910) elle deviendra **la société française de TSF** (en 1914) qui après la guerre **diffusera des émissions régulières sous le nom de Radio France né le 29 octobre 1919.**

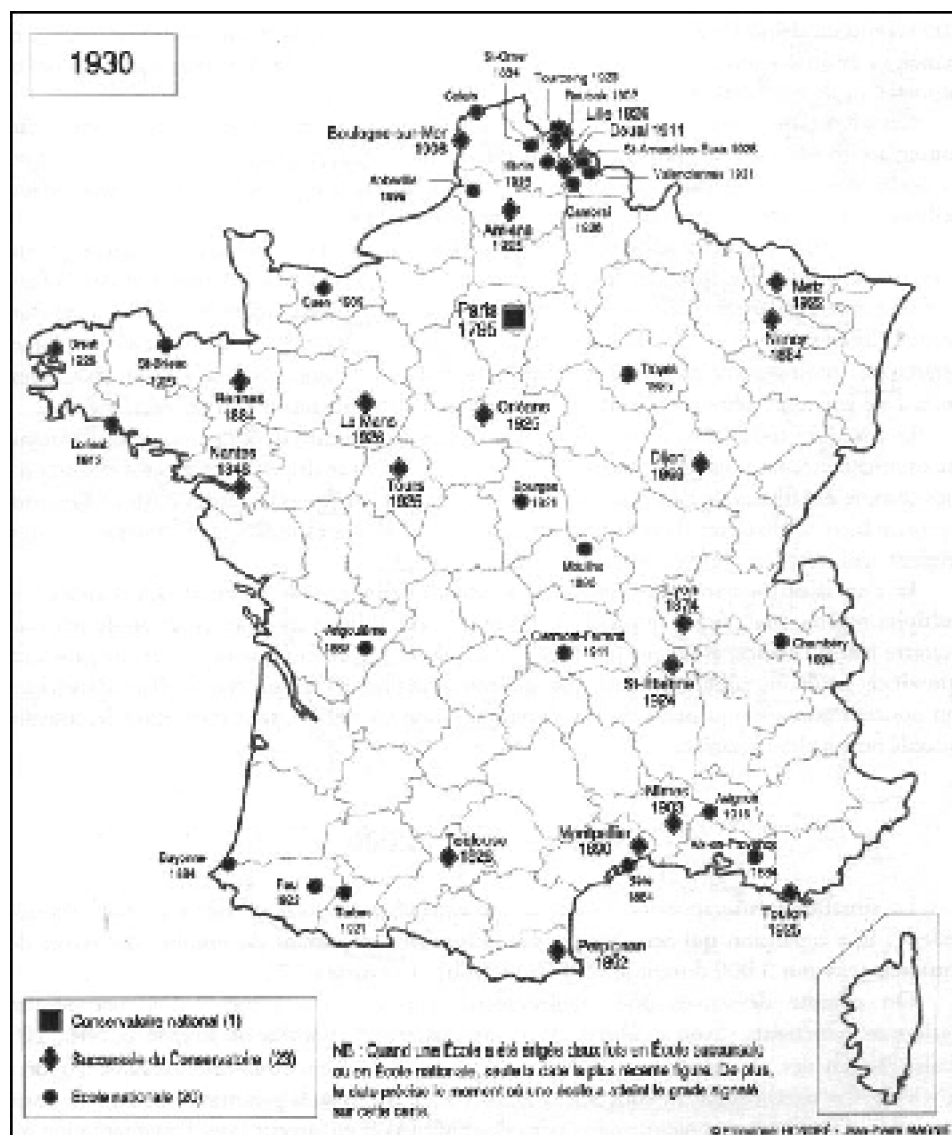


La Grande Musique réservée jusqu'à lors à l'élite par les tarifs exorbitant d'accès aux salles de concert, devient désormais accessible à tous. Mais dans l'euphorie d'après guerre c'est l'opérette qui a les faveurs du public²⁴. Et Fréhel (née Marguerite Boulch 1891-1951) envahit les ondes ce qui aura pour effet de consacrer pour le XX° siècle la rupture entre musique populaire et musique savante. Puis en 1935 Charles Trenet (1913-2001) ré-introduira discrètement le jazz en France ... **la chanson**

²⁴ Ce succès occultera amplement la venue des premier musiciens de jazz sur le territoire français avec l'armée US.

française était née, la culture populaire pouvait dès lors se fédérer autour d'un répertoire commun et d'une pratique artistique professionnelle !

En 1930 alors que la France compte 44 établissements d'enseignement contrôlés par l'état (carte n°4) le premier mouvement de contestation collective du système pyramidal et élitiste des conservatoires voit le jour, y compris à l'intérieur ! En effet, des directeurs de succursales protestent contre l'inégalité flagrante de traitement entre Paris et la province²⁵. Le système n'en continuera pas moins à se développer dans un autisme dédaigneux.



A4 Le Front populaire une politique de culture populaire...

²⁵ « Sur 4 487 384 francs consacrés aux écoles de musique par les collectivités l'état participe à hauteur de 114 000 francs alors qu'il contrôle totalement le fonctionnement » : Paul le Flem 1931 dans le journal le Comœdia. Cité par Noëmi Duchemin dans « *le modèle français de l'enseignement musical* » Enseigner la musique n°4 ed. : CNSM-CEFEDM Lyon 2000.

Symboliquement au moins, **la date du 6 juin 1936 marque un tournant dans l'histoire de la société française**. C'est en effet la date des accords dits de Matignon qui, avec la semaine de 40 heures, instituent les congés payés. C'est ce que Philippe Poirier appelle **" l'ouverture d'un nouvel espace social ²⁶ "**. C'est l'accession démocratique à un temps libre qui était auparavant le privilège des classes dominantes. **Edgar Morin dans *L'esprit du temps* ²⁷ a montré comment ce temps, gagné sur le travail, a profité au développement de l'affirmation individuelle : " Le travail en miette " décrit par Georges Friedmann, au sein des grands ensembles industriels ou bureaucratiques s'est vidé de responsabilité et de créativité pour l'O.S....La personnalité niée dans le travail essaie de se retrouver hors de la zone stérile ; on effectue dans le loisir des travaux où l'on se sent individuellement concerné et responsable voire inventif, comme le bricolage ou bien on développe des talents personnels : violons d'Ingres ou dadas... " (p. 76).**

Léo Lagrange, sous-secrétaire d'Etat à l'organisation des loisirs et du sport sous Léon Blum déclare :

"Nous avons songé également à la Province où presque tout, en matière de loisirs intellectuels et artistiques, est à créer. Pour nous, l'effort principal pour l'organisation des loisirs est un effort de décentralisation...Il faut que les manifestations du folklore soient encouragées. Il faut soutenir et guider les chorales et harmonies. "

L'innovation du Front populaire a été l'élaboration de la notion de culture populaire conçue comme une synthèse entre les pratiques et les orientations de l'éducation populaire et celles des politiques artistiques : l'éducation populaire devient le domaine des loisirs culturels tandis que l'activité artistique, théâtrale notamment, se popularise.

La droite accable le Ministre de sarcasmes, tout en laissant pointer son inquiétude. L'ambition de Léo Lagrange et du gouvernement est perçue comme une atteinte intolérable à la subjectivité des hommes puisqu'il s'agit de " codifier le rêve " au moyen d'une organisation scientifique du loisir conduite par l'appareil législatif et réglementaire dont disposent les pouvoirs publics. Les dispositions législatives et réglementaires en question se borneront en réalité à organiser le cadre qui facilitera la pratique des loisirs.

La " politique culturelle " du Front populaire a en fait fixé un modèle au niveau des modes de gestion, en utilisant abondamment les associations pour conduire l'ACTION CULTURELLE PUBLIQUE. Les mouvements d'éducation populaire (MJC et Ligue de L'enseignement pour l'essentiel) se lancent dans l'éducation musicale ! Pour peu de temps...

En 1940, Pétain et Laval soucieux de redonner le moral à la France humiliée confient aux Jeunesses Musicales ²⁸, (pourtant nées en réaction à l'endoctrinement croissant des

²⁶ P. Poirier (1996), op. cité, p. 37.

²⁷ E. Morin (1962), *L'esprit du temps*, Paris, éditions Grasset.

²⁸ mouvement Franco-belge créé à Bruxelles, en juillet 1940 juste après l'invasion allemande, par le Français René Nicoloy et le Belge Marcel Cuvelier

jeunes au nazisme) ainsi qu'aux très laïques et sociales MJC ²⁹, les missions d'encadrement « des loisirs des jeunes ». (On avait, à cette époque, la conviction que le langage universel qu'est la musique constituait une force de lutte contre le racisme et l'intolérance). **Les chantiers de jeunesse se feront en chantant** à la gloire de la nation retrouvée !!! Vichy subventionne alors les conservatoires à hauteur de 50% : les nazis et le pouvoir collaborationniste avaient fait de la musique un outil de propagande de premier choix. ³⁰

En 1946 le préambule de la Constitution (repris dans celle de 1958) annoncera le droit -garanti par la Nation- « de chaque individu à l'éducation, à la formation professionnelle et à la culture ».

A la libération les mouvements d'éducation populaire qui s'étaient finalement presque tous auto-dissous en 1943, renaissent de leurs cendres ! En 1945 naissent les JMI et les JMF ³¹, en 1946 la FFMJC ³², puis en 1948 la FNCMR ³³. Ces associations nationales s'attacheront à reconstruire le pays et rapprocher les peuples à travers l'éducation, et notamment l'éducation musicale ! Tous s'accordaient (sans pour autant collaborer) sur quatre priorités en matière d'action musicale : les jeunes publics, les jeunes musiciens, les orchestres et ensembles de jeunes, et le développement social des jeunes par la musique.

Dans l'euphorie économique de la France des “ trente glorieuses ” chacun veut s'accomplir, se réaliser, consommer sa propre existence. **“ Le loisir moderne apparaît donc comme le tissu même de la vie personnelle, le milieu où l'homme cherche à s'affirmer en tant qu'individu privé ” (E. Morin p. 77).**

Pascal, qui faisait partie des “ savants”, avait démontré que le divertissement était une fuite à la question de la mort, une manière d'éluder la question. **Le divertissement à la Française ³⁴ a ainsi véhiculé très tôt une connotation négative.** Il est, selon *Le petit Robert*, **“ ce qui détourne l'homme de penser aux problèmes essentiels qui devraient le préoccuper. ”**

Ainsi, d'une part **l'action des mouvements associatifs restera considérée comme**

²⁹ les Maisons des Jeunes et de La culture : constellation d'associations d'éducation populaire nées de la démarche humaniste de Catherine Descroix, fondatrice en 1906, de la première Maison Pour Tous, à Paris.

³⁰ Myriam Chimène « la vie musicale sous vichy » 2001 édition Complexe HTP CNRS.

³¹ Les Jeunesses Musicales de France, le plus important mouvement musical Français et les Jeunesses Musicales Internationales considérées par l'UNESCO comme étant l'organisation culturelle pour la jeunesse la plus importante de part le monde.

³² Fédération des MJC, née du mouvement la République des Jeunes entrés en résistance en 1943

³³ Fédération Française des Centre Musicaux ruraux, qui s'attachera à préserver l'accès à la connaissance musicale dans les campagnes, en s'appuyant sur le réseau des Batteries-Fanfaires décimé par la guerre.

³⁴ Le mot anglais *entertainment*, de plus en plus employé en français, est dénué de connotation historico-philosophique. Il désigne en même temps le divertissement et le spectacle.

une action sociale et non artistique, et d'autre part leurs méthodes d'enseignements (sauf pour les MJC) empruntées à Wilhem³⁵ et Freinet³⁶ (deux méthodes jugées révolutionnaires !) s'appuient presque exclusivement sur l'apprentissage de la musique classique, **leur action concourt ainsi à reproduire la poursuite de l'excellence et sa consécration par l'entrée au conservatoire.**

Les MJC, de leur côté, en ouvrant **des locaux en libre accès** aux jeunes jettent les bases d'une action publique en faveur des musiques actuelles de l'époque : **le jazz et la chanson !**

Alors que cette musique vraiment nouvelle importée par les américains (jouée qui plus est par des noirs !) envahit les ondes et les places publiques, les conservatoires, les écoles de musiques municipales reproduiront tranquillement leur vieux schéma fondateur du XVIII^e siècle.

Le CNSM devenu un mythe, les écoles publiques de musique, appelées de préférence **conservatoires** (pour les distinguer des écoles pour amateurs) **ont exercé un attrait indéniable sur les familles d'après-guerre soucieuses de voir leurs enfants accéder à un autre statut social qu'elles.**

A L'aube de la création du Ministère des Affaires Culturelles, les choses sont claires, assez bien tranchées. **Il y a d'un côté l'enseignement spécialisé de la musique** à caractère public, avec ses conservatoires à la finalité établie d'identifier et de **former les futurs professionnels, solistes d'un répertoire classico-romantique. Il y a de l'autre les écoles de musique des harmonies-fanfares qui forment des amateurs** pour la pratique collective. **Entre les deux**, il y a une nébuleuse insaisissable d'amateurs de toutes sortes, constituée entre autres des déçus ou recalés de l'enseignement spécialisé de la musique, **des autodidactes qui fréquentent ou pas les MJC mais qui ne jurent pour beaucoup que par la musique américaine.**

A5 André Malraux et Marcel Landowski

Face au recul du christianisme et des valeurs traditionnelles dans notre pays, André Malraux a repris le flambeau missionnaire pour offrir au peuple une alternative : " Le problème que notre civilisation nous pose n'est pas du tout celui de l'amusement ; c'est que, jusqu'alors, la signification de la vie était donnée par les grandes religions, alors qu'aujourd'hui il n'y a plus de signification de l'homme et il n'y a plus de signification du monde, et si le mot culture a un sens, il est ce qui répond au visage qu'a dans la glace un être humain quand il y regarde ce qui sera son visage de mort. La culture, c'est ce qui répond à l'homme quand il se demande

³⁵ Guillaume Louis BOCQUILLON, dit "Wilhem", né en 1781 dans une famille de militaires. Il entreprit des études au Conservatoire National de Musique à Paris entre 1800 et 1820 avant de commencer ses recherches pédagogiques sur l'enseignement de la musique. Il désirait simplifier l'étude de la musique, la mettre à la portée de tous et éduquer l'oreille des Français.

³⁶ Célestin Freinet, 1896-1966, instituteur, préconise au début du XX^e siècle une pédagogie du tâtonnement expérimental, basée sur la dynamique de groupe ; il disait « il faut permettre aux enfants de maîtriser leur progression sans être assujettis à un parcours unique et à un rythme imposé. » Il est à l'origine de La charte des Ecoles Modernes.

*ce qu'il fait sur terre*³⁷ ". **André Malraux a écarté le divertissement du champ de son projet.** Non seulement cela, mais son projet a été élaboré contre.

L'enseignement spécialisé de la musique s'est inscrit dans cette logique, servi par tous les militants du " bon goût ". Or le divertissement n'est pas qu'un abrutissement, il peut être aussi le lieu où **" la sève de la vie trouve de nouvelles irrigations "** (E. Morin, p. 102).

Le grand projet de Malraux de **" rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité et d'abord de la France au plus grand nombre possible de Français "**³⁸ repose sur ce que C. Grignon et J.-C. Passeron³⁹ ont appelé *la position légitimiste*. Les classes populaires sont considérées comme en état de privation de la culture légitime des classes dominantes. Cette problématique du handicap a utilisé le terme de " défavorisés " pour désigner ceux qui sont dans cet état de privation.

Philippe Urfalino⁴⁰, rappelait que **" l'idée d'une démocratisation par l'offre artistique de qualité s'impose dès la création d'un ministère en 1959. Elle est alors associée à la triple exclusion de l'éducation artistique, de l'amateurisme et du réseau associatif de l'éducation populaire, comme vecteur possible de la démocratisation "**. Les amateurs ne furent envisagés que comme une **" cible missionnaire "** afin de les sortir de leur état de privation. Le ministère fut celui des artistes, des professionnels et non des amateurs ; **Malraux s'était donc inscrit en droite ligne des principes qui présidaient alors à l'enseignement spécialisé de la musique**

Il n'a donc aucunement favorisé le développement d'une éducation artistique à l'école d'autant moins que l'Education nationale lui était hostile⁴¹. Dans sa logique du refus de médiation artistique et de l'amateurisme il exclura le réseau associatif de l'éducation populaire. C'est certainement dans le but d'enlever toute légitimité artistique aux MJC que Malraux créera les Maisons de la Culture⁴². C'est donc dans le cadre de cette politique culturelle qu'est nommé le compositeur **Marcel Landowski en 1964** comme **inspecteur général de l'enseignement musical**. Il deviendra ensuite **le premier directeur de la musique au sein du premier service de la musique** (future Direction de la Musique et

³⁷ A. Malraux, *Discours d'inauguration de la maison de la culture d'Amiens le 19 mars 1966, rapporté par P. Poirier (1996) op. cité p. 56.*

³⁸ *Décret du 24 juillet 1959.*

³⁹ C. Grignon, J.-C. Passeron (1984), *Le savant et le populaire*, Paris, éditions Gallimard.

⁴⁰ *Revue Esprit, janvier 1997, p.43.*

⁴¹ L'administration du nouveau ministère des Affaires culturelles avait été prélevée au ministère de l'Education nationale.

⁴² " Les maisons de la culture n'apportent pas des connaissances, elles apportent des émotions, des œuvres d'art rendues vivantes, au peuple qui est en face de ces œuvres d'art. " André Malraux Confondues aujourd'hui avec les MJC, elles étaient à l'époque les pires ennemies de la FFMJC.

de la Danse) du Ministère des Affaires culturelles.

En 1966 est créé le service de la Musique qui deviendra en 1969 la Direction de la Musique et de la Danse. Le nom de Marcel Landowski est associé au plan décennal pour l'organisation des structures musicales françaises, publié en juillet 1969. Dans son principe, ce plan est destiné avant tout à doter la France de musiciens professionnels de qualité et en plus grande quantité pour les orchestres, que M. Landowski envisage de multiplier sur le territoire. Il développe l'idée de la pyramide : *seule une large base peut offrir un sommet élevé*⁴³. Il envisage l'élargissement de cette base par l'augmentation du nombre d'ENM⁴⁴ et plus encore d'EMMA⁴⁵. " Ainsi va naître le DFE (Diplôme de Fin d'Etudes) destiné aux " *amateurs éclairés* ", dit M. Landowski, tandis que les futurs professionnels pourront continuer en suivant la filière dite préparatoire supérieure : "***formons ; si l'élève est bon il sera professionnel, sinon amateur***"⁴⁶. Le principe du tamis est seulement amplifié. L'amateur est confirmé dans son image négative d'un professionnel qui n'a pas réussi. D'autre part la conception malracienne de la culture légitime se voit pleinement avalisée par Landowski.

En 1969, l'organisation de l'administration centrale est complétée par la mise en place des trois premiers directeurs régionaux des Affaires culturelles (DRAC), réformes qui amorcent la déconcentration du ministère et entraînent la participation des collectivités locales dans son initiative.

En ces années 69-70, le jazz, le rock, la pop-music et ses dérivés, les musiques traditionnelles n'entrent pas dans le projet de M. Landowski. Ainsi, même si les premières productions musicales réunissant orchestre philharmonique et pop-rock entame la réconciliation entre le passé et le présent⁴⁷, ces expressions musicales ne font pas partie de la culture légitime selon l'élite, réunie consensuellement autour de "***l'idéologie du goût naturel***"⁴⁸ (des âmes bien nées. Face à la culture de masse, conçue comme aliénation par Malraux, le processus pédagogique de l'enseignement spécialisé de la musique va consister en "***un travail de déculturation, de redressement et de correction***" (P. Bourdieu p. 77). Ce que J.-C. Lartigot, comme professionnel de pédagogie fondamentale au CNSM de Lyon, a exprimé autrement⁴⁹ : "***les élèves sont invités à laisser leurs goûts, leurs affinités, leur mode d'accès au plaisir au vestiaire idéologique de l'école et ils sont sommés de les remplacer par d'autres***".

⁴³ Cité par P. Pfirsch (1995), op. cité, p.26.

⁴⁴ Ecole Nationale de Musique

⁴⁵ Ecole Municipale de Musique Agréée

⁴⁶ . P. Pfirsch (1995), *L'Etat et l'enseignement musical, mémoire de DESS, Dijon, p. 122*

⁴⁷ « **Music** » sur l'album « **REBEL** » de John Miles enregistré en 1976 avec le Philharmonic Orchestra of London est un monument du genre

⁴⁸ Pierre Bourdieu (1979), *La distinction, Paris, édition de minuit, p. 73*

Ni mai 68 ni l'ampleur que prend entre les années 1970 et 1980 le mouvement et l'industrie «des musiques pop» ne changeront la ligne politique des gouvernements en matière d'enseignement musical.

En 1996, *L'enquête sur les activités artistiques des français*⁵⁰ concernant les écoles de musique et les pratiques amateurs, donnait une sorte de bilan du système Landowski. On y découvre que l'accroissement considérable du nombre d'écoles de musique depuis les années 70 n'a induit qu'un très faible accroissement de la pratique musicale amateur adulte. L'enquête montre, en effet, que parmi les 25-34 ans (la génération charnière, la première à avoir bénéficié du boum des écoles de musique), 9 % seulement persévéraient encore dans une pratique amateur. Parmi la génération précédente (35-44 ans) qui, elle, n'avait pas bénéficié de l'essor des écoles de musique, 8 % ont encore une pratique amateur. Le pourcentage restant le même pour les 45-54 ans. Les chiffres sont donc relativement stables, comme s'il ne s'était rien passé de significatif.

En 1992, lors du colloque sur les pratiques instrumentales amateurs⁵¹, **Marc-Olivier Dupin alors directeur du CNR d'Aubervilliers-la-Courneuve remarquait : " les conservatoires et écoles de musique sont pleins ; la fréquentation des concerts en baisse ; la pratique amateur d'ensemble stabilisée à un niveau assez bas. Où sont donc passés les élèves des conservatoires ? [...] Cela signifie que depuis 25 ans nous n'avons pas réellement réussi à bien articuler la pratique amateur avec la formation initiale spécialisée. "**

En fait, depuis la création du CNSM en 1795, les choses n'ont pas fondamentalement changé, les principes de base n'ont pas été remis en question⁵². Pourtant le monde, celui qui existe à l'extérieur des conservatoires d'enseignement spécialisé, a, lui, beaucoup changé.

B L'EMERGENCE DES MUSIQUES ACTUELLES

A l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981, la crainte des « conservatoires » se trouve très bien résumée dans cette expression : **Musique Savante contre Musique**

⁴⁹ 36 J.-C. Lartigot (1992) " Les finalités et les objectifs généraux de la formation des musiciens aux métiers de l'enseignement ", Actes du Colloque de Villeurbanne (1992), *De quelles écoles de musique et de danse la société a-t-elle besoin ?* » Strasbourg, éditions Conservatoire de France.

⁵⁰ 37 O. Donnat (1996), *Les amateurs ; enquête sur les activités artistiques des Français*, ministère de la Culture-DEP, Paris, La Documentation Française.

⁵¹

⁵² Nous verrons plus loin toutes les tentatives entamées depuis 1982 au niveau de la Direction de la musique et de la danse (DMD) pour évoluer en direction de la pratique amateur et des musiques populaires mais nous verrons aussi la résistance du corps enseignant et d'un certain nombre de directeurs qui ont souvent rendu ces tentatives inopérantes ou illisibles.

Marchande...deux termes symboliques pour nous suggérer qu'il n'y aurait pas de place pour l'une d'elle dans le temple... Les milieux autorisés de la culture les appelleront aussi les musiques dérivées, peut-être pour mieux évoquer les conduites déviantes qui sont censées aller avec...Alors les milieux des musiques « non-classiques » se fédèreront autour du terme musiques actuelles. Que désigne ce terme ? On verra qu'il est finalement porteur de toutes les revendications et incompréhensions d'une culture populaire que « l'élite » a craint et méprisé depuis des siècles.

Pour mieux comprendre toutes les richesses et la complexité des musiques actuelles, il est nécessaire d'en connaître l'histoire et l'imbrication dans la musique en générale. Sinon chaque groupe social, chaque esthétique qui la compose aura tendance à se revendiquer seule, de la musique actuelle, et il en sera d'autant plus facile d'en rejeter l'appartenance à l'art divin. Cette histoire est difficile à connaître car ces musiques longtemps considérées par les pouvoirs (qu'ils soient inquisiteurs, royaux, coloniaux ou républicains) comme avilissantes se sont développées à l'abri de ceux qui maîtrisaient l'écriture et l'édition.

“ La beauté faite exprès, ce que nous appelons l'art, cela n'occupe dans l'histoire de l'occident que quelques siècles. Brève parenthèse ⁵³ , disait Régis Debray. Cela est d'autant plus vrai que l'histoire de la musique telle qu'elle est enseignée dans les conservatoires se réduit encore aujourd'hui à l'histoire de la musique occidentale du VIII° au XIX° siècles. La véritable fracture musicale s'est développée à partir de la colonisation où il convenait de nier l'existence d'une culture à une population sauvage, et de rejeter la filiation de notre propre culture. Et si musiques champêtres ⁵⁴ et musiques savantes faisaient encore bon ménage à la fin du XVIII° siècle, la république va consacrer la rupture entre musique civilisée (d'Etat) et musique indigne (d'ignorant). Bartok, Debussy, Ravel ⁵⁵ ,... s'inspireront pourtant des musiques traditionnelles du monde qui s'ouvriraient à eux avec le développement des moyens de transports. Rien n'y fait ! Aujourd'hui, s'utilisent encore dans les conservatoires des livres d'histoires de la musique prétendant que la musique occidentale n'est que le fruit de la culture indo-européenne... Une vision réductrice de l'histoire dont on a pu apprécier le danger entre 1933 et 1945.

Ainsi il m'a été très difficile de trouver et même de regrouper les ouvrages retraçant l'histoire des musiques actuelles, chaque esthétique écrivant sa propre histoire en considérant les seules influences qui lui semblent avoir eu une importance dans son évolution. C'est aussi là un des grands défauts de la majorité des musiciens qu'ils soient classiques, ou actuels. Un jazz-man sera capable de citer par cœur la presque totalité des grands compositeurs de son style, mais ignorera les noms de prestigieux musiciens orientaux ou sud-américains dont le jazz s'est nourri. Les rockeurs sont encore certainement plus minimalistes dans leur écriture de l'histoire musicale. Nous sommes

⁵³ R. Debray (1992), *Vie et mort de l'image; une histoire du regard en occident*, Paris, Gallimard, p. 158.

⁵⁴ C'est ainsi qu'ont appelé à la cour les musiques du peuples.

⁵⁵ Bela Bartok : «Danse du Boiteux » 1928 inspirée du folklore slovaque et de rythmiques indoues - Debussy : « pagode »1889 inspirée des musiques vietnamienne - Ravel : « le Boléro »1928 inspiré de musique andalo-orientale.

pourtant un certain nombre ⁵⁶ à considérer que même si cet esprit de chapelle pouvait se comprendre à une période où il fallait lutter pour faire exister un style, toutes les musiques, qu'elles soient classiques ou actuelles sont le résultat de la rencontre des hommes, des cultures, des instruments et des folklores du monde. C'est en tout cas ce que démontrent les recherches de Pierre Sauvanet ⁵⁷, François Picard ⁵⁸, Jean François Dutertre ⁵⁹, Fabricio Giuffrida ⁶⁰ Laurent Aubert ⁶¹ et So Kalmery ⁶², pour ne citer qu'eux !

En dépit de l'évidence d'une (ou d'une multitude de) culture(s) des musiques actuelles, du talent de Jack Lang et de l'insistance de ses successeurs au ministère de la culture, le conservatoire va résister aux efforts de réforme. Ainsi, après vous avoir éclairé sur le terme « Musiques actuelles » et sur les avancées technologiques notables dans ce domaine, je vous livrerai une brève histoire des musiques actuelles. Puis nous étudierons le « je t'aime moi non plus » qui sous-tend l'histoire des relations politiques entre l'Etat et les musiques actuelles ; il en reste toutefois depuis 1981 un bon nombre de lois et d'événements marquant le début d'une prise en compte des musiques actuelles par les pouvoirs publics. Nous évoquerons aussi la culture de masse, cet épouvantail qu'agitent les tenants de la culture culturelle ⁶³.

B1 Musique Actuelle : une terminologie ambiguë

⁵⁶ Voir liste d'auteurs ci-dessous.

⁵⁷ Pierre Sauvanet : « Rythmes et philosophie » : Acte des journées d'études de Dijon du 7 avril 1994, [organisées par le Groupe Rythmes et philosophie, Université de Bourgogne]; sous la dir. de Pierre Sauvanet et de Jean-Jacques Wunenburger Paris : Ed. Kimé, 1996 Châtenois-les-Forges: Impr. du Lion

⁵⁸ PICARD François. "Pour une anthropologie musicale", Ecouter voir, N°60, Décembre 1996

⁵⁹ Jean-François Dutertre Président de la.FAMDT Fondateur du groupe Mélusine,(une référence en matière de musique traditionnelle française) à publié en 1975 la première collection de disques de collectage, *l'Anthologie de la musique traditionnelle française* (Grand prix de l'Académie Charles Cros en 1980. Il est l'auteur de nombreux articles sur les traditions populaires françaises.

⁶⁰ Fabrizio GIUFFRIDA : rédacteur en chef du magazine italien World Music " le métissage industrialisé ", Ecouter Voir, n°60, décembre 1996

⁶¹ Laurent Aubert : Ethnomusicologue. Fondateur et directeur des Ateliers d'ethnomusicologie de Genève conservateur au musée d'ethnographie de Genève, Il est l'auteur de plusieurs publications (livres, articles, CD) touchant à ces différents domaines et collabore régulièrement au mensuel Le Monde de la Musique

⁶² So Kalmery, Musicien, Africaniste et amis. Il rédige actuellement une histoire de la musique sur le thème « à la recherche de la musique originelle » en collaboration avec l'institut du monde Arabe. Je vous conseille l'écoute de son dernier Album : « Bandera » 2001 Ed : Pygmalion records

⁶³ Mon expression favorite pour désigner la production artistique qui n'intéresse que ceux qui considèrent faire partie de l'élite cultivée.

Avant de se lancer dans l'histoire des musiques actuelles il est utile de se poser la question de ce que désigne ce terme et s'il est bien adapté à ce que l'on veut lui faire représenter.

« Les mots apparaissent pour répondre à certaines interrogations, à certains problèmes qui se posent dans des périodes historiques déterminées et dans des contextes sociaux et politiques spécifiques. Nommer c'est à la fois poser le problème et déjà le résoudre, d'une certaine façon. »⁶⁴

L'apparition sans cesse croissante de nouveaux genres musicaux a nécessité le besoin de les regrouper sous un terme générique. Les classicistes les appelleront les musiques dérivées, un terme subtilement dénigrant ! En effet, n'ayant jamais été enseignées dans les établissements d'état d'une part, composées des musiques traditionnelles d'autre part qui sont à l'origine de la musique classique (faut-il le rappeler) et provenant pour le reste des influences africaine et afro-américaine, difficile de comprendre en quoi elle seraient dérivées de la musique classique ! Sauf à retenir la définition du dictionnaire Hachette du verbe dériver : marine – aviation : avoir tendance (sous l'effet du vent et des courants) à s'écarter du cap suivi, aller au gré du vent et de la mer sans pouvoir se diriger.

Deux termes sont alors apparus successivement pour les nommer : « *musiques amplifiées* » et « *musiques actuelles* »

Ces deux appellations ont été souvent sujettes à controverses. Tantôt trop floues pour les uns, tantôt trop restrictives pour les autres. Marc Touché⁶⁵, sociologue et chercheur au CNRS donnait cette définition des musiques amplifiées :

« Les musiques amplifiées ne désignent pas un genre musical, mais se conjuguent au pluriel pour simplifier un ensemble de musiques et de pratiques sociales qui utilisent l'électricité et l'amplification sonore comme élément majeur des créations musicales et des modes de vie (transport, stockage, condition de pratiques, modalités d'apprentissage...). A la différence des musiques acoustiques qui nécessitent l'appoint ponctuel de sonorisation pour une large diffusion, les musiques amplifiées sont créées, jouées à partir de la chaîne technique constituée par les micros et la pré-amplification (travail sur les fréquences, les effets sonores...) ainsi que l'amplification et les haut-parleurs. S'y côtoient les musiques de recherche, les diverses formes de rock'n roll, rap, jazz-rock, jazz, hard rock, funk, reggae, chanson, house-music, tous révèlent les dérivés de la culture rock ».

La terminologie Musique Amplifiée excluait de facto les musiques traditionnelles, et les musiques du monde, qui ne bénéficiaient elles non plus d'aucune reconnaissance de l'état. Le vocable fédérateur « Musiques Actuelles » lui sera donc rapidement préféré dans le sens musiques actuellement jouées et appréciées, en opposition parfaite à la musique classique considérée comme n'étant que patrimoniale.

⁶⁴ Denys Cuche, « La notion de culture dans les sciences sociales », Repères, 1998

⁶⁵ Marc Touché, « Connaissance de l'environnement sonore urbain. L'exemple des lieux de répétitions. Faiseurs de bruits ? Faiseurs de sons ? Question de point de vue ». Editions CRIV/CNRS, Vaucluse, 1994

Ces termes désignent donc toutes les musiques, qui ne sont pas classiques : rock, rap, reggae, musique électronique mais aussi le jazz, la chanson, la musique traditionnelle occidentale et les musiques du monde (appeler « World Music ».)

Catherine Trautmann en annonçant le 7 décembre 1997 à Rennes , la création de la Commission Nationale des Musiques Actuelles institutionnalisera le terme. Cette appellation est devenue un moyen de reconnaissance pour ces musiques ; les nommer revient à revendiquer et à désigner les enjeux esthétiques sociaux et culturels qu'elles soulèvent. Cependant, le terme de « musiques actuelles » pose autant de problèmes qu'il n'en résout. S'il est admis par les acteurs et les institutions de ce secteur, dans le cas d'une telle terminologie, on peut alors parler du « poids des mots », formule empruntée au sociologue *Marc Touché*⁶⁶, pour qui le terme de musiques actuelles « revient à déclarer la guerre aux institutions classiques en faisant comme si elles n'avaient plus de sens actuel (...)

« Actuelles » ne crée t-il pas une rupture des liens entretenus par la musique avec notre histoire culturelle et sociale. Alors que les musiques populaires souffrent déjà d'un manque patent d'interventions patrimoniales, la simple lecture du terme « musiques actuelles » nous ferait presque oublier qu'un échange permanent existe entre les œuvres d'aujourd'hui et notre passé ! La musique actuelle ne s'inspire t'elle pas, ne se revendique t'elle pas de ses racines ethniques et donc ancestrales. Enfin, son utilisation tend à uniformiser à leur insu les nombreux genres musicaux que les musiques actuelles englobent et, du même coup, les groupes sociaux qui en sont issus.

Ainsi le CAEM « A fleur de peau » à Paris préférera dès 1994 se désigner comme une école de « **la musique et toutes les musiques** »⁶⁷ Un terme peut-être trop avant-gardiste ?

La tendance au ministère de la culture est aujourd'hui à dire « les musiques actuelles, jazz et traditionnelles ». Ce qui est certes moins réducteur, mais plus long. Vous ne m'en voudrez pas d'utiliser parfois « musiques actuelles » pour résumer l'ensemble des esthétiques « non classiques »

B2 Quelques repères sur les avancées technologiques :

L'histoire des musiques actuelles est intimement liée aux avancées technologiques qui ponctuent notre société L'évolution et l'intégration des technologies de reproduction du son ont fortement modifié les habitudes culturelles de la population, tant du point de vue de la composition et de l'écoute que de la pratique en elle-même. Voici quelques repères historiques :

1889 : Mise sur le marché du premier phonogramme d'Edison.

⁶⁶ *Marc Touché, « Connaissance de l'environnement sonore urbain. L'exemple des lieux de répétitions. Faiseurs de bruits ? Faiseurs de sons ? Question de point de vue ». Editions CRIV/CNRS, Vauresson, 1994*

⁶⁷ plaquette de présentation année scolaire 1994-1995.

1909 : la radio diffusion de la musique

1925 : le microphone

1930 : l'orgue électronique

1935 : les guitares électrifiées

1952 : les instruments mythiques (Gibson Les Paul, Fender Stratocaster...)

1958 : le piano électrique

1965 : le synthétiseur

1979 : la musique assistée par ordinateur

1981 : Légalisation des radios libres en France

à partir des années 1990 : généralisation de la musique assistée par ordinateur désormais accessible à tous, y compris au non-musiciens

« Ce qui était encore dans les années 50 une pratique exceptionnelle réservée à une minorité de mélomanes est devenue avec la généralisation de l'équipement des ménages en matériels audiovisuels une pratique banale, quotidienne pour la majorité des jeunes générations. »⁶⁸. On le comprend donc, l'évolution technique, sous l'influence de l'industrie japonaise, est sans aucun doute le facteur le plus important dans l'émergence des musiques dites actuelles. En effet, on peut constater l'augmentation qualitative régulière des conditions d'écoute de la musique avec l'invention de supports tels que le CD ou de systèmes d'écoute tels que les baladeurs. En outre, la baisse du prix du matériel de musique (guitares, amplis, samplers...) a rendu accessible la pratique de la musique à une large majorité de français. Cette amélioration qualitative de l'équipement s'est accompagnée d'une augmentation quantitative toujours en terme d'équipement. Les études menées au Ministère de la Culture par le D.E.P. démontrent la tendance croissante des français à s'équiper en matériel hi-fi. On note par exemple qu'en 1973, seuls 8% des français possédaient une chaîne hi-fi ou un poste stéréo contre 56% en 1985⁶⁹ et certainement 100% aujourd'hui, car 95% des 12-25 ans en 1995⁷⁰ déclaraient posséder cet équipement. Cette évolution spectaculaire de l'équipement des français en matériel d'écoute de la musique, explique l'évolution croissante des pratiques d'écoute de la musique. En effet, un jeune sur deux déclare écouter plus de dix heures de musique par semaine, et 57% d'entre eux écoutent fréquemment de la musique pour elle-même, sans rien faire d'autre. Enfin, on observe également que les ventes de supports musicaux depuis la révolution du CD ont explosé, et ce malgré les prix prohibitifs pratiqués par la distribution.

L'essor des radios musicales sur la bande FM et, dans une moindre mesure, celui des chaînes télévisées diffusant principalement des clips sur le réseau hertzien comme M6 ou sur le câble, ont par ailleurs contribué à accroître la durée d'écoute musicale. La

⁶⁸ Olivier Donnat « *les français face à la culture* » Paris, Ed La Découverte, 1994

⁶⁹ 1 Olivier Donnat, « *Les français face à la culture* » Paris, Ed La Découverte, 1994

⁷⁰ Paul Yonnet, « *Jeux, Modes et masses face à la culture* », Paris, Ed Gallimard, 1995

musique est devenue omniprésente, alors, on ne s'étonnera pas« *qu'un français sur trois, écoute de la musique un jour sur deux* ⁷¹

En dépit de tous les efforts des classes dirigeantes, à l'appui des avancées des technologiques de reproduction du son, de musiques récréatives, ou exutoires des minorités, s'est développée un véritable phénomène de société tant sur le plan politique qu'économique. Nous allons voir comment...

B3 Brève Histoire des musiques actuelles :

B3-1 La genèse :

La musique traditionnelle, les folklores (africain, occidental, oriental) sont à la base même de l'existence de musiques actuelles ; on ne peut dater leur apparition, mais il est acquis que dès que l'homme fût homme il chanta puis frappa dans ses mains. **Il y 1,5 millions d'années** soucieux de se trouver en bon terme avec les divinités, la nature et la terre nourricière, l'Homo Habilis accompagnera ses danses rituelles d'un fond sonore. Cet accompagnement musical est obtenu en frappant ses mains puis par le choc d'objets entre eux.

Plus tard, les troubadours, ménestrels et autres griots seront longtemps porteurs de mixités musicales tout autant que d'informations de poésie et de raillerie du pouvoir... les premiers Rockeurs en quelque sorte ! Ainsi, si notre musique est évidemment issue des folklores des tribus qui ont peuplé l'Europe, depuis les grands explorateurs, elle se teinte des musiques du monde...

Au XVII^e siècles dans les caraïbes esclavagistes **naît le calypso** une musique destinée à rythmer les joutes oratoires des chanteurs qui se politisent petit à petit. Inspirées du Cariso, chanson populaire satirique chantée en patois français, les mélodies empruntent aux musiques de carnaval. Cette expression deviendra l'identité de tous les exilés d'Afrique... En 1797, un colon inconnu relève et écrit pour la première fois un calypso. **Le calypso influencera toutes les musiques modernes américaines et africaines..** Il renaîtra en 1930 avec la mode des musiques « exotiques » en Europe.

A la même période et sur le même processus, en Colombie sur des thèmes de fanfares allemandes et de musiques amérindiennes **la Cumbia** ⁷² voit le jour. **Fin XVIII^e Au Mexique** des orchestres « d'indigènes », **les mariachis** sont formés par les prêtres pour rythmer les cérémonies religieuses. Ces musiques géographiquement marquées joueront un rôle fondamental dans la construction de l'identité nationale de leurs pays, la musique mariachi inspirera aussi de nombreux compositeurs de Jazz. Si les musiques précolombiennes d'Amérique centrale se sont diluées dans la colonisation, **les musiques andines** venu du « fond des temps » protégées par la cordillère traverseront les siècles et enrichiront le patrimoine musical mondial.

⁷¹ Olivier Donnat « les français face à la culture » Paris, Ed La Découverte, 1994

⁷² Considérée par les Colombiens comme étant à l'origine de la Salsa

Au XIX^e siècle à Bahia do Brazil une musique d'esclaves noirs, chantée en kibunda (dialecte originaire du Ghana), est jouée en cachette. En prenant les instruments, les costumes des blancs, ils se moquent d'eux, de leurs manières et de leurs prières tout en copiant à l'africaine des polkas ou des valse. **la Samba est née !** A la fin de l'esclavage une dérivée plus mystique empreinte des musiques indigènes d'Amazonie se développera : **le Maracatu**.

B3-2 La Fin de l'esclavage donne le Blues et le Mérenqué aux Amériques

1865 : Le blues et le négro spiritual naissent avec la fin de la guerre sécession sur les rives du Mississippi au sud des Etats-Unis. L'émancipation proclamée en 1863 par le président Abraham Lincoln donnait la liberté aux populations noires qui étaient donc libres, mais libres de quoi ? Dans un sud profondément raciste l'expression du malaise de toute une communauté transformera les « Working Song », (chansons de travail) en « Blues » accompagnés de banjo et de mandoline ; L'origine africaine du Blues est d'ailleurs confirmée par une certaine parenté avec le chant des troubadours ouest-africains, les griots, mais surtout par l'usage des gammes pentatoniques typiques de l'Afrique. Vers 1900 s'est imposée une structure fondée généralement sur des refrains de trois fois quatre mesures. Parallèlement se développera dans les églises catholiques le négro-spirituel, alors que le blues sera considéré comme la musique du diable. Mamie Smith avec « Crazy Blues » enregistré en 1920 est l'un des pionniers du Blues

A la fin du XIX^e siècle on danse dans toutes les **Caraïbes, le Mérenqué** une musique inspirée du calypso et des quadrilles. Tandis qu'un style propre aux Antilles françaises, voit le jour : **la Biguine**. Le Mérenqué fera dans les années 1920 son entrée en Afrique, et deviendra en Côte D'or (**actuel Ghana**) **le High- Life**, musique hégémonique de toute l'Afrique noire jusqu'en 1940. **La rumba**, au Congo puis **le Mbaquanga** en Afrique du Sud en sont issus, et resteront jusqu'à aujourd'hui les plus grands courants musicaux de l'Afrique chrétienne.

B3-3 Le XX^e siècle et le JAZZ

C'est **au début du XX^e siècle** qu'émergea, à La Nouvelle-Orléans dans le Dixieland, le premier style de jazz, mêlant le blues aux polkas, marches et quadrilles, des orchestres noirs jouant pour les Blancs, à l'occasion de fêtes religieuses, de carnivals, de mariages, de défilés et de funérailles. Les groupes interprétaient des chants funèbres lorsqu'ils se rendaient à un enterrement, et des marches plus entraînantes sur le chemin du retour. Ce sont donc naturellement des fanfares de cuivres qui présidèrent aux débuts du jazz, empruntant au ragtime (une forme accélérée du blues) ; le jazz eut rapidement un succès foudroyant, jusqu'à être presque confisqué par les blancs.

On le baptisera « **Le jazz new Orléans** »: Parmi les principaux musiciens ayant pratiqué ce type de jazz figurent : le légendaire trompettiste **Buddy Bolden** et **The Original Dixieland Jazz Band** (Orchestre Blanc qui réalisa **le premier enregistrement de jazz en 1917**). Le musicien le plus symbolique de ce style demeure cependant **Louis Armstrong**, qui fut le premier véritable improvisateur du jazz.

1900 : le music hall : la France d'en bas transforme ,arrange les musiques

populaires, **Maurice Chevalier et Mistinguett** à renfort de grands orchestres, en feront des succès mondiaux. **Vincent Scotto** qui n'a fréquenté aucun conservatoire écrira pas moins de 4000 chansons, 60 opérettes et 200 musiques de films, dont de nombreux succès : "J'ai deux amours " (Joséphine Baker), " Prosper " (Maurice Chevalier), " Le Trompette en bois " (Milton), " Marinella " (Tino Rossi), " Le plus beau tango du monde " (Alibert) ⁷³ En **1919** : l'après guerre consacre la naissance d'un style musical particulier à la France avec **Fréhel** et Charles **Trenet** : « **La chanson française** », mélangeant poésie et musique.

En 1920 **Oum Kalsoum** commence en **Egypte** une carrière qui fera d'elle pendant 50 ans la plus grande artiste du monde arabe et le symbole de l'identité du Maghreb.

Dans les caraïbes qui ont vécu la guerre de loin, la rencontre du jazz et de la calypso donne naissance au « **Son** » à **Cuba** avec des orchestres comme celui de **Carlos Potato Valdès**. Le « son » est à l'origine du **tango, du mambo et du Cha-cha-cha**. Il deviendra en 1960 la **Salsa** à Porto Rico et aux Etats Unis (Miami - New-York) La Colombie avec la « **Cumbia**» ⁷⁴ revendique aussi la paternité de la salsa .

La musique de piano constitua, **dans les années 1920**, une autre facette essentielle du jazz. Des compositeurs classiques comme **Georges Gershwin** et **Igor Stravinsky** s'essayeront avec réussite dans le jazz ; en 1928 **Ravel** empruntera au à la musique orientales pour écrire le Boléro. Cette période vit aussi le nombre de musiciens dans les orchestres augmenter considérablement et modifier le style de jeu. **Duke Ellington** restera certainement le meilleur ambassadeur de ce style appelé swing, popularisé au Cotton club à New York.

En 1925 fraîchement arrivé du Mississippi Joséphine Baker donne son premier spectacle de music-hall à Paris elle deviendra la première star noire du monde occidental c'est aussi l'avènement du **show business**. La chanson française prends consistance à partir de 1931 avec les textes **de Jacques Prévert**, suivi du succès fulgurant de **la même PIAF** qui enregistre son premier disque en 1935 : Les mêmes de la cloche(écrit par V.Scotto).

En 1940, Le musicien de jazz le plus influent, du moment **Charlie Parker**, devient le leader d'un nouveau style, **le be-bop** avec dans son orchestre un jeune trompettiste du nom **de Miles Davis**. Ce style rythmera les fêtes de **la libération de Paris en 44** Puis dans les années 60 le jazz se teintera de toutes les influences (y compris classiques) pour déboucher sur le jazz rock en 1970 après la curieuse période du Free Jazz.

En 1947 un jeunes guitariste guyanais **Henry Salvador** ancien guitariste de Django Reinhardt et tout juste débarqué du Brésil sort son premier enregistrement : « maladie d'amour ». La même année, **Léo Ferré** commence sa carrière d'artiste anarchiste, dans son sillage un jeune poète **Georges Brassens** écrit ses premières chansons puis Ivo Livi dit **Yves Montant** devient star internationale, c'est l'âge d'or de la chanson française.

⁷³ Cent ans de chansons françaises " par C. Brunschwig, L-J. Calvet et JC. Klein (éditions du Seuil, 1981).

⁷⁴ Toto La Monposina est la Star incontestée de la Cumbia . Je vous conseille « La candela Viva » ed. Realworld 1993

B3-4 Les trente glorieuses entre insouciance, revendication et retour au source

A partir de 1950 : la country, musique de blancs dont la guitare et le banjo sont les éléments principaux prend un essor considérable, dans le centre des états unis, lorsqu'en **1954** :Le gouvernement fédéral instaurent la suppression de la séparation des races dans les écoles et dans l'armée. Immédiatement, plusieurs groupes de musiciens Noirs ont un certain succès auprès des Blancs. Le Blues, le Boogie-Woogie, le Swing des Noirs, qui avaient donné naissance au Rythm'and'Blues se mélangent à la musique Country des Blancs. C'est alors qu'on parla de **Rock and Roll**. **Elvis Presley** en restera le symbole. Alors que **le Twist**, la version légère du rock'n'roll d'une jeunesse insouciante se développe en France, **Boris Vian** chante le déserteur.

En 1956 Ravi Shankar, musicien indien déjà réputé, commence une carrière internationale qui influencera plus tard la musique « pop » des Beatles. Au Pakistan **Nusrat Fateh Ali Khan** fait revivre une musique mystique séculaire le Qawwal, et deviendra rapidement une star incontesté jusqu'aujourd'hui dans tout le monde musulman.

Le 6 juillet 1957 les Beatles donnent leur premier concert à Liverpool. Un expression musicale européenne naît : **la pop musique**, qui n'hésitera pas à explorer tous les répertoires pour enrichir son inspiration. En France **Serge Gainsbourg** commence à écrire des chansons pour le tout Saint Germain.

En 1958 naît à Rio de Janeiro, **la Bossa Nova** avec les premiers enregistrements, des musiques de **Tom Jobim** par **Joao Gilberto** et **Vinicius de Moraes**. Un style très particulier empruntant au fado portugais (chant mélancolique traditionnel)et aux racines africaines. La Bossa Nova sera adoptée et réorchestrée par de grands musiciens de jazz aux Etats-Unis (**Stan Getz, Quincy Jones...**). Elle est également une expression de désarroi et de révolte poétique de la jeunesse intellectuelle brésilienne face au pouvoir dictatorial de l'époque.

1959 Tamla Motown : fondée par Berry Gordy à détroit, le premier label de production et de diffusion de Musique noire américaine jouera un rôle crucial dans le développement de la musique moderne. **La Soul Music** inspirée du High-life et du rythm'and'Blues, véritable branche musicale du Mouvement des droits civiques exprime la revendication politique et sociale, du mouvement ! *Aretha FRANKLIN ; Otis REDDING ; Ray CHARLES, The Temptations, The Supremes, The Jackson's Five, Stevie Wonder* : **les noirs demandent le respect !**

Alors que l'insouciance est de mise avec le premier succès de **Johnny Hallyday** en **1960** « souvenir, souvenir », **en 1961** la chanson devient délibérément politique **Bob Dylan et Joan Baez**, dénonce les exactions liberticides et guerrières de l'occident. **Glenmor** puis **Alan Stivel** réveillent les revendications culturelles bretonnes. C'est la naissance . du folk, et du **Mouvement Hippy** prônant la liberté individuelle et la paix. Dans la même année **Myriam Makeba** déjà **star** du **m'bakenga** sud africain est contrainte à l'exil pour avoir rencontré Malcom X à New-York, alors que Nelson Mandela leader politique anti-apartheid est emprisonné pour la troisième fois en Afrique du Sud.

En 1962 les **Rolling Stones** donnent un coup de jeune au rock'n'roll qui devient le **Rock**. De leur côté **Les SKATELITES**, jamaïcains immigrés à Londres créent le **Ska**, mariage Africanisé du jazz, et du rock. En France, les rapatriés d'Algérie ramènent une musique empreinte de culture arabe ; **Enrico Macias** commence sa carrière, **Claude François** aussi avec moins de nostalgie.

En 1963, en Jamaïque, sur fonds d'affrontements raciaux le « Ska » de **The Wailers**, s'accélère et devient le **Rock Steady**. Puis en 1968 le titre des **Maytals** "Do the Reggay" donnera son nom au nouveau rythme plus lent : le **Reggae**. Ce style connaîtra son heure de gloire dans les années 1970, avec **Bob Marley**. Le reggae deviendra, associé au nom de Malcom X et au **rastafarisme** (mouvement de retour aux sources et de revendication de l'identité noire), le symbole d'espoir de toute une génération de jeunes africains émigrés ou non.

B3-5 L'ère électronique et la mondialisation

En 1966, **Jimmy Hendrix** enregistre son premier succès à Londres, en 1968 **Led Zeppelin** joue un rock à la fois dur et mélodique, c'est la naissance du **hard-Rock**, autour du mouvement Hippy, symbole de la contre culture américaine ; qui trouvera son apogée musicale avec le célèbre concert de **Woodstock en 1969** à 150 km de New-York.

En avril 1968 Martin Luther King est assassiné, la Soul Music comme les revendications du Black Power se radicalise elle devient le **Funk** sous les rythmiques saccadées de **James Brown** et **Georges Clinton**.

Au début des **années 1970** la musique « ethnique » ne passe pas sur les ondes mais influence tout le répertoire des musiques actuelles. Ce sont les débuts en France de **Tri Yann** (breton), **Los Reyes** (Gitans Français qui deviendront plus tard les Gipsy King) , de **Fela Anikulapo Kuti** qui crée au Nigeria l'**Afro-Beat** et devient rapidement le leader africain du Black Power, ce qui lui vaudra de nombreux séjours en prison. En Algérie **Idir**(Folk Kabyle) et **Khaled (Raï)** commencent leur carrière. Des artistes africains francophones, tels que **Franco**, **Tabou Ley Rocherau**, ou encore le groupe **Zaiko Langa Langa** feront une carrière mondiale sans que la France ne s'en aperçoive.

En 1972 le groupe **ABBA** naît en Suède un pays où l'on apprend la musique à l'école publique de la maternelle au Lycée. En 1976 avec la vague disco, « **Dancing Queen** » en fera un groupe aussi connu que les Beatles dans le Monde. Claude François décède en 1978, en star du disco français..

Depuis 1972 se développe une musique expérimentale dite électro-acoustique avec le groupe **Kraftwerk**, le compositeur **Vangelis Papatasiou** et le groupe **Pink Floyd** (dans une moindre mesure). En France Jean Michel Jarre, l'un des membres de l'organisation scientifique le Groupe de Recherche Musicale (GRM) , avait déjà composé de nombreux succès conventionnels pour d'autres artistes ; il sortira en 1976 l'album **OXYGENE** entièrement composé de sons de synthèse et est considéré comme fondateur de la musique Techno actuelle.

Les **années 70** sont très riches en innovation musicale, comme si le choc pétrolier avait décuplé les talents d'inventivité des artistes. La **Fusion** réveille le jazz qui avait

tendance à s'endormir sur son institutionnalisation! Le jazz rencontre le pop et le rock « **Weather Report** »⁷⁵ fondée en 1970 enregistre un monument en 1977 « Heavy Weather ». La réconciliation entre le rock pop est entamé par de nombreux enregistrement d'artistes avec des orchestres philharmonique particulièrement à Londres : citons comme référence John Miles « **Music** » (1976).D'ailleurs aujourd'hui « Carmina Burana » de Carl Orff⁷⁶ est considéré comme précurseur du Hard Rock.

En 1976 la crise économique met de nombreux ouvriers au chômage ; un mouvement de rejet radical de l'ordre établi prend vie en Angleterre les PUNK. **Les SEX PISTOLS**, avec une musique brute dans tous les sens du terme, n'hésite pas à traiter la reine de fasciste et dénonce l'hégémonie de leur propre maison de disques EMI, vendeuses d'armes d'autre part. **The CLASH** (en français : la rupture) suivront dans une version plus poétique.

En 1979, Le groupe "The Shugarhill Gang " fait un succès avec un style musical apparu dans les quartiers Noirs de New York au début des années 70 : **le Hip-Hop**. Il consiste à « jeter » des mots à la manière des griots africains sur quelques accords de funk ; le titre de la chanson « **Rapper's Delight** » donnera un nouveau nom au style : **le RAP**.

Dans les année 80 se développe en France le mouvement dit **alternatif**, des groupes de rock métissé comme la **Mano Negra**, les **Négresses Vertes** ou les **Bérruriers Noirs** s'auto produisent et défient les « Majors »⁷⁷. En réponse au vide social et à l'individualisme de plus en plus présent, le rock et ses dérivés dénoncent la dictature de l'économie de marché.

En 1987 le groupe **Kassav** (Guadeloupe) bat les records mondiaux de ventes de disques pour un artiste Français. **En 1988**, c'est au tour des **Gipsy King**. **En 1989** la multinationale CBS exploite avec TF1 et Orangina le bon filon et fait d'un **thème d'origine Inca** « La Lambada »⁷⁸ un succès mondial. Le phénomène World music est en pleine expansion, la France en est l'un des moteurs, grâce au foisonnement d'artistes d'Afrique et des Caraïbes installés à Paris. La création musicale y trouvera un second souffle et l'industrie française du disque relèvera la tête face à l'hégémonie anglo-saxonne.

Dans les années 90, les musiques amplifiées deviennent un secteur économique en

⁷⁵ Premier album éponyme en 1971. tous les membres du groupe sont des musiciens de réputation mondiale : Joe Zawinul, Wayne Shorter, Jaco Pastorius, Alex Acuna, Manolo Badrena.

⁷⁶ Carl Orff (1895-1982 Berlin) Compositeur classique qui s'inspira des cantates traditionnelles d'Europe de l'Est (carmina Burana :1937).

⁷⁷ « Major Compagny » compagnies majeurs du disque, c.a.d. les multinationales.

⁷⁸ "Llorando se fue", enregistrée en 1981 par Ulises Hermosa, du groupe bolivien Los Kjarkas est la chanson à l'origine de la Lambada. Adapté en brésilien par la chanteuse Marcia Ferreira sous le titre "Chorando se foy", elle est déposée à la Sacem sous le titre "Lambada en 1989, par Français Olivier Lamote producteur chez CBS de retour du Brésil . Il sera finalement condamné pour plagia. « L'Affaire Lambada » est caractéristique du business sans scrupule des « Majors »

plein essor, avec notamment le développement du **RAP** et de la **Techno**. Elles sont en France, comme dans la plupart des pays européens, l'expression d'indépendance et de défiance face au système, le rap en étant la version la plus radicale. On notera que les français sont aujourd'hui les premiers producteurs et « consommateurs » mondiaux de Musique Techno avec notamment **Daft Punk** et **Laurent Garnier**.

Lorsque l'on connaît l'histoire des musiques actuelles on comprend qu'elle ne se réduit pas aux caricatures télédiffusées ! Ses richesses musicales ne passent malheureusement pas à longueur de journée sur les radios commerciales. La musique antillaise, ce n'est pas que la compagnie créole (« au Bal masqué »), le Brésil ce n'est sûrement pas Line Renaud (« Copacabana »), Le rap ce n'est pas que NTM et le rock ne se résume pas dans sex'n'drug'n'rock'n'roll⁷⁹. Une personne cultivée peut-elle encore prétendre qu'il s'agit d'une sous-culture dénuée de valeurs, d'esthétisme, de recherche du beau et portée par la seule recherche du profit ? Alors que les musiques actuelles ont un socle historique certainement plus profond que les musiques savantes !

J'ose espérer que le passage du compositeur grec Mikis Theodorakis⁸⁰ puis la nomination du musicien poète Gilberto Gil⁸¹ au Ministère de la culture de leurs pays respectifs, n'auront pas été considérés par nos hauts défenseurs de la culture française comme un simple artifice populiste pour des peuples inférieurs, mais bien comme une vraie reconnaissance de la culture populaire au sein de nations civilisées ! Au vu de la résistance qui sera opposée à la volonté de changement de Jack Lang à partir de 1981 et dont Catherine Trautmann fera les frais en 2000 on peut en douter...il semblerait que l'esprit de Malraux et toujours vivace dans nos conservatoires !

"L'artiste est un guide. De ce fait, il a une responsabilité particulière, car il possède le privilège de devenir la voix de son temps, une voix qui réunit en elle toutes les autres voix." Mikis Théodorakis⁸²

B4 Politiques publiques et musiques actuelles : de la reconnaissance à l'enseignement

Très nettement, les musiques amplifiées, au cours des dernières décennies, sont

⁷⁹ « Sexe drogue et rock & roll » le slogan provocateur de la génération rock du début des années 80.

⁸⁰ Mikis Théodorakis musicien, député grec plusieurs fois incarcéré et torturé par l'occupant allemand puis par la dictature des Colonels. Réfugié à Paris 19°, éphémère compagnon d'Edith Piaf, il sera diplômé du CNSM. La Grèce lui doit la création de l'équivalent de nos MJC dans les années 60. Mais il est surtout connu pour avoir fait renaître la musique populaire grecque en 1963 avec les oeuvres suivantes "Archipelagos", "Epiphania", "Mauthausen", "Romiosini". Il fut ministre d'Etat en Grèce, sans portefeuille mais officieusement ministre de la jeunesse et de la culture de 1990 à 1992.

⁸¹ Leader du mouvement tropicaliste et de la musique brésilienne, contestataire antiraciste des années 1970, longtemps réfugié en Europe, il a été nommé le 1^{er} janvier 2003 ministre de la culture du Gouvernement brésilien. 1^{er} album : « Louvação » (Philips 1967) son soixante-dixième album vient de sortir : « Kaya N'Gan Daya » (Warner Jazz 2002)

⁸² **le 14 mars 1996 après avoir été décoré de la légion d'honneur par l'ambassadeur de France à Athènes (Reuter)**

devenues un secteur privilégié de l'exploration de nouveaux horizons culturels et ont servi les revendications de plusieurs classes sociales. Dans les années 70, toute une industrie musicale s'est développée, composée de petits labels et de grandes maisons de production (Barclay, Polygram). Exclue de la politique Malraux, la pratique et l'apprentissage des musiques amplifiées n'avaient trouvé un écho et un appui que dans les M.J.C. et autres structures associatives ; et malgré une critique sévère du Ministre de la Culture, ils vont jusque dans les années 80 jouer un rôle capital dans l'appropriation politique des musiques amplifiées, en offrant des lieux de répétitions et de formation. Les MJC et la production musicale française souvent engagées politiquement⁸³ seront soutenues par de nombreuses municipalités de gauche, profitant de « l'espace de liberté » de la fin des années 70 qui préfigurait au niveau local la démarche de décentralisation des années 80, laissant une certaine autonomie aux collectivités territoriales.

En toute logique la gauche dans l'opposition avait fait de la légalisation des radios libres et du soutien aux musiques populaires un thème de campagne. Le secteur des musiques actuelles soutient, puis accueille très favorablement l'arrivée de Jack Lang au ministère de la culture en 1981. Un vent de changement se lève sur la politique culturelle.

Néanmoins, malgré une évolution du secteur, à travers notamment des avancées législatives ou symboliques marquantes et de la volonté affichée du ministère, la situation a du mal à évoluer, plombée par un retard institutionnel considérable vis à vis des réalités du terrain, de l'attente de certains élus locaux, mais plus encore des premiers intéressés : les citoyens.

Enjeux stratégiques politiques, au national comme au local, cohabitations, résistance institutionnelle viendront brouiller encore plus les positions déjà hésitantes des gouvernements sur la question de la réforme de l'enseignement spécialisé de la musique

B4-1 1981 : l'espoir

L'avènement de la Gauche en 1981 propulse le rock et les nouvelles musiques sur le devant de la scène, en faisant partie intégrante d'une politique culturelle ambitieuse. Dès son installation le Gouvernement Mauroy procède à l'Arrêt du brouillage des radios libres et accorde des Dérogations au monopole pour les radios associatives locales. La Fête de la musique est instituée : le 21 juin 1981. Puis le 09/11/1981, les radios "libres" sont légalisées en France. La musique est alors porteuse de valeurs sociales, éducatives, pédagogiques et économiques reconnues par les pouvoirs publics

Le projet de démocratie culturelle mis en œuvre par Jack Lang en 1982 veut marquer une rupture avec la conception légitimiste de Malraux. La réhabilitation des cultures spécifiques à des groupes sociaux, la dé-hiérarchisation des valeurs artistiques, la volonté de **“ permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix⁸⁴ ”** a profité largement aux amateurs. La mise en place, dès 1982, d'un comité

⁸³ Outre Jean Ferrat, Leni Escudero, Bernard Lavilliers, on se souviendra des textes engagés de TRUST premier grand groupe de Hard Rock Français : album « l'élite » 1979 « Répression » 1980

technique de réforme de l'enseignement musical marque un pas important dans l'évolution des choses.

L'effort fourni par le ministère sera relativisé par le fait que ce dernier ait, dès le départ, adopté une attitude centrée sur la diffusion et le développement économique via les grandes industries musicales, sans aborder la question de l'enseignement et de la pratique amateur. Jack Lang, lors de la conférence de l'Unesco à Mexico en 1982, présentera la politique culturelle comme un argument économique : « *Economie et Culture : même combat* ».

B4-3 Diffusion oui ! Enseignement... l'espoir déçu !

Face à la pénurie de moyens mis à leur disposition, et par l'effet des lois de décentralisation de 1981 et 1982, des professionnels, acteurs et amateurs de musiques actuelles se structurent et se regroupent en réseau rock. Ce mouvement remonte à la Direction de la Musique qui prend alors conscience de l'échec de sa politique de Centres Régionaux de la Chanson, en complet décalage avec l'évolution musicale . En 1984 paraît le nouveau schéma directeur de l'organisation pédagogique des écoles de musique et de danse ; il fait une place plus nette et déterminée à la pratique amateur et aux " répertoires actuels " ***Ces schémas ont pour finalité d'apporter en termes d'organisation pédagogique des réponses adaptées aux missions des écoles de musique et de danse qui ont évolué avec l'élargissement de leur public***⁸⁵ ". Une nouvelle fois les textes sont là mais... Ce n'est ni une loi, ni un décret, ni même un règlement, c'est un conseil. L'Etat sait-il ce qu'il veut ?

Les mesures qui suivront, confirmeront finalement que la préoccupation des pouvoirs publics pour les musiques actuelles n'est pas prioritairement dans l'enseignement :

- création du Fonds de Soutien aux variétés et au jazz
- mise en place de l'Orchestre National de Jazz
- loi de 1985 sur les droits des interprètes et extension du champ d'activité des sociétés civiles de gestion des droits.

En 1987, avec François Léotard, alors Ministre de la Culture, c'est le secteur privé qui profitera de la première baisse de la TVA sur le disque, de 33% (comme les produits de luxe) à 18,6% et de l'autorisation de la publicité sur le support.

L'instauration de l'opération « *café-musique*⁸⁶ », (premières mesures de soutien aux petites salles) et le lancement du programme Zénith⁸⁷ sont des exemples significatifs de

⁸⁴ Jack Lang, Décret du 10 mai 1982, rapporté par P. Poirrier (1996), op. cité, p. 83.

⁸⁵ Ministère de la Culture - DMD, " Les établissements publics d'enseignement musical et chorégraphique spécialisé ", in *Mesures*, n°16, février/mars 1992.

⁸⁶ en 1991

⁸⁷ en 1988

projets axés principalement sur la diffusion et non la formation.

Progressivement, l'Etat, tente de professionnaliser le monde du rock et d'organiser une véritable économie de ce secteur. Le Ministère tend à vouloir aider les productions françaises face aux productions étrangères, hégémoniques sur le marché des musiques actuelles. Le programme des Cafés-Musique est mis en relation avec le programme de Développement Social de Quartiers (DSQ) initié par Pierre Mauroy et renforcé par Michel Rocard. En outre, l'état multiplie ses partenariats avec des événements culturels de musiques actuelles (Transmusicales, Art Rock, Bourges etc...)

La loi du 6 janvier 1988 relative aux enseignements artistiques, si elle permet de renforcer l'enseignement musical en milieu scolaire, et d'offrir de nouveaux débouchés professionnels aux musiciens, évite soigneusement d'évoquer les musiques actuelles ou populaire.

Dans les années 90, la transversalité des institutions est de mise. Le Ministère de la Culture mais également ceux de l'Environnement et de la Santé (« *insonorisation de 100 lieux musicaux* »), prennent part à des projets nourris par la concertation. Ceux-ci s'inscrivent d'ailleurs, au niveau local, dans les contrats de ville.

On remarquera deux tendances :

- Soit les collectivités sont engagées dans une forte politique incitative auprès des associations
- Soit ces collectivités sont elles-mêmes porteurs de projets comme à Agen (Le Florida⁸⁸).

En 1995, suite à une initiative parlementaire du sénateur Pelchat, c'est l'entrée en vigueur de la loi sur les quotas imposant 40% de chansons d'expression française à la radio.

Le 20 octobre 1995, en présence de 350 professionnels et élus locaux, régionaux et nationaux engagés dans des démarches pluridisciplinaires, le Ministre de la Culture, **Philippe Douste-Blazy a reconnu la nécessité de « traiter ces lieux consacrés aux musiques amplifiées (...) avec une approche comparable à celle qui prévaut pour les autres équipements culturels »**. Cela s'est concrétisé par :

- la création d'un label SMAC (Scène de Musiques Actuelles), rassemblant les salles de diffusion, de formation, les cafés-musiques.
- l'expertise de ces lieux par l'IRMA Information et ressource pour les musiques Actuelles) et le GEMA (Groupe d'étude sur les musique actuelles)-

J. Chirac, lors de son intervention au Monde de l'éducation (n° 243) en décembre 1996 déclare : « le cadre législatif existe (loi de 1988). Il faut aujourd'hui rouvrir le chantier et lui donner une impulsion nouvelle car les attentes sont fortes ». Dans ce cadre, Philippe Douste-Blazy a mis à l'étude une loi sur l'enseignement spécialisé de la musique.

Cependant, la disproportion de moyens entre la musique amplifiée et les musiques savantes est encore très importante et **« les choix politiques pris par l'Etat conduisent à la négation des pratiques et à une difficile intégration des collectivités territoriales**

⁸⁸

Dont nous parlerons plus loin

dans leur rôle premier de gestion des populations et de leurs attentes fondamentales »⁸⁹.

B4-4 Catherine Trautmann et Musique actuelle : une reconnaissance mutuelle

C'est en 1998 que Madame Trautmann, alors tout-juste nommée à la tête du Ministère de la Culture, commande un rapport national sur l'état des musiques actuelles. Il permet pour la première fois une concertation nationale entre toutes les branches du secteur concerné, et permet d'établir un état des lieux général, de soulever de nombreux problèmes comme d'y apporter l'esquisse de solutions. C'est par exemple l'idée du prix unique du cd audio, qui donnerait plus de chance aux détaillants spécialisés face à la puissance de la grande distribution, ou encore l'idée de faire appliquer une taxe sur les enregistrables, qui serait reversée aux producteurs phonographiques, de manière à prévenir des dangers que représente l'avènement du numérique et de l'enregistrement à domicile. C'est également la mise en place d'un observatoire national des musiques actuelles, afin de rendre compte du secteur en son entier de manière objective et permanente. Tout le monde croit fermement à de grands changements quand madame Trautmann ajoute le 19 octobre 1998 lors de son discours d'introduction à son programme d'actions et de développement en faveur des musiques actuelles :

« J'ai reçu début Septembre le rapport de la commission que j'avais installée [...] on doit relever à cet égard que le terme de « reconnaissance » est un des mots-clés qui court tout au long de ce rapport. Et ce mot, je le fais mien ». Il faut l'avouer, pour tous les militants de l'enseignement de toutes les musiques Catherine Trautmann restera la ministre de référence. Elle commencera la rédaction du projet de loi initié par son prédécesseur. Ce projet se situe bien dans le champ d'application envisagé : « la loi de 1988 n'a pas traité en profondeur des problématiques d'organisation, de compétence et de financement de l'enseignement spécialisé de la musique. C'est ce qu'il faut mettre en œuvre d'une manière dynamique avec une loi spécifique⁹⁰ ». Pour la première fois, dans un texte officiel d'une telle portée, est abordée explicitement et positivement la question de la pratique amateur : « les élèves des écoles et conservatoires doivent pouvoir s'exprimer par une pratique amateur qui les valorise [...]. Cette ouverture est dorénavant indispensable. Elle apparaît comme un tournant majeur et une nouvelle dimension dans la vocation des conservatoires ». La loi ne sera jamais promulguée seule la circulaire du 22 juillet 1998 « musique de la maternelle à l'université » incitera à l'aménagement de locaux de répétitions, et renforcera l'intervention artistique en milieu scolaire en précisant l'esprit cher à Mme Trautman. L'enseignement spécialisé est en quelque sorte « épargné » par la loi, comme si l'enseignement de la musique populaire relevait de l'école de la République mais pas de l'école de musique. En dépit de cet échec, Catherine Trautman exigera le

⁸⁹ Philippe Corman, « Les enjeux d'une prise en compte par les pouvoirs publics de pratiques musicales qui s'amplifient », DESS Développement culturel, Université de Rouen, 1997

⁹⁰ Ministère de la Culture - DMD, Présentation du projet de loi sur l'enseignement spécialisé de la musique et de la danse.

respect du schéma directeur de l'enseignement spécialisés de 1996⁹¹ qui prévoit clairement que soient pris en compte des pratiques amateurs et des musiques actuelles dans les projets d'établissements ; parallèlement elle multipliera les « actes symboliques » de visite d'associations enseignant les musiques actuelles. Elle paiera le prix de son « entêtement ».

L'année suivante, les musiques actuelles bénéficient d'une enveloppe budgétaire supplémentaire et il est opéré à la création de la DMDTS, fusion de la Direction Musique et Danse avec la Direction des Spectacles et du Théâtre. Puis vient enfin la création d'un **diplôme d'Etat de professeur des musiques actuelles en 2000**, afin de répondre aux besoins d'encadrement de ces musiques au sein des établissements d'enseignements nationaux.

Consacré essentiellement, cette même année, au soutien des réseaux de diffusion comme les Scènes de Musiques Actuelles, à la création artistique, et au soutien des industries musicales, ce budget volontariste et les réformes prévues ne pourront être poursuivis, à la suite d'un départ précipité de son initiatrice. Elle laissera la place à Catherine Tasca au mois de mars 2000. Cette dernière semble ne pas ignorer les besoins et les revendications du domaine des musiques actuelles. Si l'on en croit son discours du 19 janvier 2001 sur les perspectives de la musique, l'accent sera mis sur le programme « **... des scènes de musiques actuelles, qui atteste de notre présence auprès des collectivités territoriales, des artistes et des publics jeunes dans ce domaine. Mon ministère apporte son concours dès lors que les projets privilégient la création et l'accompagnement des artistes en début de carrière...** ». Ainsi, le ministère serait l'intermédiaire entre le monde amateur et le monde professionnel en menant une politique axée sur l'aide aux artistes, les pratiques amateurs et la création, par le biais des institutions locales décentralisées. Pour cela, il souhaite créer des liens conventionnels entre les SMAC, les établissements d'enseignement général relevant de l'Education Nationale, les écoles de musique ayant intégré la dimension des musiques actuelles et enfin, les studios de répétition. On peut se demander si dans son discours du 19 janvier 2001, la prise en considération des musiques actuelles n'est pas plus liée à la volonté de ne pas détruire les espoirs acquis par la profession à la suite du rapport Trautmann, qu'à une volonté personnelle d'agir en réponse à de réelles préoccupations de terrain. **La lecture du budget de la culture pour l'année 2001 apporte la réponse, car aucune partie ou de ses sous-parties n'abordent le terme de « musiques actuelles ».** La majorité des grandes mesures soulevées par le rapport national et par les professionnels se fait toujours attendre.

Il apparaît clairement aujourd'hui **que le débarquement de Catherine Trautman du Ministère de la Culture, était aussi une réponse favorable au mouvement de protestation virulent autant qu'effrayé du petit monde de la musique savante.** En effet l'élite musicale toujours très proche du pouvoir (qu'il soit de gauche ou de droite), surtout préoccupée par la défense de sa conception malracienne de l'éducation musicale n'imaginait pas voir entrer dans les conservatoires des hordes impies de rappers et autres rockers ; mais aussi une majorité de professeurs de musique et de directeurs

⁹¹ Toujours en vigueur aujourd'hui et renforcé par la charte de l'enseignement artistique spécialisé du janvier 2001

d'établissements n'avait aucune envie de remettre en cause une pratique rodée, tranquillement entretenue, pour enseigner à un public qu'il ne connaissait pas, avec une méthode qu'il ne connaissait pas, une musique qu'il ne connaissait pas. Ceci est certes un peut caricatural nous reviendrons donc plus tard sur la complexité des problèmes qui se présentent.

B4-5 2001 l'enseignement se réveille...

Le travail initié par Catherine Trautmann portera toutefois ses fruits grâce à la ténacité de certains élus locaux (dont Henri Emmanuelli) avec la publication en janvier 2001 de la **Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre** (en annexe) fruit d'un travail inédit de concertation entre ministère, établissements d'enseignement et collectivités locales. Elle définit le rôle respectif de chacun avec des précisions fondamentales, dans le sens de ma démonstration :

Extrait : L'éducation artistique est le premier vecteur de la démocratisation culturelle. La formation artistique est reconnue aujourd'hui comme constitutive de l'éducation des enfants et des jeunes confortant l'intuition de l'échange et la réalité de la pratique collective. Elle s'appuie, bien évidemment sur les établissements d'enseignement artistique, mais requiert la participation d'autres acteurs C'est en effet au travers d'une approche territoriale et en s'appuyant sur toutes les énergies disponibles qu'il pourra être progressivement remédié aux inégalités particulièrement marquées dans ce domaine. Les établissements d'enseignement en danse, musique et théâtre, ont pour mission centrale la sensibilisation et la formation des futurs amateurs aux pratiques artistiques et culturelles ; certains d'entre eux assurent également la formation pré-professionnelle. Une attention et une place constante sont accordées tant à la création contemporaine et aux cultures émergentes, qu'aux patrimoines artistiques, témoignant à la fois de l'histoire, de la vitalité et du renouvellement de chaque discipline. Les établissements d'enseignement en danse, musique et théâtre rayonnent sur un territoire ; ils suscitent et accueillent les partenariats culturels nécessaires à l'exercice de leurs missions : les collectivités territoriales et l'Etat (associations régionales et départementales, centres d'art polyphonique et missions voix, centres de pratique instrumentale amateur, pôles de musiques actuelles, centres régionaux de musiques et danses traditionnelles etc.... Ils sont des lieux de ressources pour les amateurs; ils les informent, les aident à définir et éventuellement à assurer leurs formations; ils les accueillent dans leurs locaux et favorisent le développement d'échanges et de collaborations entre groupes amateurs... Les collectivités apprécient l'état des besoins de leur population en matière d'enseignement en danse, musique et théâtre, en tenant compte de l'enseignement artistique initial conduit dans l'enseignement général et de la réalité culturelle locale. Les collectivités définissent un projet d'établissement d'enseignement artistique, susceptible de répondre aux besoins recensés, et prévoient des partenariats avec les institutions de formation, de création et de diffusion existant à proximité.

Malheureusement les avancées presque révolutionnaires de ce texte vont être rapidement déçues à l'arrivée de Jean-Jacques Aillagon au ministère de la culture, qui s'était pourtant montré très moderne comme directeur des affaires culturelles de la Ville de

Paris de 1993 à 1995. Son Budget 2002, puis 2003 est en baisse « en Euros constants » et l'essentiel des efforts financiers sera consacré aux structures de rayonnement, au moins régionales. La décentralisation, prônée par Jean-Pierre Raffarin, correspond plus à une politique de désengagement de l'état au niveau local. On voit donc difficilement comment sans incitation financière le ministère pourrait exiger l'application de cette charte qui nécessite pour les établissements les plus « sclérosés »⁹² des investissements considérables en matière d'équipement de formation et de recrutement puisqu'il s'agit d'accueillir plus de monde.

Car, comme le souligne le rapport de la commission nationale des musiques actuelles: *« l'ensemble de l'évolution de ce secteur est charpenté par une revendication budgétaire, sans laquelle il sera difficile pour le ministère d'être en phase avec les ambitions précédemment exprimées ».*

Les responsables de la musique et de la danse des DRAC ont donc entamé fin 2002 un tour des structures pour recenser la réalité des pratiques... En réalité, la bien-séance veut que l'on annonce les mauvaises nouvelles de vive voix ; les structures de diffusion ou d'enseignement des musiques actuelles privées de subvention en 2003 ne se comptent plus !

Cependant le préambule de cette charte indique que la loi précisera les obligations de chacun... la musique est porteuse d'espoir ! D'autant plus qu'il s'agit plus d'une question de mutualisation des ressources entre les différentes musiques que d'augmentation globale de budget. Le rôle des collectivités en la matière sera prépondérant comme le rappelait le ministre le 12 juin 2003 dans sa conférence de presse de présentation de la politique en faveur de la musique. *« Les enseignements artistiques spécialisés relèvent, depuis la loi du 22 juillet 1983, "de l'initiative et de la responsabilité des communes, des départements et des régions" : ils sont donc déjà décentralisés ».*

Il citera à plusieurs reprises les musiques actuelles... mais pas dans la partie enseignement de son discours...

B5- Culture de masse et syndrome de la sous-culture !

Quelle est donc cette sous-culture du peuple brandie encore aujourd'hui comme un épouvantail par les défenseurs de la culture légitime. Sur quoi s'appuient les conservateurs du modèle Landowski pour réfuter l'idée que puissent être enseignées les musiques actuelles à l'école de musique ? On peut remonter à Malraux pour mieux appréhender les réminiscences d'une conception de la culture attachée à ce que l'on peut appeler la « *hiérarchisation culturelle* ». Si le contact avec l'œuvre est magique, c'est que l'art est noble : *« La culture, c'est l'héritage de la noblesse du monde ... Supposons que la culture n'existe pas, il y aurait le yé-yé, mais pas Beethoven, James Bond mais pas le Cuirassé Potemkine ou la ruée vers l'or, les journaux, mais pas Shakespeare »*, clame-t-il en 1968 lors de l'inauguration de la Maison de la Culture de Grenoble. Autrement dit, il

⁹² Qui n'ont fait preuve jusqu'alors d'aucune ouverture

existe une culture digne de l'Etat, de ses aides et une autre, basse et indigne. **« Il est vrai qu'une partie de la jeunesse s'intéresse à une certaine chanson, que nous devons aider ; mais il est vrai aussi qu'une autre partie de la jeunesse s'intéresse à d'autres chansons que nous ne sommes pas chargés d'interdire mais que nous ne saurions encourager ».** **« D'un côté sont rangés l'art et les chefs d'œuvres, de l'autre les expressions dites sociales »**⁹³, que l'on ne peut en aucun cas confondre. Les musiques populaires occupent ainsi depuis longtemps la seconde place, même si depuis Malraux, les choses ont évolué.

Marshall McLuhan⁹⁴ baptisa l'ère électronique entre les deux guerres mondiales où les nouvelles techniques de communication dont la TSF émergèrent. C'est au lendemain de la seconde guerre mondiale que la sociologie américaine détecte les effets de cette révolution industrielle et qu'elle va nommer mass-culture : **“ Culture de masse, c'est-à-dire produite selon les normes massives de la fabrication industrielle, répandue par des techniques de diffusion massive, s'adressant à une masse sociale, c'est-à-dire un gigantesque agglomérat d'individus saisi en deçà et au-delà des structures internes de la société (classes, familles, etc.) ”**, (E. Morin, p. 12).

La loi fondamentale de cette culture c'est celle du marché. **“ Cette orientation consommatrice, dit E. Morin, détruit l'autonomie et la hiérarchie esthétique propres à la culture cultivée ”** (p. 17). Ainsi, cette culture de masse ne s'oppose pas à la vie quotidienne. Elle l'accompagne en permanence, **“ elle est consommée tout au long des heures ”**. D'autre part elle ne fait pas de différence qualitative au sein des valeurs artistiques. Elle absorbe et mélange des œuvres de la culture cultivée avec des rengaines de la production industrielle. L'éclectisme est la règle. **“ Cet univers n'est pas régi, réglementé par la police du goût, la hiérarchie du beau, la douane de la critique esthétique ”** (p. 17).

Cet éclectisme est aussi une formidable ouverture sur le monde qui permet à tout un chacun d'entendre des musiques de partout. **“ Certains thèmes folkloriques, dit E. Morin (p. 71), sont absorbés par la culture de masse et, avec ou sans modification, sont universalisés (...). Le folklore noir de La Nouvelle-Orléans remonte à Chicago puis se répand sur le monde grâce aux mass-media. Le tango au bandonéon des quartiers de Buenos Aires se danse à la lumière tamisée de tous les bals de l'Europe. De même de Cuba, de Bahia, les rythmes tropicaux ont essaimé sur les orchestres des cinq continents ”**. Cette absorption des folklores dans ce que E. Morin appelle **“ le nouveau grand syncrétisme ”** (p. 72), se fait aux dépens des folklores eux-mêmes, que la culture de masse aspire. Mais, remarque E. Morin, **“ en désintégrant les folklores, la culture industrielle ne désintègre pas l'archaïsme, (...) la musique est au moins aussi présente que pouvaient l'être les chants et les rythmes de la civilisation archaïque ”** (p. 73). E. Morin voit dans ce retour aux sources premières de l'affectivité **“ la réaction contre un univers abstrait, quantifié, objectivé ”** (p. 73).

⁹³ 8 Pierre Courcelles, dans un article « Que disent les musiques actuelles/Syndrome de la sous-culture », www.regards.fr/archives

⁹⁴ M. McLuhan (1967), La galaxie de Gutenberg face à l'ère électronique, Tour, éditions Mame.

Ce rapport affectif à la musique, ce néo-archaïsme viennent briser la distance que le concert avait mise entre l'auditeur, spectateur passif, et la musique, pour renouer avec une fonction plus anthropologique. Le concert de musique classique et avec lui tout ce qu'il va générer dans la manière de concevoir l'enseignement spécialisé, est une invention occidentale. **“ La beauté faite exprès, ce que nous appelons l'art, cela n'occupe dans l'histoire de l'occident que quelques siècles. Brève parenthèse ⁹⁵ .**

Ainsi s'est affirmée dans le monde bourgeois une conception spiritualiste de la musique, art de l'esprit par excellence. Socrate a développé l'idée que le corps est mauvais. L'Eglise catholique romaine a repris ensuite ce concept dans sa théologie. Elle a fait de la musique l'art divin par excellence, celui qui peut seul élever l'âme au-dessus du corps méprisable. Les affects ont été jugés méprisables parce que trop liés au péché. On sait comment la musique a été épurée pour lui enlever toute tension et en faire un “ produit ” hiératique dont le grégorien est le plus parfait exemple. Régis Debray, remarque avec justesse que dans les expressions “ artistiques ” chrétiennes, on repère plusieurs niveaux dans **“ l'ascension spirituelle (...) ; l'œil libère du toucher, plus bas, mais cet organe encore animal, rivé à la matière, est distancé par l'oreille, l'organe de l'esprit qui s'envole. Au dernier étage on trouve les anges, qui manient plus volontiers le luth ou la viole que le pinceau ou le burin. Ordinairement musiciens, ils peuvent assister les peintres dans leur travail mais on n'en voit guère derrière un chevalet, et on n'en connaît pas de sculpteurs ” (p. 90).**

Lorsque le concert classique apparaît, il est nourri de tout cet héritage. Or, la musique de masse est une musique à danser, à bouger, à s'exprimer. Une musique charnelle. On comprend alors pourquoi cette musique est rejetée par **“ l'intelligentsia cultivée [dans] les enfers infraculturels ” (E. Morin p. 15)**, celle la même qui détient les clés du pouvoir au plus haut niveau.

L'ors d'un article paru dans libération en 1997 ⁹⁶ , Gilles Castagnac, et Alex Dutilh [...] notent qu'à cet égard, la fête de la musique est la mise en scène de ce paradoxe, puisqu'elle souligne le divorce entre les aspirations d'une large majorité et les faibles concessions consenties par les institutions du secteur en faveur d'une musique plutôt populaire. Et les chiffres parlent d'eux-mêmes.

La musique en France est le seul secteur où l'Etat encaisse plus de TVA qu'il n'en redistribue. Le budget de la Direction de la Musique et de la Danse ne représente qu'une partie de la TVA issue du monde de la musique. Mais surtout, comme le souligne le rapport Trautmann ⁹⁷ , alors que le montant de ces taxes provient des jeunes et des classes moyennes, premiers consommateurs de musique en France, le reversement de cette TVA ne profite presque en sa totalité, qu'aux musiques classiques (93%) qui ne concernent guère plus de 10 % de la population. De plus, les musiques actuelles sont

⁹⁵ R. Debray (1992), *Vie et mort de l'image ; une histoire du regard en occident*, Paris, Gallimard, p. 158.

⁹⁶ Libération, article du 17/07/1997, écrit par Bruno Boutleux, Gilles Castagnac, Alex Dutilh, Claude Guyot, Serge Hureau et Michel Orier

⁹⁷ Nom couramment donné au Rapport Musiques actuelles de 1998.

victimes de leur succès. Avec une industrie financièrement conséquente, près de 10 milliards de francs de chiffre d'affaire pour la vente au détail, 10 000 emplois directs et 100 000 emplois indirects, les politiques successives, se sont depuis toujours reposées sur elle pour traiter la question des musiques actuelles, afin de n'avoir à traiter que certains styles soi disant plus «nobles».

En 1981 Jack Lang déclare aux députés en parodiant presque Malraux « *La culture n'est pas la priorité d'un art, fût-il l'un des beaux-arts* », L'année suivante, un décret fixe les missions du ministère en charge de l'action culturelle : « **Le ministre chargé de la culture a pour mission de permettre à tous les français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix, de préserver le patrimoine culturel national, régional ou de divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière, de favoriser la création des œuvres de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde** »⁹⁸. Ce décret illustre alors l'ouverture progressive du Ministère de la Culture et l'incorporation, dans son champ d'action, de certaines formes de musiques qui ne soient pas frappées d'exclusive. Cependant, cela ne signifie pas pour autant qu'elles soient devenues légitimes. Tenant de cette conception spontanéiste de la création, « **la culture par tous immédiatement** », comme de sa réception, « la culture pour tous sans délai » Jack Lang préférerait peut-être la médiatisation de la musique, plus rentable politiquement, qu'une large reconnaissance des genres qui la composent. Ces intérêts ministériels seront alors régulièrement dénoncés et qualifiés de « *manœuvre politicienne* ».

Alors, si nous pouvons parler aujourd'hui d'une certaine reconnaissance de ces musiques, dans sa dimension économique, beaucoup de chemin reste à parcourir, notamment du point de vue de l'impulsion et du rééquilibrage des programmes d'enseignement.

Cette musique-là représente sans nul doute le plus important défi lancé aux écoles de musique qui ne peuvent continuer à fonctionner hors de leur époque. Qu'on en juge. La dernière lettre de la SACEM de juillet 2003 donne les chiffres de l'exercice 2002 : « **En France, plus de 926 000 œuvres ont bénéficié d'au moins une diffusion publique. 94 % d'entre elles étaient des œuvres de variétés. Plus de 521 000 œuvres ont fait l'objet d'un paiement de droits pour reproduction sur support multimédia, et 97 % concernaient des œuvres de variétés** » (p. 5).⁹⁹ C'est dans cet univers-là que vivent les écoles de musique et leurs élèves. Les musiques actuelles font partie de notre univers musical depuis plus de 40 ans maintenant ; les musiques folkloriques et populaires ont toujours rythmé la vie de nos aïeux ; elles écrivent leur histoire au travers des classes et des générations. « **Il n'est plus possible de les considérer avec le regard réducteur et récurrent du phénomène de mode** »¹⁰⁰

⁹⁸ 9 Décret du 10 mai 1982

⁹⁹ La SACEM entend par variétés tout ce qui n'est pas « musique symphonique » (que P.-M. Menger appelle musique sérieuse dans *Le paradoxe du musicien*), c'est-à-dire le jazz, les musiques traditionnelles, et l'ensemble des musiques amplifiées : chanson, rock, rap, ...

L'interpellation au niveau du répertoire et de la pratique est donc évidente, mais il en est une autre tout aussi importante qui découle des premières ; elle est pédagogique. En effet, un certain nombre de répertoires (rock, musiques traditionnelles, etc.) ne s'écrivent pas mais relèvent de la transmission orale selon les modèles archaïques. Ils bousculent un système musical hautement cérébral, élaboré lentement depuis neuf siècles pendant lesquels, souligne Antoine Hennion¹⁰¹ ***“ l'écriture et la musique se sont battues pour savoir qui dominerait l'autre. Le rythme s'est opposé à la mesure, l'inégalité des temps a résisté à l'égalité du temps fractionné. Le son concret s'est opposé à l'abstraction des gammes, les ornements ont mis deux siècles à rentrer dans le rang pour être notés comme tout le monde ”***.

“ Notre musique occidentale est un avatar, dit Henri Fourès, notamment cette extraordinaire sophistication liée à la codification de l'écriture ”¹⁰². On connaît la contrepartie d'un tel système qui oblige, une fois la partition apprise, à faire un chemin inverse pour se détacher de l'écrit et faire vivre la musique. L'improvisation a toujours existé mais aujourd'hui plus que jamais auparavant, avec les nouvelles techniques de communication, l'écriture musicale apparaît moins indispensable. Le schéma traditionnel “ partition, déchiffrement, interprétation ” est bousculé. Dans les musiques actuelles la communication, la communion avec les autres musiciens puis avec le public, est fondamentale. Contrairement à la musique savante, où il est primordial pour l'exécution de posséder les rudiments de base, l'autodidaxie dans la musique populaire stimule les sens et favorise la maîtrise progressive des sensations inhérentes à la musique. La routine émotionnelle et artistique est proscrite afin de parvenir à la « création ».

Il persiste encore aujourd'hui, ce principe supérieur de l'action public qui veut que la musique qui plait (puisqu'elle se vend bien!) ne saurait bénéficier du soutien de la collectivité. On peut naïvement en déduire puisque les musiques, contemporaine et classique bénéficient de la majorité des financements publics, qu'elles ne plaisent pas ! Ce paradigme démontre à quel point les élus qui l'appliquent encore sont déconnectés de leurs concitoyens.

C. Etat des Lieux

Afin d'appréhender de manière éclairée l'enseignement de la musique aujourd'hui, et d'étudier comment il est possible d'y intégrer toutes les esthétiques, je vous propose d'une part de prendre connaissance de ce qu'est actuellement l'enseignement artistique

¹⁰⁰ S. Bonin (1996), *Les problèmes des formations aux musiques actuelles, mémoire de maîtrise, ARSEC/Université Lyon 2*.

¹⁰¹ Antoine Hennion (1988), *Comment la musique vient aux enfants*, Paris, Anthropos, p.98.

¹⁰² H. Fourès, *“ La finalité des réformes pédagogiques ”*, in Jean-Claude Lartigot, et Eric Sprogis, *Ecoles de musiques, un changement bien tempéré*, Edisud (1991) Aix-en-Provence, p. 109.

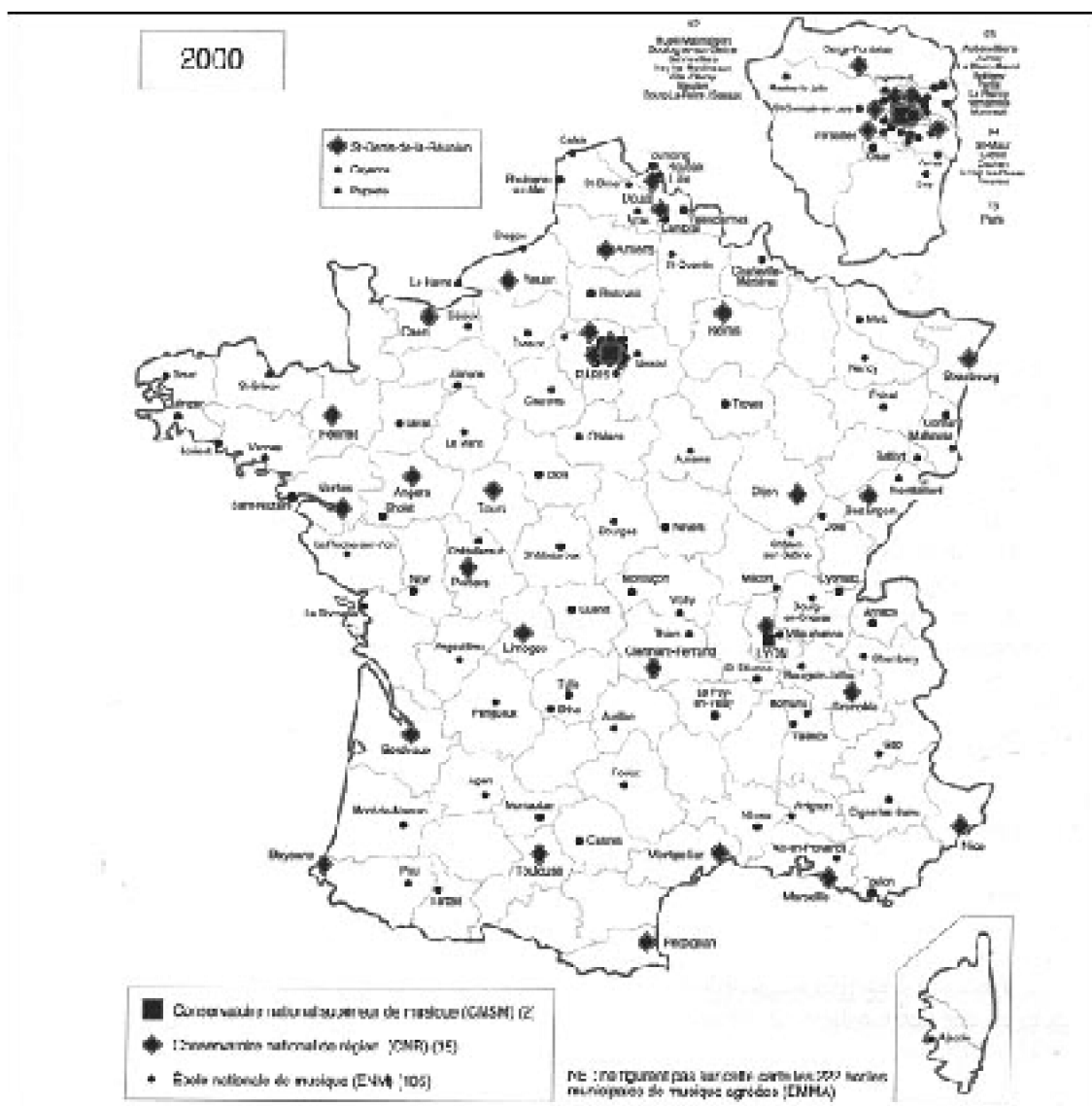
spécialisé de la musique et la place qu'il accorde au esthétiques nouvelles, et d'autre part du réseau « public » des musiques actuelles qui s'est développé depuis 20 ans dans presque toute la France. Vous le constaterez, il s'agit bien de deux organisations qui évoluent la plupart du temps en s'ignorant l'une et l'autre. Si le maillage des « conservatoires » issu de sa conception jacobine est toujours bien structuré, la diversité des répertoires et l'origine territorialisée du réseau des musiques actuelles est plus disparate, il en a d'autant plus de mal à se faire entendre.

C1 L'enseignement spécialisé de la musique aujourd'hui

C1-1 Le réseaux des établissements agréés

La situation contemporaine résulte d'une expansion importante de la « toile ministérielle » : une expansion qui accompagne l'accroissement important du nombre des écoles de musiques (environ 3 000 durant le Plan Landowski), et des efforts répétés des différents ministres de la culture depuis 1981

On compte désormais 406 établissements contrôlés par l'État. Cet agrandissement concerne toutes les dimensions de la pyramide : en hauteur (avec la création d'un niveau supplémentaire, celui des EMMA) et en largeur (avec l'augmentation du nombre d'établissements correspondant à chaque niveau). Ce à quoi il faut encore ajouter un niveau « intermédiaire » qui n'apparaît pas comme tel, mais qui naît plutôt d'une pratique générale : celui des conservatoires et des écoles de musique de la région parisienne dont la fonction consiste souvent à servir d'antichambre au CNSM de Paris en accueillant beaucoup d'élèves en 3e cycle d'études. Ces écoles « composent » alors entre une mission locale et une mission nationale.



La répartition géographique (voir carte n° 5 ci-dessus) et le choix des villes illustrent une nouvelle logique : les écoles agréées couvrent désormais presque tout le territoire et tendent à assurer une mission de « service public » ; cependant 14 départements n'ont pas encore d'ENM ou de CNR dont Saint Pierre et Miquelon, Guadeloupe et Martinique (rappel : les artistes antillais sont parmi dans le monde les meilleurs vendeurs français de disques !!!).

On observe une mise en rapport de l'importance des institutions avec la densité de la population (en particulier dans la région parisienne qui connaît une véritable explosion du nombre des écoles). Mais la notion de « service public » va plus loin puisqu'elle engage l'État à créer des écoles nationales dans des départements dans lesquels la tradition musicale ou la densité de population n'était pas *a priori* la plus forte» de manière à stimuler la vie musicale (comme en Guyane et à la Réunion). Cette volonté se traduit encore par la création d'écoles nationales correspondant à un groupement de communes et non plus à une commune unique (École Nationale de Bourg-la-Reine/Sceaux, ENM de l'Aveyron, ENM de la Dordogne, ENM des Landes).

Comme depuis le début de leur histoire, ces institutions continuent à être financées principalement par les municipalités - avec toujours cette ambiguïté d'une mission nationale financée par les pouvoirs locaux - il faut néanmoins noter que les moyens financiers des instances locales se sont quand même développés, notamment grâce aux lois de décentralisation. La cohérence de ce système dépend toujours d'une logique pyramidale, avec ses liens hiérarchiques verticaux et une structure s'élargissant nettement vers le bas. Il est d'ailleurs amusant de constater que c'est la situation actuelle qui s'approche le plus du plan conçu par Sarrette en 1800 (c'est-à-dire 4 niveaux d'écoles contrôlées par l'Etat).

On note cependant quelques changements qui tempèrent la rigueur de cette structure :

Changement « par le haut » : le doublement de la tête de la pyramide avec la création, en 1979, du Conservatoire supérieur de Lyon censé incarner un modèle d'enseignement sensiblement différent, qui est en fait une duplication dans la dualité du CNSM de Paris (Raymond Barre » figure lyonnaise était 1er ministre). Ceci n'a pas pour autant modifié le principe du modèle unique si tant est, que les établissements supérieurs doivent servir de modèle

Changement « par le bas » : l'apparition d'une logique de réseau tempérant la hiérarchie pyramidale (circulation des élèves entre les CNR, entre les ENM...) et mettant en place différents liens d'information entre les établissements (par le biais notamment de groupements comme l'association Conservatoires de France ou de fédérations représentatives de l'enseignement musical). On notera aussi que les maîtrises ont repris de la vigueur au sein des paroisses et que la plupart travaillent en lien avec les établissements agréés.

Reste qu'il semble aujourd'hui difficile de faire évoluer ce schéma pyramidal pour lui donner une autre cohérence structurelle ; cela est dû à une politique d'unité qui trouve son origine dans les principes fondateurs de la Révolution et qui continuent de prévaloir. Sur ce point, Noémi Duchemin, dans son article *intitulé « Nationalisme et universalisme musical en Allemagne et en France »*¹⁰³, résume avec justesse :

« La diversité (c'est-à-dire l'ouverture à d'autres modèles d'enseignement que celui du Conservatoire de Paris) n'est simplement pas imaginable dans le contexte français, car elle transgresserait un principe fondamental imposé par la Révolution : le principe égalitaire. La démocratie requiert l'égalité, l'égalité requiert l'unité, et l'unité la centralisation. Voici l'édifice politique sur lequel se construit l'enseignement musical en France. »

Si en 1900 la création des écoles nationales avait été une déconcentration plus qu'une décentralisation, celle de 1930 correspond à un élargissement de chaque niveau de la structure pyramidale, à une augmentation de l'unité du système et donc de la centralisation. La situation contemporaine comprend la création d'un quatrième niveau et parallèlement l'élargissement de chaque niveau ; malgré cet élargissement, c'est le discours décentralisateur qui l'emporte, accompagnant la reconnaissance par l'État de

¹⁰³ « Nationalisme et universalisme musical en Allemagne et en France » dans *Enseigner la musique* n°3 mars 2000 CNSM / CEFEDM Lyon

l'autorité municipale ; il reste que nous pourrions parler de *décentralisation apparentée*, la situation n'a toujours pas fondamentalement changé depuis le début du XIX^e siècle : c'est toujours l'état qui contrôle sans assurer un subventionnement majoritaire (sauf pour les 2 CNSM). Il faut noter en revanche l'irruption de la notion de réseau que les phénomènes centralisateurs de la république n'avaient pas permis de développer jusqu'en 1982. Cette apparition de réseau a permis de donner un sens aux orientations ministérielles, soit en les tempérant (dans la résistance), soit en les suscitant (dans la concertation), soit en leur assurant un écho favorable du fait de leur cohérence.

En matière de musique actuelle plus particulièrement, s'il existe des collaborations transversales intenses et vivantes entre structures associatives, les liens et les expériences réussies de mise en réseau avec les établissements spécialisés sont encore rares ; on notera donc que c'est bien la résistance du milieu des musiques savantes qui a prévalu.

En conséquence si le système est pyramidal et que **les CNSM sont « le modèle »** il convient **qu'ils montrent l'exemple en faisant une place officielle plus représentative aux musiques actuelles**. On peut aussi concevoir le principe démocratique où les **« écoles de base » par un mouvement majoritaire, favorisent l'intégration des nouvelles esthétiques**. Ce mouvement viendra peu probablement des enseignants qui ont tous été formés jusqu'en 2001 sur le mythe d'une entrée au CNSM comme consécration ultime de l'excellence pédagogique.

Repères : Enseignement spécialisé

1760 : 122 chapitres cathédraux - 320 chapitres collégiaux

1797 : 1 Conservatoire national

1848 : 1 Conservatoire national - 5 succursales

1900 : 1 Conservatoire national - 7 succursales - 18 écoles nationales

1930 : 1 Conservatoire national - 23 succursales - 20 écoles nationales

2000 : 2 Conservatoires nationaux supérieurs - 35 CNR - 106 ENM - 263 EMMA

C1-2 La formation musicale

Le Ministère de la Culture définit des schémas d'orientations pédagogiques en danse, musique et théâtre. Chaque schéma se compose d'une formation pour les futurs amateurs et d'un cycle à visée professionnelle.

Le schéma d'orientation pédagogique en musique date de 1996. **Il conduit au diplôme de fin d'études musicales**. Il fait actuellement l'objet d'un léger toilettage afin de se conformer à la réalité du paysage des établissements

L'enseignement technique est assuré de l'initiation à la fin du cursus d'études. Il est dispensé dans des écoles de musique, placées sous le contrôle pédagogique de l'Etat, dont un certain nombre est géré par les collectivités locales.

La fin des études en 3^{ème} cycle est sanctionnée par le certificat de fin d'études musicales (CFEM) qui qualifie les musiciens amateurs confirmés : il est préparé et délivré par les CNR, les ENMD et les EMMA.

La fin des études en cycle spécialisé est sanctionnée par le diplôme d'études musicales (DEM), qui ouvre la voie à des formations musicales supérieures. Il est préparé sous la responsabilité de professeurs titulaires certifiés et délivré uniquement par les CNR et les ENMD.

Une qualification d'un niveau supérieur est assurée par les deux conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et Lyon qui permettent d'envisager outre les métiers de l'orchestre, des carrières de solistes ou de compositeurs.

C1-3 Les diplômes d'enseignement

Pour l'enseignement de la musique, dans l'enseignement spécialisé deux examens de qualification existent : **le diplôme d'Etat (DE) et le certificat d'aptitude (CA)**, qui sont les titres requis pour se présenter aux concours de la fonction publique territoriale, et être recruté en qualité de fonctionnaire par une collectivité territoriale pour pouvoir enseigner dans un établissement d'enseignement spécialisé de musique et de danse.

Depuis 1986, le jazz est doté du CA et du DE qui ont permis le développement de ce genre musical au sein des établissements d'enseignement spécialisé.

Depuis 1989 des certificats d'aptitude (CA) et des diplômes d'Etat (DE) dans les disciplines des musiques traditionnelles du domaine français (musique bretonne, auvergnate...) et certaines musiques du monde (percussions...) ont trouvé leur place dans l'enseignement spécialisé. Elles ont su y garder leur spécificité (importance de la tradition orale, pratique sociale de la musique, liens avec la danse...), tout en permettant à l'école de musique de s'ouvrir à des formes dont l'intérêt pédagogique est manifeste.

Le Diplôme d'Etat de musicien enseignant des musiques amplifiées et chansons à été ouvert en 2001. Jusqu'alors, le rock et ses formes dérivées, ne bénéficiaient pas d'un cadre diplômant qui permettait leur enseignement. Une formation spécifique relative à l'encadrement des lieux de pratiques de musiques actuelles est en cours d'élaboration. (CA de coordinateur des musiques actuelles).

C1-4 Concours et cadre d'emploi

Le diplôme d'Etat (DE) de professeur de musique permet l'accès aux concours de catégorie B de la filière culturelle (Décret du 2 Septembre 1991) ; ils sont ouverts aux candidats titulaires d'une médaille d'or ou d'un diplôme d'études musicales d'un conservatoire national de région, ou d'une école nationale de musique et de danse, ou d'un diplôme d'état dans une autre discipline, ou d'un diplôme universitaire de musicien intervenant en milieu scolaire (DUMI), ou d'une attestation d'un niveau équivalent.

Débouchés : professeur de musique indépendant dans une structure associative ou privée ; accès au concours du cadre d'emploi des assistants territoriaux spécialisés d'enseignement artistique

Examen du CA aux fonctions de professeur de musique : **Il est ouvert aux candidats titulaires d'une médaille d'or ou d'un diplôme d'études musicales, aux candidats titulaires d'un diplôme d'Etat ou d'un diplôme universitaire de musicien intervenant, aux candidats pouvant attester d'un niveau équivalent (cf. arrêté du 22**

avril 1994 modifié).

Débouchés : accès aux concours externes sur titres avec épreuves des cadres d'emplois de directeurs d'établissements territoriaux d'enseignement artistique et de professeurs territoriaux d'enseignement artistique. **Le certificat d'aptitude (CA) d'enseignement artistique spécialisé** permet l'accès aux concours de la Catégorie A de la filière culturelle (arrêté du 22 avril 1994 modifié le 17 avril 2001).

Examen du CA aux fonctions de professeur chargé de la direction des écoles territoriales de musique et de danse agréés ou non agréés Il est ouvert aux candidats titulaires d'une médaille d'or ou d'un diplôme d'études musicales, aux candidats titulaires d'un diplôme d'Etat ou d'un diplôme universitaire de musicien intervenant, aux candidats pouvant attester d'un niveau équivalent

Examen du CA aux fonctions de directeur des écoles nationales de musique et de danse et des conservatoires nationaux et de régions. Il est ouvert aux candidats titulaires d'un CA aux fonctions de professeur, aux candidats titulaires d'une récompense des CNSMD, aux candidats pouvant attester d'un niveau équivalent.

C1-5 partage des compétences Etat - collectivités locales

Ci-dessous tableau du partage actuel des compétences entre l'état et les collectivités locales, communiqué par le ministère de la culture lors de la conférence de presse de Jean-Jacques Aillagon le 12 juin 2003.

Fonctions	Etat	Communes	Départements	Régions
7. Musique, danse				
Enseignement de la musique et de la danse	Statut national pour l'Etat (BAC) de la musique et de la danse. Charte nationale pour la musique et la Danse et Lycee	Etat (musique) mais pas de justification relative à l'origine de régions, écoles nationales de musique, centres régionaux (Fédération Française de Musique ou Intercommunales).	Etat (danse) mais pas de justification	
Contrôle pédagogique des établissements les concernant d'enseignement de la musique	Exercé par le DSDS en vertu de la loi de décentralisation de 1982.			
Réglementation de l'enseignement de la danse	Revue d'opinion sur le 10 juillet 1987. Contrôle effectué par le DSDS			
Aide à la création musicale	IFCM (Institut Français de la Création Musicale) sous l'égide de l'Etat. Le Centre de la Musique de Chambre. Centres musicaux publics et autres.	Organismes intercommunaux de création musicale	Présentation possible des départements	Intervention possible des régions
Patrimoine musical (recherche)	Production des opéras. Recherche musicale que réalise l'Etat (le CNRS, l'Institut de la Danse)	Intervention possible des communes	Rôle des associations départementales musicales	Rôle des universités nationales (recherche)
Diffusion musicale et chorégraphique, animation, pratiques amateurs	Opéra national. Centres chorégraphiques nationaux. Ensemble national. Centres de musique traditionnelle. Les régions (les ADMD et ARDM)	Centres régionaux musicaux. Orchestre. Associations. Centres de musique traditionnelle	ADMD. Centres de musique traditionnelle	Centres régionaux ARDM. Centres de musique traditionnelle
Musiques actuelles, musiques traditionnelles	Associations de diffusion	Support de musiques actuelles (ADMD, associations musicales traditionnelles)	Présentation possible des départements	Intervention possible des régions
Concerts, spectacles	Concerts musicaux et de danse des ETAG			

© 1999 par les auteurs de l'ETAG. Tous droits réservés. Toute réimpression, traduction, adaptation ou utilisation non autorisée est formellement interdite. Toute réimpression ou utilisation non autorisée sans la permission écrite de l'auteur est formellement interdite. Toute réimpression ou utilisation non autorisée sans la permission écrite de l'auteur est formellement interdite. Toute réimpression ou utilisation non autorisée sans la permission écrite de l'auteur est formellement interdite.

Le contenu de ce document est la propriété de l'auteur. Toute réimpression ou utilisation non autorisée sans la permission écrite de l'auteur est formellement interdite.

C1-6 Les textes de référence

Plusieurs textes, lois, circulaire ou même déclaration d'intention encadrent l'enseignement spécialisé de la musique en voici l'essentiel :

La charte 2001 de l'enseignement artistique spécialisé : Ce texte se donne pour objectifs de clarifier les missions des établissements d'enseignement et de dégager les responsabilités de l'Etat et des collectivités territoriales. Il insiste sur la diversification des enseignements (et donc sur la création de classes de danse et d'art dramatique au sein de ces établissements), 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 appuyé sur un partenariat avec des structures de création et de diffusion.

La Circulaire du 21 février 2001 relative à la mise en oeuvre du plan d'actions à cinq ans en faveur de « l'éducation artistique et culturelle pour tous » Ministre de la culture et

ministre de l'éducation

Le schéma directeur de l'enseignement spécialisé de la musique de 1996 (toujours en vigueur)

Le rapport de la commission musiques actuelles de septembre 1998

L'arrêté du 22 avril 1994, modifié le 17 avril 2001, relatif aux conditions d'accès au cadre d'emploi de professeur territorial spécialisé d'enseignement artistique et de directeur d'établissement artistique contrôlé par l'état d'organisation des concours pour le recrutement des professeurs territoriaux d'enseignement artistique.

Les décrets du 27 août 1992 et du 2 septembre 1992 relatifs au certificat d'aptitude aux fonctions de directeur et de professeur des écoles de musique, de danse et d'art dramatique contrôlés par l'Etat et au diplôme d'Etat de professeur de musique fixant les conditions d'accès et les modalités.

Les décrets du 2 septembre 1991, relatifs à la filière culturelle de la fonction publique territoriale subdivisée entre gestion du patrimoine et enseignement artistique

La loi du 6 janvier 1988 relative à l'enseignement artistique dans le cadre scolaire. elle prévoit l'intervention d'enseignants spécialisés en musique. La loi du 26 janvier 1984, dans son titre III, organise les dispositions statutaires relatives à la fonction publique territoriale.

La loi du 22 juillet 1983 complétant la loi du 27 janvier 1983 relative au partage des compétences des collectivités territoriales.

La loi du 13 juillet 1983 «portant droits et obligations des fonctionnaires» titre I du statut général de la Fonction Publique Territoriale.

Le préambule de la constitution de 1946 : « La Nation garantit l'égal accès de l'enfant et de l'adulte à l'instruction, à la formation professionnelle et à la culture ».

C2 Les musiques actuelles dans les établissements contrôlés par l'état

L'observatoire du spectacle vivant a effectué de 1998 à 2001 une enquête sur 380 établissements d'enseignements agréés portant sur les pratiques non-classiques ; les chiffres suivant proviennent de l'analyse des résultats :

Le total des élèves pratiquant les musiques actuelles s'élève à 13 500 soit 4.75% du total des inscrits.

Pour éviter de supposer que ce ne serait que par goût que si peu d'élèves accèdent aux musiques actuelles, je rappelle que ce chiffre est exactement inversement proportionnel à la diffusion publique de la musique en France...En effet selon la SACEM ¹⁰⁴ « en 2002, 3% des droits de diffusions concernaient les musiques classiques et contemporaines contre 97% aux musiques de variétés ».

¹⁰⁴ Lettre de la SACEM JUILLET 2003

Les informations suivantes vous permettront de juger du chemin qu'il reste à parcourir, pour que l'école de musique de la république soit en phase avec ses citoyens.

C2-1 Une prédominance du jazz

Les élèves en jazz représentent moins de 2.6 % des inscrits dans les trois réseaux d'établissements.

Cette proportion est légèrement plus élevée dans les ENM et dans les EMA que dans les CNR (moins de 2 % des inscrits).

Près de 7 300 élèves suivent un enseignement de jazz au sein des écoles de musique contrôlées par l'Etat en 1998-1999.

Près de **trois écoles** de musique contrôlées par l'Etat **sur quatre** proposent du jazz.

Les écoles nationales de musique et de danse (ENM) sont, proportionnellement, les plus nombreuses (80 %) à déclarer une offre de jazz, devant les conservatoires nationaux de régions (CNR) et les écoles municipales agréées (EMA) : 68 % pour chacune de ces deux catégories d'écoles.

72 % de ces écoles déclarent offrir un enseignement ou une activité d'ensemble(s) de jazz.

3 % déclarent en avoir le projet ; 1% déclare déléguer l'offre de jazz en partenariat avec une association.

Un peu plus du tiers (36 %) des écoles proposant un enseignement de jazz préparent aux Diplômes.

Cette moyenne masque une très grande diversité selon les catégories d'écoles :

57 % des ENM sont dans ce cas ; ce pourcentage tombe à 19 % dans le cas des EMA

80 % des EMA qui préparent à un diplôme de jazz délivrent le CFEM

50 % des enseignants intervenant en jazz sont diplômés (et pour la quasi-totalité dans leur spécialité).

C2-2 Les musique traditionnelles souvent en complément de la musique classique

Les élèves participant aux activités de musiques et danses traditionnelles représentent **1,35 % du nombre total des inscrits**

3900 individus participant au moins à une activité de musique traditionnelle établissements contrôlés (3300 élèves suivent au moins un enseignement et 1900 sont membres au moins d'une groupe

Un tiers de ces élèves suit également un enseignement classique. Cela représente environ 5 % des effectifs des écoles concernées.

Les musiques et danses traditionnelles sont présentes dans un établissement sur quatre. Leur implantation est moins avancée dans les E.M.A.

Les musiques et danses traditionnelles sont représentées dans 24 % des établissements agréés. Elles sont sensiblement mieux intégrées dans les ENM (31 %) et dans les CNR (29,5 %) que dans les EMA (19,5 %). 83 établissements proposent un enseignement ou des activités d'ensembles dans le domaine des musiques et danses traditionnelles : 12 % sont des CNR, 39 % sont des ENM et 49 % sont des EMA.

On constate, **une organisation pédagogique** souvent composite de l'enseignement au sein des mêmes établissements, mais **où domine néanmoins l'organisation par cycle et /ou par autre type de niveau**

Sur les **66 établissements qui proposent un enseignement** des musiques et danses traditionnelles, 42 % (28 établissements) le font dans le cadre d'une structuration par cycle et/ou par niveau.

62% des enseignants sont titulaires d'un CA ou d'un DE (dont 35 % en musique traditionnelle)

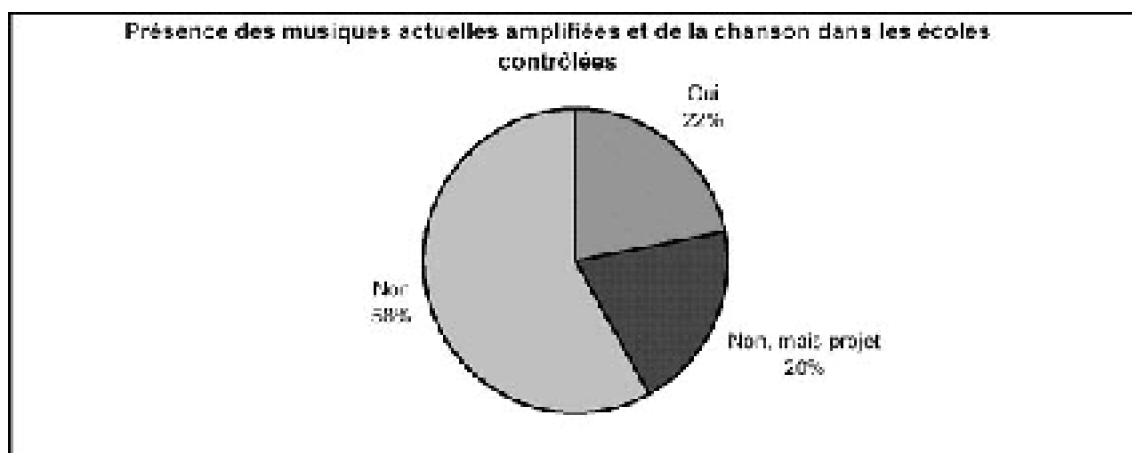
C2-3 Les musiques amplifiées et la chanson ... en projet ?

Tout juste 0.8% de l'effectif national des élèves des établissements d'enseignements contrôlés par l'Etat sont inscrits dans une activité de musiques amplifiées et/ou chansons .

2300 individus participent à une activité sur environ 285 000 élèves au niveau national ; 1800 élèves suivent un enseignement en musiques actuelles amplifiées / chansons ; 1250 sont membres d'ensembles ou de groupes).

Pour les écoles agréées proposant ce type d'activité la proportion s'élève à 5%.

Les musiques actuelles amplifiées et la chanson sont présentes dans un établissement sur cinq.



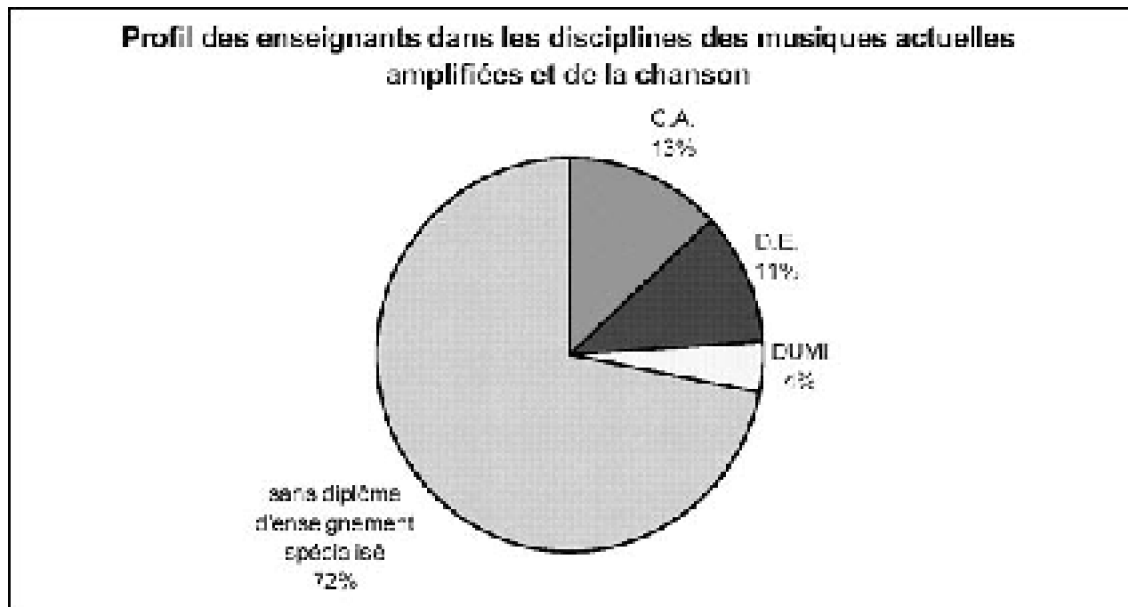
20% des établissements déclarent avoir le projet de s'ouvrir aux musiques amplifiées et chansons, ce qui représente un potentiel de développement de presque 100%.

44 % des établissements n'ont pas d'organisation structurée pour les musiques amplifiées et la chanson, **très peu proposent des diplômes !**

Une structuration de l'enseignement par cycle existe dans 37 % des établissements , et 19 % procèdent à des progressions par niveau.

Par ailleurs, la délivrance de diplômes spécifiques aux musiques amplifiées et à la chanson est encore très rare, puisque seules 12 % des écoles proposant un enseignement dans ces domaines (aucun CNR, 5 % des ENM et 15 % des EMA) ont un cursus diplômant pour ces enseignements.

Peu d'enseignants sont diplômés : 28 % de ces enseignants possèdent un diplôme d'enseignement spécialisé (13 % ont un C.A., 11 % un D.E. et 4 % un D.U.M.I.).



C3 - Le réseau public des musiques actuelles

Dans le courant de l'année 1992, la Direction de la Musique et de la Danse (DMD), souhaite mettre en place un dispositif relatif aux pôles régionaux de musiques actuelles. En 1996, un projet de texte émanant de la DMD précise la définition et les missions de ces pôles régionaux.

Douze structures régionales viennent donc compléter, en lien avec les DRAC, (Directions Régionales des Affaires Culturelles) les dispositifs des musiques actuelles qui comptent déjà 6 réseaux nationaux.

C3-1 - Réseau musique et danse (RMD)

Le réseau musique et danse est un outil informatique de gestion de l'information ; il permet la mise en place d'une banque de données relationnelles, née du constat que la multiplication des initiatives autonomes dans les régions et les départements s'accompagnait d'une certaine déperdition de l'information.

Ce dispositif associe l'Etat (DMDTS), La Cité de la Musique et les associations régionales et départementales.

Les opérateurs, au niveau national, souhaitent que l'ensemble des pôles régionaux de musiques actuelles intègre le dispositif RMD.

Difficultés

Aujourd'hui, le réseau RMD est confronté à deux difficultés majeures :

- il ne couvre pas l'ensemble du territoire national
- pour atteindre ces objectifs, le réseau RMD doit disposer de personnel qualifié sur la gestion de l'information (collecte, mise à jour, autres tâches techniques liées au fonctionnement du réseau). Pour les ARDMC inscrites dans ce dispositif, c'est généralement le cas.

Pour certaines ADDMC, le manque de crédits de fonctionnement ne permet pas à ces structures de disposer de ce personnel qualifié indispensable au bon fonctionnement du réseau RMD.

C3-2 Réseau Printemps (Antennes du Printemps de Bourges) - association Loi 1901

Le festival «Le Printemps de Bourges» créé en 1977a acquis en moins de 10 ans une notoriété internationale. Les organisateurs de cet événement font une large place aux jeunes talents. Depuis 1989 un réseau d'Antennes régionales couvre l'ensemble du territoire. Sa mission est de détecter et de sélectionner des nouveaux artistes pour Le Printemps de Bourges à travers l'opération « attention Talents Scènes». Par ailleurs, des actions socioculturelles, telles que «Cité Rock», sont également organisées par le réseau avec les soutiens des ministères de la Ville.

L'association Réseau Printemps est soutenue financièrement par les organismes professionnels (FCM, ADAMI, SPEDIDAM, SCCP, SNEP, SACEM et Fonds de Soutien aux Variétés) ainsi que par l'Etat et des partenaires privés.

Par ailleurs, le Réseau Printemps aide ses Antennes régionales à créer des partenariats avec les collectivités locales, territoriales et les Directions Régionales des Affaires Culturelles (dont certaines abondent au financement des Antennes), afin de consolider leurs actions dans les régions.

Il est nécessaire de rappeler que jusqu'au milieu des années 90, le Réseau Printemps était le seul réseau national structuré opérant dans le champ des musiques actuelles sur les questions de la création, de la diffusion et de l'accompagnement artistique.

En 2001, 2916 dépôts de candidatures ont été enregistrés par Réseau Printemps, pour participer à l'opération «Attention Talents Scènes».

C3-3 Centre d'Information et de Ressources des Musiques Actuelles (IRMA)

Le Centre d'Information et de Ressources pour les Musiques Actuelles (IRMA) est une association Loi de 1901 (J.O. du 16 avril 1986). Depuis 1994, il regroupe le Centre d'Information du Jazz (CIJ créé en 1984), le Centre d'information des musiques traditionnelles (CIMT Créé en 1992) et le Centre d'information Rock et Chanson (CIR Créé en 1986). Conventionné par les ministères de la Culture et de la Jeunesse et des

Sports, soutenu par de nombreux organismes professionnels ,l'Irma est un Centre de ressources ouvert à tous les acteurs des musiques actuelles pour leur information, leur orientation, leur conseil ou leur formation ; il édite "l'Officiel de la Musique " (25 000 contacts), ainsi que de nombreux annuaires, guides professionnels ou thématiques.

Le département «formations» de L'IRMA (plus de 500 stagiaires accueillis par année), propose des formations professionnelle aux métiers de la musique « non musiciens », manager, éditeur, producteur.

L'IRMA dispose, également, d'un réseau de 80 correspondants répartis sur l'ensemble du territoire français et de 50 correspondants européens. L'IRMA gère une base de données de près de 50 000 contacts, un site Internet et un service d'offres d'emplois.

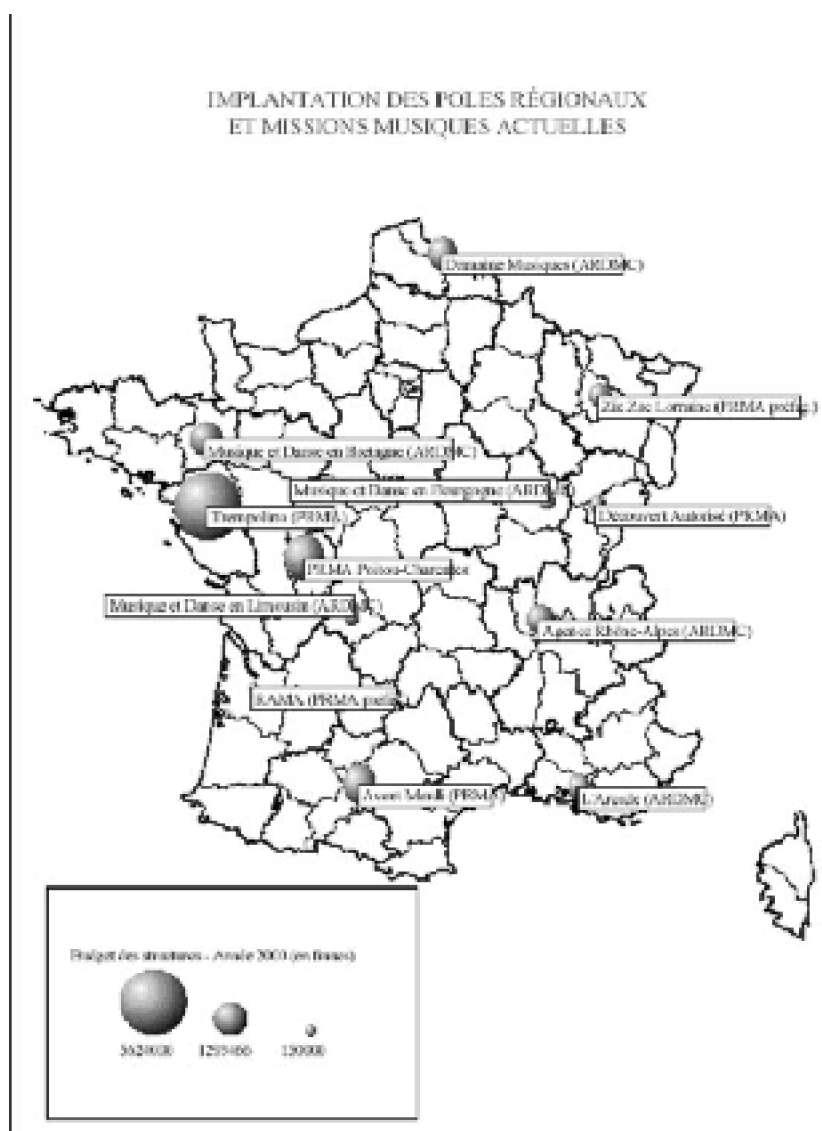
C3-4 Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles (association loi 1901)

La FAMDT est membre du Réseau Européen de Musiques et Danses Traditionnelles créé en 1999, et formalisant le regroupement des grandes associations et fédérations du secteur à l'échelon européen sur 17 pays.

L'objectif de ce réseau, inscrit dans une charte, est de créer les outils nécessaires à une meilleure connaissance mutuelle entre les diverses traditions musicales s'exprimant dans l'espace européen, et de développer un programme pluriannuel d'échanges et de projets communs entre les différents acteurs de ce secteur : musiciens, danseurs professionnels et amateurs porteurs de tradition, associations, chercheurs et producteurs, diffuseurs, éditeurs, formateurs, créateurs, responsables culturels et institutionnels...

Editeur d'une Lettre Semestrielle, le Réseau dispose également d'un site Web (www.eurotradmusic.net). Il a obtenu, en 2000, le soutien financier, à hauteur d'environ 300.000 € par an, de la Commission Européenne, pour la mise en œuvre d'un projet triennal articulé autour de 5 grands axes : information et nouvelles technologies, transmission et formation, soutien aux jeunes artistes, diffusion et circulation des œuvres, organisation de rencontres, séminaires et conférences. La coordination générale et la gestion financière sont assurées par la FAMDT.

C3-5 Les 12 Pôles régionaux des musiques actuelles



Les missions de ces coordinations régionales concernent l'information (lettres d'information, guides annuaires, etc.), la formation (stages pré-professionnels, formations de formateurs), la diffusion/production (spectacle vivant et audiovisuel).

Cette démultiplication des acteurs "potentiels" pouvant se positionner comme "pôle régional" fait apparaître des situations d'incompréhension entre d'une part, le Réseau Printemps, l'Irma (structures sous tutelles de la DMD) et d'autre part, les différents acteurs en régions et le coordinateur régional désigné par la DMD. Cette situation de "crise" due vraisemblablement à **un manque de concertation ou de communication entre les différents acteurs et la DMD, n'a pas permis d'établir un texte cadre.**

Le paysage national du dispositif pôles régionaux de musiques actuelles reste donc très hétérogène, de par la genèse de ce dispositif, mais également parce que chaque région est un "territoire" spécifique, constitué d'acteurs en réseau à différents stades de structuration et selon des esthétiques musicales différentes. Par ailleurs le

dispositif n'offre pas une couverture nationale et l'implication des collectivités territoriales et de l'Etat dans le domaine des musiques actuelles n'est pas identique sur l'ensemble du territoire.

On constate aujourd'hui qu'elles ne sont pas en mesure de tenir le rôle de coordination pour l'ensemble du champ des musiques actuelles. En effet, dans les régions où ce type d'organisation est à l'œuvre, la création de structures comme les centres de musiques traditionnelles ou les centres de jazz/musiques improvisés est antérieure au dispositif pôle régional. Celles-ci, en toute logique, ne souhaitent pas être coordonnées par un autre opérateur (le pôle régional). Dans la plupart des régions où cette configuration (ARDMC et mission musiques actuelles) est à l'œuvre, les relations avec les acteurs du terrain sont problématiques, voire tendues.

C3-6 Le studio des variétés

Pour être complet ¹⁰⁵ il convenait de préciser que **la musique actuelle a « son pôle d'excellence »** : le studio des variétés, mis en place en 1983 par la direction de la musique et de la danse et la SACEM, est aujourd'hui également soutenu par les sociétés civiles de producteurs (FCM, Fonds de soutien, SCPP, SPPF) et d'artistes (ADAMI).

Il n'opère cependant un pouvoir d'attraction nullement comparable avec celui du CNSM ¹⁰⁶ . Il est vrai que la concurrence est de mise dans le domaine.

D'autres Ecoles des Musiques Actuelles de haut niveau jouissant d'une reconnaissance considérable dans le milieu professionnel ont vu le jour depuis, mais elle n'ont jamais bénéficié d'un soutien des pouvoirs publics aussi important (*on peut citer le CIM ¹⁰⁷ ou l'Américan Scholl à Paris et « feu » L'AIMRA ¹⁰⁸ à Lyon*).

Le Studio des variétés dirigé par Alex Dutilh se consacre à présent à la formation professionnelle de haut niveau, dans les domaines de la chanson du rock, du rap, de la world'music, de la Techno et du Trash... Ne sont acceptés en formation que les artistes se produisant déjà régulièrement en scène, si possible en contact avec producteurs et éditeurs, ou disposant au minimum de maquettes de niveau professionnel. Un partenariat s'est instauré depuis 1993 entre le Studio des Variétés et les Découvertes du printemps de Bourges, avec les lauréats du programme FAIR (fonds d'action et d'initiative rock). La formation est organisée sous forme de modules de courte durée (1 à 6 semaines) destinés aux artistes en développement et s'articulant autour des musiques

¹⁰⁵ mais pas exhaustif car les structures de musiques actuelles n'ont jamais été précisément recensées au delà des dispositifs directement contrôlés par l'état

¹⁰⁶ La comparaison s'arrête là car le studio des variétés ne délivre pas de diplôme reconnu par l'Etat. La notion de supérieur ne lui à donc pas été accordée, il reste plus utilitaire qu'artistique dans une conception malrausienne de l'enseignement de l'art!

¹⁰⁷ Centre Information Musique

¹⁰⁸ Association interrégionale de Musique en Rhône-Alpes, appuyée sur le Hot-Club de Lyon et le festival de Vienne. Charles Millon en a signé l'arrêt de mort en 1998 en lui supprimant les subventions (après plusieurs baisses) du conseil régional Rhône-Alpes dont il était président.

actuelles. Le programme de formation de chaque artiste (ou groupe) est défini en fonction de ses besoins spécifiques, et les périodes de formation arrêtées en fonction de la disponibilité des artistes ou des opportunités du calendrier. Une centaine de formateurs professionnels assurent l'encadrement de ces modules. Ils dispensent des formations consacrées à la voix, au texte, au travail en studio, à la composition et aux arrangements, à la scène, à la sonorisation ou au mouvement.

Conditions d'accès : automatique pour les artistes en signature avec un éditeur ou un producteur (scène ou disque), pour les lauréats du FAIR et les Découvertes Printemps de Bourges ; sur dossier et entretien dans tous les autres cas (expérience professionnelle préalable requise).

D Enjeux et Difficultés

Pour pouvoir accueillir en son sein les musiques actuelles et toutes les « nouveautés » que cela implique, l'école de musique devra évoluer. Et c'est un euphémisme. « On ne change pas la société par décret » titrait Michel Crozier¹⁰⁹. Cet adage s'applique forcément à l'école de musique qui s'est construite en même temps que la république. **Un véritable système institutionnel que les élus ont bien souvent du mal à appréhender s'est mis en place au sein des écoles de musiques. Ainsi à la volonté de changement s'oppose une résistance de l'organisation « conservatoire ».**

Pour que l'évolution devienne possible **il conviendra donc d'en maîtriser les contingences systémiques**. Qui intervient sur le système ? Quel sont les enjeux du changement ? Que protège-t-on dans la résistance ? Les acteurs sont-ils capables de conduire le changement ? **Les auteurs ont-ils vraiment la volonté, les moyens du changement ?** Autant de questions essentielles qu'il convient de se poser et d'étudier avant d'élaborer le projet de changement.

D1 Du rôle de l'état

Extrait du schéma directeur de l'enseignement spécialisé de la musique de 1996 qui s'applique actuellement : « *Le schéma directeur conseille aux établissements...* ». Ce n'est ni une loi, ni un décret ni même un règlement, c'est un conseil. **L'Etat sait-il ce qu'il veut ?**

Si l'Etat a effectivement engagé un certain nombre de réformes, il faut bien reconnaître que les usagers et les collectivités locales n'en ont souvent pas vu « la couleur » ou si lentement qu'elles sont passées inaperçues. Le cas de la réforme la plus connue - le nouveau schéma directeur de l'organisation pédagogique des écoles de musique - est symptomatique d'une résistance conservatrice de la part de nombre d'enseignants et de directeurs. J.-C. Lartigot et E. Sprogis¹¹⁰ notaient en 1991 que plus

¹⁰⁹ « On ne change pas la société par décret » - Michel Crozier 1979 - Grasset

de 5 ans après sa parution (1984), la grande majorité des professeurs ne l'avaient pas lu et qu'une bonne partie des directeurs n'en avaient qu'une vague représentation. D'autre part, remarquent les auteurs, un certain nombre d'écoles de musique l'ont appliqué d'une façon fantaisiste qui « *dénature complètement l'esprit des dispositions, il est facile de conclure ensuite à l'inutilité voire à la complexité néfaste de la réforme !* »

Le dernier rapport sur l'enseignement des musiques actuelles ¹¹¹ **révèle une faille importante de la politique culturelle !** Il nous apprend que 69 % d'écoles agréées consentent à l'application du schéma directeur. Mais encore mieux, pour celles qui l'appliquent, c'est « *la confusion générale* » ; on trouve toutes sortes d'adaptations personnelles au point que l'article conclut : « ***on peut se poser la question de savoir si l'esprit du schéma directeur est réellement respecté*** ». Et cette remarque concerne, pour l'essentiel, la mise en place des cycles. A propos de l'ouverture de l'école aux amateurs et aux « nouveaux » répertoires, l'article s'achève en notant « *qu'elle se fait essentiellement dans un seul sens : multiplication des concerts à l'extérieur de l'école* ».

Déjà dans *Le Monde* du 2 août 97, Véronique Mortaigne dans un article intitulé : « *Les couacs de la chanson française* ». dénonçait , « ***les défaillances de l'Etat*** » qui ne donne pas à « ***la musique populaire de qualité*** » ses chances d'exister. « ***La chanson est absente des conservatoires*** », dit-elle après avoir fait remarquer qu'en 1996 l'Etat avait accordé « *55,2 MF pour un secteur mollement dénommé musiques actuelles, contre 630 MF pour le seul Opéra de Paris* ». Le ratio pour 2003 serait tout à fait comparable si seulement on pouvait l'identifier, puisque cette ligne budgétaire a disparu pour se fondre avec le budget global de la DMTS ¹¹² .

Les pratiques au niveau local n'ont que peu évolué, ce qui paraît logique pour des enseignants qui ont été instruits dans l'idée du modèle supérieur du conservatoire national de Paris ; il demeure seul en l'occurrence à pouvoir tracer la voie ! **Les enseignants s'abritent aisément derrière la légitimité d'un diplôme d'Etat et la tutelle du ministère de la culture, pour faire la sourde oreille aux demandes insistantes des élus locaux.** Si la décentralisation, en créant les conditions d'une gouvernance territoriale locale, a brisé le monopole de l'Etat dans bien des domaines, elle n'en a pas pour autant annulé la légitimité d'Etat.

6ème Alinéa de l'article 72 (modifié le 23.03.2003) de la constitution : « *Dans les collectivités territoriales de la République, le représentant de l'Etat, représentant de chacun des membres du Gouvernement, a la charge des intérêts nationaux, du contrôle administratif et du respect des lois.* »

L'Etat demeure plus que jamais aux yeux des français un point de référence incontournable. Lorsque la canicule provoque des milliers de morts chez les personnes âgées » en Août 2003, même si la responsabilité de chaque citoyen est en cause dans

¹¹⁰ Jean-Claude Lartigot, et Eric Sprogis, (1991), « *Ecoles de musiques, un changement bien tempéré*» Aix-en-Provence, Edisud

¹¹¹ Les musiques actuelles dans les établissements d'enseignement spécialisé contrôlés par l'Etat septembre 2001 DMTS ministère de la culture

¹¹² DMTS : Direction de la Musique du Théâtre, de la Danse, et du Spectacle.

son manque de sollicitude envers ses aïeux, c'est légitimement vers l'Etat qu'on se retourne pour ne pas avoir impulsé une politique de prévention et de solidarité. Dans cette affaire, les méfaits de la décentralisation sont mis en évidence : si à Paris où le manque de médecins est criant, la mortalité a augmenté de plus de 87% entre le 15 juillet et le 15 août, elle ne s'est accrue que de 42% dans les Alpes Maritimes¹¹³ qui cumule la plus grande densité de médecins et de cliniques privées. Le libéralisme, qui sous-tend la politique de décentralisation de Jean-Pierre Raffarin, aspire à faire du désengagement systématique de l'Etat la panacée ! Ainsi, au-delà des problèmes de financement du déplacement de compétences, du national vers l'échelon local, qui ne pourront être sincèrement réglés que par un transfert de la fiscalité, **se pose de nouveau la question de l'égalité d'accès des citoyens, et de l'application unanime des principes républicains sur tout le territoire Français.**

L'article 72-2 de la constitution (modification du 22 mars 2003) précise : « ...*La loi prévoit des dispositifs de péréquation destinés à favoriser l'égalité entre les collectivités territoriales.* » **ce principe doit aussi valoir pour l'accès à l'éducation et à la culture, qui figure dans le préambule de 1946.**

En conséquence, même si le rapprochement des centres de décisions du citoyen est nécessaire pour une gestion plus dynamique de la vie locale, le pouvoir législateur de l'état est indispensable pour garantir sur tout le territoire les mêmes chances à tous ! La décentralisation doit permettre de passer du concept de l'Etat providence (celui qui finance !) à l'état unificateur et promoteur de la République.

Aussi, dans un domaine comme celui de l'enseignement spécialisé de la musique où, de plus, l'Etat exerce la tutelle pédagogique¹¹⁴, l'attente d'une position claire, d'un engagement résolu est forte. Je l'ai déjà évoqué, le système n'évoluera pas sans légiférer sur une réforme de l'enseignement spécialisé.

D2 De l'Enjeu de société

Le rapport musiques actuelles de 1998 soulignait l'importance d'une formation de l'esprit critique et du goût, c'est-à-dire de discernement. « *Celui-ci implique la possibilité de choisir et de comparer : exclure le rock de l'enseignement musical public, c'est interdire aux mélomanes de distinguer le bon rock du mauvais, mais surtout - plus grave encore - renforcer le désintérêt des jeunes pour la musique classique* ».

Aussi, l'opposition au changement de répertoire est un aspect fondamental de cette résistance du corps enseignant que A. Hennion¹¹⁵ a particulièrement bien

¹¹³ Chiffre officiel du ministère de l'intérieur rendu public le 25 août 2003.

¹¹⁴ De nombreuses écoles municipales ne relèvent pas de la tutelle de l'Etat mais, *ont pris l'habitude de modeler leur fonctionnement technique sur les établissements contrôlés par l'Etat* comme le remarque J.-C. Lartigot, lors du colloque de Villeurbanne (1992), « *De quelles écoles de musique et de danse la société a-t-elle besoin ?* » Strasbourg, éditions Conservatoire de France. "

¹¹⁵ Antoine Hennion (1988), *Comment la musique vient aux enfants*, Paris, Anthropos,

analysée. Pour lui, cette exclusivité du répertoire classique est un choix stratégique insistant du milieu musical français, qui y voit une condition de sa survie. “ *En définissant leur musique*, dit encore A. Hennion, *les conservatoires se donnent aussi leur population et leurs débouchés* ”. Ce sont en effet les enfants de musiciens qui détiennent seuls toutes les clés du succès, ces enfants devenant ensuite, pour une bonne part d'entre eux, des professeurs de l'enseignement spécialisé de la musique. Le système s'auto reproduit. “ *L'institution de la musique produit les musiciens de l'institution* ”.

J.-C. Lartigot voit dans cette résistance aux répertoires non-classiques une attitude que j'ai appelée jusqu'à présent légitimiste. Les élèves de l'ère électronique, baignés dans la culture de masse, seraient à “ redresser ”. “ **L'école de musique a tendance à se présenter comme le redresseur des dommages qui sont causés par la prolifération des objets musicaux** ”¹¹⁶. Ainsi conclut-il sévèrement : « *Peut-on s'étonner que les élèves en vieillissant ne parviennent plus à gérer les contradictions qu'ils vivent entre leurs goûts musicaux et les modèles auxquels ils sont sommés de se conformer ?* »

Je ne peux m'empêcher de faire le parallèle avec les missionnaires coloniaux en Afrique qu'ils soient religieux (Dieu est votre sauveur !) ou républicains (Nos ancêtres les gaulois !). En niant l'existence d'une spiritualité et d'une histoire aux pays africains, ils ont produit une génération, sans autre repère identitaire formel que celui de la puissance colonisatrice. Cette identité officielle est évidemment antithétique avec une identité atavique qui a perduré malgré tout, même inconsciemment. Ce conflit identitaire se caractérise en France chez les jeunes français d'origine africaine, par la recherche d'une autre référence identitaire, dans la culture « banlieue » par exemple dont l'expression est devenue le RAP. **La France république intégratrice, n'a plus le droit de continuer de fermer les portes** (Il s'agit d'une image bien sûr, car nul n'ira chercher ce qu'il rejette même si la porte est grande ouverte) à toute une génération en refusant d'intégrer les musiques actuelles dont la plupart des influences sont issues d'expressions musicales des minorités. Le risque est grand à laisser perdurer la situation car la fracture sociale mène inévitablement à une rupture idéologique, et ceux qui redoutent aujourd'hui l'arrivée dans les conservatoires de jeunes armés de rythmes et de mots décapants voire arrogants, risquent bien, une fois la rupture consacrée, de les voir s'organiser et revenir avec des armes autrement plus dangereuses que la musique.

Ainsi les écoles de musique, déjà en rupture avec les pratiques amateurs historiques (harmonies, fanfares, chorales...) n'ont pas intégré davantage les nouvelles pratiques amateurs (jazz, rock, chanson...)

Même la pratique collective, au sein de la musique convenue, fait l'objet de résistances de la part de certains professeurs qui “ traînent les pieds ” disent J.-C. Lartigot et E. Sprogis¹¹⁷. Ces enseignants craignent que cette pratique fasse “ passer l'impact de leur prestige personnel au second rang ”. Ils dénoncent d'autre part l'inculture des musiciens du « secteur marchand » par opposition au secteur culturel ! « **Ceux qui**

¹¹⁶ *Actes du Colloque de Villeurbanne (1992), De quelles écoles de musique et de danse la société a-t-elle besoin ?* » Strasbourg, éditions Conservatoire de France.

¹¹⁷ Jean-Claude Lartigot, et Eric Sprogis, (1991), « *Ecoles de musiques, un changement bien tempéré* » Aix-en-Provence, Edisud

leur ont crevé les yeux leur reprochent d'être aveugles » disait John Milton ¹¹⁸ ,
Jésus parlait lui d'une poutre dans l'œil !

Il n'est pas de discipline, jusqu'à l'éveil musical dans les écoles primaires qui ne fasse l'objet d'oppositions, non pas à cause de la concurrence mais au contraire par crainte de voir ensuite affluer à l'école de musique de trop nombreux candidats alors que la saturation est quasi généralisée. Quant à l'action sociale, c'est un refus de principe, pour " l'amour de l'art ". L'enseignement spécialisé de la musique ne relève pas de l'animation socioculturelle. Ainsi, même si la loi du 6 janvier 1988 prévoyait l'intervention d'enseignants spécialisés de musique dans les écoles, faute de volontaires dans les rangs des conservatoires, **ce sont essentiellement aux associations d'éducation populaire, comme les CMR (Centre Musicaux Ruraux) Enfance et Musique et d'autres plus récentes comme les musicoliers, que les municipalités ont confié l'éducation musicale à l'école.**

A.Hennion ¹¹⁹ voit dans ce catalogue de résistances, une dangereuse " *fermeture sur un univers clos, incapable de séduire ce qui ne lui appartient déjà* ". On peut aussi y voir le symptôme d'un doute qui interroge le corps enseignant quant à sa vocation depuis si longtemps établie.

D3 De la difficile évolution du corps enseignant

Les différentes tentatives de réforme de l'enseignement spécialisé de la musique, se sont vues opposer **une forte résistance de la part des enseignants** en particulier. Cette résistance ne provient pas que de la volonté de sauvegarder une esthétique et une conception de l'art. **En effet, le projet d'intégration des musiques actuelles remet en cause la plupart des enseignants dans ce qui leur est par nature le plus précieux : la capacité à enseigner !** Nombre d'entre eux, ont été formés sur le modèle Landowsky de l'enseignement. Par conséquent, leurs repères didactiques sont majoritairement ceux de cette « école ». Or, **les musiques actuelles**, si elles n'ont pas pour la plupart de tradition écrite, n'en ont pas moins **une culture d'apprentissage** qui développe ce que les Jazz-men avaient appelé **le swing** ¹²⁰, **d'une part et le Groove** ¹²¹ **d'autre part, deux notions complètement absentes de la conception de l'enseignement classique.**

Le Swing désigne la manière de donner vie au rythme en l'adaptant à l'ambiance qui se dégage de la performance musicale. Ceci ne peut se faire bien évidemment sans répondre à certaines règles ! Le Groove désigne lui, l'esprit propre à chaque style musical, cela sous-entend que l'on ait bien compris les cycles rythmiques et harmoniques

¹¹⁸ **Johon Milton cité par .N.HAMILTON dans le livret de présentation de l'oratorio en trois actes de G.F. HÆNDEL : » SAMSON. » (1743)**

¹¹⁹ Antoine Hennion (1988), *Comment la musique vient aux enfants*, Paris, Anthropos, p.129

¹²⁰ Le balancement

¹²¹ Le sillon

de la musique que l'on souhaite jouer avant de pouvoir la faire groover avec un swing d'enfer ! Maîtriser et l'un et l'autre ouvre la porte à l'improvisation, sublimation de la personnalité du musicien. La définition Hachette de Sublimation donne : « Passage direct de l'état solide à l'état gazeux, action d'élever, de purifier ». Tiens, tiens, ne retrouverait-on pas ici une convergence avec la conception catholique de l'art divin ?

Improviser se dit « Free-style » en langage de Rapper ! S'il fallait démontrer à nouveau l'utilité sociale de la pratique d'une telle musique, je vous livre la définition que Freud¹²² donnait en psychanalyse de la sublimation « *la sublimation exige une dépense continuelle d'énergie psychique qui permet au sujet d'atténuer la tension qui résulte de ses conflits intérieurs, de satisfaire ses désirs inconscients et surtout d'éviter d'être en désaccord avec son surmoi. Elle constitue un mécanisme de défense particulièrement efficace puisqu'elle permet de retrouver l'équilibre perdu et de rester en accord avec le milieu social* » Ainsi, la psychanalyse moderne considère que les pulsions agressives sublimées se transforment en compétition au niveau le plus élevé notamment sportif, culturel ou professionnel. **Ne trouve t'on pas ici une vertu des musiques actuelles tout à fait en phase avec les préoccupations éducatives des élus vis à vis de la jeunesse ?** Pourtant c'est une des utilités de la musique qu'une partie du corps enseignant spécialisé refuse de prendre en compte.

D4 De la nécessaire mise à niveau de l'enseignement spécialisé

Un autre point de blocage est caractérisé par une connaissance de la culture mondiale de la musique souvent très limitée. Et pour cause puisque ni son histoire ni sa technique ne leur a été enseignée. Cette ignorance du monde des musiques actuelles persiste d'autant plus que la plupart des enseignants spécialisés n'ont une écoute des musiques actuelles qu'à travers la production commerciale, souvent aseptisée par les préoccupations vénales de la culture unique.

Pourtant, comme j'ai tenté de vous le démontrer en résumant l'histoire de l'émergence des musiques actuelles, celles-ci sont porteuses de valeurs de traditions, de revendications, et à ce titre possèdent toutes leurs référentiels historiques et leurs codes sonores. **Les méconnaître est bien évidemment un frein pour l'enseignant qui risque encore une fois de ne pas parler le même langage que son élève !**

Pour finir, la technique joue un rôle important dans l'esthétique des musiques actuelles. Déjà au XVIII^e siècle les esclaves brésiliens détournaient les instruments classiques et les rythmes militaires pour en faire une musique nouvelle et porteuse de joie. Dans les années 1920 les jazz-men s'approprient le saxophone et développent une technique très particulière de souffle qui rend sa sonorité méconnaissable aux classiciens. Par la suite, la guitare et la batterie-percussion sont devenues les instruments symboliques du Rock car leurs techniques de jeux différaient radicalement de celles utilisées en musique classique. Enfin, les progrès technologiques de l'ère électronique font qu'aujourd'hui les musiques des 16-25 ans sont en grande partie produites sur des ordinateurs. **Sans connaître soi-même les techniques, impossible de les**

¹²² Encyclopédie Hachette 2000 définition en psychanalyse du mot sublimation.

transmettre !

L'enseignement de la musique classique conçu par l'église, et nullement remis en cause dans sa pédagogie par la république, s'appuie sur une discipline impérative et normative de l'élève. **Ors, qui dit nouveau répertoire dit nouveau public et nouveau comportement...et logiquement nouvelle approche pédagogique !**

Les clichés véhiculés par les chansons « sex and drug and rock'n'roll ¹²³ » ou le leader du groupe NTM ¹²⁴, délinquant notoire certes, mais qui à travers ses textes ne fait que perpétuer la tradition communarde de la célèbre chanson : "*Mort aux vaches, mort aux condés, mort à tous ces enfants de salauds de la préfecture...*", permettent d'appréhender la prise en compte par l'enseignant d'une remise en cause de l'autorité naturelle du « maître de musique », et le désarroi dans lequel cela peut le laisser. Imaginez-vous que les techniques d'enseignement de Freinet qui ont presque un siècle sont encore jugées révolutionnaires dans beaucoup de conservatoires ? Et bien c'est pourtant le cas !

Considérant de plus **qu'il faudra attendre plusieurs années pour que le nombre d'enseignants titulaires d'un DE ou d'un CA de musiques actuelles soit suffisant pour répondre à la demande** ; (et encore faut-il que le nombre de concours augmente, seulement 7 ont été ouverts en 2002 pour toute la France.), **l'inadéquation formation-Emploi serait donc criante si l'on accueillait massivement sans préparation les musiques actuelles dans les écoles de musique**. L'expérience ne s'en révélerait que plus douloureuse pour les uns comme pour les autres. Sauf à reléguer toute une génération d'enseignants au musée, et au-delà de la modification indispensable de leur perception cognitive des musiques actuelles qui relève d'une démarche individuelle, **il s'agira donc bien d'abord de faire un effort de formation considérable en leur direction**. L'Etat ordonnateur de la réforme en aura-t-il les moyens ? Donnera-t-il « l'ordre » aux collectivités par un texte réglementaire de financer la nécessaire évolution du corps enseignant ?

Compte tenu du contexte actuel on peut comprendre que la priorité budgétaire, donnée par le gouvernement ou par les collectivités locales, soit ailleurs ! Devra-t-on attendre des jours meilleurs pour que puissent être formés les enseignants de l'école de toutes les musiques ?

La réponse de principe à déjà été donnée sur l'urgence sociale que représente la prise en compte des publics exclus.

D5 – De l'intégration des musiciens enseignants des musiques actuelles

¹²³ Chanté par le groupe Anglais Ian Dury and The Blockheads en 1977. Pris au 1^{er} degré comme un slogan décadent le texte expliquait que c'était malheureusement le seul choix que laissait la société à toute une génération désœuvrée.

¹²⁴ NTM « Nique ta Mère » groupe chef de file du Rap français, choisi par Jack Lang en 1993 pour représenter « sic » la nouvelle chanson française !!!

Une solution de l'évolution de l'enseignement spécialisé de la musique se trouve également (c'est à dire à part égale avec la formation des enseignants déjà en poste) dans **l'intégration** au sein des CNR et ENM, **des musiciens enseignants du secteur non agréé et associatif**. En effet, depuis plus de 20 ans s'est développé un réseau d'éducation musicale dans les domaines des pratiques amateurs et des musiques actuelles. Certains, comme les CMR, ont été pionniers en proposant une formation universitaire de musicien intervenant qui deviendra le DUMI. D'autre part la SACEM comme l'ADAMI ont incité les écoles « non agréées » de haut niveau à mettre en place des diplômes sanctionnant un niveau d'études normatif. **Mais en matière de musique actuelle c'est surtout l'expérience qui prime dans la qualité de l'enseignant** ; et le réseau associatif de l'enseignement des musiques actuelles ne manque pas de pédagogues de qualité. Il faut préciser d'autre part que beaucoup de ces enseignants ont également un parcours d'éducateur spécialisé ou au moins d'animateur qui leur procure une aisance incontestable dans le contact et la mise en place de la discipline avec les groupes d'élèves les plus agités.

L'intégration des ces musiciens enseignants n'est pas sans difficulté à plusieurs points de vue :

- Formés sur le tas ou ne pratiquant que peu la lecture et l'écriture de la musique, il leur est très difficile d'atteindre le niveau requis pour les concours de CA et de DE dont le programme a tout de même bien été conçu sur une culture de l'écriture. En l'occurrence, faute d'adapter l'exigence de maîtrise de lecture à la particularité des musiques actuelles (qui l'utilisent plutôt comme un pense-bête), c'est encore un effort de formation qu'il convient d'opérer. D'autre part peu ont poursuivi des études au-delà du lycée et le concours de la FPT représente en cela un obstacle important à leur titularisation.
- Ils sont d'abord des musiciens (et c'est le propre des musiques vivantes) et préféreront parfois le statut d'intermittents, ainsi qu'une souplesse dans l'emploi du temps, qui leur permettent de poursuivre simultanément leur activité de scène. De cette activité provient évidemment un manque de disponibilité, comme de motivation pour réviser de long mois pour réussir le diplôme d'état, puis le concours de la Fonction publique.

La solution ne semble pas être à court terme dans les voies conventionnelles du recrutement de la fonction publique. Les établissements publics et les collectivités locales gérant les structures d'enseignement agréées devront donc faire preuve de souplesse et d'inventivité pour permettre l'intervention de ses nouveaux enseignants qui n'en doivent pas moins rester musiciens.

D6 De la problématique locale

“ Nous ne voulons pas être de simples tiroirs-caisses ! ” , s'est écrié un élu au colloque de Dijon, « *Musique, danse et aménagement du territoire* » en avril 1997, comme si l'école de musique lui était une structure étrangère sur laquelle il n'avait d'autre moyen

d'intervention que le niveau de financement. **Cette remarque est symptomatique du malaise qui règne parfois entre les élus locaux et " leur " école de musique.** Ils ont à élaborer et à mettre en œuvre une politique publique dans laquelle se trouve prise en compte la demande locale. Nous avons vu qu'en ce qui concerne la musique il y a **une forte demande en direction d'une pratique amateur** qui s'insère dans une demande plus large de pratiques artistiques. Cette demande majoritairement jeune concerne essentiellement les répertoires actuels. Mais c'est aussi une demande **" trans-classe " et " trans-génération " envers un art qualifié aujourd'hui d'art de masse.**

Face à cette demande, **l'école de musique apparaît fermée à plus d'un titre.** Elle est en effet incapable d'intégrer davantage d'élèves. Elle se veut encore le lieu d'une formation de type professionnel selon un répertoire (nous l'avons vu précédemment) qui ne concerne qu'une toute petite minorité des français. **Elle n'accueille pas ou peu les adultes et enfin son public relève majoritairement des classes favorisées.** Si l'on ajoute à ce tableau le peu de diffusion locale effectuée par les écoles de musique, il est facile de comprendre que les élus puissent s'interroger sur la finalité de l'enseignement spécialisé de la musique. L'école de musique leur apparaît comme une sorte de bocal fermé dont l'ouverture annuelle s'effectue parcimonieusement et avec un bon nombre de filtres.

L'objectif professionnalisant est devenu intenable au plan local ; les signaux hésitants de l'Etat, brouillés par les résistances de l'institution, ont fait de **l'école de musique un lieu parfois incompréhensible pour les élus locaux.** Cette école de musique reste alors comme un objet encombrant au milieu d'une politique musicale locale en recherche.

Il est évident que pour une part les locaux actuels des écoles de musiques sont souvent inadaptés et que d'autre part **des investissements** en matériel musical moderne, notamment informatisé, **sont indispensables.** Si il s'agit bien d'une réalité, **c'est souvent l'argument supplémentaire** aux efforts de formations nécessaires que donnent les enseignants **pour calmer les velléités d'élus trop impatientes à répondre aux aspirations de la France musicale d'en bas.**

Les municipalités n'ayant en général pas les moyens de multiplier l'offre pour la diversifier, elles attendent des écoles de musique une solution non-inflationniste en terme budgétaire.

D'autre part, la dépendance partielle des enseignants envers l'Etat (organisation des études, définition des cadres d'emploi) crée une distance qui vient nourrir cette difficulté **" à se présenter et à se vivre comme des employés municipaux comme les autres ",** *remarquait J.-C. Lartigot*¹²⁵.

Les élus s'interrogent ! Beaucoup admettent difficilement que les établissements d'enseignement artistique aient parfois une conception si étroite et si fermée du service public et qu'il faille justement chercher en dehors d'eux ce qu'on devrait trouver en leur sein. Et même lorsque l'argument budgétaire est balayé,

¹²⁵ Qualifié ainsi par J.-C. Lartigot et E. Sprogis, dans « Ecoles de musiques, un changement bien tempéré », Edisud (1991) Aix-en-Provence, p. 7,

l'échec guette au tournant. La Mairie de Saint-Priest, par exemple, tente sans grand succès depuis 5 ans d'ouvrir son Ecole Municipale aux jeunes des « quartiers »¹²⁶. Et ce, en dépit d'un effort financier important pour acquérir à la fois les instruments et le matériel indispensable à la pratique du rock d'une part et du RAP d'autre part. En 1999, l'adjoint au maire en charge de la culture a donc souhaité un changement de directeur... cela n'a pas suffi car l'école de musique qui s'est tout juste un peu ouverte aux publics des « cités », à l'appui du recrutement de nouveaux intervenants, en est à son troisième directeur en 3 ans ! Arc-boutés majoritairement sur leurs acquis, les enseignants, qui n'en sont pas moins électeurs et syndiqués, ont opposé une résistance aussi radicale qu'efficace, en profitant nettement des failles du système évoqué plus haut.

D7 Relever le défi

Le tableau bien sombre décrit plus haut ne reflète pas heureusement l'attitude de tous les enseignants et directeurs. Toutefois la lenteur du changement au sein d'un monde qui, lui, bouge vite, occulte les volontés de l'Etat, brouille toute perception d'une réforme cohérente et vient ainsi s'ajouter au doute général qui assaille les élus locaux. « *Tout le monde veut le progrès. Mais le progrès requiert le changement...et le changement reste impopulaire* » disait souvent John F. Kennedy.

Hésitant entre la satisfaction de leurs électeurs les plus fidèles et la nécessaire évolution d'un service public qui ne s'est pas adapté aux réalités actuelles, nos édiles sont incontestablement dans une France décentralisée des acteurs essentiels du processus de changement.

Le défi qui se pose aux élus locaux, comme à l'état et au corps enseignant, peut donc se résumer ainsi :

Intégrer les musiques actuelles dans l'enseignement des écoles agréées procède de la réconciliation de la société autour d'un langage universel porteur de toutes les cultures qui composent aujourd'hui la nation.

Mais voilà : « *lorsqu'on affronte les problèmes de demain avec les organisations d'hier, on récolte les drames d'aujourd'hui* ». Michel Crozier

Il faut donc, tout en tirant profit des innovations liés à la décentralisation, concevoir une approche nouvelle de l'enseignement de la musique.

Sur le plan :

- du contenu et de la mission : enseigner toutes les musiques et bien évidemment la musique classique, qui est une part importante de notre patrimoine culturel mais pas la seule !
- de la pédagogie qui doit être en adéquation avec la culture vivante et avec son public.
- de l'organisation qui doit prendre en compte toutes les contingences structurelles interne et externes (celles du territoire et des équipements), mais aussi l'existence

¹²⁶ Axée sur la pratique amateur, Elle a déjà ouvert des activités de rock et musiques traditionnels

d'un réseau important d'associations dans le domaine concerné.

- de l'économie de marché à qui il convient de ne pas laisser un monopole déculturant par essence dans le champ des cultures populaires
- de la gestion dans ses réalités budgétaires et managériales.

L'objectif de la deuxième partie sera donc d'étudier les solutions novatrices, souples et adaptées, qui permettront de relever le défi.

E Des raisons d'être optimiste

E1 Des signes encourageants

Au-delà de toutes ses faiblesses et ses incertitudes, l'enseignement spécialisé de la musique dispose d'un certain nombre d'atouts indéniables qui laissent pleins d'espérance pour un possible changement. D'autre part, la situation contextuelle recèle plus d'une opportunité ou chance à saisir pour favoriser ce changement. Nous procéderons donc à une sorte d'inventaire de ces atouts et de ces opportunités qui nous permettront ensuite d'esquisser un possible projet.

Des textes officiels encourageants : Même si les schémas directeurs successifs ont fait l'objet d'interprétations souvent minimalistes celui de 1996 dont le sens vient d'être renforcé par la charte de l'enseignement spécialisé est tout à fait dans l'esprit d'une évolution rapide et d'une prise en compte des réalités culturelles de la musique aujourd'hui

L'importance du réseau des écoles de musique. Il est sans équivalent dans les autres domaines d'enseignement artistique qui ne font pas l'objet d'un tel déploiement. Même si la couverture du territoire national peut encore être améliorée, l'école de musique reste le principal service culturel des communes après la bibliothèque.

La formation des nouveaux professeurs. Depuis 1984, la formation des futurs enseignants est en pleine évolution (création de nouveaux certificats d'aptitude dans des disciplines non classiques : jazz, musiques traditionnelles, claviers électroniques), création du diplôme d'Etat pour les enseignants en EMM et EMMA ; formation pédagogique et intellectuelle des futurs enseignants. De plus, la pression européenne pour une équivalence des diplômes avec les autres pays d'Europe doit être appréciée comme un facteur supplémentaire d'ouverture.

La formation permanente des enseignants. Mise en place en 1984 par le CNFPT, elle peut se révéler efficace contre l'immobilisme et la routine (tout au moins dans son principe). Les réactions positives à ces formations font dire à J.-C. Lartigot¹²⁷ et E.

¹²⁷ Jean-Claude Lartigot, et Eric Sprogis, (1991), « *Ecoles de musiques, un changement bien tempéré* » Aix-en-Provence, Edisud (p. 57)

Sprogis: " *Ayant été tenus à l'écart de nombreux secteurs de connaissances du fait même de leur spécialisation précoce, les musiciens sont aujourd'hui avides de points de vue extérieurs à leur art afin d'interroger de manière neuve leur pratique d'interprète, de créateur et d'enseignant* ".

Présence interne de réformateurs. Les expériences réussies de rénovation dont je parlerai un peu plus loin témoignent de la présence au sein de l'institution d'un certain nombre de directeurs et d'enseignants convaincus de la nécessaire ouverture. Chacun tente, à son niveau, en fonction de son contexte, " *d'adapter les écoles de musique aux exigences de la société contemporaine* ", disent J.-C. Lartigot et E. Sprogis (p. 9). Cette présence interne est un point d'appui capital pour la mise en œuvre d'un projet. Ainsi, le CEFEDM de Lyon (Centre de Formation des Enseignants des écoles de Musiques) sensibilisait depuis longtemps ses étudiants à la prise en compte de nouvelles esthétiques et de nouveaux publics avant de proposer en 1999 les DEM de Musiques actuelles. Les colloques organisés par le CEFEDM ont aussi beaucoup contribué à la propagation de l'idée de rénovation « *Faut-il enseigner les musiques actuelles ?* » était le titre d'un atelier du colloque de 1998, puis les journées d'études de 2000 posait la question de manière plus globale « *l'avenir de l'enseignement spécialisé de la musique* »

Les passerelles vers l'Education nationale. Les classes à horaires aménagés, les musiciens intervenants à l'école, représentent les acquis indéniables d'un partenariat connu pourtant pour être difficile. Contribuant à élever le niveau général de connaissance musical de tous les élèves ceci devrait aussi contribuer à faciliter les passerelles.

L'évolution des CNSM. : même si elle est encore timide l'évolution des programmes d'enseignement des CNSM de Lyon et de Paris vers la prise en compte du JAZZ, des musiques traditionnelles et actuelles, n'en est pas moins réelle. Ces deux institutions proposent aujourd'hui des cursus supérieurs intégrant ces musiques. Le passage remarqué de 1997 à 2000 d'un ancien directeur de L'ENM de Villeurbanne (M.O. Dupin qui y a ouvert le département musiques amplifiées) à la Direction du CNSM de Paris fût un signe laissant envisager une prise en compte plus large des musiques actuelles dans l'enseignement de référence.

Les associations départementales et les associations régionales de développement musical (ADDM et ARDM) et les pôles régionaux des musiques actuelles. Ces associations parapubliques ou conventionnées par l'Etat ont pour mission " *de mettre en œuvre un partenariat actif avec les collectivités départementales et régionales en matière de développement musical et chorégraphique* " ¹²⁸ . Elles assument un rôle très important de médiation : coordination, mise en réseau, information, propositions. Elles sont les médias « officiels » essentiels à la diffusion de l'esprit de changement

Un réseau d'enseignement des musiques actuelles et des pratiques amateur dense et dynamique. CMF, FCMR, JMF, FNEIJ-MA, CEPIA ¹²⁹ ...les écoles associatives s'organisent, se structurent et se professionnalisent exerçant une concurrence et une pression salutaire sur les établissements publics. Mieux encore par le biais de conventions elles entrent dans les conservatoires (ENMD Landes, ENMD Aveyron...)

¹²⁸ Ministère de la Culture - DMD, *Mesures* n°41, nov. 1996.

Une forte demande. C'est une des singularités supplémentaires de ce secteur culturel : la demande y est supérieure à l'offre et tout laisse à penser que cette demande ira encore croissante. La musique est l'activité préférée des Français. Les chiffres de ventes de disques (déjà cités) la croissance permanente des écoles de musiques associatives en témoignent. Ainsi avec l'ARRT et l'allongement de la durée de la vie, il faut s'attendre à de nombreux retours en formation comme à de nouvelles " vocations ". Dans une société façonnée par la culture de masse, réduite à " *l'état passif de voyeur* " (E. Morin), il est intéressant de noter une telle attente faite de présence physique, de construction (sonore), de persévérance et de passion. C'est une responsabilité pour les écoles de musique et une chance pour la société tout entière.

Des expériences réussies : **(Nous en détaillerons quelques-unes dans le paragraphe suivant) J.-C. Lartigot et E. Sprogis**¹³⁰ recensaient un certain nombre d'écoles de musique qui déjà dans les années 1970 avaient su développer ce qu'ils appellent " **les prémices de nouveaux modèles d'éducation musicale spécialisée** ". Ce fut Calais avec l'intégration des adultes et un partenariat avec la MJC ; Chalon-sur-Saône avec la création d'une filière originale de formation à l'animation musicale et un travail constant avec les associations et la Maison de la Culture ; Pantin, Yerres, Evry et bien d'autres. Ce fut aussi Villeurbanne qui s'ouvrit au Jazz en 1979. Mais l'ENM de Villeurbanne, c'est aussi beaucoup plus que cela. En 1992 eut lieu à l'école de musique un colloque (déjà cité) au titre révélateur des interrogations qui traversent notre étude : **De quelles écoles de musique et de danse la société a-t-elle besoin ? Ces réussites témoignent en faveur d'un possible qui n'est pas hors de portée..**

E2 Des expériences réussies

Le présent mémoire et les volontés de changement qui se font aujourd'hui de plus en plus pressantes, s'appuient heureusement sur les expériences réussies de certaines « écoles de musiques » publiques, et de nombreuses associations qui en partenariat avec les pouvoirs publics ont ouvert les champs du possible dans le domaine de l'enseignement de la musique. Nous allons ci-après **vous présenter trois établissements précurseurs** et assez remarquables **parmi « les écoles modernes de musiques »** qui existent aujourd'hui sur le territoire français. On pourra s'en inspirer pour élaborer le projet qui conviendra le mieux aux réalités locales du conservatoire que l'on veut faire évoluer.

E2-1 Le Florida

L'ADEM Florida¹³¹ (association 1901) est le plus grand complexe musical combinant

¹²⁹ **CMF** (www.cmf-musique.org : Confédération Musicale de France – **FCMR** (www.cmr-musicité.org : Fédération des Centres Musicaux Ruraux) – **JMF** (www.lesjmf.fr Jeunesses Musicales de France) – **FNEIJ-MA** (www.fnej.org : Fédération nationale des écoles de musique d'influence jazz et musiques actuelles) **CEPIA** (www.irma.asso.fr/cimt : Centre de pratique Instrumentale Amateur)

¹³⁰ Jean-Claude Lartigot, et Eric Sprogis, (1991), « *Ecoles de musiques, un changement bien tempéré* » Aix-en-Provence, Edisud

enseignement et diffusion, entièrement conçu pour les musiques actuelles/amplifiées. Cet établissement a ouvert en 1993 dans un ancien cinéma des années 30, au cœur de la ville d'Agen. Ses espaces ont été réaménagés afin d'accueillir une salle de diffusion (jauge modulable de 350 à 800 places), cinq studios de répétition équipés dont un consacré à l'informatique musicale et un espace bar-rencontre qui se veut être un véritable carrefour des différentes populations fréquentant le lieu. Son projet culturel et artistique s'appuie sur les objectifs généraux de développement convenus dans une convention de missionnement triennale avec les principaux partenaires publics (Ville, Département, Région et Etat).

Ses activités sont développées autour de trois pôles :

- la formation artistique (répétitions accompagnées ou non, cours, stages scènes...) et la formation technique (stages, prise de son, lumière...),
- la diffusion reposant sur une programmation musicale éclectique allant du rock au jazz, en passant par le rap ou la vielle à roue,
- l'accueil et l'information autour de l'espace bar-rencontre et du centre d'information.

Très rapidement l'Adem/Florida ne s'est pas limitée à l'usage de son équipement mais a développé des actions hors des murs. Sur la Ville d'Agen, mais aussi sur l'ensemble du département, une méthodologie et une philosophie d'action se sont dessinées sur les principes suivants :

A partir d'une expertise et d'un diagnostic d'ensemble du territoire et de ses populations, aider les opérateurs culturels, sociaux ou éducatifs à poser une stratégie de développement culturel en liaison avec les institutions et partenaires concernés. 1.

Accompagner la structuration et le développement de projets en concevant des contenus artistiques et culturels adaptés et transversaux. 2.

L'initiative, l'identification et la responsabilité de l'action doivent être celles des opérateurs locaux pour les populations concernées. 3.

Les actions doivent s'inscrire dans la durée et concerner directement et indirectement le plus grand nombre, à commencer par les jeunes, dans un souci de lien plus étroit entre les générations. En effet, la rupture culturelle est de plus en plus grande entre les générations, aussi bien en milieu rural qu'urbain. 4.

L'isolement des populations rurales, la nécessité de trouver de nouveaux espaces, d'enrichir les imaginaires et d'atténuer l'illusion actuelle des relations avec le monde, obligent à créer les conditions de véritables rencontres culturelles et artistiques avec les autres pays, en particulier européens.

L'Adem/Florida définit donc ses actions systématiquement dans ces perspectives, en poursuivant son travail de mise en réseau avec d'autres projets (Réseau européen, Gamins de l'Art Rue, ...), en impulsant des initiatives d'accueil sur le département, et en facilitant les échanges par le biais en particulier de résidences et d'ateliers résidences

¹³¹ Association pour le Développement Musical : le Florida- AGEN (47) <http://www.le-florida.org/site2002/>

Depuis son ouverture, le Florida s'est placé dans une démarche d'évaluation permanente de ses activités en participant notamment à la création du GEMA. Et, en partenariat avec EDF Lot-et-Garonne services, il a créé l'entreprise d'insertion Starter.

Le Groupe de Recherche et d'Etudes des Musiques Amplifiées (GEMA) est une association qui se consacre à des recherches interdisciplinaires sur les musiques amplifiées et sur leur place dans la société. Il a été créé en mars 1994 pour répondre à une demande croissante de données scientifiques sur ces questions à partir de programmes d'études et de recherches, de publications et de colloques. Ainsi, il obtient une multiplication de points de vue entre les approches sociologique, ethnologique, architecturale, acoustique, économique ou de santé publique, tout en s'attachant à maintenir un lien fort avec les milieux professionnels, grâce à la présence de techniciens et de gestionnaires d'équipements en son sein.

Fort de cette approche, le GEMA se situe à la jonction des acteurs des musiques amplifiées (responsables d'équipements, réseaux...), des partenaires publics (élus, délégués départementaux à la musique, fonctionnaires territoriaux et de l'Etat...) et de chercheurs. Cette association s'attache, en particulier, à ce que les travaux qu'elle conduit permettent aux collectivités publiques de bénéficier d'analyses rigoureuses pour la définition de leurs politiques dans le domaine des musiques actuelles/amplifiées. Il s'agit également de comprendre les différentes situations, méthodes et projets mis en œuvre dans ce domaine et, bien sûr, permettre à ce secteur culturel d'être reconnu dans sa diversité.

Le Florida ne dispense pas d'enseignement « contrôlé » par l'état, ce n'était pas dans les objectifs qui ont prévalu à sa création. Cependant, il a engagé un processus de qualification de ses enseignants pour pouvoir proposer à moyen terme des cycles de CFEM et DEM de musiques amplifiés.

Le Florida apparaît aujourd'hui comme l'établissement modèle du secteur des musiques actuelles. Il est de fait toujours cité en référence autant par le ministère de la culture, que par celui de la jeunesse et des sports mais aussi par les acteurs et artistes du domaine.

E2-2 ENMD des Landes

L'Ecole Nationale de musique et de Danse des Landes est un syndicat mixte de gestion regroupant le Conseil Général des Landes et 39 communes ou groupements dont Mont de Marsan chef lieu de département. Créée en 1982 sous l'impulsion du conseil général son objectif était d'optimiser et de mutualiser les moyens du département, de la commune centre, et d'autres communes porteuses ou demandeuses d'enseignement musical. Le déploiement de l'offre d'enseignement et d'animation artistique, sur un département rural qui totalise 321 000 habitants (moitié moins d'habitants que Bordeaux) avec un solde démographique naturel négatif, apparaissait comme un des outils stratégiques de développement du territoire. Pari réussi car les Landes ont depuis retrouvé un solde migratoire positif et naturel équilibré.

Organisée en trois pôles géographiques, outre les 37 communes adhérentes, L'ENMD intervient dans presque toutes les écoles du département, et dans 5 communes

avec lesquelles elle signe des conventions. L'ENMD a soutenu la création de l'association Landes Musiques Amplifiées SMAC de Mont de Marsan, véritable pôle (le 4eme donc) des musiques amplifiées du dispositif d'enseignement artistique landais (nous y reviendrons). L'ENMD propose depuis sa création des cursus amateurs et des cycles diplômants y compris dans le domaine du Jazz, des musiques traditionnelles (en partenariat avec la Fédération Music'Trad d'Aquitaine) et musiques amplifiées. Elle y obtient de bons résultats, environ 30% de ses élèves poursuivent le cycle complet.

La participation de la collectivité est importante. En effet sur un budget de 2 500 000 € les participations des familles n'en représentent que 3.3% (Il faut noter que les tarifs d'accès sont très faibles : 90 à 250 Euros).L'ENMD touchent 2200 élèves. En complément des activités d'enseignement et comme moteur de motivation des élèves comme des enseignants, L'ENMD gère l'ensemble orchestral des Landes, organise de nombreux spectacles et enregistrements en collaboration avec des artistes confirmés, activités rayonnant sur toute la région Aquitaine. Un regret cependant : le conseil d'administration n'a pas souhaité élargir l'enseignement aux adultes.¹³²

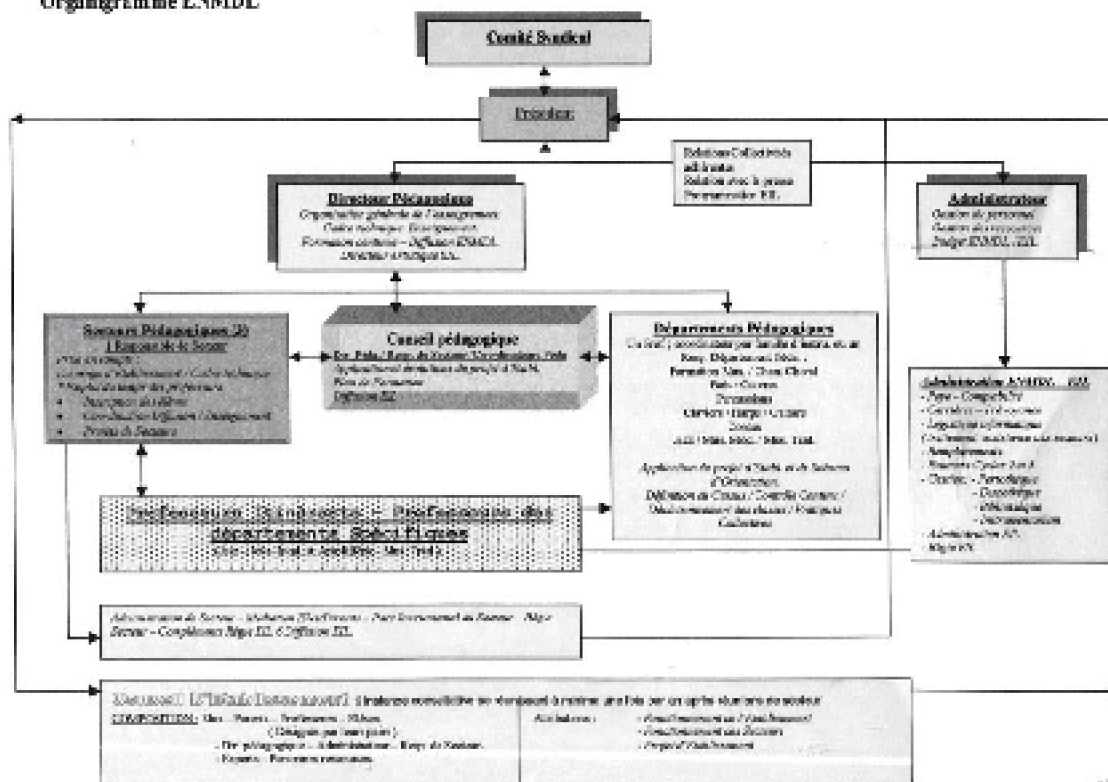
La particularité et la force de l'organisation de L'ENMDL est sa direction bicéphale (**voir organigramme page suivante**) ; en effet, ayant considéré dès la création qu'un tel projet devait être géré dans la performance, le président du syndicat a associé dans la direction, un gestionnaire mélomane (administrateur) et un musicien chef d'orchestre, pédagogue (directeur pédagogique). La réussite de l'entreprise et la longévité à ce poste des co-directeurs (plus de 20 ans !) nous confirment la pertinence de ce choix. L'administrateur n'a d'ailleurs pas attendu les réformes comptables de 1997 pour mettre en place gestion analytique et tableau de bords aptes à renseigner précisément l'ensemble des sociétaires du syndicat sur l'utilisation des moyens et leur efficience.

L'ENMD des Landes est non seulement pionnière, mais encore plus, elle est toujours reconnue comme étant en pointe dans la mise en oeuvre de nouvelles activités, de nouveaux types de contractualisation et d'organisation de l'enseignement et des animations qui y sont liées.

E2-3 CAEM à Fleur de Peau

¹³² Avec un coût élève/année d'environ 1250 € l'ENMD (Source Bilan 2000 de L'ENMD Landes) est dans la moyenne basse (La moyenne nationale est estimée à 1450 €/an) Notons que ce ratio s'exprime sans prendre en compte les charges immobilière. Pour référence le coût élève/année de L'ENM de Villeurbanne est de 1940 Euros (source Diagnostic socioéconomique de l'ENM Villeurbanne source Fabrice Futol Décembre 2002-IEP-Lyon 2 –DESS MSPCP)

Organigramme ENMDL



Le CAEM A Fleur de Peau, fondé en 1993 par deux artistes enseignants, sans financement public, a connu un succès foudroyant, dans et autour du 19^{ème} arrondissement de Paris où il a son siège. Le nombre d'usagers a été multiplié par 5 dans les cinq premières années (passant de 60 à 300), si bien que même après un déménagement dans des locaux plus grands l'espace manque pour faire face à la demande. Soutenu par la Fédération des Centres Musicaux Ruraux (dont le président de l'époque était l'administrateur de L'ENMD des Landes), cette association loi 1901 est un Carrefour d'Animation et d'Expression Musicale. Ce label agréé par le ministère de la Jeunesse et des Sports ¹³³ définit un lieu dont le but est « dans un esprit d'éducation populaire, de permettre à tous, sans exclusion ni élitisme, l'accès aux possibilités d'expression et de connaissances musicales dans les domaines de l'éducation, de l'action culturelle et de l'organisation de loisirs » (extrait des statuts).

La recette du succès du CAEM A Fleur de Peau réside dans le dynamisme et la

¹³³ Concept développé et promulgué dans le réseaux CMR. Il y a 14 CAEM en France métropolitaine et 1 en Guadeloupe

convivialité de sa gestion qui permettent d'offrir à partir d'un même lieu un panel d'activités et de prestations aussi larges qu'appréciées. L'activité principale repose sur l'enseignement de « la musique et de toutes les musiques », aussi bien aux amateurs qu'aux professionnels, dès 3 ans (initiation) et sans limite d'âge. La force du CAEM où se croisent 82 nationalités est de proposer toutes les esthétiques musicales. La guitare par exemple est déclinée en trois approches : Classique, pop-rock et Jazz-Bossa. On peut noter la présence de la flûte, de l'accordéon, du violon, et de la trompette rarement enseignés dans les établissements de musiques actuelles. La pédagogie repose sur un enseignement incitant et préparant à la pratique en groupe et l'expression en public. Pour permettre à ses adhérents de répéter leur instrument (seul ou en orchestre) le CAEM dispose de studios de répétition équipés. La suite logique est la recette du succès ! Une fois par mois et une fois par trimestre dans une plus grande envergure le CAEM organise des concerts où ses « élèves » peuvent se produire sur la même scène que des professionnels ; non seulement la valorisation des adhérents produit un engouement pour le CAEM, mais encore le savoir-faire du CAEM et la richesse socioculturelle produits n'ont pas laissé insensibles les pouvoirs publics qui ont très vite perçu l'impact positif que cela avait dans un quartier populaire de Paris, particulièrement en direction des jeunes désœuvrés. En 1994 le CAEM a reçu de la ville, et de l'Etat ses premiers soutiens publics lesquels représentent aujourd'hui 47% du Budget du CAEM. En complément de ses activités et comme suite logique, le CAEM intervient dans de nombreuses structures « hors les murs » (écoles publiques ou privées, centres sociaux, foyers pour adultes handicapés, crèches...). L'association a ouvert en 1999 un centre de loisirs musical (accueil à la journée), concept qui a été largement copié depuis. Dans le domaine de la diffusion, A fleur de Peau Diffusion Artistique est l'entreprise de spectacle filiale du CAEM qui gère le catalogue des artistes membres de l'association. Enfin, l'association bénéficie actuellement d'un soutien financier accru du département de Paris pour aménager et équiper sa salle de spectacle qui devrait ouvrir en novembre 2003.

La performance économique de l'association ¹³⁴ repose sur une rationalisation méticuleuse de l'utilisation des espaces et des moyens (ouvert 7 jours sur 7 et onze mois par an : le taux d'occupation des locaux est de 67%) et sur un équilibre entre les bénéfices générés par les activités « marchandes » et les pertes budgétaires liées aux activités d'enseignement et aux manifestations publiques, l'un compensant l'autre. Cette performance repose aussi beaucoup sur la dynamique des salariés dont une partie est issue (ou est toujours) du monde du spectacle, et une autre du milieu socio-éducatif. Bien que cela ne soit pas dans son objectif originel le CAEM a adopté en 2003 un Plan de Développement de Compétence (PDC) sur trois ans, encourageant les enseignants à préparer les DE ou CA de leur choix. Ceci dans l'objectif de pouvoir à terme proposer des cycles d'enseignement agréés, mais ce plan paraît très (trop) ambitieux car un premier enseignant du CAEM, musicien talentueux, double médaille d'or (piano et guitare) du conservatoire de Paris a échoué cette année l'examen du C.A. jazz. Lorsque l'on se rend au CAEM on perçoit rapidement le rôle fondamental que joue la fonction accueil dans la dynamique du projet. L'accueil transmet l'ensemble des informations (même si elles sont

¹³⁴ Le coût élève/année est de 1130 €uros frais de structure inclus ! le CAEM A Fleur de Peau est sur ce point un des établissements les plus performants de France.

disponibles sur papier) et promulgue les projets de l'association à force de persuasion et d'explication autant en direction des adhérents que des enseignants.

La faiblesse économique du CAEM réside dans son activité d'enseignement. En effet, le désengagement du gouvernement entamé par Raffarin a conduit à la suppression de deux lignes de subventions d'Etat pour le CAEM en 2003. Même si l'association bascule en tarifs modulés (en fonction des ressources), dès septembre 2003, son budget en sera certainement fragilisé, ce qui devrait conduire à l'augmentation des tarifs 2004 et donc filtrer toute une partie de la population qui n'aurait plus les moyens financiers d'accéder aux activités, perdant ainsi de sa dimension sociale et égalitaire.

Partie 2 : Du conservatoire au centre de ressources musicales

A De la nécessité d'un nouveau projet

« Ici, le citoyen, l'artiste, l'élu, la population, le public seront ce qu'on les provoquera à être. : C'est par où ? C'est par l'art ! » Bernard Lubat¹³⁵

En préalable à toute élaboration d'un projet, sa pertinence doit être justifiée. C'est d'autant plus vrai pour notre sujet qu'un certain nombre de réformes sont en cours. En 1991, J.-C. Lartigot et E. Sprogis¹³⁶ annonçaient au début de leur livre que la mutation des écoles de musique était entamée depuis 10 ans. Ce qui fait 22 ans maintenant ! Les

¹³⁵ **Musicien multi-talentueux, fondateur du festival Uzeste Musical (33) et de la linhà imaginot. Il se décrit lui même comme, musicien « jazzcon » suicidé de la satiété du spectacle, qui scie la branche qui le scie et sur laquelle personne n'est né de la dernière pluie . Bernard Lubat produit aussi rapidement des idées forces et des maximes définitives, qu'il joue de la batterie. Il est ainsi très difficile d'en citer la provenance (scène, interview...) le site www.uzeste.com compile un certain nombre de ces citations « poétique ».**

¹³⁶ Jean-Claude Lartigot, et Eric Sprogis, , *Ecoles de musiques, un changement bien tempéré*, Edisud (1991)Aix-en-Provence, - p. 9 puis p. 40.

auteurs étaient assez optimistes pour pouvoir dire aux collectivités territoriales que “ *leurs structures d'enseignement sont engagées dans un vaste mouvement de rénovation et qu'à très court terme, elles tireront profit localement de les avoir aidées à s'y couler au mieux, à en être les moteurs* ”

Que pouvait signifier ce “ *très court terme* ” dans l'esprit des auteurs ? Douze ans après en dépit d'une volonté des ministres maintes fois réaffirmée, les choses ont peu évolué comme nous l'avons vu dans la première partie. S'il faut “ *donner du temps au temps* ”, car « *la pente est dure* », et même si bien souvent les réformes progressives sont les plus durables, il est permis toutefois de s'interroger !. Dans un monde qui va de plus en plus vite, **quel est le sens d'une réforme s'il elle met plus de 20 ans à entrer partout dans les faits ?** Au mieux les écoles de musique risquent de n'être jamais adaptées à leur temps ; au pire, ceux qui n'ont ni la possibilité ni plusieurs vies à leur disposition seront allés voir ailleurs ou auront mis en place une autre structure. Certains élus auront également préféré allouer leurs crédits à des actions de court terme, plus rapidement “ payantes ” d'où la préférence pour la diffusion de la musique actuelle au détriment de l'enseignement. **Est-ce normal que la très grande majorité des structures qui prennent en charge les esthétiques modernes soit de type privé ? Que signifie dans ce cas de vouloir réduire la fracture sociale et laisser perdurer un système musical de classe ?** La lenteur d'adaptation du service public français est certes bien connue mais s'il fut un temps où cette lenteur se supportait au rythme d'une France majoritairement paysanne, le décalage est devenu insupportable dans la société des NTIC¹³⁷ qui est la nôtre. **Cette lenteur fait aujourd'hui le lit de l'initiative privée et de la loi du marché, et pire encore celui de tous les extrémismes.** D'un côté Le Pen reprend le problème à son compte : « ***Il faut aider la création artistique, à condition qu'elle soit du goût du public*** »¹³⁸. De l'autre le retour à l'Islam d'un grand nombre de jeunes dans les banlieues trouve naturellement écho dans la musique. On peut ajouter le fait qu'aujourd'hui la « Rave Musique » est la préoccupation du ministre de l'intérieur et pas de celui de la culture¹³⁹. **La fracture culturelle, si elle se précise, peut laisser craindre une radicalisation des mouvements identitaires**, comparable voire supérieure à celle qu'ont vécue les Etats-Unis avec les Black Muslim en 1968 suite à la mort de Martin Luther King. La comparaison avec le modèle américain est pertinente à plus d'un titre : souhaitons nous une France du communautarisme dominé par la dictature de l'économie ?

On peut persister dans le concept malracien (il y a d'ailleurs toujours un public pour cela) mais la fin de « l'utopie » du modèle français d'une société intégratrice menace à la coda¹⁴⁰.

Pour l'instant et selon le dernier texte et discours du ministériel le courant irait plutôt

¹³⁷ Nouvelles Techniques d'Information et de Communication

¹³⁸ Bernard Lubat citant Le Pen, article de l'Humanité, journal du 14-06-2002-2002 titre : Lubat délibère la musique

¹³⁹ Ce qui n'est peut-être pas un élément susceptible de rapprocher les fanfares de la police et les DJ

¹⁴⁰ Signe musical qui renvoie au mouvement final sur une partition.

dans le sens d'un appel à des réformes vigoureuses. Je m'inscris dans cette trajectoire. J.-P. Boutinet ¹⁴¹ dit que " *tout projet présuppose une vision plutôt optimiste par laquelle on pense pouvoir amener un changement par rapport à un état donné des choses* ". Dans le cas présent, le changement envisagé s'appuierait sur une meilleure adaptation des réformes au contexte actuel, et porterait principalement sur un raccourcissement des délais en exploitant l'existant et en redéployant les moyens.

Le projet est devenu nécessaire comme " **outil approprié pour gérer la complexité et l'incertitude** " dit **J.-P. Boutinet**. On ne saurait considérer comme un projet l'application seule du schéma directeur de l'organisation pédagogique des écoles de musique et de danse, car celui-ci est générique, il nécessite donc d'être précisé au local. L'enseignement spécialisé de la musique a besoin d'un projet en situation, mobilisateur des espérances, et réaliste. Je tenterai donc la formulation de ce projet, sans excessives illusions, sachant comme le dit **J.-P. Boutinet** que " **si le projet esquissé est promesse de réussite [...] le projet réalisé reconnaît sa modestie par rapport aux ambitions qu'il fondait** ".

Les rapports des différents pôles des musiques actuelles disent tous, la difficulté à résoudre, la question du territoire. " **Le musicien amateur doit pouvoir trouver ce qu'il cherche près de chez lui, dans sa commune ou pas trop loin. S'il doit faire de trop nombreux kilomètres, il renoncera ou se découragera** " ¹⁴². Ces organisations sont mises au défi de réduire la superficie de leur territoire. Elles font donc appel à des relais, des ADDM ¹⁴³, des fédérations, qui elles-mêmes s'appuient sur les acteurs locaux, c'est-à-dire les associations la plupart du temps. Il y a une sorte d'absurdité (ou de grande logique) dans le système puisque ces structures sont nées d'un manque (ou de l'autisme) au niveau des écoles de musique. Ce manque sur le plan local a suscité la création de structures spécifiques, régionales, qui inévitablement pour être pertinentes ont dû se tourner vers le local. Une grande boucle dont on peut, à l'évidence, se demander la raison d'être. Faut-il résoudre un problème qui relève du local par une structure régionale ? La complexité des relations entre les différents acteurs régionaux, démontrée par le rapport 2001 et résumée dans la première partie, tendrait à montrer que non, en tout cas dans le champ qui nous concerne.

J'opte donc résolument pour placer prioritairement notre projet dans le cadre du territoire local et dans une mise en place rapide. Peut-on donc imaginer une réorientation des écoles de musique en direction des amateurs et des musiques actuelles dans une fructueuse collaboration avec les associations existantes et les musiciens amateurs ? Peut-on imaginer la mise en œuvre d'un réseau au niveau d'un échelon local pertinent qui donnerait à celui-ci bien des atouts en s'appuyant sur un tissu social ou culturel authentique ? Les subventions à l'école de musique et aux associations d'amateurs retrouveraient de leur légitimité, le développement des pratiques collectives augmenterait

¹⁴¹ J.-P. Boutinet (1990), *Anthropologie du projet*, Paris, PUF

¹⁴² *rapport musique actuelle en Champagne – Ardenne 2001 PRM – ministère de la culture*

¹⁴³ Association départementale de Musique mis en place par la DRAC et les conseils généraux.

le lien social, l'accroissement de la pratique instrumentale aurait des incidences économiques sur un bon nombre de secteurs périphériques (diffusion de spectacles, vente d'instruments de musique, de partitions, réparation...). Toute la vie d'une cité pourrait s'en trouver transformée. L'exemple de la ville d'Uzeste en Gironde, sinistrée par l'exode rural, puis ressuscitée¹⁴⁴ par la création il y a vingt ans du festival Uzeste Musical qui jouit aujourd'hui d'une réputation internationale, est une des réussites pionnières en la matière. En effet, La compagnie Lubat sis à Uzeste est aussi une Ecole de Musique, ou plutôt, je devrais dire la ville d'Uzeste est devenue une école de musique permanente entretenant un réseau de partenariat avec des artistes internationaux d'une part, mais aussi avec des associations inscrites dans une démarche similaire (à Toulouse avec les Fabulous Troubadors, à Marseille avec Massilia Sound System inspirateur du projet « la friche Belle de Mai¹⁴⁵...») On le voit la culture est bien porteuse de tout autre développement que la simple accession à l'art divin !

« Il ne s'agit pas de reproduire ou d'inventer des formes, mais de capter des forces. C'est même par-là qu'aucun art n'est figuratif. ! » Bernard Lubat « travailleur-ouvrier-créateur ».

Mais pour parvenir à récolter les fruits de son action éducative et culturelle, il faut non seulement être armé d'une solide motivation mais aussi d'un projet pertinemment étudié.

Ce projet dispose, pour être possible, de **modèles d'expériences réussies** présentées plus haut, et d'une marge de manœuvre offerte dans les dispositifs de **décentralisation, permettant d'élargir « le champ des possibles »** dans le cadre du service public. Il s'appuie et ce n'est pas rien sur un support de référence :

le schéma directeur d'août 96 ! Extraits :

***“ Ces établissements (les écoles de musique) qui constituent la principale source de développement de la pratique amateur, assurent également la formation des futurs professionnels. Etablissements culturels à part entière, ils constituent des pôles forts d'activités artistiques ; comme centres de ressources pour la musique et pour la danse ils ont vocation à répondre, directement ou en partenariat avec d'autres institutions, à une demande diversifiée ; leur mission fondamentale de formation s'élargit vers de nouvelles perspectives répondant aux attentes de la société contemporaine : - développement des enseignements artistiques en milieu scolaire, - animation de la vie culturelle de la cité, - réduction des inégalités sociales au travers d'actions de sensibilisation des publics, de diffusion, de création et d'encadrement des musiciens et des danseurs amateurs
146 . »***

¹⁴⁴ Ce festival créé à l'initiative de Bernard Lubat natif d'Uzeste revenant d'une carrière internationale de Batteur de Jazz a permis au village non seulement de continuer à vivre en gardant son école publique, mais encore plus, a produit un développement démographique et économique considérable !

¹⁴⁵ de la Friche la Belle de Mai n'est pas un lieu c'est un projet qui met l'artiste au centre d'un système de socialisation fondé sur la double exigence de la production d'œuvres et de croisement des publics Philippe Foulquié :directeur du pôle culturel « la friche belle de mai ».

Nul n'est besoin de succomber au mal politique français qui consiste à réécrire les textes qui n'ont pas été appliqués, **l'essence du projet se trouve** dans celui –ci et une bonne partie des axes de mise en œuvre sont énoncés **dans la charte de l'enseignement spécialisé de 2001**(voir texte complet en annexe) **qui renforce le schéma directeur**. et dont je vous livre les points qui me semblent les plus encourageants dans l'encadré ci-dessous.

EXTRAIT DE LA CHARTE DE L'ENSEIGNEMENT SPECIALISE DE LA MUSIQUE .

« Cette éducation artistique, de par sa spécificité, ne doit pas être seulement dispensée dans des structures spécialisées qui en auraient l'exclusivité. Elle s'appuie, bien évidemment sur les établissements d'enseignement artistique, mais requiert la participation d'autres acteurs : l'Education nationale, les structures culturelles et les artistes · les très nombreuses associations qui offrent aux jeunes la possibilité...de bénéficier d'activités en rapport avec les arts... C'est dans le cadre d'un partenariat généralisé entre les Ministères chargés de la culture et de l'éducation nationale, les collectivités territoriales et les artistes que doit s'organiser le développement de l'éducation artistique...en s'appuyant sur toutes les énergies disponibles

Les établissements d'enseignement...associatifs, ont largement contribué à l'accueil du public. Ils ont été des lieux d'expérimentation dans certaines disciplines artistiques et ont souvent permis l'instauration de relations avec d'autres publics que ceux des établissements gérés directement par les collectivités locales...

Pôles structurants en matière de formation artistique, les établissements d'enseignement en danse, musique et théâtre exercent leur mission ...avec le souci de favoriser la transversalité .. Une attention et une place constante sont accordées tant à la création contemporaine et aux cultures émergentes, qu'aux patrimoines artistiques, témoignant à la fois de l'histoire, de la vitalité et du renouvellement de chaque discipline.

Ils sont des lieux de ressources pour les amateurs; ils les informent, les aident à définir et éventuellement à assurer leurs formations; ils les accueillent dans leurs locaux et favorisent le développement d'échanges et de collaborations entre groupes amateurs, soit dans les établissements eux-mêmes, soit en dehors de leurs murs....

Ils sont des centres d'animation de la vie culturelle, proposant au public leurs activités (travaux d'élèves); ils entretiennent des relations privilégiées avec les partenaires artistiques professionnels et favorisent les échanges avec les structures et associations culturelles, locales ou non. ... L'accès de la population à l'ensemble des formations artistiques d'aujourd'hui, doit être facilité par l'organisation des établissements en réseaux non hiérarchisés de réflexion et de collaboration dans le cadre de schémas intercommunaux, départementaux et régionaux. »

Le projet de structure que je vais vous proposer repose donc sur l'application de ces principes.

¹⁴⁶ Ministère de la Culture - DMD (1996), Schéma d'orientation pédagogique des écoles de musique et de danse

B Le centre de ressource : Un projet en mouvement

Au terme de cette brève présentation, on aura sans doute compris que l'appellation " Ecole de musique " est trop restrictive, trop scolaire, peu évocatrice des nouvelles fonctions de relais qui sont les siennes. Elle définit en fait une fonction parmi celles qui relèvent de cette nouvelle structure, mais pas son rôle. Le centre de ressources musicales est alors l'appellation la plus parlante : **une terminologie où le mot centre ne désigne pas forcément un lieu, ou un but mais une fonction** comme l'axe d'une roue à laquelle on transmet l'énergie pour mettre en mouvement le véhicule. Il ne s'agit donc pas d'un centre qui centralise tous les moyens ! Non seulement le mouvement de la roue permet le fonctionnement de certaines composantes (direction, dynamo) mais d'autres viennent améliorer l'agrément (selle, sonnette, passage de vitesse...) Le vélo n'est autre qu'un assemblage de matériaux qui produit une fonction. **Le centre de ressources musicales est donc à la fois le projet et un des noumènes¹⁴⁷ qu'il met en mouvement pour produire le ou plutôt les phénomènes souhaités** (formation artistique, animation de la ville, éducation et lien social...).

J. Rigaud¹⁴⁸, invite à mieux labelliser les équipements culturels. Il résume, en forme de boutade, " *un conservatoire national de région n'est le plus souvent ni national, ni de région mais une école municipale* ". Il souhaite une désignation plus juste capable de rendre lisible la fonction principale de l'établissement. Si cette question n'est pas fondamentale, elle n'est pourtant pas sans importance car outre le fait qu'un vocabulaire adapté apporte plus de lisibilité, on peut souhaiter aussi par ce moyen marquer symboliquement un changement ! Intervenant au colloque de Dijon¹⁴⁹, Daniel Tosi qui avait entamé depuis plusieurs années une refondation de l'ENM de Perpignan qu'il dirige, avait titré ainsi son intervention : *Du conservatoire au centre musical*. Je lui emprunte donc l'expression et la complète en définissant dans son titre même le rôle attendu : **Du conservatoire au centre de ressources musicales**.

B1 L'auteur du projet

Les écoles de musique sont assujetties à une double tutelle : celle de l'Etat sur le plan pédagogique et celle de la commune sur le plan administratif¹⁵⁰. Contrairement à ce que pourrait spontanément laisser penser ce double assujettissement, l'espace de

¹⁴⁷ En philosophie selon Kant un objet dépourvu de fonction n'est que la matière qui le compose, la fonction étant ce que l'homme conçoit qu'elle est. Deux baguettes pourront avoir pour fonction selon le choix de l'individu : de jouer de la batterie, de manger du riz, de guider la pousse des tomates... le lecteur aura bien compris que je m'oppose en cela à la vision de HEGEL qui prétend qu'il n'y a rien derrière le phénomène.

¹⁴⁸ RIGAUD J. (1997), *Pour une refondation de la politique culturelle*, Paris, La Documentation Française.

¹⁴⁹ Acte du colloque « *Musique, danse et aménagement du territoire* », Avril 1997

liberté entre les strictes obligations de part et d'autre est relativement large. Les communes, à qui sont laissées l'initiative et la charge principale des écoles de musique, n'en tirent pas toujours tout le profit. Ce type d'espace que J. P. Boutinet ¹⁵¹ nomme " zone d'incertitude " dégage une marge de manœuvre exploitable pour notre projet. D'autant plus que **la décentralisation et la réglementation qui l'accompagnent ouvrent la possibilité de constructions juridiques plus larges** et surtout moins acrobatiques que celles qui ont été utilisées jusqu'à présent pour contourner la rigidité de la gestion publique. Nous touchons aussi, ici à des enjeux de pouvoir entre l'institution les élus locaux et le monde associatif, déjà abordés mais sur lesquels je reviendrai plus loin.

Cet espace de liberté est en principe à disposition des élus. C'est quand même la collectivité, représentée par ses élus, qui emploie le personnel de l'école de musique. **Cette tutelle et le territoire pertinent désignent tout naturellement la collectivité locale comme l'auteur attendu du projet.** (selon la densité des territoires, l'arrondissement, la commune, l'EPCI, le bassin d'emploi, le département) Et même si l'initiative vient du mouvement associatif (comme c'est très souvent le cas !), **le rôle de l'élu est bien de faire de la convergence d'intérêts individuels, un service public dès lors qu'il relève du champ de l'action publique.**

L'espace de liberté dont elle dispose devrait lui permettre d'inscrire l'école de musique dans un projet plus vaste qui est **celui d'une politique territoriale de la musique.** Dans cette optique, **l'école de musique** n'est plus une activité culturelle de plus au " catalogue " des activités de la commune, elle n'est pas davantage une sorte d'excroissance encombrante, irréductible, " pompant " l'essentiel des finances allouées à la politique culturelle, ou encore une association de la relation « je t'aime moi-non plus» voire pire transparente ; **elle devient partie prenante d'un réseau d'acteurs de la musique** et selon le choix qu'auront fait les élus en fonction de l'existant, elle peut devenir l'animatrice de ce réseau. C'est sur ce dernier aspect que j'orienterai ma proposition. Mon projet est d'enraciner l'école de musique dans son contexte local, au sein d'un territoire avec ses particularités, pour en faire **l'outil majeur, d'une politique musicale volontariste.** Il n'est pas question ici d'instrumentaliser l'école de musique et les associations musicales au profit d'intérêts électoralistes – elles ont aussi certains objectifs qui leurs sont propres - mais il est question d'efficacité et de cohérence.

B2 Le territoire du projet

Un tiers des élèves de l'ENMD de Romans viennent de l'extérieur, représentant quelques 90 communes différentes. Pour l'ENM de Villeurbanne, c'est plus de la moitié des élèves

¹⁵⁰ L'intervention de l'Etat est très exactement définie par l'article 63 de la loi du 22 juillet 1983 qui précise que " *L'Etat procède, en accord avec chaque collectivité concernée, au classement des établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique. Il définit les qualifications exigées du personnel enseignant des établissements et assure le contrôle de leurs activités ainsi que du fonctionnement pédagogique de ces établissements* " Les modalités du fonctionnement pédagogique sont fixées par le schéma directeur de l'organisation pédagogique des écoles de musique et de danse.

¹⁵¹ BOUTINET J.P.(1990), *Anthropologie du projet*, Paris, Presses universitaires de France.

qui proviennent de l'extérieur, issus de plus de 100 communes différentes. Ne pouvant répondre à la demande, la solution adoptée, nous l'avons vu, consiste à accumuler les handicaps à l'entrée pour trier cette demande. Une fois encore, notre projet permet d'apporter d'autres solutions. Il s'agit, suivant le principe de subsidiarité déjà évoqué, de **permettre le développement dans les communes intéressées, de lieux de formations et de pratiques collectives. et de Trouver une solution aux problèmes des charges de centralité. (celles-ci sont définies comme les dépenses directes et indirectes supportées par la ville dont le rayonnement des équipements et services va bien au-delà de ses limites communales.)**

Une étude ¹⁵² réalisée par l'Association des Maires des Villes Moyennes montrait en 1997 qu'elles étaient d'un montant de 515 francs par an et par habitant pour les villes moyennes. La création d'un Etablissement Public à qui serait confié la gestion de ces équipements et services apparaît comme une solution.

Le rapport de A. Chiffert, R. Lecat et P. Reliquet « *la rénovation des instruments juridiques des services publics locaux* » (Février 1999) confirme l'intérêt de transférer la compétence culture au niveau d'un groupement :

« Le rapport a permis d'exposer la fréquente inadéquation entre le périmètre d'attraction des usagers d'un grand nombre de services publics culturels locaux et leur rattachement administratif à une commune, avec les conséquences financières que cela induit. ...Le transfert de compétence en matière culturelle des communes vers les EPCI permettrait, dans bien des cas, d'apporter des réponses satisfaisantes à ces situations. Il serait, en outre, facteur de dynamiques de développement grâce à l'insertion du service public culturel dans l'ensemble des politiques et des travaux prospectifs de l'agglomération ou du pays Il concourrait, enfin, à une meilleure égalité d'accès des usagers aux services publics culturels locaux auxquels, en particulier dans le secteur de l'enseignement et de l'éducation artistiques, des tarifs discriminants sont aujourd'hui appliqués aux familles ».

Ainsi, si le territoire de rayonnement de l'école est une communauté de communes, la notion d'intérêt communautaire devrait prévaloir. Le transfert de compétence vers l'EPCI en sera la conséquence. La question du statut juridique de l'établissement d'enseignement se posera alors (nous y reviendrons plus loin).

Les délibérations de l'assemblée communautaire comme les statuts de l'établissement devront **bien préciser les objectifs de ce projet collectif de l'enseignement artistique.**

Selon les cas devront être précisées la création d'antenne de l'école de musique, la délocalisation de certaines activités, et bien évidemment la contractualisation avec les différents acteurs locaux (cf. ci-avant).

Le territoire peut être plus étendu comme c'est le cas pour l'ENMD des Landes, qui couvre tout le département. Le Conseil Général réunissant les communes les plus impliquées dans le projet de créations, a opté pour un syndicat mixte de gestion. Une

¹⁵² Cité par . A.Chiffert, R. Lecat et P. Reliquet « *la rénovation des instruments juridiques des services publics locaux* » (Février 1999)

formule juridique très adaptée car toutes les communes des Landes ne participent pas autant et ne bénéficient pas autant (par choix) des actions de l'ENMD ; ce statut permettait donc d'engager la participation du département et des communes chefs de files, tout en offrant une prestation de services aux autres communes.

Il s'agit bien là d'un **concept de centre de ressources musical départemental, dont on peut comparer le processus de mise en oeuvre à celui d'une communauté de communes**. Il y a avait bien une ville centre à l'origine du Projet : Mont de Marsan qui disposait déjà de l'école de musique la plus importante du département. Le président du Conseil Général Henri Emmanuelli, plutôt que de saupoudrer les financements à toutes les communes qui souhaitaient avoir une activité musicale, a demandé que soit étudiée une mutualisation des moyens avec d'autres activités musicales financées par les collectivités.

Aussi, les formes juridiques, disponibles aujourd'hui grâce aux trois lois de décentralisation, permettent de choisir le territoire le plus pertinent.

En la matière, la loi « Voynet » LOADDT du 25 juin 1999 et la notion de pays, non seulement encourage cette démarche mais prévoit la garantie de l'état à l'accès aux services publics, sur tout le territoire, et l'aide aux zones défavorisées :

«... - le développement local, organisé dans le cadre des bassins d'emploi est fondé sur la complémentarité et la solidarité des territoires ruraux et urbains. Il favorise au sein de pays présentant une cohésion géographique, historique, culturelle, économique et sociale la mise en valeur des potentialités du territoire en s'appuyant sur une forte coopération intercommunale et sur l'initiative et la participation des acteurs locaux...» « Afin de concourir à la réalisation de chacun de ces choix stratégiques ainsi qu'à la cohésion de ces territoires, l'Etat assure :
- la présence et l'organisation des services publics, sur l'ensemble du territoire, dans le respect de l'égal accès de tous à ces services, en vue de favoriser l'emploi, l'activité économique et la solidarité, et de répondre à l'évolution des besoins des usagers, notamment dans les domaines de la santé, de l'éducation, de la culture, du sport, de l'information et des télécommunications, de l'énergie, des transports, de l'environnement, de l'eau. - la correction des inégalités spatiales et la solidarité nationale envers les populations par une juste péréquation des ressources publiques et une intervention différenciée, selon l'ampleur des problèmes de chômage, d'exclusion et de désertification rurale rencontrés et selon les besoins locaux d'infrastructures de transport, de communication, de soins et de formation - le soutien des territoires en difficulté, notamment les territoires ruraux en déclin, certains territoires de montagne, les territoires urbains déstructurés ou très dégradés cumulant des handicaps économiques et sociaux... »

Pour les milieux Ruraux en particulier ce texte représente un formidable outil juridique pour définir un territoire pertinent mais encore, pour obtenir les aides publiques nécessaires à la création et au développement des centres de ressources musicaux.

Cette dimension territoriale est évidemment assez éloignée des réalité urbaines où l'organisation du centre de ressources pourra même certainement s'envisager à l'intra communautaire, voir à l'intra communal (pour Paris, Lyon, Marseille)

Sur la communauté urbaine de Lyon presque toutes les communes possèdent, en propre ou à deux, leur école de Musique et il existe un CNR bientôt deux (l'ENM de Villeurbanne devrait bientôt devenir Conservatoire National de Région) et le CNSM (Supérieur National). Ainsi, l'organisation territoriale du projet dépendra aussi de son organisation pédagogique. En fonction des « zones de vie » issues par exemple des cartes scolaires des lycées d'enseignement généraux, les communes membres pourront définir les pôles de regroupement des écoles de musiques et lieux d'activité pour créer les centres de ressources. **La particularité relative à la présence sur le territoire de L'EPCI, d'établissements d'excellence d'envergure régionale et nationale nécessitera un partage des missions.** Ainsi, il paraît logique que CNR et CNSM se consacrent à la formation professionnelle des musiciens et des enseignants... Ceci implique donc l'approche d'une politique régionale de l'enseignement de la musique. Un sujet que je ne développerai pas ici, mais qui est **une des préoccupations principales du ministre de la culture**, comme il l'a expliqué lors de sa conférence de presse du 12 juin 2003.

« Dans le cadre de la future loi, le partage des responsabilités se ferait ainsi : - aux communes et à leurs groupements , la responsabilité des cycles consacrés à l'initiation et à l'enseignement fondamental et de l'offre d'éducation artistique en partenariat avec les établissements scolaires ; - aux départements, le soutien aux communes pour la coordination et la structuration du réseau, les actions avec le secteur scolaire et l'équilibre territorial, notamment en apportant leur concours financier aux établissements de rayonnement départemental ; - aux régions, la responsabilité de cycle d'orientation professionnelle, reconfigurés à partir des actuels cycles spécialisés : c'est à ce titre que ces collectivités organiseraient à un niveau régional les diplômes sanctionnant la fin de ce cycle ; - l'Etat conserverait la responsabilité du classement des établissements, de leur habilitation à délivrer des diplômes nationaux, la définition des qualifications exigées de leurs enseignants et le contrôle et le suivi de leur projet pédagogique. Par ailleurs, les établissements assurant l'enseignement supérieur professionnel de la musique, de la danse et du théâtre demeurerait de la responsabilité première de l'Etat. La clarification des responsabilités et des niveaux d'intervention des collectivités publiques doit aller de pair avec une rénovation de l'enseignement artistique spécialisé et un renforcement de l'offre d'enseignement supérieur professionnel.. la réforme(envisagée) conduit à distinguer plus clairement le cycle amateur et le cycle professionnel, même si des passerelles sont à l'évidence nécessaires... il s'agit de construire de véritable filière de formation artistique... ».

Ce qui renforce la notion de service public de l'enseignement artistique et nous ramène tout autant que les lois Voynet et Chevènement au concept de gouvernance territoriale (prise en compte des différentes qualités et échelons d'acteurs) et de solidarité infra-intercommunalité (On le voit, cette conception se calque sur l'organisation de l'éducation nationale, et implique la solidarité entre territoires ruraux et urbains, pauvres et riches).

Ces quelques jalons posés pour une politique territoriale de la musique entraînent inévitablement, et le lecteur l'aura pressenti, une autre conception de l'école de musique. Je m'efforcerais maintenant de dessiner les principaux contours

du projet de centre de ressources musicales.

B3 Les principes d'un centre de ressources

Dans l'optique d'une large ouverture de l'école de musique pour répondre à " *une demande diversifiée* " (dit le schéma directeur), la conception traditionnelle d'un centre qui irrigue le pourtour à partir de lui-même, est intenable. **Comment une école de musique pourrait-elle continuer à enseigner à partir d'elle-même alors qu'elle n'arrive déjà pas à faire face à toutes les demandes qui lui sont faites ?** Comment lui demander de s'ouvrir encore alors qu'elle est à son maximum ? Vue de l'extérieur, elle n'est pas assez ouverte ; on lui conteste le statut de service public, on tente de tirer ses crédits vers le bas. Vue de l'intérieur, elle est saturée, on fait parfois avec les moyens du bord, les crédits sont insuffisants . La conception traditionnelle du service public se trouve ici prise dans un dilemme sans issue. On touche du doigt une des raisons de la non-ouverture des écoles de musique malgré **de nombreux textes incitatifs** de la part de l'Etat depuis 1982. Ces textes **sont donnés sans mode d'emploi**, en quelque sorte, et **c'est donc aux communes et aux écoles de musique de trouver la solution**. Sans une solide motivation de part et d'autre et un partenariat efficace, le statu quo reste de mise, on s'en tient, à une application minimaliste du schéma directeur.

Pour passer du souhaitable au possible, il faut envisager une autre conception du centre.

La Bible rapporte qu'après la sortie d'Egypte, Moïse s'était vu dans l'obligation d'assumer une fonction de juge pour régler les différends qui se produisaient entre certains membres du peuple juif. Au fil du temps, les demandes devinrent tellement nombreuses que Moïse y passait ses journées entières. Jethro, son beau-père, lui donna un conseil : *Pourquoi n'instruis-tu pas quelques hommes pour faire ce travail et répartir ainsi la tâche, trop lourde pour un seul homme ?* C'est ce que fit Moïse. Le principe de subsidiarité était né. En acceptant la délégation de pouvoir, Moïse acceptait que tout ne se fasse pas à partir de lui-même ; c'est la décentralisation quelques 1250 ans avant Jésus-Christ. Il y a bien toujours un centre mais il n'a plus la même fonction. Pour reprendre l'image de la roue, la fonction du centre n'est plus de maintenir la circonférence par les rayons mais de donner le mouvement à la roue, de l'animer au sens étymologique du terme, c'est-à-dire de lui donner vie.

Bien entendu, **cette posture revient aux écoles de musique futur centre de ressources musicales qui devront accepter la délégation de leur pouvoir, ce qui revient à accepter que d'autres acteurs de la cité prennent en charge une partie de sa mission. C'est la fin d'un privilège et d'un monopole mais c'est aussi le début d'une autre vocation peut-être plus valorisante encore.**

Le centre de ressource travaillera en synergie avec l'ensemble des acteurs locaux du domaine musical, d'abord (mais pas exclusivement) dans le but d'accroître leurs compétences respectives, d'élargir ainsi le champ d'accueil de la demande, et de développer toutes sortes de partenariats horizontaux.

L'école de musique devient animateur de réseaux, centre d'information,

d'orientation, formateur des formateurs, formateur des cadres de la pratique collective, partenaire de l'Education nationale, de Jeunesse et Sports, des Affaires sociales au travers de leurs établissements locaux. Un développement par secteurs nous permettra d'entrer plus en avant dans le concret.

L'ensemble des propositions suivantes s'inscrivent dans un possible autorisé par l'espace de liberté (zone d'incertitude) présenté ci dessus. Non seulement rien de ce qui est envisagé n'est interdit par les textes officiels mais encore mieux de nouvelles lois et plusieurs textes comme la charte de l'enseignement spécialisé y encouragent. La sociologie moderne définit le projet comme "**une réduction contingente de l'utopie**". Je m'efforcerai donc de procéder à une rationalisation de l'idéal.

B3-1 Un projet de formation

C'est une banalité pour ne pas dire un pléonasme que d'affirmer qu'une école de musique est un lieu de formation. Pourtant **il s'agit ici de montrer que non seulement l'école de musique est confirmée dans sa vocation première mais que cette vocation est encore élargie à une fonction essentielle dans notre projet : la formation des cadres de la pratique amateur** (formateurs, chefs d'ensembles d'instrumentistes ou de choristes) c'est-à-dire des adultes ayant déjà une capacité. Sur le point des adultes le schéma directeur est muet. Pourtant la question des adultes n'est pas récente et la nécessité de leur offrir un cursus adapté, est réclamée depuis longtemps. L'absence d'un tel statut dans le schéma directeur n'empêche nullement de le prévoir. Quelques établissements agréés, comme L'ENM de Villeurbanne, ont mis en place des cursus spécifiques adultes depuis plusieurs années.

Outre les cadres de la pratique amateur, l'école de musique doit également envisager la formation des amateurs adultes en "**retour de formation**", c'est-à-dire de ceux qui ont, pendant plusieurs années, fréquenté une école de musique dans leur enfance et qui après avoir longtemps arrêté, souhaitent reprendre une pratique instrumentale ou même vocale. **On sait que l'accroissement du temps libre, avec notamment l'ARTT et l'allongement de la durée de la vie, génèrera de plus en plus ce type de demandes. On peut considérer cela comme une richesse à destination des ensembles amateurs et de la vie culturelle locale.**

Cette nouvelle dimension de la formation en direction, de la pratique amateur adulte et de ses cadres au sein d'une politique municipale de la musique, devrait entraîner une autre conception du corps enseignant. Ainsi, pour la réforme de l'ENM de Perpignan¹⁵³, il a fallu "*concevoir le corps professoral non simplement comme attaché au conservatoire de façon interne mais à la ville tout entière, voire à la région avec des missions différenciées et accrues*".

L'école de musique doit donc s'adapter dans sa vocation pédagogique d'autant que sa nouvelle mission va l'amener à fréquenter tous les types de répertoires.

¹⁵³ La gazette des communes : n° 1599 du 28/05/2001 « Le pédagogue de l'ouverture » DanielTosi directeur de l'ENM de Perpignan.

B3-2 Un projet de toutes les musiques

« L'esthétique n'est pas une doctrine ou une science qu'on puisse convoquer devant quelque tribunal. Elle est une configuration du sensible qu'on ne peut penser qu'en brisant les cadres des disciplines qui mettent chacun à sa place. Il n'y a pas d'art de la vérité, il n'y a qu'une vérité sauvage de l'art irréductible à toute théorie, une esthétique d'avant les formes » *Bernard Lubat*¹⁵⁴.

S'ouvrir à de nouveaux publics c'est inévitablement s'ouvrir à de " nouveaux " répertoires. Pour *J. Rigaud*¹⁵⁵ " **la culture musicale ne connaît pas de frontières spatiales, temporelles ou esthétiques : l'exclusion de certains genres musicaux (le jazz, les musiques actuelles, ou amplifiées, les musiques du monde) n'a plus lieu d'être** "

Dans cette recherche de cohérence que nous menons depuis le début entre une cité et son école de musique, l'ouverture de celle-ci aux styles musicaux pratiqués dans la commune m'apparaît comme un minimum et l'école doit y développer des compétences. **Ainsi, non seulement l'école de musique favorisera une amélioration du goût et de la qualité dans des domaines qu'elle délaissait auparavant mais elle apportera sa contribution à l'amélioration du lien social.** A ceux qui veulent occulter la culture au profit de l'urgence sociale, déjà en 1995 René Rizzardo, répondait que " **dans les banlieues, on a autant d'avantage besoin de reconnaissance que d'assistance**¹⁵⁶ ". Enseigner à l'école de musique telle musique, représentant tel groupe culturel de la cité, c'est effectivement considérer qu'elle est d'égale valeur avec les autres ; qu'elle a ses propres richesses que l'école de musique se charge de faire découvrir à ceux qui ne la connaissent pas. L'ENM de Perpignan, (déjà citée,) est un bon exemple en la matière. Elle s'est ouverte " **aux musiques traditionnelles implantées dans le Roussillon et en Catalogne et aux musiques d'aujourd'hui également liées à la situation géographique d'une ville frontalière proche de Barcelone**¹⁵⁷ ". Immanquablement, cette ouverture augmente le nombre de ceux qui se sentent concernés par l'école de musique, elle dynamise des pratiques autrefois marginalisées, elle " intègre ".

La France compte plus de groupes de RAP amateurs que n'importe quel autre type de formation. On doit à cette dynamique du milieu des musiques actuelles, une forte progression du marché du disque, alors qu'il est en net recul dans la quasi-totalité du marché européens (voir ci-après).

¹⁵⁴ Livret de l'album « Scatrap Jazzcogne » Compagnie Lubat (1994). Editon du Tilleul/Labeluz –distribution Harmonia Mundi nb : je vous en conseille vivement l'écoute.

¹⁵⁵ RIGAUD J. (1997), « Pour une refondation de la politique culturelle », Paris, Documentation Française (p.144).

¹⁵⁶ R. Rizzardo, " Musiques amplifiées et aménagement culturel du territoire "in GEMA (1997), Politique publiques et musiques amplifiées, actes de colloque, oct.1995, p. 41.

¹⁵⁷ Daniel Tosi au colloque de Dijon, document préparatoire.

Valeur (M€)	Evolution du marché en valeur (2000-2002)
Autriche	-17,0%
Belgique	-17,4%
Danemark	-30,0%
Finlande	-6,1%
France	13,5%
Allemagne	-19,4%
Grèce	-11,9%
Irlande	-0,9%
Italie	-8,2%
Pays Bas	-14,5%
Portugal	-4,3%
Espagne	-15,1%
Suède	-7,4%
Royaume Uni	2,3%
Total	-9,6%

Le service public de la musique ne peut rester étranger à ce qui apparaît aujourd'hui comme un mouvement de jeunesse durable, mais éminemment soumis à la dictature du marché. D'autre part cette progression est incontestablement le résultat pour partie de l'interventionnisme économique de l'état caractérisé par « l'exception culturelle française » et l'instauration de quota de diffusions dans les média en 1995. **Economie de marché et service public ne sont pas incompatibles**, et cela on le sait depuis le socialisme municipal ¹⁵⁸ (fin du XIX^e siècle). L'école de musique a donc le devoir d'offrir des possibilités de formation et d'orientation à ces musiciens de la génération spontanée, car le secteur privé de l'enseignement est lui aussi sous l'emprise du marché. Faute de financement public suffisant (ou de financement tout court) les tarifs d'accès aux formations sont souvent prohibitifs.

Dans le domaine de l'expression et donc de la diffusion de la musique, le rap et la techno, qui trouvent peu de soutien auprès des structures publiques ont parfois bâti une économie basée sur la vente de stupéfiants. Si nous arrivons à enrayer cette économie parallèle, quelle alternative somme nous en mesure d'apporter pour que ces modes d'expressions de notre jeunesse perdurent ! Au-delà de l'infraction, sans intervention contractuelle, quelle est la légitimité de la collectivité pour éviter que derrière l'enseignement ne se profile un prosélytisme anti-républicain ? **Ce n'est donc pas la liberté d'expression (les « fuck la police » sont inévitables !) ni la manière de**

¹⁵⁸ Doctrine française d'interventionnisme économique des collectivités, née dans les années 1880, reconnue légitime par la jurisprudence et autorisée par le décret-loi « Pointcarré en 1926 ». Elle pose comme principe l'intervention économique du service public dans deux cas : briser un monopole privé ou subvenir au besoin dans les champs d'actions considérés comme nécessaires à la population.

**pratiquer la musique que le service public doit contrôler, mais la qualité de l'activité
159 et une politique tarifaire permettant l'accès à tous.**

Comme je l'ai fait remarquer pour le rock, un certain nombre de " nouveaux " répertoires ne s'enseignent pas par le biais de l'écrit. C'est un bouleversement pour les écoles de musique qui n'y sont pas préparées. Pourtant **la confrontation de notre système occidental avec d'autres modes de transmission** (ancestraux) est à plus d'un titre nécessaire. Non seulement à l'heure de la mondialisation sous toutes ses formes, elle **apparaît incontournable**, mais elle pourrait bien être **une salutaire leçon de modestie**.

Exemple villeurbannais :

Lors d'un séminaire ¹⁶⁰ où il avait été beaucoup question des modes de transmissions (oral / écrit), Marc Loopuyt, professeur de musiques orientales et maghrébines à l'ENM de Villeurbanne, a rapporté cet événement : " *Nous avons organisé cette année un colloque sur le thème Orient-Occident. Nous avons confronté Dominique Vellard et Pierre Amelot, médiévistes de renom ainsi que des professeurs de baroque de notre école, comme Simon Heyerick et Serge Saitta, qui jouent chez William Christie, avec la pratique de deux maîtres de la musique andalouse marocaine : El Houari et Hayat Boukriss.*

Nous avons traité de l'art de la variation. Les médiévistes ont pris un thème et essayé de faire des variations spontanées. Les baroqueux à qui nous avons fait la même demande ont pris du papier et dit qu'ils reviendraient le lendemain. Le maître marocain a fait douze variations qui n'avaient rien à voir l'une avec l'autre... A ce moment-là, deux des musiciens occidentaux ont envisagé d'abandonner la musique... ¹⁶¹

Exemple personnel :

En 1988, j'étais encadrant des ateliers de formation musicale des 5-7 ans d'un séjour musical organisé par l'ADEM (Association départementale des Ecoles de Musique) de l'Ain à Giron (01). J'étais le seul enseignant issu du « secteur marchand.

Batteur-percussionniste, j'avais saisi l'occasion de la présence d'un caveau Jazz pour y installer mon instrument, bien que le stage ne portait que sur la musique classique. Un soir j'y ai invité tous les autres enseignants afin de « faire le Boeuf ¹⁶² » j'ai donc sorti mon Real Book ¹⁶³ et proposé à tous de jouer « Take the A train » de Duke Ellington un standard de Jazz qu'il est impossible de ne jamais avoir entendu.

Sur sept enseignants, seule la « prof » de guitare, celui de trombone, et celui de saxophone n'ont pas décliné l'offre. Rivés sur leurs partitions, saxophoniste et guitariste

¹⁵⁹ Attention je définis ici la qualité sur des critères réglementaires, et sûrement pas esthétiques ou élitistes.

¹⁶⁰ Séminaire-rencontre 1996 organisé par l'Orchestre des jeunes de la Méditerranée - Henri Fourès, *Passages. Points de vue sur la situation de l'éducation musicale dans les pays de la Méditerranée ; les stratégies de développement*, Aix-en-Provence.

¹⁶¹ idem

¹⁶² Faire le Boeuf, « boeuf » : jouer des musiques et improviser avec des musiciens réunis sans autre préparation.

¹⁶³ Recueil de partitions des musiques de Jazz les plus connues.

ont abandonné au deuxième titre, insatisfaits à juste titre de leur prestation... Ce qui a jeté un froid et conduit tous les autres à partir.. se coucher... seul le tromboniste, professeur du conservatoire de Bourg en Bresse mais membre d'un orchestre de variétés, est resté... Nos éducations musicales respectives avaient fait d'un langage universel un monde d'incompréhension ...

B3-3 Un projet de rencontre

« L'universel c'est le local moins les murs » Miguel Torga ¹⁶⁴

Les exemples cités montrent que la cohabitation des différences n'est pas de la plus grande évidence. **Si l'école de musique veut survivre au choc interne des cultures, elle ne peut sans risque d'éclatement laisser s'installer une sorte de cloisonnement protecteur entre les genres.** C'est donc un appel inventif à la rencontre plutôt qu'à la confrontation. La dynamique de l'école et de son rayonnement ont tout à y gagner. Il s'agit de mettre en place une communication interdisciplinaire entre instruments anciens et instruments modernes, apprentissage par l'écrit et transmission orale. Il s'agit de créer des répertoires communs capables de concrétiser cette transversalité. Finalement **ces rencontres ne sont qu'un reflet de ce qui se passe sur notre maison planétaire où un brassage continu des cultures arrive à produire de nouvelles identités.** C'est ce qu'avait exprimé d'une autre façon Camille Roy, directeur de l'ENM de Villeurbanne, une des écoles pionnières de l'ouverture : **“ Une école des musiques du monde est quelque part une école image du monde et, à l'échelle de Villeurbanne, école des musiques de la cité, image de la cité : des musiques différentes sont présentées les unes aux autres, se côtoient, au besoin se métissent. Comme les groupes humains différents par leur culture, leur héritage, se côtoient dans la même cité et au bout de quelques générations, nécessairement se mélangent, l'école de l'avenir est nécessairement créole ¹⁶⁵ ”.**

Qui dit rencontre des musiques différentes, dit rencontre des hommes et des femmes de chacune de ces cultures. Non seulement la communication interdisciplinaire apparaît indispensable mais la venue d'intervenants extérieurs, la tenue de colloques comme Orient-Occident cité plus haut, la mise en place de master-class sont tout aussi vitaux pour enraciner l'exercice de la transversalité jusqu'à en faire une seconde nature. A cet égard, les écoles de musique gagneront à avoir un lieu de rencontre convivial. **C'est bien souvent autour d'une tasse de café que s'ébauchent de nombreux projets collectifs. L'espace accueil du centre de ressources musicales doit préfigurer cet esprit de rencontre, de bien-être et de confort dans la diversité.**

Etant moi-même parent d'élève de L'ENM de Villeurbanne je puis dire que se situe là le principal handicap de cette structure. L'espace est froid, impersonnel et démuné de sièges, les personnels d'accueil sont séparés de l'espace public et sont étrangers à toute amabilité. Ont-ils été intégrés dans le projet, ou ne sont-ils là que par le hasard des

¹⁶⁴ Cité par Bernard Lubat sur www.uzeste.com

¹⁶⁵ C. Roy (1994), *Rapport au Maire, repris dans les actes du colloque de Dijon en 1997. « Musique, danse et aménagement du territoire »*

nominations ? Le diagnostic organisationnel réalisé par Fabrice Futol en Décembre 2002 apporte quelques éléments de réponses : nous y reviendrons plus loin.

L'équipe dirigeante du CAEM « A Fleur de Peau », a bien compris l'importance de l'espace et de la fonction accueil. Contrainte de procéder à la construction d'un escalier de secours supplémentaire, elle a préféré lancer des études architecturales et techniques coûteuses, plutôt que choisir la solution la plus simple qui consistait à réduire à néant l'espace accueil de l'association.

« Chez nous les parents se rencontrent, les musiciens se donnent rendez-vous, les animateur y reçoivent les jeunes qui viennent exposer leurs projets... c'est un vrai petit espace de vie avec canapé, boisson et friandise... On y capte beaucoup l'opinion des gens sur nos actions et aussi sur celles du Maire» Johon Tshimanga – CAEM A Fleur de Peau.

Ceci me permet une nouvelle fois d'**insister sur l'importance du projet et la nécessité qu'il soit partagé par tous.**

B3-4 Une autre conception de l'excellence

L'ensemble du dispositif mis en place tente de **concilier deux démarches** :

Une démarche ascendante de démocratie culturelle (la concertation, la prise de décision collective), schématiquement caractérisée par la prise en compte de la demande.

Une démarche descendante de démocratisation culturelle (l'accès à tous impulsé par le haut), globalement caractérisée par l'offre d'une culture d'excellence.

Deux mouvements de sens inverses qui auraient pu satisfaire tout le monde s'ils s'étaient rencontrés avant, puisqu'il ont existé depuis Malraux.

Deux principe fondamentaux (qui n'ont pas été appliqués jusqu'à présent) garantiront la réussite du dispositif :

1 – **l'excellence se juge dans la maîtrise de son art et pas dans l'esthétique de l'art** (on pourrait même poser comme objectif platonique ¹⁶⁶ d'excellence absolue : la maîtrise de toutes les esthétiques).

2 - **les courants musicaux doivent se compléter dans l'émulation réciproque** et non dans l'adversité qui a prévalu depuis trop longtemps.

Ce que j'ai présenté du projet jusqu'à maintenant classerait la démarche plutôt du côté de la démocratie culturelle. Pourtant le projet n'a pas non plus renoncé à attirer des publics vers des pratiques d'excellence qu'ils n'ont pas encore (démocratisation culturelle). Cependant, la double approche disjoint l'excellence et une culture qui serait légitime. Edgar Morin (*L'esprit du temps*) a montré comment la culture de masse, par le moyen des médias, avait profondément modifié l'ancien ordre social. Gilles Lipovetski, prenant le contre-pied de P. Bourdieu (*La distinction*) parle de "**révolution démocratique qui liquide les étanchéités de classes et de pays, érode le principe**

¹⁶⁶ Platonique car la musique évolue avec son temps il est impossible d'en maîtriser toute les esthétiques, à moins d'arbitrer la liste des esthétiques admises, ce qui revient à reproduire un concept que j'ai longuement décrié ici même. Ce principe ne peut donc être qu'un objectif de quête perpétuelle de la connaissance.

des influences aristocratiques et le monopole de l'influence directrice de groupes particuliers et supérieurs ¹⁶⁷ ” . Faire se côtoyer musique classique, jazz, rock, musiques traditionnelles, c'est entrer dans cette révolution démocratique dont parle Gilles Lipovetski, c'est prendre acte des décroissements opérés dans la société. Cependant, proposer l'excellence dans chacun de ces domaines, c'est ouvrir un espace, donner un objectif, nourrir des motivations, en un mot donner une référence.

Si le mythe du CNSM de Paris et de la professionnalisation a longtemps fonctionné comme une force d'attraction pour l'ensemble des écoles de musique, il faut aujourd'hui lui trouver un “ produit ” de remplacement.

Dans notre projet ce “ produit ” ne peut être que **l'école elle-même, dans l'excellence qu'elle saura montrer dans tous les genres qui seront les siens. Cela signifie concrètement d'abord un corps enseignant qui se donne dans l'exercice de son art.** Prouver sa compétence artistique à huis clos devant un jury du Certificat d'Aptitude (C.A.) n'est qu'une entrée en matière. Cette compétence doit aussi être prouvée sans fausse modestie devant les publics d'un territoire. **Un C.A. n'a jamais fait rêver un public. Mais une brillante prestation, oui !** Les élèves, les adultes amateurs pratiquants, les simples auditeurs, tous ont besoin de voir, d'entendre, de reconnaître pour nourrir leurs rêves et leurs ambitions.

La crédibilité s'acquiert par la compétence reconnue. Certes une compétence d'interprète ne préjuge pas forcément d'une qualité pédagogique mais elle en est malgré tout la vitrine et chacun a besoin de cette vitrine, chacun sans exclusivité. **“ Tout doit tendre, dit Jacques Rigaud ¹⁶⁸ , à ce que, sous ses formes les plus élaborées, les plus exigeantes même, la culture apparaisse comme un bien commun, dont nul n'est exclu ”** .

Ainsi, tirée par l'excellence alliée à l'ouverture, l'école de musique s'imposera d'elle-même comme un lieu incontestable de compétence auquel chacun pourra se référer. Car c'est bien ainsi que le centre musical doit apparaître, un lieu pour tous, riche de multiples ressources offertes.

B4 porteurs et acteurs du projet

B4-1 Le centre de ressources et les associations d'éducation musicale

A l'échelle d'un bassin de vie, l'école de musique est rarement le seul lieu d'apprentissage de la musique. On trouve des secteurs qui ont même une histoire en ce domaine. Les fanfares et harmonies furent souvent les premières à mettre en place des cours de musique. Lorsque l'école de musique municipale ne les a pas absorbées, ces cours existent encore, souvent sous la forme d'école de musique associative (la CMF

¹⁶⁷ G. Lipovetski (1987), *L'empire de l'éphémère*, Paris, éditions Gallimard, p. 323. L'auteur développe l'idée que le schéma de la distinction sociale proposé par P. Bourdieu est aujourd'hui dépassé et “qu'un lifting théorique s'impose”, (p. 13).

¹⁶⁸ RIGAUD J. (1997), « Pour une refondation de la politique culturelle », Paris, Documentation Française. p.76

en fédère 82 rien que pour la région Rhône-Alpes ¹⁶⁹). Le secteur socioculturel (MJC, centres sociaux) a développé dans les années 60-70 des ateliers collectifs d'apprentissage instrumental souvent en réaction d'ailleurs contre les écoles de musique traditionnelles qu'il jugeait élitistes. Et depuis les années 80 de nombreuses associations réunies autour de genres musicaux différents (Jazz, rock, Rap, Samba...) ou communautaires ont vu le jour et enseignent les techniques propres à leur culture dans le principal but de la production en public.

Plutôt que d'absorber au fil du temps l'ensemble de ces lieux de formation pour les passer ensuite au calibre de l'enseignement " légitime ", **notre projet envisage un partenariat** dans lequel le centre de ressources se propose de former les formateurs dans le respect et la valorisation de leurs particularités. En effet d'une part il est inutile de tenter d'imposer l'écriture dans des pratiques où l'oralité est la tradition (l'apprentissage des percussions africaines par exemple) et d'autre part la musique orientale si elle utilise pour l'essentiel les mêmes instruments que la musique classique, sera rarement mieux enseignée que par un professeur dont c'est la culture qu'il soit diplômé ou non. Le centre de ressources peut encourager ou même susciter la création de tels lieux autonomes de formation. **Il s'agit de faire tomber les barrières de la suspicion mutuelle, conserver et multiplier les lieux de formation dans leur spécificité, leur diversité et leur richesse, tout cela avec un lien perceptible par la population locale.** L'ensemble de ces lieux de formation (et non plus la seule école de musique) sera capable d'accueillir une grande partie de la demande amateur et d'alimenter les lieux de pratique collective qui eux-mêmes offriront des opportunités pour les lieux de diffusion. **Nous voici en présence d'une autre dynamique horizontale où le centre de ressources sert essentiellement de moteur.**

Le cas des groupes des musiques actuelles autodidactes est particulier puisque le groupe est en même temps le lieu et le moyen de la formation. A cet égard, il nécessite une approche spécifique puisque c'est avec le groupe entier, constitué, que doit s'envisager la formation. Aucun domaine des musiques occidentales n'est sans doute plus éloigné des écoles de musiques traditionnelles que celui-là. Il cumule en effet trois différences majeures ; sa musique, son mode d'apprentissage et son milieu social sont étrangers aux écoles de musique. Faut-il pour cela l'exclure du champ de notre projet ? Ce serait contraire à un cheminement qui depuis le début repose sur l'intégration et non l'exclusion.

La réussite en la matière de l'ENMD des Landes est un gage du possible.

B4-2 Le centre de ressources et les lieux de pratique collective

Les lieux de pratique collective amateur (qui sont parfois les mêmes que ceux de la formation) sont nombreux et divers. La seule CMF, par exemple, fédère plus de 5 000 fanfares, et ensembles de musiques traditionnelles souvent installés dans les locaux d'établissements scolaires. Par contre, s'il existe un bon nombre de studios de répétitions privés dans les grandes agglomérations, concentrés essentiellement autour de Paris, Lyon et Marseille, il n'en va pas de même en milieu rural. D'autre part ces lieux sont

¹⁶⁹ Chiffre CMF 1996 in plaquette de présentation de la Fédération musicale Rhône-Alpes.

souvent complets plusieurs semaines à l'avance, ce qui les encourage à augmenter leur tarif d'accès. Pour finir pour la majorité, la taille de leur locaux ne permettent pas l'accueil de formation de plus de 10 musiciens. Ce qui exclut Batoucada brésilienne, Big Band de jazz... et à fortiori musique classique. **L'école de musique de demain a une réponse à apporter, à la fois pour répondre à la demande, et pour permettre la rencontre des différentes esthétiques.** Précisons que le centre de ressources n'a pas vocation à être le centre de tout ! En l'occurrence **c'est donc le partenariat, la contractualisation qui primera lorsqu'il existe déjà une offre sur le territoire.** En l'absence d'offre, elle aura la mission d'aménager dans ses locaux si l'espace est suffisant, ou d'organiser et de soutenir la mise en place de tels lieux. **Les démarches du CAEM A Fleur de Peau à Paris, et de Landes musiques Amplifiées à Mont de Marsan sont exemplaires.** A Paris, le CAEM A Fleur de Peau, qui pratique la location de salles de répétitions, avait bien constaté avec un planning rempli à 90% plusieurs mois à l'avance, la carence de lieux de ce type dans l'est parisien. D'autre part cette situation ne lui permettait pas d'accueillir les groupes de jeunes rappeurs et rockeurs ! En effet n'étant pas subventionnée pour les studios, mais pour l'enseignement, l'association pratiquait les prix du marché. Le CAEM a donc proposé à la municipalité le financement de l'opération « studios jeunes vacances » qui permet aux jeunes parisiens de 13 à 21 ans d'accéder gratuitement au locaux de répétitions durant les congés scolaires et d'avoir conseil et soutien au projet par un éducateur musical :

Johon Tshimanga responsable de l'opération : « Cette opération a un triple but, favoriser l'émergence et la réalisation des projets artistiques des jeunes, lutter contre la délinquances liée au désœuvrement des jeunes durant les vacances et sensibiliser ces musiciens autodidactes à la nécessité d'apprendre les règles de la musique... elle a eu un double impact : il en est résulté de nombreux concerts participant activement à l'animation de la ville et également l'enregistrement de disques ; en proposant des activités durant une période où habituellement le CAEM était fermé elle en a amélioré la performance économique ce qui nous permet de baisser les tarifs d'activités » ; deux regrets cependant « les financements s'inscrivent dans le cadre des opérations politiques de la ville « Ville Vie Vacances » , ils ne couvrent que les vacances scolaires... L'opération a rencontré un succès phénoménal auprès des rappeurs et notre expertise en matière d'encadrement des jeunes des cités est largement reconnue, ce qui est très bien ! Cependant on nous a très vite assimilé à une association de Hip-Hop, alors que cela représente à peine 15% des musiques pratiquées chez nous ! Les pouvoirs publics comme l'opinion publique, ont besoin de faire entrer les gens dans des cases, la diversité que nous proposons apparaît comme un OVNI culturel...lorsque nous avons rencontré le ministère de la culture en février 2003 on nous a demandé de préciser dans quelle case on rentrait : enseignement ou diffusion ? Car vous comprenez les lignes de crédit sont différentes, on ne peut pas avoir les deux !... ? Le président a répondu que le CAEM n'avait pas à choisir de case, c'est un lieu qui conjugue harmonieusement formation musicale de qualité, action socio-éducative et diffusion artistique...Résultat pas de subventions du ministère pour 2003, alors que nous étions soutenus depuis 1997 ! »

Au-delà de cette décision qui vient ternir le tableau, l'opération a eu un tel succès que la

ville de Paris l'a repris à son compte sous le nom de Opération Jeunes Talents » en l'élargissant au Théâtre et à la Danse.

Le cas de Landes Musiques Amplifiées est différent : C'est d'abord une salle de concert « l'espace Coluche » à Mont de Marsan où les jeunes avaient aussi pris l'habitude de venir répéter. Pour progresser dans leur pratique, le besoin d'accéder à une formation musicale de qualité, s'est vite fait sentir. L'ENMD des Landes présente sur tout le département avait la chance d'avoir de jeunes professeurs diplômés intéressés par les musiques actuelles. Ainsi plutôt que d'aller chercher ailleurs l'expertise pédagogique, l'association Landes Musiques Amplifiées s'est créée en 1995 afin de contractualiser avec l'ENMD d'abord, la mise à disposition d'enseignants, puis la mise en place dans le programme agréé de cursus adaptés aux rock. Depuis l'ENMD a élargi l'action au champ des musiques traditionnelles et sur tout le département. La contractualisation se fait aussi dans l'autre sens ; le CAEM cote sud rayonnant dans le bassin d'emploi de Bayonne (autant en landes qu'en Pyrénées Atlantiques) met ses enseignants à disposition de L'ENMD dans le domaines des musiques actuelles et de l'initiation musicale pour les plus jeunes.

	Conservatoire	Ensemble	Structures culturelles
→	Classe de chant		Société d'Art Lyrique
→	Orchestre symphonique junior		Société des Concerts
→	Orchestre symphonique de l'ENM		Orchestre des pays de la Drôme
→	Classe de percussion		
→	Classe de jazz		Groupes de rock
→	L'harmonie junior		Harmonie Localement
→	Classe de guitare		Orchestre à plectre
→	Maîtrise		Ensemble vocal de Romans

Un autre exemple est L'ENMD de Romans "une école de musique bien ancrée dans le projet culturel de la Ville" notait le rapport d'inspection de 1996¹⁷⁰. Nous y trouvons en effet une application précurseur de notre projet en ce qui concerne les relations de l'école de musique avec les ensembles amateurs. C'est une application concrète du "projet d'établissement" qui stipule que "***l'établissement concourt au développement de la pratique des amateurs adultes, que ce soit en son sein même ou en collaboration avec les institutions en charge de ce secteur***"¹⁷¹. L'ensemble des relations repose sur des échanges fructueux qui profitent pleinement à la vie de la cité, à son animation culturelle. De plus, il faut signaler tout particulièrement l'orchestre des pays de la Drôme initié par l'ENM et dirigé par son directeur qui, souligne le rapport d'inspection, "réalise bien le mariage amateur-professionnel".

¹⁷⁰ G. Garcin, *Inspection de l'ENMD de Romans-sur-Isère*, effectuée durant l'année scolaire 1995-1996.

¹⁷¹ *ENMD de Romans-sur-Isère, Projet d'établissement, non daté, p. 4. disponible au CEFEDM de Lyon.*

On constate ici que la transversalité est la règle, la contractualisation étant le moyen de la formaliser. En effet, cette relation conditionne l'ensemble de la dynamique locale. Elle est de la toute première importance pour sortir l'école de musique de sa citadelle, insuffler mutuellement renouvellement et qualité au sein des structures (associative ou publique agréées) et instituer une relation de partenariat entre professionnels, amateurs, musique savante et secteur marchand. C'est évidemment un **moyen de sortir de la relation ancestrale dominant / dominé.** La relation entre l'école de musique et l'ensemble amateur doit pouvoir se développer sur le mode de l'échange. **Tout le monde y trouve son compte.** Le centre de ressources profite d'une diversité de lieux pour la pratique collective de ses élèves. Ceux-ci peuvent faire l'expérience du concert et multiplier les occasions de jouer en public. Les orchestres d'élèves peuvent, dans le cas d'une chorale, collaborer à la réalisation d'une œuvre commune et trouver là encore une mise en situation et des motivations supplémentaires.

Sur le plan du répertoire, le succès de « Night of the Proms » programme de festival itinérant, conduit par John Miles¹⁷² et réunissant musique classique et artistes de rock et de variétés, est l'un des signes nous permettant de croire en une rencontre enrichissante entre les « promoteurs » des deux esthétiques, développées historiquement dans l'adversité.

Sur le plan de la pédagogie, le phénomène « POP STAR » qui provoque un engouement pour la pratique du chant, quoi qu'on en pense, **montre très clairement l'importance de l'apprentissage et de la discipline pour arriver à la qualité dans toutes les musiques.**

B4-3 Le centre de ressources et l'école publique

Le développement de la musique à l'école est une attente importante prévue par la loi (texte déjà cité en partie 1). **Comment imaginer que ce développement puisse se faire en dehors de toute participation de l'école de musique locale comme c'est parfois le cas ?** (bien souvent il ne se fait d'ailleurs rien malgré la présence d'une école de musique). Cet élément est une des raisons de la non intégration des publics diversifiés dans l'enseignement musical ! Le partenariat apparaît pourtant ici comme une évidence. Bien des communes ont déjà montré le chemin, mais ce qui est une exception devrait être généralisé, soit sous la forme de classes à horaires aménagés (CHAM obligatoires pour les CNR et ENM), soit sous la forme d'interventions en milieu scolaire (IMS), soit sous les deux aspects. J'ai expliqué la crainte des écoles de musique de voir affluer trop de candidats, suite à un développement de l'éveil musical à l'école. Ce qui devrait réjouir, provoque méfiance et repli. Le service public n'arrive plus à jouer son rôle.

Selon le projet tel que je l'ai déjà défini, Le centre de ressources n'est plus le seule à pouvoir accueillir de nouveaux candidats à une formation. Une première dynamique horizontale se met en place ; un « acteur 2 », formateur, accueille des éléments en provenance de « l'acteur 1 ». L'activité en milieu scolaire génère également des productions publiques susceptibles d'intéresser un autre « acteur 3 » chargé de diffusion dans le cadre d'une politique culturelle de la cité. Une deuxième dynamique horizontale

¹⁷² Déjà cité comme référence de la rencontre classique et rock.

se met en place grâce à l'action du centre de ressources musicales. **Enfin, non seulement il coordonne l'ensemble des intervenants en milieu scolaire pour une politique cohérente mais, selon sa nouvelle vocation, il participe à la formation musicale des maîtres** en collaboration avec le CFMI et l'IUFM¹⁷³ de son secteur dans le cadre de la formation permanente.

B4-4 Le centre de ressources et les lieux de diffusion

La plus grande partie de la dynamique engendrée par les actions précédentes converge inévitablement vers la prestation publique, raison ultime et nécessaire de la pratique collective et, dans une moindre mesure, de la pratique individuelle. S'il arrive que ces prestations se fassent dans un cadre privé, le plus souvent la pratique collective veut se donner à voir et à entendre dans un cadre public. Et, ce sont généralement les lieux traditionnels de diffusion du spectacle vivant qui sont d'abord utilisés à cet effet : salles des fêtes, cinémas, églises, théâtres...

On sait que les spectacles amateurs drainent en général un nombreux public parce qu'au-delà de l'éventuelle qualité de la prestation, il y a un aspect affectif qui amène parents et amis. **L'augmentation du nombre de concerts amateurs participe grandement à l'animation d'une cité.** Là encore le centre de ressources apparaît dans sa pertinence à former et encourager ces amateurs pour une prestation publique de meilleure qualité, en collaboration parfois même avec des professeurs. **La production publique n'est-elle pas la raison d'être même du musicien ?**

Par ailleurs, si la présentation publique des réalisations de l'école de musique est un fait acquis depuis longtemps, les multiples collaborations aperçues précédemment sont susceptibles d'entraîner des prestations dans des lieux inhabituels pour une école de musique. Il s'agit des lieux de l'animation socioculturelle (MJC, centres sociaux), des écoles et des fêtes publiques. Les élèves qui s'y produisent ont ainsi l'occasion de se confronter à un public nettement moins acquis que le public habituel. Ces exercices, en dehors des lieux habituellement convenus de l'école de musique, permettent également à celle-ci de se faire découvrir sous un autre aspect (moins conformiste parce que plus proche) quand ce n'est pas de se faire découvrir tout court dans des lieux où l'on ignore même jusqu'à son existence. **L'école de musique trouve là un formidable moyen pour faire évoluer son image et se positionner en animateur de culture au cœur de la société.** Les exemples sont heureusement nombreux, mais ceux initiés par les associations ont beaucoup plus d'impact.

L'ENM de Villeurbanne a mis en place depuis 1997 « *les Concerts nomades* ». Dans le cadre d'un partenariat avec les centres sociaux, un concert est donné une fois par mois dans l'après-midi, au centre social par des grands élèves. Tous les styles sont tour à tour présentés (classique, baroque, jazz, rock, musiques traditionnelles de France et d'ailleurs) devant un public composé essentiellement de femmes maghrébines.

De leur côté les CAEM de Villers-Cotteret (dans L'Oise « patrie » de Wilhem) organisent régulièrement des petits concerts d'élèves dans les centres d'accueil du

¹⁷³ CFMI : Centre de formation des musiciens intervenants (en milieu scolaire) IUFM : Institut universitaire de formation des maîtres

troisième âge.

Dans ces exemples la vocation sociale de l'école de musique prend tout son sens.

Le CAEM de Valréas, lui, a sublimé l'ensemble de ses enseignements en organisant un concert au cours duquel les enfants ont accompagné Jacques Higelin sur scène. (Qui, il est vrai, est coutumier du fait !)

Le principe d'associer des professionnels et des amateurs ne fait pas que promouvoir l'image de l'école, il valorise l'élève en lui-même dans une production collective (ce qui est un des principes fondateurs de la pédagogie Freinet). C'est la règle au CAEM A Fleur de Peau ! Je laisserai donc la conclusion de ce paragraphe à l'un de ses membres fondateur : *« dès 1994 on a organisé des grandes scènes à l'occasion du 21 juin, cela a permis à des élèves qui pratiquaient la musique depuis peu d'être applaudis devant 7000 personnes sur la même scène que des artistes réputés. L'essentiel c'est l'expression, la scène ce n'est pas une démonstration de virtuosité, c'est une communion avec le public, on peut faire simple et harmonieux, ce n'est pas antinomique ! ... Aussi, les élèves participaient à l'organisation technique et à l'accueil des artistes, c'était très formateur...pour des groupes en devenir ! Cette association entre professionnels et amateurs est très opportune car, ces derniers participent pleinement à la magie du « live », (vocabulaire communément employé pour une prestation sur scène) où la musique est reproduite directement par les instrumentistes. De surcroît, cette expérience leur insuffle une plus grande motivation dans la découverte de leurs instruments respectifs et crée ainsi, l'émulation par la simple démythification de l'excellence ; la musique apparaît donc à la portée de tout le monde. L'apprentissage musical n'en devient que plus intéressant, puisque l'essentiel est consommé, c'est-à-dire communiquer une certaine émotion au public. On peut aisément se rendre compte que, la musique est en association plus directe avec le sensoriel qu'avec l'intellectuel qui a plutôt tendance à amenuiser le coefficient de réceptivité d'un individu ; d'où la différence qui existe dans l'appréciation des esthétiques musicales par la masse. On peut, alors se rendre à l'évidence du fait que, la musique de cœur est plus fédératrice que la musique de tête »* **Johon Tshimanga**¹⁷⁴

B5 Les moyens du projet

L'expression « **centre de ressources** » est employée pour la première fois dans le schéma directeur de 1996. Elle résume l'ensemble de la vocation de l'école de musique. On doit pouvoir en effet y trouver ressources humaines, outils pédagogiques, informations et ressources logistiques. Ressources principales d'une école de musique, **l'ensemble des personnels adhérant impérativement au projet de centre de ressources constitue une équipe porteuse et garante de la réussite des objectifs décrits précédemment.**

¹⁷⁴ *Johon Tshimanga compositeur-arrangeur Congolais réfugié politique, musicien enseignant et responsable du secteur « jeunes » et des opérations politique de la ville au sein du CAEM A fleur de Peau.*

B5-1 Le pôle de Direction

Je parle ici de pôle de direction car le champ d'activité couvert par le centre ressources relève de plusieurs métiers de direction.(nous reviendrons plus tard sur les aspects statutaires).

D'abord la direction est gestionnaire d'un, voire de plusieurs équipements, avec toutes les contraintes « matérielles » que cela implique (entretien, chauffage, sécurité...) mais encore dans la gestion budgétaire (pour laquelle il conviendra d'utiliser les outils appropriés permettant de concourir à la performance économique et au contrôle de l'organisation, ce qui implique un « minimum » de connaissance comptable). Ensuite toutes les fonctions de relations institutionnelles (qui je le rappelle sont pluri-partenariales) doivent pouvoir être assurées par la direction. A cette fin, des talents de négociateur seront utiles comme pour l'organisation, la concertation avec les partenaires locaux. La direction tout en étant « manager » des ressources humaines de l'équipement, est agitatrice d'idée, animatrice du réseau, coordinatrice de projet. (ceci implique une approche minimum de la sociologie des organisations, de la méthodologie de projet ainsi que du monde du spectacle) Elle peut être amenée à piloter directement les actions d'animation et de diffusion et doit donc en avoir une approche logistique.

Enfin elle assure la cohérence et la garantie de l'action pédagogique, ce qui relève au regard des textes du certificat d'aptitude d'enseignant spécialisé chargé de direction.

Cela fait beaucoup de qualification pour une seule personne, c'est en cela qu'il **conviendra d'envisager une direction à deux têtes**, ou contrôle pédagogique et performance de l'organisation sont assumés par deux responsables ayant des compétences complémentaires.

B5-2 L'accueil

Dans les centres de ressources musicales que je vous propose, les personnels d'accueil ont **un rôle fondamental**, ils sont **de véritables personnes ressources** : ils communiquent le projet, **ils donnent envie d'y adhérer**. Ce sont bien souvent les premiers à accueillir, non seulement le public, mais aussi les partenaires et les enseignants. C'est à l'accueil ou par téléphone que l'on oriente les usagers, les partenaires vers l'activité, le lieu, la personne la plus apte à apporter une solution à la demande. Si les questions restent sans réponse, sont erronées ou systématiquement réorientées sur la direction (qui a d'autres missions) alors la fonction d'orientation d'animation de réseaux s'en trouvera largement altérée.

La fonction accueil est donc indissociable de la mission information et relais. L'accueil doit donc être en mesure d'orienter quiconque vers la structure locale ou même extra-communale la mieux adaptée à sa demande que ce soit en termes de formation, de pratique ou de programme de concert. A l'image de ce que fait le Florida, on peut imaginer une plaquette et encore plus un site internet réalisés par la collectivité, ce dernier constamment réactualisé par l'ensemble des structures et qui présente l'ensemble des offres situées sur le territoire en matière de musique, l'école de musique y apparaissant comme une tête de réseau. Cette mission stratégique du centre de ressources révèle bien

l'importance de l'implication, de la motivation et de la compétence des personnels d'accueil à qui reviendra l'essentiel de l'information orale.

La bonne ergonomie du lieu accueil y contribuera beaucoup comme je l'ai précédemment souligné.

Les quelques extraits du Diagnostic socio-économique de l'ENM de Villeurbanne (déc. 2003) nous donnent une idée des difficultés qui attendent ceux qui n'accordent pas la plus grande attention au rôle des personnels d'accueil.

Inadéquation formation emploi de certains agents : « L'accueil a besoin d'un personnel capable de recevoir du public ». ...il y a de multiples facteurs perturbateurs de la gestion du temps, comme l'accueil qui ne joue pas son rôle et les allées et venues incessantes des professeurs qui dérangent les agents de la scolarité. Enfin, au niveau des 3C horizontales, les agents de base déplorent les relations parfois tendues avec les enseignants, il y a une entente difficile, source de conflits.

B5-3 Les enseignants :

La Première mission des enseignants est de former les « élèves », quelque soient leur âge et leur provenance sociale, à la maîtrise de la technique instrumentale ou vocale.

Nous avons déjà évoqué les difficultés d'évolution, et le problème d'adéquation formation – emploi des enseignants spécialisés en poste, mais j'avais précisé que cela n'en concernait pas la totalité. Il y a donc déjà un potentiel d'adaptabilité. Cependant le projet se doit de répondre à la demande des établissements déjà saturés : l'augmentation du nombre d'enseignants est inévitable. Comment recruter ses pédagogues du XXI^e siècle ?

D'une part en conduisant une politique volontariste d'ouverture d'un plus grand nombre de concours de DE ou CA en musiques actuelles et en permettant une meilleure adéquation des épreuves aux nécessités, l'état permettra le « renouvellement » pédagogique. D'autre part les règlements (cités plus haut) n'exigent que 50% d'enseignants titulaires de diplôme d'état pour l'agrément. Cela laisse **la possibilité d'intégrer à l'équipe 50% de non-titulaires qu'on choisira forcément dans les genres musicaux, les technicités qui ne sont pas maîtrisés par les enseignants en place, et prioritairement parmi les salariés expérimentés des associations d'éducation musicale du territoire.** Ceci pose la question du statut de ces enseignants et nous y reviendrons plus tard. Cependant j'ai précisé plus haut que la règle de la transversalité était la contractualisation. En passant des conventions précises de mise à disposition avec les structures partenaires du territoire, ces enseignants qui restent sous un statut privé n'en seront pas moins membres de l'équipe pédagogique. Nous obtenons certainement là un gage de collaboration. En effet impliqué dans deux structures l'enseignant n'en aura que plus de facilité à conduire des projets transversaux.

Pour former des musiciens plus quedes instrumentistes, **dans l'objectif d'une pratique collective visant à la production en public**, les enseignants doivent être en mesure d'une part, de motiver les instrumentistes qui n'ont pas encore de pratique

collective (la perspective de la scène peut à la fois motiver et décontenancer) et d'autre part, de structurer dans leur propre projet les groupes déjà formés.

Ceci passe bien évidemment par une pédagogie adaptée où l'expression, l'écoute, la dynamique de groupe sont favorisées. **Elle nécessite également que plus que des techniciens, les enseignants soient aussi des animateurs !** Mais ce mot peut choquer certains d'entre eux, alors je dirai que les professeurs de pratique collective doivent être les premiers « managers » de ces musiciens en devenir.

Enseigner le solfège en relation avec l'utilité instrumentale et collective : **Le solfège, s'il ne doit pas être pour ceux qui sont dans une démarche amateur un passage obligé, n'en a pas moins une utilité fondamentale. La codification de la musique permet à la fois de garder la mémoire de la musique et d'établir un langage scientifique commun. Expliquer une formule rythmique ou harmonique à des musiciens de cultures différentes qui plus est, jouant un instrument d'une autre famille, devient tellement plus clair lorsqu'on a un référentiel commun et visuel. Cette utilité du solfège n'a longtemps pas été enseignée comme telle, car son apprentissage procédait de la conception judéo-chrétienne de l'accès à l'extase divine qui est forcément précédée d'un chemin de croix matérialisé par l'apprentissage du solfège.**

Ouvrir l'esprit: L'action du pédagogue artistique même s'il est spécialisé dans une esthétique particulière doit conduire à ouvrir l'élève aux autres cultures, aux autres pratiques musicales. Aujourd'hui bien souvent (et que ce soit dans les milieux classiques ou actuels) les enseignants, obnubilés par leur style de prédilection, oublient eux-mêmes de se documenter sur toutes les formes musicales qui font la richesse de notre patrimoine sonore artistique. Ceci ne doit plus être, afin que la rencontre culturelle puisse avoir lieu ; il faut inviter les uns à découvrir les autres notamment à travers leurs musiques.

Assurer l'éducation musicale dans les établissements scolaires : **Dans ce domaine, la présence des associations est prépondérante ; en conséquence, si l'association est déjà intervenante sur le secteur et donne satisfaction, l'action de l'équipe pédagogique du centre de ressources sera d'élaborer le projet d'intervention, en synergie avec les projets locaux (et en concertation avec l'école publique, et l'intervenant associatif) d'en contrôler la bonne réalisation et d'animer sa réalisation avec l'action locale ; la musique doit être un pont vers le centre de ressources.**

Assurer des interventions au sein d'associations partenaires et d'antennes délocalisées : Les besoins, les situations géographiques ou sociales de certains territoires et la volonté politique des élus peuvent nécessiter le déplacement des activités (le rapport des pôles régionaux des musiques actuelles le souligne). Il est en effet, justifié que les enseignants se déplacent dans les communes enclavées ou éloignées du centre (particulièrement en milieu rural), car il est « économiquement moins coûteux » en **internalisant les externalités** de faire déplacer quelques professeurs plutôt que plusieurs élèves¹⁷⁵ ; il conviendra d'évaluer aussi le besoin en équipement sur place pour juger de la meilleure solution à mettre en œuvre. S'il est vrai qu'un piano ne se déplace pas, un piano électrique est tout à fait nomade, et la plupart des autres instruments, excepté la batterie, sont facilement transportables. Le rayonnement départemental décentralisé de

L'ENMD des landes est un modèle de réussite.

- Concernant **le cas particulier des quartiers « dits sensibles »**, je proscris l'implantation d'une activité « école de musique » s'il en existe déjà une au centre ville ; Je vais même plus loin, la solution la plus adaptée à la lutte contre le phénomène de ghettoïsation culturelle serait de mener les activités de rock, de rap et de techno dans l'école de musique et de déplacer uniquement les enseignements classiques et traditionnels dans la cité.

D'abord, cela représente un signe fort de volonté d'intégration et de partage de part et d'autre. Ensuite, l'étude d'impact menée sur le quartier DSU-ORU ¹⁷⁶ de la ville à Roanne, dans lequel j'étais agent de développement en 2001, a montré que la mise en place d'une maison des services publics offrant les services déconcentrés de la mairie au cœur du quartier, n'augmentait pas le taux de fréquentation des publics concernés vis à vis de ses services (puisque certaines démarches sont indispensables, les habitants faisaient nécessairement le déplacement en centre ville au demeurant très bien desservi par les transport en commun). L'opération conduisait à exclure encore plus les habitants de la vie de la commune. Elle produisait donc le contraire de ce qu'avaient espéré les élus, un échec résumé dans cette phrase définitive d'une habitante : « *c'est bien, maintenant y a la mairie pour les arabes, comme ça les français, vous êtes tranquilles au centre !* » ce qu'il faut amener dans les quartiers c'est foncièrement les activités et les services que les habitants n'iront pas chercher spontanément (dont l'enseignement de la musique classique).

Par exemple en direction des populations immigrées, on peut s'appuyer sur des convergences culturelles ! Notre répertoire classique utilise les mêmes instruments que la musique arabe (à l'exception du luth oriental, de la derbouka et de l'harmonium) ainsi que le même code, le solfège... nos deux civilisations voisines se sont longtemps inspirées l'une de l'autre dans le commerce ou par la force des choses(VIII^e siècle, XX^e siècle)

Offrir une réponse adaptée à la demande de formation des cadres de la pratique amateur : Il s'agit là d'une transaction dans la transmission du savoir. Sera-ce un troc, prestation contre formation ? une contractualisation ou l'école de musique est prestataire ? un autre type d'échange ? Toutes les formes peuvent être envisagées, voir inventées !

B5-4 Des outils pédagogiques

L'école de musique engagée dans un processus de formation moderne et évolutif doit pouvoir offrir des outils pédagogiques sous les diverses formes modernes

¹⁷⁵ Selon la méthode de Dupuit il convient de prendre en compte les coûts de transport des familles à travers le coût de l'entretien des routes, des secours (pompiers, hôpitaux) en fonction de la probabilité d'accident, le coût du temps multiplié par le nombre de déplacements et de le comparer au gain produit par les solutions possibles : déplacer l'école ou déplacer la population. Dupuit n'avais pas évalué le prix politique de la satisfaction ou de l'insatisfaction.. Sans cela il est toutefois aisé de choisir la solution la plus rentable pour la collectivité.

¹⁷⁶ Dispositif prioritaire politique de la Ville : Développement Social Urbain – Opération de Réhabilitation Urbaine

adaptées : papier, multimédia, informatique, sur lequel le professeur pourra appuyer ses enseignements mais surtout outils qui permettent à l'apprenant de prolonger son travail de formation plus efficacement au-delà même du cours.

Dans un **principe de mutualisation des moyens**, le centre de ressources est aussi un centre de ressources documentaires, le lieu d'une bibliothèque et d'une discothèque adaptés aux besoins. La forme la plus dynamique d'organisation de l'accès à ces ressources sera bien évidemment la **base de données en ligne**, à partir de laquelle chaque élève, chaque structure pourra accéder à l'ensemble des documents visuels comme sonores. Chaque structure partenaire connectée en haut-débit pourrait ainsi mettre à disposition au plus proche des habitants, toutes les ressources musicales du territoire. On peut également envisager dans le cadre d'une mise en réseau informatique des écoles de musique, un terminal qui permette de consulter le matériel d'orchestre disponible dans chacune d'elles et d'un service de prêt d'instruments pour l'ensemble des partenaires engagés.

B5-5 Des moyens logistique et des techniciens

La mise à disposition de moyens matériels aux individus comme aux partenaires, est une des missions qui **caractérise la fonction ressource**. D'une part elle s'inscrit dans une logique de rationalisation budgétaire en mutualisant l'ensemble des moyens, d'autre part, elle permet au centre, comme aux partenaires, de réaliser leurs projets musicaux sans avoir recours à des prestations extérieures. En fonction des Budget disponibles, on pourra donc prévoir le panel d'outils le plus adapté.

Le centre de ressources devrait disposer sur place ou dans son réseau :

- d'au moins un espace multimédia (très utile aux fonctions information et documentation) qui permette la pratique autonome de l'informatique musicale
- de moyens logistiques du spectacle (sonorisation – éclairage – podium...) voire d'une salle de diffusion (SMAC à l'exemple du Florida)
- de locaux de répétition indispensables à l'entraînement et au perfectionnement des musiciens.
- d'animateurs techniciens capables d'assurer la maintenance, l'installation et le fonctionnement du matériel, et de conseiller, d'encadrer (pour les mineurs) les usagers en leur transmettant les rudiments du métier... Ce dernier aspect pouvant même faire l'objet d'un enseignement sous forme de stage, ou de cours pour l'informatique en particulier.

Nous sommes donc ici dans un concept où l'enseignement rejoint l'animation, le spectacle rejoint l'éducation, le professionnel rejoint l'amateur, le public rejoint l'art... : une harmonisation des idées de Léo Lagrange et de Malraux, la synergie de l'éducation populaire et de la culture.

C La mise en œuvre du projet

«Au lieu de prévoir le pire, il vaudrait mieux improviser... Seulement voilà, improviser ça fait mauvais genre. Cela sous-entend que l'on pourrait dire la vérité par inadvertance. Et donc ...on récite ce que l'on nous a appris...» Bernard Lubat sur scène.

Une fois les objectifs et moyens du projet définis, la conduite de celui-ci repose sur son cadre juridique et ses outils de gestion mais avant cela il est nécessaire de définir une stratégie de mise en œuvre.

“ La stratégie concrétise la faisabilité du projet ” J.-P. Boutinet ¹⁷⁷ . Toutefois, en l'absence d'une situation particulière, je ne pourrai jeter que les grandes lignes stratégiques de la mise en œuvre du projet. Celle-ci doit en effet coller au plus près de chaque situation locale. Les pistes proposées devraient cependant être suffisantes pour montrer la faisabilité du projet. Le dictionnaire (*Petit Robert*) définit la stratégie comme *“ un ensemble d'actions coordonnées, de manœuvres, en vue d'une victoire ”*. La définition même du mot sous-entend la présence d'un certain nombre d'acteurs dont la coordination conditionne la réussite. Si dans l'introduction, un doute pouvait subsister quant à l'identité possible du coordinateur, de l'initiateur indispensable pour relever le défi, je crois avoir montré au cours de ces pages que seule **la collectivité locale**, par le biais de **ses élus**, était en mesure **d'assurer cette tâche en utilisant l'espace de liberté qui est en principe à sa disposition**

Trop souvent cet espace n'est pas explicité et il est l'objet d'un jeu de pouvoir entre les élus et l'école de musique. Aussi, le nombre d'acteurs susceptibles d'être réunis autour d'un projet de centre de ressources musicales nous invite à clarifier avant même la mise en œuvre du projet, les relations, les responsabilités, les compétences de chacun. **Il convient donc d'analyser les « forces en présence » et de les placer dans la perspective de la production d'une richesse collective.** Ceci constituera notre principe supérieur commun susceptible d'unir et d'harmoniser les intérêts de chacun. Enfin, c'est à travers une structure juridique et dans le cadre de la réglementation que notre projet pourra se réaliser ; d'une part la concertation opérationnelle des acteurs devra y trouver une place organisée et légitime, d'autre part la pertinence du choix de la structure juridique conditionnera la performance du projet. Si la structure juridique est trop rigide le projet risque d'y perdre de sa dynamique, si elle est trop floue, c'est cette fois la légalité des actions et la légitimité de l'organisation qui risque d'être compromise.

C1 Analyse stratégique

J'utiliserai ici les méthodes et classifications de la sociologie des organisations développées par M. Crozier et E. Friedberg dans *L'acteur et le système* ¹⁷⁸ :

¹⁷⁷ J.-P. Boutinet (1990), *Anthropologie du projet*, Paris, PUF - p. 231

- **Identification des acteurs.** L'école de musique est représentée par plusieurs acteurs ayant leur logique propre et que l'on peut regrouper ainsi : le directeur, les enseignants, les élèves et leurs parents (regroupés la plupart du temps en associations) et les partenaires. Avec les élus, nous sommes donc en présence de quatre groupes d'acteurs.
- **Les logiques d'acteurs.** Je ferai référence dans ce paragraphe au modèle théorique des *Economies de la grandeur* proposé par Luc Boltanski et Laurent Thévenot¹⁷⁹ qui se sont fixés pour objectif de saisir les modalités de la construction des accords entre acteurs en toute situation et en particulier dans les situations de travail. Les auteurs développent une typologie, modélisant les situations sociales et leurs caractéristiques, sous forme de " mondes " purs. Chacun de ces mondes est caractérisé par un univers de relations et de situations (idéales-typiques). L'identification des mondes, dans lesquels évolue chaque acteur, est une phase nécessaire pour comprendre certaines difficultés relationnelles, construire des accords, trouver des solutions et résoudre les inévitables conflits entre mondes. L. Boltanski et L. Thévenot, proposent six mondes : le monde de l'inspiration, le monde domestique, le monde de l'opinion, le monde civique, le monde marchand et le monde industriel.
- **Les élus** , que se soit dans leur fonction élective ou dans leur mandat au sein de la structure juridique, se trouvent généralement dans une situation assimilée à celle d'employeur vis-à-vis du directeur et des enseignants. En tant que représentants d'une collectivité territoriale leur monde est indéniablement celui du civique. Cependant dans la contrainte où ils sont d'avoir à se justifier du bon usage des fonds publics et dans le souci inévitablement électoraliste qui est le leur, ils relèvent également du monde de l'opinion.
- **Les enseignants** sont le plus souvent les salariés de la collectivité locale représentée par les élus. Ils sont donc en principe dans une relation de subordination mais **J.-C. Larigot et E. Sprogis soulignent (p. 37) qu' " ils ont souvent beaucoup de mal à se présenter et à se vivre comme des employés municipaux comme les autres "**. Leur dépendance partielle, vis-à-vis de l'Etat et du CNFPT, y est sans doute pour beaucoup. En tant qu'artistes, on les retrouve dans le monde de l'inspiration. Toutefois, il n'en sont pas moins citoyens et le besoin pour eux de démontrer leur excellence pédagogique et de prouver leur talent artistique les rattache également au monde de l'opinion.
- **Le directeur** est un personnage clé du système (qui dans mon projet sera double direction pédagogique + administrateur, mais assumant une fonction de direction je parlerai d'eux au singulier). Il assure en effet un rôle d'interface entre les élus et l'école de musique. J.-C. Larigot et E. Sprogis disent que " c'est un personnage institutionnel au pouvoir sans égal dans le champ de l'éducation " ¹⁸⁰ Bien que fonctionnaire de la FPT, son savoir lui donne effectivement du pouvoir par rapport aux élus. C'est sur ce registre savoir/pouvoir que se jouent bien souvent les

¹⁷⁸ (1977), Paris, Editions du Seuil.

¹⁷⁹ L. Boltanski, L. Thévenot (1987), *Les économies de la grandeur*, Cahiers du centre d'études pour l'emploi, Paris, PUF.

incompréhensions et conflits entre les élus et lui. Vis-à-vis des enseignants, il oscille entre les mondes civique et domestique suivant son tempérament. Cependant, porteur d'un projet d'établissement, il doit démontrer le bien-fondé de ce projet tant auprès des élus que des parents d'élèves et des professeurs. C'est pourquoi lui aussi relève également du monde de l'opinion.

- Quant aux **élèves et parents d'élèves**, situés hors d'une relation professionnelle de dépendance, ils sont libres pour assurer un éventuel contreponds du côté de leurs intérêts (plutôt du côté collectif). Leur opinion peut être l'objet d'une convoitise de la part des précédents acteurs à des titres divers.
- **Les partenaires** seront les plus difficiles à situer dans la relation, selon les cas, en temps qu'intervenants, ils auront le profil enseignant relevant plus de « l'inspiration », mais en temps qu'association un rôle représentatif relevant fortement de « l'opinion », voire compte tenu de l'action militante qui rejoint souvent le politique du « civique » qui est le monde des partenaire institutionnels. Voilà bien une des raisons qui explique qu'élus comme enseignant oublient souvent de les associer aux organes de décisions.

Ce descriptif bien que succinct permettra cependant d'esquisser une approche stratégique.

C2 Se réunir autour d'un principe supérieur commun

La sociologie des organisations a montré qu'un acteur ne poursuit jamais complètement les finalités qui lui sont assignées par l'organisation. Il y a toujours une part (relative) d'autonomie incompressible chez un acteur qui ne permet en général pas de solution satisfaisante par la contrainte. Une adhésion volontaire, même partielle, est toujours préférable. C'est pourquoi dans la relation clé et première entre les élus et le directeur, doit être trouvé un " principe supérieur commun " capable d'emporter l'adhésion de chacun. Il faudra, de surcroît, qu'enseignants et parents d'élèves puissent y adhérer également.

Une discussion entre nos acteurs va confronter des mondes différents bien souvent à l'origine des incompréhensions et conflits mais **rencontrer aussi un monde commun, celui de l'opinion**. C'est une opportunité capable de frayer un chemin vers un principe supérieur commun plus évident où chacun pourrait trouver une partie de sa logique d'acteur prise en compte.

En effet **le projet** présenté précédemment **a pour ambition**, entre autres, **d'élever l'image générale de l'école de musique** (lieu de référence), **de valoriser davantage son potentiel tout en élargissant son audience**. Même si ce n'est pas dans la direction attendue par tous les acteurs (et c'est là qu'il y a compromis), tous pourront en profiter. **Au porteur de projet de savoir convaincre.**

¹⁸⁰ Jean-Claude Lartigot, et Eric Sprogis, (1991), « *Ecoles de musiques, un changement bien tempéré* » Aix-en-Provence, Edisud (p. 16).

D'autre part, les acteurs sont supposés avoir tous un référentiel commun qui est la république. Notre projet s'inscrivant parfaitement dans la ligne réformatrice proposée par les derniers textes nationaux, son assise s'en trouvera renforcée et crédibilisée. Enfin, les parents d'élèves sensibles au monde civique (intérêt collectif) devraient trouver avec les élus et le directeur un terrain d'entente favorable.

Le compromis trouvé, il devrait être possible d'utiliser au mieux l'espace de liberté disponible dans un partenariat productif où savoir, pouvoir et contre-pouvoir s'associeraient.

C3 Choisir la forme juridique

Le processus de décentralisation entamé par Gaston Deferre en 1982 et poursuivi par Chevènement en 1992 a donné naissance à une approche moderne de la gestion locale, **la nouvelle « gouvernance territoriale »** ; quatre lois récentes (Chevènement, Voynet, Gayssot et Vaillant) viennent préciser et élargir le cadre réglementaire de cette nouvelle approche de la politique.

Pour élaborer la forme juridique le projet nous nous appuyons plus particulièrement sur trois d'entre elles (sans bien sûr nous affranchir des lois encadrant l'enseignement artistique) :

- la LOADDT loi d'orientation et de développement durable du territoire du 25 juin 1999 décret au Journal officiel du 20 septembre 2000 (Voynet)
- la loi de renforcement et de simplification de la coopération intercommunale du 12 juillet 1999 (Chevènement)
- la Loi du 27 février 2002, relative à la démocratie de proximité (Vaillant)

L' Article 72-1 (nouvel article) de la constitution nous interpelle également dans la conception du projet : « ...La loi fixe les conditions dans lesquelles les électeurs de chaque collectivité territoriale peuvent, par l'exercice du droit de pétition, demander l'inscription à l'ordre du jour de l'assemblée délibérante de cette collectivité d'une question relevant de sa compétence... ».

Dans le principe même de la décentralisation, chaque territoire ne peut avoir qu'une réponse spécifique basée sur un diagnostic de ses potentiels et la valorisation de ses ressources. La dernière modification de la constitution et les nouvelles dispositions réglementaires relatives à l'aménagement et au développement décentralisé du territoire nous suggère une démarche de démocratie locale, c'est à dire de concertation, mais aussi un projet ouvert et participatif. Celui-ci reposant sur un partenariat actif, les partenaires potentiels doivent très tôt être identifiés et réunis afin que le projet puisse s'affiner avec eux et devenir autant que possible le leur.

Je l'ai déjà expliqué, le fonctionnement propre à l'activité culturelle s'accommode mal de la rigidité du cadre restreint des collectivités territoriales et de la comptabilité publique.

Ainsi, j'exclus immédiatement du champ de notre projet les comités d'usagers

ersatz de démocratie locale, dépourvus de légitimité juridique, que Bernard Lubat désigne comme « supermarchés de la démagogie participative » comme j'exclus la perspective d'un établissement dépourvu de conseil d'administration.

J'avais évoqué plus haut qu'intégrer les musiques actuelles c'était aussi sortir d'une logique de dominants/dominés ; en l'occurrence au niveau des porteurs du projet **il convient donc de réunir autour de la table tous les partenaires sous une forme juridique qui garantisse un fonctionnement démocratique et performant.** Une structure à conseil d'administration me paraît être l'outil de démocratie locale et de gestion participative de projet le plus pertinent en cela **qu'il met chacun en situation de responsabilité.** De la sempiternelle demande « donner moi de l'argent pour faire ci, faire ça » nous passerons à « comment utiliser au mieux l'argent dont nous disposons ». Attention, il s'agit bien de réunir les partenaires apportant une plus-value au projet et capable de s'investir dans un organe opérationnel décisionnaire. Les citoyens, les représentants du secteur culturel et social auront la possibilité de se faire entendre et de participer à l'évaluation générale de l'action dans le cadre des commissions consultatives des services publics, prévues par la loi « Vaillant » du 27-02-2002.

Je rejette aussi la procédure courante qui consiste à inviter des partenaires à se rassembler sur un contenu déjà arrêté. La sociologie de l'innovation ¹⁸¹ appuyée sur l'observation a montré d'une façon convaincante que ce qui fait la force d'un projet ce sont les convergences sur ce projet, la manière dont sont inclus ceux qui peuvent le soutenir et non d'avoir recueilli des soutiens sur la base des qualités qu'on lui reconnaît. Il s'agit donc de produire des convergences sur un projet assez ouvert, assez élastique pour que chacun ne s'y sente pas enfermé et puisse apporter éventuellement sa contribution.

Les partenaires doivent donc être consolidés dans leur fonction « opinion » en temps que représentants institutionnels ou acteurs de la culture locale.

D'autre part les partenariats (que ce soit avec les prestataires opérationnels ou avec les financeurs) doivent être contractualisés sous la forme de conventions précisant les d'objectifs attendus ainsi que les modalités d'évaluation de l'action conventionnée. La pluriannualité des engagements devra garantir la pérennité des acteurs opérationnels (à condition bien sûr qu'ils respectent la convention) car n'oublions pas que dans la démarche proposée, la collectivité prend un ascendant particulier sur le monde associatif en lui déléguant des actions qui l'entraînent à embaucher du personnel. Si je conçois qu'ils ne puissent bénéficier des mêmes garanties d'emploi que les fonctionnaires, la collectivité dès lors qu'elle leur délègue une part de l'action publique, doit au moins s'inquiéter de la sécurité de l'emploi de ces salariés. Ainsi, de manière complémentaire il sera prudent de vérifier (comme c'est déjà le cas dans les procédures de délégation de marché public), même s'il n'y a pas d'impératif réglementaire (en fonction des seuils), la qualité de gestion des prestataires et leur respect des obligations sociales.

Le temps où l'on distribue des subventions simplement pour permettre à une structure d'exister, sans préciser l'intérêt public que représente un tel engagement de la collectivité, doit être révolu ¹⁸². Il relève entre autre d'une conception féodale du

¹⁸¹ Cette « *pragmatique managériale* », comme la désigne Gilles Herreros, a été développée par le centre de sociologie de l'innovation de l'Ecole des Mines..

pouvoir de l'élu qui peut à tout moment retirer ou abonder la participation de la collectivité sans critères objectifs ou pire avouables.

Mais en ce qui concerne, je le rappelle, l'éducation musicale, chaque action peut et doit être évaluée sur des critères quantitatifs et qualitatifs, l'un ne pouvant se dissocier de l'autre. Aligner une liste d'élèves n'a aucun intérêt pour le payeur, si l'action qui a été menée ne correspond pas aux attendus.

L'école de musique sera alors renvoyée à ses propres réformes intégrées dans un processus général motivant et volontairement contraignant.

L'adaptation du corps enseignant au processus est une des clés de la réussite. Elle aura donc été préparée suffisamment en amont pour être autant que possible volontaire selon la méthodologie précédemment décrite. On notera l'importance stratégique de l'implication du directeur pédagogique pour cette adaptation du corps enseignant. Il lui faudra mobiliser le CNFPT pour une formation permanente spécifique. C'est donc également un travail en partenariat avec la DRAC, les DDJS, la préfecture (politique de la ville, aménagement rural), l'éducation nationale, qui se dessine, dépassant largement le seul cadre de l'école de musique puisque nous sommes dans un contexte de politique territoriale de la musique.

Le chantier ouvert est appelé à rester ouvert et doublement ouvert, ouvert à d'autres partenaires ultérieurs qui se joindraient au chantier; ouvert dans le temps puisqu'il devra sans cesse s'adapter à l'évolution de son milieu environnant, comme tout service public ¹⁸³.

La régie un outil de gestion inadapté et figé

La création d'une régie est certes très simple puisque créée par délibération du conseil municipal elle ne peut comporter aucun organe de décision de gestion propre. Les élus et les membres de la collectivité voient ainsi dans la formule de la régie le meilleur moyen de conserver le contrôle de l'activité, puisque la dépendance est totale. Cependant **cette structure rigide est source de conflits particulièrement quand il s'agit d'activités évolutives, confrontées aux règles de droit public**

D'après l'article L. 2221-5 du Code général des collectivités territoriales, « *les règles de la comptabilité des communes sont applicables aux régies municipales* ».

Les principes de la comptabilité publique vont donc s'appliquer aux régies, dont le principe d'unité budgétaire. Ainsi, les opérations comptables (recettes et dépenses) de l'activité, gérées en régie, vont être rattachées au budget communal ; de ce principe va découler un autre principe : celui de la non-affectation des recettes produites par l'activité. Toutes les recettes, qui pourraient permettre de faire prospérer l'activité culturelle dont elles sont extraites, vont être versées dans le budget communal mais ne seront pas réinjectées au profit de l'activité génératrice.

¹⁸² Est-il utile de rappeler que le pluralisme, la diversité, sont à mes yeux d'un intérêt public majeur et que ce simple objectif tant qu'il ne s'oppose pas au principe de la république est un critère de plus-value collective ?

¹⁸³ « *Le service public doit être constamment adapté à l'évolution et aux modifications des circonstances de toute nature* ». J.-F. Lachaume (1996), op. cité, p. 234.

Cette règle a pour conséquence de décourager les personnes à l'origine des efforts qui auront permis de tirer les fruits de leur activité. La recette sera utilisée pour alléger la charge communale mais non pour encourager le dynamisme de l'activité et les personnes qui y concourent.

De même, l'octroi de subventions de la part d'autres collectivités ou de l'Etat en faveur de l'activité culturelle ne bénéficiera pas forcément à celle-ci pour les mêmes raisons.

Non seulement cela peut avoir pour corollaire de dissuader les collectivités ou l'Etat de verser ces subventions, en faveur d'une commune et non d'une activité en particulier, mais cela peut entraîner un sentiment de déresponsabilisation et de désengagement des personnes impliquées dans l'activité en question.

Pour finir, le volume des actes soumis à la municipalité réduit souvent l'acte de contrôle à un une chambre d'enregistrement (*comme j'ai pu le relever lors de mon diagnostic organisationnel à la Direction des affaires Culturelles de Lyon*), ce qui obère largement la maîtrise budgétaire, qui est souvent un des premiers attendus de l'élu. Extrait du diagnostic socio-économique de L'ENM de Villeurbanne : « *Il n'y a pas de concertation avec les services financiers de la ville de Villeurbanne.* »

Très souvent l'introduction de la notion de projet culturel constitue un nouvel objectif pour les acteurs du milieu et nécessite une gestion nouvelle, demandant une organisation et des compétences particulières, programmées dans le cadre d'un plan formation des personnels, et un travail en amont de coordination entre les services administratifs et les responsables de ces services. La transversalité d'un tel projet est difficile à mettre en place lorsque la gestion est effectuée en régie directe.

Pourtant, la régie directe reste un des deux modes de gestion les plus utilisés, avec la gestion associative (loi 1901).

Le régime des régies dotées de la personnalité morale et de l'autonomie financière est définie en application de la loi de juillet 1999 relative au renforcement et à la simplification de la coopération intercommunale dans l'article L. 2221-10 du Code général des collectivités territoriales et dans le décret du 23 février 2001 relatif aux régies chargées de l'exploitation d'un service public, modifiant la partie réglementaire du CGCT.2.2.2.

La différence fondamentale entre cette forme de régie et la régie directe réside dans la personnalité morale qui lui est conférée. Ainsi la régie est juridiquement et fiscalement distincte de la collectivité à laquelle elle est rattachée. Cette régie est alors un établissement public, elle peut choisir si elle est à caractère administratif ou si elle est à caractère industriel et commercial. Pourtant **les collectivités y ont recouru de manière très modeste**. Pourquoi ?

La gestion en régie personnalisée entraîne également des lourdeurs, lorsqu'elle est utilisée en matière culturelle. En effet, malgré la possibilité de gérer l'activité culturelle de manière commerciale, ce qui conviendrait a priori aux activités du spectacle vivant, la diversité des problématiques de ces services publics locaux rend toute forme de régie inadaptée.

En effet si la régie personnalisée, à caractère industriel et commercial, offre plus de souplesse en matière contractuelle, la problématique des subventions et des recettes reste entière (on imagine mal un conservatoire en régie intéressée !). Le cadre des relations avec les partenaires qui ne peut être que difficilement évolutif, fait de la régie un instrument peu compatible avec une gestion conjointe entre collectivités territoriales/Etat et professionnels du secteur culturel.

Ces raisons supplémentaires écartent définitivement pour notre projet la forme juridique de régie, qu'elle soit directe ou personnalisée.

Heureusement pour notre projet, la création d'un outil, « local » adapté au rôle, que tiennent aujourd'hui les collectivités en matière culturelle, est venue accompagner la réforme constitutionnelle pour une France décentralisée ! **La loi du 4 janvier 2002 crée un instrument juridique** qui s'inscrit dans un contexte de relance de la décentralisation, permettant le partenariat entre Etat et collectivités territoriales en matière culturelle. **Un outil de coopération, garant de l'autonomie des collectivités territoriales : l'établissement public de coopération culturelle (EPCC) apparaît comme la structure idéale.**

C4 L'EPCC la structure idéale ?

Après une dizaine d'années de tentatives avortées, le Parlement a donc mis fin à la malédiction qui semblait peser sur la création d'un nouvel établissement public adapté aux spécificités de la vie culturelle. Au terme d'un parcours législatif semé « *d'embûches et de chausse-trappes* », selon les mots de son initiateur, le sénateur Ivan Renar, la loi relative à la création d'un établissement public de coopération culturelle (EPCC), a finalement été approuvée, par le Sénat le 4 janvier 2002. L'ambition de cette nouvelle structure est d'organiser « *dans un cadre juridique clair la gestion en partenariat des services culturels* ». Et de répondre aux professionnels de la culture qui ne cessent de dénoncer l'inadéquation de la régie aux missions modernes des institutions culturelles.

Selon Ivan Renar, il s'agit bien « ***d'offrir, à ceux qui le veulent, toute la souplesse de fonctionnement d'une association et toute la rigueur de gestion d'un établissement public*** ».

C4-1 La loi en bref

La création d'un EPCC, entre collectivités ou entre collectivités et Etat, ne peut intervenir qu'à la demande de l'ensemble des collectivités ou des groupements intéressés. Elle est fondée sur le libre consentement de l'ensemble des personnes publiques parties prenantes et est décidée par arrêté du représentant de l'Etat dans le département siège de l'établissement.

Doté de la personnalité morale et de l'autonomie financière, l'EPCC prend la forme, soit d'un établissement public à caractère administratif, quand il gèrera, par exemple, un musée ou un établissement d'enseignement, soit d'un établissement public à caractère industriel et commercial, quand il gèrera une entreprise de spectacle vivant. Selon le principe de libre administration, cependant, il revient naturellement aux

collectivités de déterminer le mode de gestion le plus approprié.

L'EPCC est administré par un conseil d'administration et son président. Il est dirigé par un directeur. Le conseil d'administration, dans lequel **le maire de la commune siège comme membre de droit**, est composé des représentants des collectivités territoriales (ou de leurs groupements), de l'Etat, de personnalités qualifiées et de représentants du personnel. Le conseil détermine la politique de l'établissement, approuve son budget et en contrôle l'exécution. C'est également lui qui approuve les créations, modifications et suppressions d'emplois. Enfin, il nomme un directeur sur la base d'un projet artistique et culturel parmi une liste établie après appel à candidatures.

Les EPCC sont autorisés à recevoir des subventions de l'Etat, des collectivités et de leurs groupements ainsi que de toute autre personne publique, soit d'autres établissements publics, quelle que soit leur forme juridique (EPA ou EPIC).

Les emplois sont régis par les statuts de la fonction publique territoriale quand l'EPCC est un établissement public à caractère administratif, et relèvent du droit privé lorsqu'il s'agit d'un établissement à caractère industriel ou commercial, à l'exception de l'agent comptable et du directeur qui demeure toujours de droit public et pour lesquels un statut a été créé.

Lorsque l'EPCC est un établissement public à caractère administratif (EPCC-SPA), son personnel aura nécessairement le statut d'agent public titulaire ou non titulaire et sera soumis à un régime de droit public, sous réserve des dérogations légales susceptibles de recevoir application.

Compte tenu du rattachement, voulu par le législateur, des EPCC aux collectivités territoriales, les règles applicables au personnel des EPCC seront celles applicables aux agents des collectivités territoriales. Il en résulte que les fonctionnaires nommés dans un emploi de l'EPCC seront soumis au titre III du statut général des fonctionnaires (loi n° 84-53 du 26 janvier 1984) et les agents non titulaires au décret du 15 février 1988, ainsi que le confirme l'article L. 1431-6 I du CGCT.

En définitive, et malgré la spécificité pourtant reconnue par le législateur des services publics culturels, le régime des EPCC à caractère administratif n'apporte donc, du point de vue des règles applicables aux personnels, aucune innovation.

Les personnels employés dans le cadre d'un EPCC à caractère industriel et commercial (SPIC) auront, quant à eux, un statut de droit privé et seront soumis aux dispositions du Code du travail, ainsi que le souligne l'article L. 1431-6 II du CGCT. Seul le directeur de l'EPCC et l'agent comptable auront la qualité d'agent public, conformément aux principes posés par le juge administratif.

Là encore, la création des EPCC à caractère industriel et commercial n'apporte que peu d'innovation quant au statut des personnels.

On notera que l'article 3 de la loi prévoit les modalités spécifiques de transfert de personnels des établissements que l'EPCC nouvellement créé vient remplacer. L'alinéa 1^{er} de cet article prévoit que les salariés issus d'une association ayant mutée en EPCC/EPA conservent le bénéfice de leur contrat à durée indéterminée.

Il existera donc, au sein des EPCC à caractère administratif, des agents non titulaires

recrutés pour une durée indéterminée, qui coexisteront jusqu'au terme de leur contrat d'engagement, avec des fonctionnaires bénéficiant de toutes les garanties de la FTP, et avec des agents non titulaires soumis à des contrats d'engagement à durée déterminée, ce qui ne manquera pas d'attiser les revendications...

Aussi rien ne prévoit le mouvement de postes entre EPCC, ce qui était fortement réclamé par les syndicats, et qui aurait eu le mérite de répondre à une réelle dynamique de corps de métier.

C4-2 Un outil à adapter,

On constate donc que sur le régime applicable aux personnels des EPCC, **le législateur n'est pas parvenu**, en dépit de tentatives réitérées du Sénat, **à sortir des principes juridiques classiques. La question du statut des personnels restera de loin la principale difficulté.**

La création des établissements publics de coopération culturelle revendiquée depuis plus de dix ans autant par des élus, des fonctionnaires que des directeurs d'organisation culturelle et les professionnels du monde artistique, répond à un certain nombre de problèmes liés à l'inadéquation du droit public aux missions modernes des institutions culturelles, mais en laisse d'autres en suspens !

Un des objectifs de la création des EPCC est donc d'offrir un mode d'organisation mieux adapté à la gestion des services publics culturels que ceux auxquels il est actuellement possible de recourir. Les GIP et les SEM s'avèrent peu adaptés et le statut associatif, très fréquemment utilisé, comporte des risques juridiques, telle que la gestion de fait. Par ailleurs, la mise en place de l'EPCC, doté de la personnalité morale, va permettre aux entreprises culturelles d'affirmer leur identité et d'individualiser leur activité, de nouer des partenariats, de développer leur influence et leur rayonnement.

Il est donc évident que de les doter d'une personnalité juridique en réunissant les différents financeurs dans un conseil d'administration va clarifier les relations, simplifier le projet de l'établissement comme les prises de décisions.

Sur le plan du financement, par dérogation aux articles L. 2224-2 et 3241-5 (habituellement appliqués aux EPIC), **les EPCC pourront recevoir les subventions de toute personne publique**, ce qui constitue une des avancées les plus importantes de la loi pour cette catégorie d'EPCC.

La question reste en suspend sur le plan fiscal pour les établissements d'enseignements, qui opteraient pour l'EPCC-SPIC, car contrairement au souhait du sénat qui avait adopté en première lecture, un article prévoyant que les EPCC seraient exonérés de cet impôt, les EPCC-SPIC devraient être soumis à l'impôt sur les sociétés. Cependant le caractère particulier de l'enseignement artistique contrôlé par l'état devrait permettre une dérogation à ce principe. Dérogation que seul le ministre des Finances pourrait signifier, ce qui ne manquera pas d'appeler des jurisprudences qui devraient nous fixer juridiquement sur la question.

La réflexion surfiscalisation des activités culturelles reste cependant encore d'actualité, car une mission parlementaire devrait voir le jour afin de poursuivre les études

de cas.

Le statut d'EPCC-SPA ne règle pas toutes les difficultés, puisque la règle de comptabilité publique demeure ; il appartiendra donc au conseil d'administration d'adopter les possibilités de gestion les plus souples pour le directeur de l'établissement... ou alors de choisir la forme EPIC.

A cet effet, la loi prévoit que soient clairement distingués, dans les statuts de l'établissement, les rôles du président et du directeur, comme notamment la délégation de signature au directeur.

Pour les établissements qui étaient gérés auparavant en régie municipale, l'EPCC revêt à la fois l'intérêt de responsabiliser les directeurs et les comptables sur leurs missions en laissant la possibilité au conseil d'administration de ne pas renouveler leur mandat (tous les trois ans), mais aussi celui de permettre à ces gestionnaires d'assumer leur mission avec une certaine autonomie tant qu'ils resteront dans les objectifs fixés. Et ce, à la grande joie des contrôleurs de gestion (entre autres) qui espèrent voir ainsi les établissements culturels administratifs sortir d'une logique de dépense, pour assumer pleinement une saine gestion de recettes et de charges, liée à l'efficacité et la qualité de l'activité.

Et pour finir, dans le cadre d'un EPCC-EPA, les professeurs de conservatoires qui participent à l'enregistrement d'œuvres artistiques dans le cadre de leur mission, ou même des informaticiens créateurs de support de communication et de programmes multimédia resteront toujours privés, s'ils sont fonctionnaires, de la rémunération de leurs droits d'auteurs ou voisins puisque la jurisprudence (*TGI Toulouse, 1ère ch., 15 juin 2000, SPEDIDAM / SEMVAT*) affirme sans ambiguïté que « *les nécessités du service exigent que l'administration soit investie des droits patrimoniaux de l'auteur d'une œuvre de l'esprit dont la création fait l'objet même du service* »

C4-3 Un progrès mais des choix difficiles !

C'est évident la loi ne règle pas tout mais on retiendra des nouveautés essentielles de la loi qui font aujourd'hui de l'EPCC le cadre juridique le plus adapté à notre projet :

- la clarification des relations des différents partenaires
- un conseil d'administration pertinent
- un statut de directeur responsabilisé et de comptable qui reste de droit public quelque soit le statut choisi
- une personnalité juridique offrant l'autonomie et une certaine souplesse de fonctionnement.

Il nous reste à présent à choisir, du caractère administratif ou industriel et commercial ! Car si l'école de musique ne produit que de l'enseignement, le centre de ressources a vocation à produire des concerts, animations et enregistrements musicaux voire produits dérivés, dans quel cas l'EPCC-SPA est inadapté. Le choix doit donc s'opérer en pesant avantages et inconvénients :

Soit on opte pour un statut EPCC-SPA alors :

les enseignants gardent leur statut de fonctionnaires, et ce n'est pas la moindre des choses.

Mais les inconvénients sont :

- la rigidité comptable persiste, les procédures de transactions sont longues et complexes, l'activité marchande ne peut-être conduite dans ces conditions. (*pour organiser un concert par exemple, lorsqu'il s'agit de payer les artistes les techniciens , la logistique, éventuellement, vendre des denrées, des enregistrement, des produits dérivés...*).
- le cas des musiciens enseignants reste entier car s'ils ne sont pas transférés d'une association lors de la création, il ne pourront bénéficier que d'un contrat de 3 ans renouvelable une fois, et pour ce qui est de l'organisation de stage, et master-class, le recours à des intermittents sera toujours aussi compliqué.

Soit on opte pour le statut EPCC-SPIC,

Et tous les personnels (sauf la direction) relèvent du droit privé, ce qui ouvre toutes les possibilités de contractualisation ou d'activité marchande, et procure le plus de souplesse.

Un problème majeur apparaît alors : celui des fonctionnaires enseignants et personnels techniques qui y abandonneraient leur statut ! Hypothèse difficilement envisageable...

Il existe une possibilité offerte par l'article III. 1er alinéa : « *Les fonctionnaires de l'Etat peuvent être détachés ou mis à disposition auprès d'établissements publics de coopération culturelle.* ». Par une convention de mise à disposition, l'EPCC pourra rémunérer la collectivité employeur des fonctionnaires, qui ne supportera pas ainsi la charge de personnel. Demeure évidemment un risque pour la collectivité en cas de dissolution ou de baisse d'activité d'avoir à réintégrer des fonctionnaires pour lesquels elle n'aura plus d'affectation à leur fournir.

Mais ce n'est pas la seule inadéquation. En effet, si le statut du directeur a été clairement prévu par la loi, il l'a été dans une conception antédiluvienne de l'école de musique ! Le décret d'application du 11 septembre 2002 me semble suffisamment paradoxal pour vous inviter à en lire un extrait :

Art. R. 1431-12.- « ...les établissements dont le directeur doit relever d'un statut ou être titulaire d'un diplôme figurant sur une liste établie par décret en Conseil d'Etat sont les suivants :... b) Les établissements d'enseignement artistique spécialisé de musique, de danse et d'art dramatique ... Art. R. 1431-13. - Le directeur assure la direction de l'établissement public de coopération culturelle. A ce titre : a) Il élabore et met en oeuvre le projet artistique, culturel, pédagogique ou scientifique et rend compte de son exécution au conseil d'administration ; b) Il assure la programmation de l'activité artistique, scientifique, pédagogique ou culturelle de l'établissement ; c) Il est ordonnateur des recettes et des dépenses ; d) Il prépare le budget et ses décisions modificatives et en assure l'exécution ;

e) Il assure la direction de l'ensemble des services ; f) Il passe tous actes, contrats et marchés, dans les conditions définies par le conseil d'administration ; g) Il représente l'établissement en justice et dans tous les actes de la vie civile. Il recrute et nomme aux emplois de l'établissement, lorsque celui-ci a le caractère industriel et commercial et est consulté, pour avis, par le président du conseil d'administration sur le recrutement et la nomination aux emplois de l'établissement, lorsque celui-ci a le caractère administratif.

D'une part le directeur de L'EPCC doit être impérativement titulaire du CA aux fonctions de professeur chargé de la direction des écoles territoriales de musique et de danse agréés. **D'autre part on précise bien l'ensemble des tâches de gestion** qu'il aura à assumer. En conséquence on demande au directeur d'être **avant tout un musicien** (le niveau artistique requis pour le CA est très élevé), puis un pédagogue, **mais tout autant d'être un gestionnaire exhaustif**. Cette disposition de la loi relève bien de la conception d'un conservatoire de régie municipale où le directeur n'est bien souvent (dans les faits) que directeur pédagogique puisque l'ensemble des fonctions de gestion (budgétaire et infrastructurelle) sont prises en charge par les services administratifs de la mairie.

Dans le diagnostic organisationnel de L'ENM de Villeurbanne on peut lire ceci :

« Il y a aussi inadéquation dans l'emploi du directeur qui est avant tout un musicien avant d'être un administratif, le problème étant qu'il est très compétent pour les projets pédagogiques, mais qu' il manque de capacités de gestion administrative et financière. ...La direction elle-même souligne que le directeur gère mal les professeurs qui suivent un peu la politique qu'ils veulent bien suivre. »

Malheureusement l'ENM de Villeurbanne n'est pas la seule confrontée à cette gestion « artistique » d'établissement, provenant d'une incohérence réglementaire.

Il faut une fois pour toute affirmer que si la direction pédagogique appartient naturellement à l'enseignement et relève à ce titre du CA, la gestion d'un équipement à vocation culturelle multiple relève d'autres compétences plus proches de celles d'un administrateur de projet artistique, des DESS de management et de gestion du secteur public (comme le nôtre ou celui de l'ARSEC-Lyon 2 « Développement et gestion de projet culturel » ou encore de la Faculté de Droit et de Sciences politiques de Bourgogne "Action artistique et projet culturels").

Comme je l'ai expliqué au début de cette première partie, L'ENMD des Landes a trouvé la performance grâce à la complémentarité d'un administrateur (mélomane et gestionnaire) et d'un enseignant (musicien et directeur pédagogique).

Il faut ouvrir les champs du possible en profitant des « zones d'incertitude », avais-je prévenu, il conviendra donc de faire preuve de perspicacité pour choisir le statut le moins inadapté et les constructions juridiquement les plus fiables qui permettent de contourner les difficultés liées aux contraintes d'emploi des personnels.

Si, en ce qui concerne les enseignants, les possibilités sont juridiquement simples mais syndicalement plus délicates, pour la direction, la solution la plus solide consisterait à obtenir une dérogation pour permettre l'embauche du titulaire du CA en temps que directeur adjoint. Sinon la bonne intelligence de l'un et de l'autre permettra d'arriver à la

performance de l'organisation attendue.

Dans l'attente de nouvelles réglementations et de jurisprudence qui viendront fixer les champs de possible, c'est donc le bon sens et la bonne volonté des uns et des autres, qui permettra de **tirer le meilleur profit de cet outil novateur au service d'un projet ambitieux.**

D Un Projet performant

C'est en janvier 1990 qu'est apparu, à la suite d'un rapport au Premier Ministre, un dispositif complet d'évaluation des politiques publiques. Le décret du 22 janvier 1990 précise que **“ évaluer les politiques publiques consiste à mesurer les effets qu'elles engendrent et à chercher si les moyens juridiques, administratifs et financiers mis en œuvre produisent les effets qu'on en attend¹⁸⁴ ”**. Il s'agit en somme d'apprécier ce qu'en gestion de budget on appelle les écarts, pour prendre ensuite, en connaissance de cause, les mesures qui s'imposent. Il ne s'agit d'ailleurs pas obligatoirement de réduire ces écarts mais, comme le souligne J.-P. Boutinet, de **“ définir les écarts tolérables ”¹⁸⁵**

Pour le moins, que l'on puisse constater l'évaluation des politiques publiques n'est pas une pratique encore bien courante. Joëlle Farchy et Dominique Sagot-Duvaurox notent à ce sujet que **“ la tradition jacobine et l'idéologie de l'intérêt général qui caractérisent la vie politique et administrative française ont contribué à négliger l'évaluation comme si tout programme décidé par l'autorité légitime se trouvait par nature au service de l'intérêt public. L'évaluation est menaçante dans la mesure où elle introduit un doute, voire une remise en cause¹⁸⁶ ”**. L'administration publique a aussi son héritage parfois immobilisant, qu'il appartient aux élus locaux de savoir dépasser.

Des questions simples obtiennent une réponse fiable à partir de méthodes d'évaluations :

- L'investissement financier de la collectivité pour telle activité est-il justifié au regard de la richesse créée par l'action ?
- Combien coûte un élève de piano chaque année ?
- ...etc

Comment savoir si les coûts sont justifiés « raisonnables » et les richesses créées satisfaisantes ? Comment les comparer à d'autres références lorsqu'on ne les connaît même pas ?!

¹⁸⁴ Ministère de la Culture -DEP (1994), *“ L'évaluation au service des politiques culturelles locales ”*, Paris, La Documentation Française, p. 7.

¹⁸⁵ BOUTINET J.P.(1990), *Anthropologie du projet*, Paris, Presses universitaires de France (p. 235).

¹⁸⁶ J. Farchy, D. Sagot-Duvaurox (1994), *Economie des politiques culturelles*, Paris, PUF, p. 151.

Evaluer la performance publique nécessite donc que l'on puisse identifier les recettes et les dépenses du plus global au plus précis des indicateurs. Cela implique l'utilisation d'outil de gestion. Dans notre cas, outre la gestion des écarts, l'évaluation a plusieurs vertus : 1/ elle permet à chaque partenaire de se repositionner à un moment convenu, et d'avoir ainsi un espace de liberté , 2/elle consolide le partenariat volontaire par la transparence qu'elle génère ; 3/ en conséquence, elle responsabilise et renforce le jeu démocratique.

L'évaluation développe pleinement ses avantages si elle a été prévue dès le départ dans le temps et dans les moyens. Une évolution maîtrisée, c'est une évaluation bien menée. C'est pourquoi les conventions d'objectifs sont si importantes, mais pas suffisantes. Il convient donc d'utiliser les outils de gestions qui permettront à l'aide d'indicateurs et de ratios d'analyser non seulement la bonne utilisation des moyens, mais d'en évaluer la performance

Nous l'avons vu, ce projet et la structure qui le portera devront être souples pour permettre dynamique et évolution. Celles-ci ne doivent pas être laissées à la dérive de l'inspiration, elles doivent être rationalisées. Par ailleurs, le nombre de partenaires en jeu, l'utilisation importante de fonds publics justifient de ne pas laisser la gestion et l'évaluation du processus aux jugements subjectifs ou aux avis rapides et partiels. C'est pourquoi cette évaluation doit être organisée en procédure rationnelle et objective.

Les écoles de musique représentant souvent de loin la plus grosse charge financière pour les collectivités au sein de leur politique musicale, il me semble normal d'envisager l'école de musique comme le pilier central de cette politique. Au regard d'une économie de marché, on pourrait dire qu'une école de musique a une très mauvaise " productivité ". La commune y investit des sommes importantes pour un bien maigre " bénéfice " puisque la plupart des anciens élèves ne persistent pas dans une pratique amateur qui pourrait alimenter la vie locale et les rares professionnels qui en sont issus partent ailleurs faire profiter de leurs talents à d'autres. Je prends donc comme élément du projet souhaitable d'augmenter la " productivité " de l'école de musique sur deux axes en faveur de la collectivité :

La performance publique, c'est à dire les richesses sociales culturelles et économiques produites sur l'environnement local. La performance cherche à obtenir le maximum de retombées positives pour la commune et ses citoyens. Notre projet a pour objectif de générer ces bénéfices grâce aux compétences de ses acteurs (pédagogie, animation, création, organisation), cette évaluation de la productivité de l'action nécessite une approche analytique de l'économie locale, ce qui relève plus du rôle des élus et du gestionnaire.

- **la performance sociale et économique** vise à maîtriser le fonctionnement de l'organisation en optimisant l'utilisation des moyens, ce qui nécessite des compétences de gestion et de management.

D1 Performance publique

Cet aspect de la performance du projet est souvent négligé dans les écoles de

musique. De manière paradoxale faute de produire de la richesse publique comme ils pourraient le faire en valorisant les qualités artistiques des participants, **les enseignants habituellement très «à cheval» sur les statuts de la fonction publique, n'en sont pas moins dans une transaction marchande avec l'élève, en limitant leur action à la transmission d'une technique qui ne servira bien souvent que dans le cadre privé.** La performance publique est pourtant scientifiquement évaluable. Je ne me lancerai pas ici dans une longue démonstration mais il est important que les décideurs aient une approche rationnelle de ce qu'est la rentabilité publique d'une action.

Le concept «**internaliser les externalités** ¹⁸⁷ » issu de la théorie de l'**utilité publique** de **Jules Dupuit** (1804-1866 polytechnicien ingénieur des ponts et chaussées sous Napoléon) vise à calculer la performance d'un ouvrage public en fonction de la richesse collective créée (comprenant tous les bénéfiques : temps, énergie économisée, impact sur le commerce, sur le développement local...) de laquelle on soustrait les facteurs d'appauvrissement de la collectivité (le premier est bien sûr la dépense numéraire, et toutes les charges comptables relatives à un investissement, auquel on ajoute les charges collectives indirectes, la nuisance créée par l'action, l'impact sur l'environnement, le temps, l'énergie perdue...) ; l'évaluation de ces critères ne peut se faire qu'avec un référentiel commun, l'unité monétaire. Cette technique est assez édifiante, même si sa présentation décontenance souvent le monde artistique ou celui de la fonction publique se refusant de voir en la culture pour les uns et le service public pour les autres, une valeur économique. **Mais valeur économique n'est pas forcément marchandise au sens vénal du terme. Ce type de démonstration doit bien au contraire tenter d'expliquer, à force d'arguments rationnels, la valeur collective globale créée** par une activité qui, si elle est analysée avec des moyens comptables classiques, apparaît comme déficitaire par nature (comme le veut la formule consacrée et fataliste). Mon propos n'est pas de pratiquer scientifiquement les théories de Dupuit ; ainsi ceux qui à juste titre souhaiteraient mieux appréhender cette technique d'évaluation du service public pourront se plonger dans la lecture de « : *De l'entretien des routes à la mesure de l'utilité : le calcul de substitution chez Dupuit (1842-1844)* » de : *B. Grall*.

Cependant Une approche même partielle des théories de Jules Dupuit est recommandée afin de permettre aux acteurs élus et dirigeants d'identifier et donc d'analyser le coût global du service rendu, d'en apprécier ainsi la juste valeur. La grille d'évaluation simplifiée que je vous propose à la page suivante permettra d'obtenir des données qui pourront être, soit comparées à d'autres productions du même type et intégrées dans une approche global du développement du territoire, soit analysées dans un principe « comptable » de recette-dépense.

D'abord il convient d'identifier, afin de les comptabiliser, les coût complets des charges internes et des charges externes. Les charges internes sont celles qui par exemple dans le cas d'un EPCC sont mises en œuvre directement pour produire l'activité « centre de ressources ». Or, bien souvent, les locaux mis à disposition, les interventions des services techniques municipaux, ne sont pas comptabilisés dans le coût d'une école

¹⁸⁷ Intégrer à l'évaluation économique des recettes et dépenses générées par l'activité sur son environnement immédiat et qui n'apparaissent pas dans la comptabilité de l'activité étudiée.

de musique. Nous considérerons comme charges externes toutes les charges que peut générer son environnement ou indirectement d'autres services publics (police municipale par exemple lors d'un spectacle, et bien entendu l'intervention de partenaires qui sont d'autre part financés par la collectivité et que l'EPCC ne rémunère pas à sa juste valeur). **Il s'agit donc bien de prendre en compte toutes les charges concourant au projet et qui pèsent sur la collectivité.**

En matière de recettes, la particularité de cette technique est de ne pas intégrer dans un premier temps les financements de la collectivité porteuse du projet et des usagers habituels de l'activité comme une recette. **On considèrera donc comme recettes internes** les prestations de services, ventes sponsoring, subventions d'organisme externes à la collectivité porteuse. Les recettes externes seront les « retombées » économiques sur le territoire de l'action du centre de ressources (publicité pour la commune, augmentation de l'attrait touristique, recette supplémentaire pour les commerces, accroissement de la base fiscale,...)

Pour finir, en déduisant les recettes complètes des dépenses totales on obtiendra la charge collective résiduelle de l'activité. Si l'activité a été précisément identifiée, il suffira de diviser ce coût par le nombre de bénéficiaires pour connaître le coût unitaire global du service public analysé.

Si les facteurs de dépenses collectives sont en général assez faciles à calculer, l'évaluation des recettes « externes » se révèle plus difficile (amélioration de la qualité de vie, valorisation de l'image susceptible d'attirer des entrepreneurs, des touristes...) et a fortiori celles qui sont différées dans le temps. En effet si ces recettes externes ne font pas l'objet d'une étude d'impact scientifique elles seront contestables. En conséquence, c'est plutôt dans le cadre d'une enquête postérieure visant à l'évaluation des politiques publiques locales que l'on pourra identifier et « internaliser » ces recettes externes.

Dans l'étape de l'élaboration de projet, il conviendra de comptabiliser les dépenses et recettes indiscutables, et de considérer les recettes externes probables comme un argument pour la prise de décision politique.

DEPENSES	charges internes			Charges externe			TOTAL
	dépenses en €uros direct et indirect de L'établissement (charges de fonctionnement comptable analytique)	dépense en (utilisation) immobilisation mobilière et autre charges financières assumées par les collectivités membres	SOUS-TOTAL interne	dépense en mobilisation humaine et matériel tiers (police, nettoyage, partenaire, etc.)	évaluation des préjudices subit par l'environnement, la collectivité (Blocage de la circulation, nuisance sonore...)	SOUS-TOTAL	
enseignants	2100 000 €	30 000 €	2 130 000 €	1 000 €	0 €	1 000 €	2 131 000 €
spectacle 1	12 000 €	5 000 €	17 000 €	2 000 €	500 €	2 500 €	19 500 €
spectacle 2	12 000 €	5 000 €	17 000 €	2 000 €	500 €	2 500 €	19 500 €
spectacle 3	12 000 €	5 000 €	17 000 €	2 000 €	1 000 €	3 000 €	20 000 €
DEPENSES TOTALES	23 36 000 €	45 000 €	2 181 000 €	7 000 €	2 000 €	9 000 €	2 190 000 €
RECETTES	Recettes internes			recettes externes			TOTAL
	Recette en €uros direct (subvention externe, sponsoring rattaché de produit dérivé, buvette...)	recette pour la collectivité (parking,...) ou économie réalisée (publi-reportage par voie de presse et média...)	SOUS-TOTAL interne (Péage)	Impact économique sur le territoire, accroissement des recettes des commerces (Bar, Hôtel... etc.)	création de potentiel développement (amélioration de la qualité de vie, valorisation de l'image susceptible d'attirer des entrepreneurs, touristes...)	SOUS-TOTAL externe	
enseignants	155 000 €	3 000 €	158 000 €	à évaluer	à évaluer	0 €	à évaluer

Enseigner les Musiques Actuelles dans les établissements d'enseignements artistiques : un enjeu de société ! ou comment passer du conservatoire au centre de ressources musicales

DEPENSES	charges internes			Charges externe			TOTAL
	dépenses en €uros direct et indirect de L'établissement (charges de fonctionnement comptable analytiques)	dépense en immobilisation (matériel et autre charges financières assumées par les collectivités membres)	SOUS-TOTAL interne	dépense en mobilisation humaine et matériel tiers (police, nettoyage, partenaire, etc.)	évaluation des préjudices subit par l'environnement, la collectivité (Blocage de circulation, nuisance sonore...)	SOUS-TOTAL externe	
spectacle 1	6 000 €	1 000 €	7 000 €	à évaluer	à évaluer	0 €	à évaluer
spectacle 2	10 000 €	2 000 €	12 000 €	à évaluer	à évaluer	0 €	à évaluer
spectacle 3	10 000 €	3 000 €	13 000 €	à évaluer	à évaluer	0 €	à évaluer
RECETTES TOTALES	31 000 €	9 000 €	190 000 €	à évaluer	à évaluer	0 €	à évaluer

Pour notre exemple il s'agit d'un EPCC qui accueille 2000 élèves et produit trois concerts gratuits dans l'année, pour lesquels il paye des artistes et loue des services (il pourrait aussi produire des spectacles avec ses propres moyens techniques et avec ses seuls élèves, ce qui serait évidemment moins onéreux.)

Le coût public total calculé de l'activité est de $2\ 190\ 000 - 190\ 000 = 2\ 000\ 000$ €

La première constatation dans cette simulation est que la balance globale est déjà inférieure au budget total de l'EPCC, cela est dû à l'organisation de spectacles qui génèrent plus de recettes indirectes ou externes que l'enseignement.

Puisque l'activité principale consiste bien à fournir une éducation artistique au public, nous allons calculer le coût par élève par an, de l'action ($2\ 000\ 000 / 2000$) soit 1000 €uros par élève.

On peut déjà commencer à comparer ce chiffre au référentiel national (environ 1450 €uros) et se féliciter du coût peu élevé de notre service public. Allons plus loin et considérons le fait que le centre de ressources produit 3 évènements gratuits pour lesquels par comparaison avec la production privée, on peut estimer que le public est prêt à payer 15 €uros soit 45 €uros par an (3×15 euros). Si le public est au moins égal pour chaque concert au nombre d'élèves alors la richesse publique créée est de 90 000 €uros ($15 \text{ €uros} \times 3 \times 2000$)

Il convient aussi de déterminer la participation des familles au coût de l'année d'enseignement. Nous arrêterons 300 €uros par élève pour cet exemple.

Si la municipalité accepte à sa charge la gratuité des spectacles alors les 90 000 €uros peuvent être déduits du coût de l'action ce qui porte le coût résiduel à 955 €uros par élève. Soit au total 1 910 000 €uros, somme à laquelle on déduira la participation des familles (300 x 2000) ; il reste donc 1 310 000 €uros à la charge de la collectivité soit 655 €uros par élève.

De cette simulation on tire deux constats importants :

le coût par élève est inférieur à la moyenne nationale

2- les dépenses relatives au spectacle sont inférieures aux recettes que pourrait espérer la collectivité en faisant payer l'entrée. Nos spectacles sont donc publiquement bénéficiaires et les recettes directes qui y sont liées permettent d'atténuer la charge globale de l'activité du centre.

En conséquence, considérant que l'enseignement artistique est bien un service public, que les spectacles contribuent à l'animation de la ville, à la création à la valorisation d'un patrimoine culturel territorial public, que l'ensemble de ces actions participent de l'épanouissement et de l'éducation des citoyens et attendent une probabilité de création indirecte de recettes pour le territoire, notre projet apparaît publiquement rentable.

Les élus peuvent alors prendre leurs décisions à la lumière de ces chiffres, et en fonction des disponibilités budgétaires, agir sur le levier qui leur semble le plus pertinent pour faire baisser si besoin le coût pour la collectivité. (Soit en faisant payer l'entrée des concerts, soit en augmentant la participation des familles, ou encore en diminuant les dépenses pour des concerts...) Mais toujours en prenant en compte les incidences internes et externes que toute décision pourra avoir sur l'économie du projet.

Cette méthode d'évaluation économique de l'action publique est un outil de démonstration et de persuasion de l'utilité de l'action culturelle. Si celle-ci a été bien pensée sans faire appel à des moyens engendrant une dépense trop élevée vis à vis du bénéficiaire public, alors l'action culturelle concernée sera reconnue comme publiquement rentable.

Le brillant exemple d'Uzeste Musical¹⁸⁸, ou encore Tempo Latino créé en 1994 à Vic-Fezensac¹⁸⁹ (Gers) qui ont fait d'un concept utopiste (rencontre des habitants, du public et des artistes) le moteur économique d'une commune au point d'en inverser durablement la courbe démographique et les recettes fiscales, devrait encourager les élus et tous les porteurs enthousiastes de projet, à étudier et à démontrer l'utilité collective de l'activité qu'ils souhaitent mener.

Mais pour arriver à produire des résultats positifs entre moyen consommé et richesse

¹⁸⁸ Uzeste, Lubat & Compagnie [Vidéocassette] / un film de Patrice Rolet Éditeur Rennes : 10Tribauthèque, 1996 disponible à la bibliothèque de la part Dieu Lyon(69)

¹⁸⁹ pour plus d'info : www.tempolatino.claranet.fr

publique créée, cela sous-entend que la performance interne de l'organisation est maîtrisée. Même bien étudié, un projet porté par une organisation mal pilotée pourra rapidement perdre de son utilité et accroître de manière injustifiée les dépenses publiques.

La maîtrise du fonctionnement de l'organisation et la mise en place d'outils de pilotage sont donc indispensables.

D2 Performance socio-économique

La performance socio-économique relève du courant de sociologie des organisations, développée par l'ANACT¹⁹⁰ et Henri Savall qui a fondé L'ISEOR¹⁹¹ à Lyon.

L'approche socio-économique pose en principe que la performance de l'organisation et donc la qualité de la production est intimement liée à la qualité du fonctionnement interne, lequel s'appuie sur la qualité des relations humaines.

Dès lors la performance de l'organisation s'appuiera sur :

- une mise en œuvre stratégique articulant moyens financiers, gestion des ressources humaines, et politique de l'organisation.

- la qualité du management.

- la performance sociale qui se mesure à travers : 1/ les conditions de travail 2/ la qualité de l'organisation 3/la gestion du temps de travail, 4/ les qualités de communication- concertation-coordination 5/l'adéquation emploi-compétence.

- la performance économique, qui prend en compte les résultats immédiats (coût et performance directs et indirects) ainsi que la création ou perte de potentiel matériel ou immatériel.

On doit particulièrement à Henri Savall et Véronique Zardet la théorie des coûts cachés : **« L'organisation est « une sorte de véhicule stratégique qui perd trop d'énergie car il est victime d'hémorragies internes et externes : celles-ci proviennent des nombreux dysfonctionnements qui se produisent tous les jours, dans toutes les entreprises. » : Henri SAVALL et Véronique ZARDET¹⁹²**

L'interaction permanente et complexe des contingences structurelles crée les pulsations d'activités qui constituent le fonctionnement vivant de l'entreprise. Or, on détecte dans ce fonctionnement des anomalies, des perturbations, des écarts entre le fonctionnement souhaité¹⁹³ et le fonctionnement réellement constaté : ce sont les dysfonctionnements dont le caractère chronique engendre des coûts cachés

¹⁹⁰ Agence Nationale pour l'Amélioration des Conditions de travail

¹⁹¹ Institut de Socio-Economie des Entreprises et des Organisations – www.iseor.com

¹⁹² **« Maîtriser les coûts et les performances cachés »- 1995- Edition Economica**

¹⁹³ Désigné par H ;Savall comme l' orthofonctionnement par opposition au dysfonctionnement.

Un coût caché par opposition à un coût visible **correspond à un ensemble de charges qui n'a pas été appréhendé par le système comptable au terme d'une période.**

un coût visible se caractérise par trois propriétés :

- il a un nom précis, normalisé, reconnu, répandu ;
- il est mesuré selon des règles précises et connues ;
- il fait l'objet d'une surveillance régulière, périodique afin de vérifier son évolution ou son écart par rapport à un objectif préalablement fixé.

Un coût est dit caché dès lors qu'il ne possède pas l'une des trois propriétés d'un coût visible.

Conséquence économique d'un dysfonctionnement dans l'entreprise, les coûts cachés génèrent non seulement des coûts supplémentaires, mais également des manques- à-gagner qualifiés de coût d'opportunité.

Ainsi, l'utilité de l'identification des coûts cachés, outre de connaître la perte de performance et donc financière qu'il engendre pour l'établissement, sera de les réduire. Pour cela il faudra mettre fin aux dysfonctionnements de l'organisation qui est à l'origine de ce coût. Bien souvent c'est un défaut de communication, l'absence ou le non-respect de procédure... et le défaut de pilotage et d'arbitrage hiérarchique des politiques externes ou internes à l'organisation.

Il est parfois impossible de réduire à néant un coût caché. On peut alors considérer que ce coût est inhérent à l'activité et pourra être incorporé ou non dans les coûts visibles.

La théorie des coûts cachés ne peut être mise en œuvre directement dans le système de mesure des coûts traditionnels. (Comptabilité générale ou analytique classique). Il convient pour cela de suivre les méthodes préconisées par Henry Savall et Véronique Zardet. Des outils extra-comptables doivent être élaborés dans le but de rechercher et d'estimer ces coûts invisibles pour la comptabilité analytique actuelle. L'élimination périodique de ces coûts, au fur et à mesure de leur identification, contribue à améliorer la performance économique de l'établissement, en apportant bien souvent des réponses sociales.

Sans même mettre en œuvre un diagnostic socio-économique des coûts cachés, avoir simplement connaissance de l'existence de tel coût, permet au manager, au décideur de s'interroger sur l'organisation qu'il a mise ou qu'il souhaite mettre en place : Ainsi des questions récurrentes dans le domaine des écoles de musiques trouvent des réponses qui ne sont pas forcément liées à la compétence de personnes, mais plus souvent à la pertinence de l'organisation :

- pourquoi 40% des fiches d'inscriptions sont mal renseignées ?
- pourquoi doit-on perdre autant de temps à tenter de régler des problèmes de planning ?
- pourquoi les enseignants refusent-ils d'utiliser telle salle ?
- comment mettre fin au retour systématiquement en retard des fiches horaires ?

Le temps passé à résoudre ce type de dysfonctionnement est autant de temps improductif, de temps d'indisponibilité pour les collègues ou pour le public, facteurs de stress et de dégradation des relations sociales...

Pour celles et ceux qui souhaiteraient, afin d'améliorer la performance de leur organisation, maîtriser les coûts et les performances cachés, la lecture des ouvrages de références d'Henri Savall et Véronique Zardet sera du plus grand intérêt :

« *Maîtriser les coûts et les performances cachés* »-Henry Savall et Véronique Zardet 1995- Edition Economica

« *Le nouveau Contrôle de gestion* » Edition ECM et Eyrolles 1997

Cependant, nous insisterons sur deux aspects fondamentaux de la performance socio-économique qui sont très rarement utilisés dans les établissements culturels et qui apparaissent pourtant tout à fait indispensables à la réussite de notre projet :

- La gestion des ressources humaines et le contrôle de gestion.

D2-1 – gestion des ressource Humaines et pilotage

Dans une organisation dont le but n'est pas la recherche du profit individuel, **les ressources humaines constituent un levier stratégique primordial et majeur pour l'activation stratégique de l'entreprise.** Ainsi, **tout individu de l'organisation peut être considéré comme un stratège potentiel**, car il est doté d'un projet personnel plus ou moins conscient et parce qu'il contribue plus ou moins à réaliser "activement" les projets et actions stratégiques de l'entreprise. **Le rôle du manager sera alors de ménager une zone de compatibilité entre l'efficacité économique et l'efficacité sociale**, source de dynamique dans la vie de l'organisation. Elton Mayo¹⁹⁴ avait démontré que la modification des conditions de travail était génératrice de productivité, il en a déduit deux éléments fondamentaux de la sociologie moderne :

- 1° Manifester de l'intérêt, **accorder de l'importance aux personnels** améliore leur perception d'eux-mêmes, ce qui conduit à une meilleure attention au travail.

- 2° **Le changement est un facteur de performance.**

La méthode de management que l'on peut en tirer, particulièrement adaptée à notre centre de ressource est donc la suivante :

responsabiliser les personnels sur leur missions contribue à la reconnaissance de leurs qualités et améliore la qualité de l'activité.

l'amélioration de la productivité génère l'économie de temps et de moyens, lesquels peuvent être réinvestis en création de richesse collective (activité de confort améliorant les relations humaines, nouvelles activités, meilleures informations...).

On soulignera donc l'importance des qualités managériales du dirigeant.

Comme je l'ai déjà évoqué le cadre juridique de recrutement du directeur d'école de

¹⁹⁴ Etude sociologique à l'usine Western Electric de Hawthorne, près de Chicago, 1927-1932. Elton Mayo est à l'origine du mouvement sociologique des relation humaines.

musique et bien souvent les préoccupations du recruteur, éludent complètement les missions « ressources humaines » de la direction ; ce qui produit ceci :

Phrases témoins issues du diagnostic socio-économique de la DAC, Ville de LYON :

« C'est difficilement tenable, trop stressant et dévalorisant, il ne faut pas s'étonner qu'il y ait autant de malades...Il a bon fond, mais est complètement désorienté par la charge de travail »

« Les chefs sont souvent là mais toujours pressés sur un dossier entre deux coups de fil, on essaye de pas trop les déranger »

Avis d'expert du diagnostic socioéconomique de l'ENM de Villeurbanne :

«Il y a aussi un manque de pilotage et de contrôle assez important qui se ressent dans le caractère souvent urgent et désordonné des ordres qui peuvent être donnés, le problème est que l'équipe de direction se rejette cette responsabilité. Il n'y a pas de véritable concertation avec celle-ci et les agents et même si ces derniers l'expriment peu, nous avons remarqué un certain désintérêt dans le travail et par-là même, une perte de motivation. »

Cependant la zone de compatibilité efficience sociale- efficience économique ne dépend pas seulement des qualités relationnelles du manager, il lui faut des outils de pilotage qui lui permettent de clarifier, baliser les responsabilités et les missions de chacun. Ces outils de pilotage doivent être impérativement écrits et reconnus de tous. Dans l'esprit de la démarche socio-économique, si ces outils sont élaborés avec et validés par les intéressés, alors ils constituent la meilleure garantie de leur efficacité.

Il s'agit d'une part des fiches de postes décrivant le plus précisément possible les responsabilités et les tâches de chaque salarié et d'autre part des procédures d'élaboration de projet, de mise en oeuvre d'activité.

Ces outils « primaires » doivent être complétés par des outils d'évaluation opérationnelle du projet. L'ISEOR sur son site Internet a très bien décrit et expliqué les outils « tableau de bord » les plus utiles à un pilotage performant ; je vous les livre donc dans le tableau de la page suivante :

« Se faire battre est excusable, se faire surprendre est impardonnable ! » Cette maxime célèbre de Napoléon reflète bien la finalité des outils de pilotage : être informé ! Cette référence guerrière est bien sûr susceptible de choquer les artistes beaucoup plus épris de paix ! Pourtant je suis sûr que comme moi il sont déterminés à ne pas subir le pouvoir du nerf de la guerre...Le seul moyen de ne pas être mis à genoux par ce dernier est d'en prévoir et évaluer les mouvements.

Ce qui nous amène au deuxième aspect de gestion sur lequel je souhaite insister : La comptabilité analytique.

LES OUTILS STIMULANT DU MANAGEMENT SOCIOECONOMIQUE

Henri Savall - source : site ISEOR : www.iseor.com

Le contrat d'activité périodiquement négociable (CAPN) formalise les objectifs prioritaires et les moyens mis à disposition, pour chaque personne de l'entreprise (y compris ouvriers et employés), au travers d'un double dialogue semestriel personnalisé

avec le supérieur hiérarchique direct. Il lui est attaché un complément de rémunération lié à l'atteinte d'objectifs collectifs, d'équipe et individuels, autofinancé par la baisse des coûts cachés.

La grille de compétences (GC) synoptique permettant de visualiser les compétences effectives disponibles d'une équipe et son organisation concrète. Elle permet d'élaborer un plan de formation intégrée particulièrement bien adapté à chaque personne et aux besoins évolutifs de l'équipe.

Le plan d'actions prioritaires (PAP) inventaire des actions à réaliser dans un semestre pour atteindre les objectifs prioritaires après arbitrage sur les priorités et test de faisabilité en ressources disponibles.

Le tableau de bord de pilotage (TDBP) regroupe les indicateurs qualitatifs, quantitatifs ou financiers utilisés par chaque membre de l'encadrement pour piloter concrètement les personnes et les activités de sa zone de responsabilité. Il permet de mesurer, d'évaluer, de suivre la réalisation des actions et de surveiller les paramètres sensibles des activités opérationnelles et stratégiques.

La grille d'auto-analyse du temps ou gestion du temps (GDT) recherche d'une structure plus efficace de l'emploi du temps en développant la programmation individuelle et collective ainsi que la délégation concertée.

Le plan d'actions stratégiques internes et externes (PASINTEX) clarifie la stratégie de l'entreprise à 3 ou 5 ans, aussi bien vis à vis de ses cibles externes (clients, fournisseurs, concurrents, institutions...) que de ses cibles internes (du Dirigeant à l'employé et l'ouvrier). Il est réactualisé chaque année pour tenir compte de l'évolution de son environnement externe pertinent et de son "environnement" interne (car le personnel fait en permanence la navette entre l'extérieur et l'intérieur de l'entreprise).

D2-2 La comptabilité analytique

Vous autres, marchands, avec toutes vos additions et tous vos bilans vous oubliez la véritable somme de la vie » Goethe.

Il est particulièrement tentant dans le secteur public, quoiqu'un peu facile, d'opposer intérêt personnel et intérêt collectif, recherche du bénéfice et absence de but lucratif. Les choses ne sont pas si simples, mais comme les établissements publics présentent en principe ce caractère altruiste et désintéressé, il a souvent été admis comme allant de soi qu'ils pouvaient négliger les techniques comptables et financières axées sur la rentabilité.

Il est vrai que les comptables et les financiers n'ont guère bonne presse. Aux premiers, il est reproché un esprit étroit, une méticulosité excessive, une technique figée, un travail apparemment inutile. Quant aux seconds, on les associe aux multinationales honnies dans le monde artistique. C'est pourquoi, malgré les récentes évolutions de ces dernières années comme la M14, la gestion de nombreux établissements publics reste désespérément démunie d'outils d'analyse et de contrôle.

Pourtant le manque de moyens est un des thèmes les plus récurrents dans l'enseignement musical. Est-il nécessaire de bénéficier d'un large budget pour

éprouver le besoin de bien le gérer ? Je serais plutôt tenté de soutenir l'inverse !

Comme je l'ai souligné les directeurs d'établissements, sont peu préparés et souvent peu motivés pour remplir leurs responsabilités de gestionnaires et sans doute aussi, moins rapidement et directement sanctionnés lorsqu'ils se montrent défaillants. Pour ce qui est des comptables, formés dans la rigidité archaïque et annualisée du règlement de 1966, heureusement dépeussière en 1982, ils découvrent doucement la comptabilité analytique depuis janvier 1997 à l'appui des nouvelles instructions comptables de la M14,¹⁹⁵. Laquelle entraîne dans son sillage la réforme de toutes les nomenclatures comptables des collectivités et établissements publics.

Les objectifs contradictoires, les choix multiples, les pressions diverses, les contraintes juridiques font que la gestion d'un établissement public est en définitive plus délicate que celle d'une entreprise.

Les établissements publics n'utilisent donc généralement que l'ancêtre des systèmes d'information, la comptabilité générale qui dégage de manière synthétique le résultat d'un exercice par différence entre les produits et les charges classés par nature. Bien que nécessaires et incontournables, les informations produites par ce système comptable demeurent insuffisantes pour appréhender les performances internes de l'organisation.

L'information comptable n'est pas adaptée à la prise de décision de gestion pour plusieurs raisons :

- le résultat net comptable concerne une période d'un an et n'est obtenu qu'avec retard par rapport à la période à laquelle il se rapporte ;
- le résultat net comptable concerne l'ensemble des activités de l'établissement. Il ne fournit donc que peu d'indications sur les performances respectives de chacune d'entre elles ;
- l'information produite obéit à des préoccupations juridiques plutôt qu'économiques ;
- les informations saisies ne tiennent compte que de l'aspect monétaire. Les grandeurs exprimées sous forme physique sont exclues ;

Dans un centre de ressources destiné à gérer des actions aussi variées que nombreuses (lesquelles pourront être conduites par plusieurs acteurs responsabilisés), **la comptabilité Analytique apparaît indispensable.**

Différents objectifs peuvent être assignés à la comptabilité analytique. Bien que la liste ne soit pas exhaustive, il est possible de retenir les objectifs suivants.

- Connaître les coûts par activité ou par secteur de l'établissement.
- Déterminer les bases d'évaluation de certains éléments du bilan
- Expliquer les résultats en calculant les coûts des produits (biens et services) pour les comparer aux tarifs publics et expliquer, justifier la participation de la collectivité

¹⁹⁵ Nouveau plan comptable intégrant, ratio, et compte analytiques : M14 destinés aux communes il sera bientôt élargi au SPIC en évolution de la M4

- Établir les prévisions de charges et de produits courants (coûts préétablis et budgets d'exploitation)
- Constaté la réalisation des prévisions et expliquer les écarts éventuels.

L'analyse comptable sera plus ou moins développée, en fonction du montant des fonds à gérer et de l'importance du patrimoine détenu. Quant à la détermination des coûts de revient, elle intéressera particulièrement les établissements ayant des activités diversifiées ou rendant des prestations de services. (dans quel cas l'assujettissement ou non à la TVA devient un critère analytique).

Chaque gestionnaire peut adopter le type de comptabilité analytique qui convient le mieux à son esprit d'analyse ; cependant nous préconiserons **ici la méthode des coûts complets traditionnels**, qui consiste à répartir la totalité des charges et recettes de l'établissement entre chaque type d'activité publique. (une action n'ayant pas d'impact direct pour le public sera donc répartie par analyse sur les activités qui en ont bénéficié) cette méthode est la plus facile à mettre en oeuvre et à exploiter¹⁹⁶.

La mise en place de la comptabilité analytique doit faire l'objet d'une étude précise, visant à l'adapter exactement à la structure organique et aux activités d'exploitation particulières du centre de ressources. Il n'y a donc pas de comptabilité analytique modèle.

Cependant on retrouvera des bases communes, minimums d'informations à identifier à l'aide de la comptabilité analytique :

1/ définir les centres de responsabilités. En effet, si le centre produit, de l'enseignement, du spectacle, de l'intervention en milieu scolaire... et possède plusieurs antennes, le gestionnaire doit définir si c'est la répartition géographique ou le type d'activité qui désignera les responsabilités.

2/ définir des centres de coûts va permettre de regrouper les charges et recettes directes ou indirectes relatives à telle activité ou à tel secteur. Si le centre de ressources a plusieurs antennes alors on pourra utilement prévoir une lecture à trois niveaux :

1° générale par activité (enseignement, répétitions, spectacle...)

2° par secteur géographique (lieu 1, lieu 2, lieu 3... sans oublier bien sûr d'y affecter les charges de centralité le cas échéant)

3° par activité à l'intérieur du secteur.

Si l'exercice est relativement simple pour une activité d'enseignement (donc annuelle et à coût fixe), dans le cas d'un spectacle pour lequel des moyens venus d'autres secteurs, d'autres activités seront mobilisées, connaître le coût complet nécessitera une analyse conjoncturelle des moyens transférés.

3/ Définir les ratios de répartitions sur les centres de coûts des charges appelées habituellement générales. Le calcul de ces pourcentages doit être élaboré de la manière

¹⁹⁶ Voir tableau en fin de ce chapitre « Au sujet des coûts recherchés » Ouvrage de références : Comptabilité analytique de gestion Alain Boutat, Jean-Marc Capraro 06/2003 Coll. Diriger l'entreprise Presses Polytechniques et Universitaires Romandes - Contrôle de gestion M.Gervais Economica - 11/2000

la plus précise et rationnelle, en fonction des estimations de consommation de moyens et de temps communiqués par les personnels concernés.

4/ Affecter des codes analytiques à tous les types de tarifs à tous les types de recettes.

5/ Bien entendu posséder et configurer le logiciel (voir le progiciel) de comptabilité analytique, et équiper les personnes chargées d'encaisser les participations des usagers, d'ordinateurs leur permettant de saisir directement les recettes en réseau dans la base comptable ce qui représente un gain de temps précieux.

6/ déterminer avec l'équipe les périodes d'observation du contrôle de gestion, dans le cadre de l'exploitation des tableaux de bord de pilotage. Pour l'enseignement le trimestre peut paraître parlant, pour le spectacle on pourra choisir « les saisons », pour des activités périscolaires le découpage individualisera les vacances scolaires.

A travers la mise en place de la comptabilité analytique nous cherchons à identifier **les coût essentiels qui nous serviront à contrôler la performance économique de l'activité**, à piloter l'organisation en prenant les mesures correctives adaptées et à informer précisément les financeurs sur l'utilisation des budgets. Les coûts suivants sont indispensables :

- **Le cout moyen d'un élève/année** (charge totale divisée par nombre Equivalent année complète d'élève). Bien souvent les cursus font deux à trois heures hebdomadaires sur 33 semaines. **C'est celui qui sera le plus parlant pour les élus.**
- **Le coût complet moyen de l'heure année par élève** (c'est le plus simple à calculer = charges totales divisées par nombre total d'heures données = coût de l'heure puis multiplié par le nombre de semaine de cours) ; C'est celui qu'utilisent beaucoup d'écoles de musiques **pour avoir un référentiel comparatif de leurs performances économiques.**
- **Le coût complet de l'heure de chaque activité par élève** : techniques instrumentales (en général le plus élevé), formation musicale, ateliers de pratique collective, chorales (souvent le plus bas). Cela vous permettra de moduler les cotisations en fonction du coût de chaque activité.
- **Le coût complet d'une heure d'utilisation des espaces dédiés** : répétitions, espace numériques... (charge totale divisé par nombre d'heures d'ouverture) et **le coût des fixe horaires de chaque salle dédiée** (total des charges fixe + amortissement du matériel qui y est installé divisé par % du total des m² de l'espace concerné et divisé par nombre d'heures potentielles d'utilisation) ; le coût des charges fixe vous indique la somme que vous perdez à chaque heure de non utilisation. Le coût complet est la somme que cela vous coûte lorsqu'elle est utilisée et qu'un personnel et éventuellement des moyens supplémentaires y sont affectés. C'est souvent sur ce type d'activité qu'une structure musicale peut réaliser une marge bénéficiaire. En conséquence si les recettes provenant de l'utilisation de la salle sont supérieures au coût complet, la différence est votre bénéfice ; si les recettes sont inférieures au coût complet horaire mais supérieures au charges fixes, vous n'êtes par forcément perdant si vous affectez durant ses heures de non-utilisation les

personnels à d'autres tâches ! En général une salle de spectacle qui ne sert qu'au spectacle se révélera être un gouffre financier... Si c'est le cas la mesure corrective sera de la rendre polyvalente

A l'occasion de l'organisation de spectacles il sera utile **d'identifier le coût complet du spectacle** d'une part mais encore plus de le diviser par le nombre de spectateurs afin de pouvoir comparer ce **coût unitaire par spectateur** au prix par exemple d'une place d'un concert privé de même catégorie... Si le coût est plus élevé, il convient de s'interroger sur les causes de cette « cherté » !

Selon le degré de précision des données analytiques que vous aurez retenues, vous pourrez identifier tous les budget sectoriels, tout les coûts unitaires qui vous aideront à prendre les décisions les plus appropriées.

A partir de l'étude des information fourni par la comptabilité analytique, l'ensemble des responsable associés au gestionnaire pourront constater les écarts, en analyser les cause, en trier des enseignement profitable pour la méthodologie de mise en œuvre ou à contrario procéder aux ajustements nécessaires.

Les coûts constatés des produits permettront d'élaborer un référentiel de ratios (coûts par participant, coût par acte) qui servira à l'élaboration du budget de la période suivante. Alors que bien souvent l'habitude dans la fonction publique est de reprendre le budget N-1 et de l'ajuster pour l'année N, la délégation budgétaire par centre de responsabilité¹⁹⁷ encourage l'initiative entrepreneuriale et permet de **construire le budget centre par centre à partir des prévisions d'activités calculées à l'aide des ratios et données budgétaires communiqués par le gestionnaire...**c'est la technique **BBZ** élaboration Budgétaire Base Zéro¹⁹⁸, pour laquelle **le compte de résultats N-1 n'est qu'une information parmi d'autres sur le potentiel budgétaire à venir**. La mise en place de cette technique a d'ailleurs été suggérée cette année par le ministre de la fonction publique.

Henri Savall avait constaté que bien souvent le contrôle de gestion prenait la forme d'un contrôle budgétaire s'arrêtant à la constatation d'écarts et au calcul de leur décomposition.

Or le contrôle de gestion est un outil d'information, il n'est ni une fin en soit ni un critère absolu de qualité; s'il nous indique des dysfonctionnements ou des performances il ne nous en donne pas les causes. Si l'on souhaite intégrer parfaitement l'approche socioéconomique, il conviendra non seulement de veiller à la maîtrise des coûts en analysant les facteurs endogènes ou exogènes qui agissent sur la performance, mais également de s'interroger sur l'utilisation des temps économisés. La gestion à la recherche de la qualité est alors envisagée dans sa capacité à créer de la valeur ajoutée au fonctionnement de l'organisation. C'est ce que E. Chiappelo¹⁹⁹ appelle le contrôle de gestion créatif. Créativité et qualité, deux termes qui ne devraient pas laisser insensible

¹⁹⁷ Ce principe s'inspire des travaux de Peter Drucker relatifs à la Direction Participative par objectifs.

¹⁹⁸ P. Pyhrr, Zero-Base Budgeting : a practical management tool for evaluating expenses (1973). Voir aussi document en annexe diffusé sur le site du ministère de la fonction publique www.fonction-publique.gouv.fr

les musiciens !

« Privilégier l'étude de tout ce qui évolue plutôt que des phénomènes actuels ou passés de l'entreprise : une vision stratégique de l'entreprise peut être éclairée par l'histoire mais en substance la stratégie des entreprises ne se tire pas de l'histoire mais de la CREATION/INNOVATION/PROSPECTIVE... (Il faut) lutter contre les images statiques, insuffisantes pour faire évoluer l'entreprise à une vitesse convenable. » Henri Savall

Exploitant les outils de contrôle et de pilotage de l'activité, attentifs aux signaux sociaux de l'organisation, performant dans la production : notre projet a toutes les chances de **produire ce que l'on souhaite : la richesse collective !**²⁰⁰

Au sujet des Coûts recherchés et de leur appellation :

Pour une période déterminée, la comptabilité analytique permet de calculer des coûts soit en y incorporant toutes les charges de la comptabilité générale, avec ou sans ajustements ou ajouts, soit en y incorporant une partie seulement des charges.

Les coûts généralement recherchés sont les coûts complets et les coûts partiels :

Coûts Complets :

Obtenus en incorporant, sans modification, toutes les charges courantes de la comptabilité générale : il s'agit du **coût complet traditionnel**.

Obtenus en incorporant les charges courantes de la comptabilité générale, mais après ajustement de certaines d'entre elles ou ajout en vue d'une meilleure expression économique des coûts: il s'agit du coût complet avec différences d'incorporation, ou **coût complet économique**.

Coûts partiels :

Obtenus en incorporant seulement les charges, qui varient avec la production ou la vente sans s'attacher à la proportionnalité : il s'agit du coût **variable**. Le coût variable ne comprend pas de charges « de structures » qui, elles, sont fixes pour la période de calcul considérée.

Obtenus en incorporant seulement les charges qui peuvent être immédiatement (sans calcul intermédiaire) ou « directement » affectées à un produit. Il s'agit du **coût direct** qui retient à la fois les charges variables et les charges de structure directement incorporables.

Le moment du calcul

Cette caractéristique permet de distinguer les coûts constatés également appelés coûts réels et les coûts préétablis appelés coûts prévisionnels.

Coûts constatés

Ces coûts sont calculés postérieurement aux faits qui les ont engendrés. Ils

¹⁹⁹ Chiappello E. (2000), « Contrôle des organisations créatives », *Encyclopédie de comptabilité, contrôle de gestion et audit*, sous la dir. de Colasse B., Economica, 2000

²⁰⁰ A fortiori puisque l'ART est un bien qui se partage.

permettent notamment d'établir des comparaisons avec ceux des périodes de calcul précédentes.

Coûts préétablis

Ces coûts sont calculés antérieurement aux faits qui les engendreront. Ce sont des coûts de référence qui serviront, le moment venu, de «**normes**», d'objectifs, **ou** de simples **prévisions**. Selon leur type et selon l'optique de leur calcul, ils sont désignés par **coûts standards, budgets de charges, coûts prévisionnels**.

La comparaison des coûts constatés et des coûts préétablis fait apparaître **les écarts** qui ont parfois plus de signification que la connaissance des coûts eux-mêmes.

CONCLUSION

Jacques Duhamel ²⁰¹ (ministre de la culture de 1971 à 1973) aimait souvent citer cette maxime :

« Tout le monde savait que c'était impossible. Un innocent est venu qui l'ignorait... et il l'a fait ! »

Peut-être faut-il une bonne dose de naïveté pour relever le défi qui s'impose aujourd'hui à l'enseignement spécialisé de la musique ? Peut-être que ceux qui ont réussi ici ou là, avaient suffisamment d'utopie, cette force génératrice des plus grandes motivations. Mais tel n'était pas mon propos que de nourrir une grande utopie mobilisatrice. Mon projet s'est efforcé de montrer comment mettre en synergie les potentiels locaux dans une action cohérente et lisible. Et ce, en ayant fait face à la plupart des menaces, corrigé la plus grande partie des faiblesses, utilisé les forces en présence et saisi toutes les opportunités. J'ai fait le pari, bien-sûr, qu'une motivation retrouvée annulerait dans bien des cas, la crise des financements publics locaux. Depuis le début de ce mémoire, je n'ai pas donné la parole aux élus locaux pourtant les premiers concernés. Mais ce mémoire s'adresse avant tout à eux. J'espère qu'ils s'interrogeront afin de répondre à cette question : n'y a-t-il pas tant crise des moyens que crise des arbitrages politiques ?

En effet, ma carrière professionnelle m'a amené à conduire des budgets publics sur plusieurs territoires dans le domaine de la politique de la ville. C'est-à-dire dans des

²⁰¹ On lui doit la création du FIC : Fond d'intervention Culturel

quartiers où il est de bon ton de prétendre que le manque de moyens justifie la faiblesse des résultats. Et bien, j'ai pu constater qu'il n'y avait bien souvent pas carence budgétaire, mais un réel problème d'utilisation des moyens de la collectivité. Le diagnostic organisationnel que j'ai réalisé sur la direction des affaires culturelles de la ville de Lyon en décembre 2003 comme celui de mon collègue ²⁰² sur l'ENM de Villeurbanne montre la perte de potentiel et le gaspillage qui résultent d'un projet mal défini (parfois délibérément) et du manque d'arbitrage de la part du politique.

Les opérateurs du service public ont besoin d'une politique claire, ce qui implique souvent courageuse... tout changement génère la résistance avant d'être considéré comme une évidence. Je réaffirme ici la légitimité du politique dans ses décisions, et la suprématie de son choix sur celui du fonctionnaire. Cette légitimité est issue du suffrage universel, des citoyens s'exprimant sur la conviction que l'élu saura porter et conduire leur idéal d'organisation de la cité. L'élu doit donc exercer pleinement cette responsabilité, ayant à l'esprit que seuls les citoyens ont la possibilité d'être juge et partie.

« Je ne peux vous donner la recette du succès; mais je peux vous donner celle de l'échec : essayez de faire plaisir à tout le monde. » Herbert Smope.

Du côté de l'Etat, il y a tout lieu d'avoir quelques espérances, au regard de la Charte de l'enseignement spécialisé de la musique qui appelle à de nouvelles réglementations. L'élaboration d'une charte interministérielle des activités artistiques, réclamée depuis longtemps, permettra de venir compléter la COCEP ²⁰³ signée entre le ministère de la Culture et celui de la Jeunesse et des Sports. La politique musicale municipale trouverait là un cadre favorable pour la mise en œuvre des partenariats prévus avec l'Education Nationale, qui relèvent éminemment de la république.

Enfin, il est toujours possible d'espérer de la part de l'Etat des actes plus décisivement conformes à ses paroles. Accompagner ses volontés de réforme de l'enseignement par des incitations financières, serait la moindre des choses ! Car s'il s'agit d'une politique locale de la culture : d'une part tous les territoires n'ont pas les mêmes capacités financières et c'est le rôle de l'état de remédier à cette inégalité ; et d'autre part, le projet que je vous ai présenté réaffirme bien une politique française de l'enseignement artistique, puisqu'il insiste sur l'importance de diplômes à reconnaissance nationale comme un référentiel républicain de qualité, accessibles sur tout le territoire.

Nous nous retrouvons bien là dans le concept de gouvernance territoriale républicaine et solidaire parfaitement décrit par la loi Voynet :

« La politique nationale d'aménagement et de développement durable du territoire concourt à l'unité de la nation, aux solidarités entre citoyens et à l'intégration des populations... Elle assure l'égalité des chances entre les citoyens en garantissant en particulier à chacun d'entre eux un égal accès au savoir et aux services

²⁰² Fabrice Futol DESS management du secteur Public collectivité et Partenaires IEP Lyon 2.

²⁰³ Charte d'Objectif Culture Education Populaire signé le 30 juin 1999 entre 8 fédérations d'Education Populaires et les deux ministères, confirmé par le protocole d'accord « pratique artistiques Culture et éducation populaire » Cette charte, si elle confirme le rôle des associations dans le champ de l'éducation musicale, n'intègre pas les établissements agréés, elle ne les met donc pas en synergie.

publics sur l'ensemble du territoire et réduit les écarts de richesses entre les collectivités territoriales par une péréquation de leurs ressources en fonction de leurs charges et par une modulation des aides publiques. »

L'état, on l'a vu, aura également à procéder à un nouvel aménagement du statut de fonction publique afin de favoriser l'intégration, des musiciens-enseignants particulièrement, mais de l'ensemble des professions du spectacle vivant en général.

Les espoirs comme les désillusions en la matière sont donc entre les mains du ministre de la culture et de celui de la fonction publique-...

Toutefois, et je l'ai suffisamment souligné, il n'est plus temps d'attendre. Le projet proposé n'a besoin ni du département ni de l'Etat pour être mis en route. Il est même probable qu'une politique déterminée des collectivités locales (c'est l'esprit de la loi Voynet !) entraînerait les départements, les régions et l'Etat dans le mouvement!

J'ai bien conscience de n'avoir rien inventé. La plupart des solutions proposées sont déjà appliquées, il s'agissait surtout de vous les présenter en un même projet sous une forme prospective.

Le projet est la réduction contingente de l'utopie; celui que je vous ai présenté procède de l'intégration des musiques actuelles, dans les programmes d'enseignement spécialisé et dans les programmes d'histoire de la musique. Ce qui n'est pas anodin comme j'ai tenté de vous le démontrer dans la première partie ! Bernard Lubat aime à dire « *La musique nous crée un passé que nous ignorions et éveille en nous des chagrins qui avaient été dissimulés à nos larmes* »

Les musiques actuelles sont génotypiquement issues de la rencontre des cultures africaine et occidentale ! Le reconnaître procède de **la réconciliation de la société** en réparant le mensonge organique fratricide de notre société occidentale, démontré par Cheik Anta Diop ²⁰⁴ et très bien résumé par Henri Salvador dans la plus pure tradition satirique du calypso « *nos ancêtres les Gaulois* »

Ainsi, j'ai tenté ici de vous décrire la qualité et la légitimité historique et culturelle méconnue des musiques actuelles, afin de démontrer la nécessité et l'urgence d'accorder à cette culture ainsi qu'à ses publics et ses acteurs, toute la place qu'ils méritent dans les politiques publiques. J'ai mis en évidence les raisons qui ont retardé cette prise en compte en dépit de l'évolution de la société et des efforts d'un partie des élus, puis j'ai identifié et décortiqué à la fois les problèmes auxquels les entrepreneurs du changement devront faire face au sein même de l'organisation « école de musique », comme autour. Et ce, tout en montrant que des signes encourageants et des expériences pilotes nous permettaient d'espérer un changement rapide. Dans un second temps, à l'appui de l'analyse de la situation et des champs du possible qui s'élargissent dans la décentralisation, j'ai élaboré le projet souhaitable : un projet fédérateur moderne et évolutif

²⁰⁴ Cheik Anta Diop « Nations Nègres et Cultures » Editions Présence Africaine (Paris) 1954. Il a provoqué un scandale en démontrant scientifiquement la négritude de la civilisation égyptienne et que la philosophie grecque comme les fondements bibliques étaient issus des sciences mystiques des prêtres-rois-noirs du haut Nil, A partir de cet acquis Cheik Anta Diop recommandait aux Africains, de se forger une nouvelle conscience historique et culturelle qui servirait de base refondatrice de l'identité et du développement de l'Afrique. Ses découvertes n'ont toujours pas été intégrées aux programmes d'histoire...

rompant avec une conception dualiste et antagoniste de la culture légitime et de la sous-culture, un projet dynamique de coopération en synergie adaptée/adaptable aux réalités des territoires et de l'époque qui permet à chaque acteur local sous l'impulsion des élus de participer à la création collective d'une richesse culturelle profitable au plus grand nombre. Enfin j'ai proposé un modèle de construction stratégique et juridique ainsi qu'un certain nombre d'outils de pilotage et de gestion de l'organisation, destinés à garantir la bonne réalisation des actions et la performance du projet; car même si l'épanouissement personnel et la communion sociale des citoyens autour d'une culture qu'ils s'approprient, est un bien inestimable, autant le produire en utilisant au mieux les énergies et les ressources disponibles (le développement durable de la culture en quelque sorte !). Pour finir, si le projet que j'ai souhaité vous présenter d'une manière relativement complète (même si non-exhaustive) est un Centre de Ressources mettant à la disposition de chacun les moyens de construire son propre parcours musical au sein de la collectivité, **ce mémoire se veut un guide ressources** (évidemment destiné à évoluer avec son temps) où l' élu, le gestionnaire, le musicien-enseignant, pourront puiser les informations susceptibles de les aider à convaincre, à se décider, à progresser et à élaborer leur propre projet de Centre de Ressources Musicales, sur la base du principe supérieur commun et démocratique d'universalité de l'éducation et de la musique.

J'espère ainsi que ce mémoire trouvera une utilité dans la réussite de la politique culturelle des collectivités locales et même au-delà. Je laisserai le dernier mot à des pensées qui résument ma conception de l'action politique, comme un message à ceux qui ont, qui auront, à la conduire :

« Le futur ne peut naître que du degré de conscience des possibles présents dans leurs liens au désir qui naissent de l'infinie diversité humaine ». Bernard Lubat. « C'est l'action et non le fruit de l'action qui importe. Vous devez faire ce qui est juste. Il n'est peut-être pas en votre pouvoir, peut-être pas en votre temps, qu'il y ait des fruits. Toutefois, cela ne signifie pas que vous deviez cesser de faire ce qui est juste. Vous ne saurez peut-être jamais ce qui résultera de votre action, mais si vous ne faites rien, il n'en résultera rien ». Mahatma Gandhi.

BIBLIOGRAPHIE

- Boltanski L., Thévenot L.** (1987), *Les économies de la grandeur*, Cahiers du centre d'études pour l'emploi, Paris, PUF.
- Bourdieu Pierre** (1979), *La distinction*, Paris, édition de minuit, p. 566
- Boutat, Alain - Capraro Jean-Marc** Comptabilité analytique de gestion 06/2003 Coll. Diriger l'entreprise - édition Presses Polytechniques et Universitaires Romandes -
- Boutinet J.-P.**, *Anthropologie du projet*, Paris, PUF - 1990
- Brunschwig C., Calvet L.-J. et Klein JC.** *Cent ans de chansons françaises "* (éditions du Seuil, 1981).
- Chiappelo E.** (2000), « Contrôle des organisations créatives », *Encyclopédie de comptabilité, contrôle de gestion et audit*, sous la dir. de Colasse B., Economica, 2000
- Chimène Myriam** « la vie musicale sous vichy » édition Complexe HTP CNRS. 2001
- Crozier Michel** « On ne change pas la société par décret » - 1979 - Grasset
- Cuche Denys**, « La notion de culture dans les sciences sociales », Repères, 1998
- Debray Regis.** *Vie et mort de l'image ; une histoire du regard en occident*, Paris, Gallimard, 1992.
- Deregnancourt Gilles et Poton Didier**" *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastique*, (1912-1966), vol. XVIIÎ - 1994

- Diop Cheik Anta** «*Nations Nègres et Cultures*» Editions Présence Africaine (Paris) 1954
- Donnat Olivier**, « *Les français face à la culture* » Paris, Ed La Découverte, 1994
- Donnat O.** *Les amateurs ; enquête sur les activités artistiques des Français*, ministère de la Culture- DEP, Paris, La Documentation Française 1996.
- DUTERTRE Jean-François** "Musiques traditionnelles et modernité". sous la direction de Alain DARRE. *Musique et politique, les répertoires de l'identité*, Rennes, Presses universitaires, 1996
- Farchy J., Sagot-Duvaurox D.** « *Economie des politiques culturelles* » , Paris, PUF - 1994
- Gervais.M** Contrôle de gestion Edition Economica - 11/2000
- GIUFFRIDA Fabrizio** " le métissage industrialisé ", Ecouter Voir, n°60, décembre 1996
- Grignon C., Passeron J.-C.** *Le savant et le populaire*, Paris, éditions Gallimard. 1984
- Gumplowicz P.** (1987), *Les travaux d'Orphée*, Paris, éditions Aubier (p 121)
- HAMILTON.N.citant Johon Milton livret de l'oratorio en trois actes de G.F. HÆNDEL : » *SAMSON.* » (1743)
- Hennion A.** (1988), *Comment la musique vient aux enfants*, Paris, éditions Anthropos.
- Hennion, A. Vignolle, J.-P. Martinet F.,** *Les conservatoires et leurs élèves*, Paris, La Documentation Française. 1983
- Joubert C.-H.** (1992), *Les conservatoires : deux siècles d'histoire. Quel avenir contemplent-ils ?* In *De quelles écoles de musique et de danse la société a-t-elle besoin ?*, Villeurbanne, Conservatoire de France acte du colloque
- Lartigot Jean-Claude, Sprogis Eric,** , *Ecoles de musiques, un changement bien tempéré*, Edisud (1991)Aix-en-Provence,
- Lecat R. Chiffert A., et Reliquet P.** « *la rénovation des instruments juridiques des services publics locaux* » Ministère de la Culture et de la Communication Inspection Générale de l'Administration des Affaires Culturelles Février 1999
- Lipovetski G.** (1987), *L'empire de l'éphémère*, Paris, éditions Gallimard
- Lubat Bernard** Livret de l'album « *Scatrap Jazzcogne* » Compagnie Lubat (1994). Edition du Tilleul/Labeluz –distribution Harmonia Mundi
- Mc Luhan M.,** *La galaxie de Gutenberg face à l'ère électronique*, Tour, éditions Mame. 1967
- Morin E.** (*L'esprit du temps*, Paris, éditions Grasset 1962
- PICARD François.** "Pour une anthropologie musicale", Ecouter voir, N°60, Décembre 1996
- POIRRIER P.** *Histoire des politiques culturelles de la France contemporaine*, Dijon, éditions Bibliest. 1996
- POIRRIER P., RAB S., RENEAU S., VADELORGE L.** (1995), *Jalons pour l'histoire des politiques culturelles locales*, Paris, La Documentation Française
- Pyhrr P.** « *Zero-Base Budgeting : a practical management tool for evaluating expenses* » (1973)

- RIGAUD J.** *Pour une refondation de la politique culturelle*, Paris, La Documentation Française. 1997
- Rizzardo, R.** " Musiques amplifiées et aménagement culturel du territoire "in *GEMA* (1997), *Politique publiques et musiques amplifiées*, actes de colloque de Dijon, oct.1995
- Rolet Patrice** « Uzeste, Lubat & Compagnie » [Vidéocassette] / Éditeur Rennes : 10 Tribauthèque, 1996
- Sainsaulieu. Renaud** « *Sociologie de l'organisation et de l'entreprise* » 1987 Presses de la Fondation nationale des sciences politiques : Dalloz
- Savall H & Zardet V** « *Maîtriser les coûts et les performances cachés* » .- 1995- Edition Economica
- Savall H. et Zardet V.** « *Le nouveau Contrôle de gestion* » Edition ECM et Eyrolles 1997
- Touché Marc**, « *Connaissance de l'environnement sonore urbain. L'exemple des lieux de répétitions. Faiseurs de bruits ? Faiseurs de sons ? Question de point de vue* ». Editions CRIV/CNRS, Vaucresson, 1994
- Yonnet Paul**, « Jeux, Modes et masses face à la culture », Paris, Ed Gallimard, 1995

Colloques et publications collectives

- Colloque de Villeurbanne **14-15-16 février 1992** « *De quelles écoles de musique et de danse la société a-t-elle besoin ?* » :/ Thierry LE ROY, René RIZZARDO, Conservatoires de France. - Villeurbanne : Conservatoires de France, 1993.
- Acte des journées d'études de Dijon du 7 avril **1994**, « **Rythmes et philosophie** », Université de Bourgogne; sous la dir. de Pierre Sauvanet et de Jean-Jacques Wunenburger Paris : Ed. Kimé, 1996 Châtenois-les-Forges: Impr. du Lion
- Acte du colloque : « *l'avenir de l'enseignement spécialisé de la musique* » CEFEDM 17 avril **2000** - ed.CEFEDM Rhône-Alpes 2002
- Acte du colloque de Dijon « *Musique, danse et aménagement du territoire* », 16 et 17 Avril 1997 MINISTERE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, MINISTERE DE L'AMENAGEMENT DU TERRITOIRE, DE LA VILLE ET DE L'INTEGRATION; Philippe PUJAS réédition. Paris : Ministère de la Culture et de la Communication, **1999**.
- « Nationalisme et universalisme musical en Allemagne et en France » dans **Enseigner la musique n°3** mars 2000 CNSM / CEFEDM Lyon
- « *le modèle français de l'enseignement musical* » **Enseigner la musique n°4**ed. : CNSM-CEFEDM Lyon 2000.
- ENMD de Romans-sur-Isère**, *Projet d'établissement*, non daté., disponible au CEFEDM de Lyon.

Ministère de la culture

« Schéma d'orientation pédagogique des écoles de musique et de danse » Ministère de la Culture - DMD (1996),

Ministère de la Culture -DEP, " L'évaluation au service des politiques culturelles locales ", Paris, La Documentation Française,. 1994

« Rapport d'enquête sur les pôles régionaux des musiques actuelles » Jean Louis Sautreau pour la DMDTS DEP-Ministère de la culture Octobre 2001

Ministère de la Culture - DMD, " Les établissements publics d'enseignement musical et chorégraphique spécialisé ", in Mesures, n°16, février/mars 1992.

Rapport « Les musiques actuelles dans les établissements d'enseignement spécialisé contrôlés par l'Etat » septembre 2001 DMTS ministère de la culture

Articles

Mesures n°41, nov. 1996 DMD ministère de la Culture

La gazette des communes : n° 1599 du 28/05/2001 « **Le pédagogue de l'ouverture** » Daniel Tosi directeur de l'ENM de Perpignan.

Pierre Courcelles, dans un article « **Que disent les musiques actuelles/Syndrome de la sous-culture** », www.regards.fr/archives

Libération, article du 17/07/1997, écrit par Bruno Boutleux, Gilles Castagnac, Alex Dutilh, Claude Guyot, Serge Hureau et Michel Orier

Lettre de la SACEM – édition spéciale JUILLET 2003

article de l' Humanité, titre : « **Lubat délibère la musique** » journal du 14 -06-2002-

Diagnostics socioéconomique

Futol Fabrice *Diagnostic socioéconomique de L'ENM de Villeurbanne décembre 2002* - DESS management du secteur public collectivité et Partenaires IEP Lyon 2.

Munari Dominic *Diagnostic socioéconomique de la Direction des Affaires Culturelles de la Ville de Lyon décembre 2002* - DESS management du secteur public collectivité et Partenaires IEP Lyon 2.

Mémoires

- Bonin S.** « *Les problèmes des formations aux musiques actuelles* » mémoire de maîtrise, ARSEC/Université Lyon 2. 1996
- Coutier Cyril** « l'intercommunalité un avenir pour les établissements d'enseignement musical spécialisé » CEFEDM Lyon 2001
- Corman Philippe**, « *Les enjeux d'une prise en compte par les pouvoirs publics de pratiques musicales qui s'amplifient* », DESS Développement culturel, Université de Rouen, 1997
- Drevon-Mollard Delphine « ***Les contraintes de l'action culturelle dans les villes périphériques : les frictions du politique et du culturel à Vénissieux ou l'histoire d'un public oublié*** » Université de Bourgogne DESS Action Artistique, Politiques Culturelles et Muséologie -2001
- Debarnot Elsa** « *Quelle évaluation pour l'éducation artistique et culturelle ?* » Mémoire de Maîtrise Université de Bourgogne Septembre 2001
- Fritschi Vincent** « POLITIQUES PUBLIQUES ET PUBLIC » Mémoire D.E.S.S. Université Lyon 2 / ARSEC - 2001
- Guillaume André** « Du rôle social de la musique » CEFEDM 2001
- Hazard Christian – Gogendeau Fabrice** « *Musiques actuelles : de la pratique amateur au développement professionnel des artistes* » Maîtrise culture, IUP Denis Diderot Université de Bourgogne 2001
- LEGRAND Maxime** « *Les enjeux liés à l'introduction des musiques actuelles dans l'école de musique* » CEFEDM RHONE ALPES 2001
- LOBUT Nadine** « *LA DIFFUSION DES MUSIQUES DU MONDE EN France* » mémoire de DESS - Université de Bourgogne 1998
- MAGNAN Vincent « ***Donner du sens à l'école de musique Quelles valeurs et quels choix pour l'école de musique de demain?*** » CEFEDM 1999
- MIRANDA MIGUEL-OSCAR** « *Les associations de musiques actuelles : Je me révolte donc nous sommes* » **D E S S D É V E L O P P E M E N T C U L T U R E L** et **D I R E C T I O N** de **P R O J E T \ U N I V E R S I T É L Y O N - I I - A R S E C 2001**
- Pfirsch P.**, « *L'Etat et l'enseignement musical* » mémoire de DESS Université de Bourgogne Dijon 1995
- RAMBAUD Edith** « **DE L'APPRENTI INSTRUMENTISTE AU MUSICIEN** » C.E.F.E.D.E.M. RHONE-ALPES 1999
- RICHARD OLIVIER** « *l'économie et ses outils, panacée de la culture ?* » MAÎTRISE DE MANAGEMENT DE LA CULTURE UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE 1998

Sites Internet

www.cmf-musique.org : Confédération Musicale de France

www.cmr-musicité.org : Fédération des Centres Musicaux Ruraux–

www.culture.fr ministère de la Culture

www.eurotradmusic.net Fédération Européenne de Musiques Traditionnelles

www.fnej.org Fédération nationale des écoles de musique d'influence jazz et actuelles

www.fonction-publique.gouv.fr Ministère de la Fonction Publique

www.irma.asso.fr/: Information et Ressources sur les Musiques Actuelles (liens vers CIJ, CIMT, CIR)

www.iseor.com Institut socioéconomique des organisation

www.le-florida.org/site2002 Le Florida - association pour le développement musical

www.lesjmf.fr Jeunesses Musicales de France

www.regards.fr/archives Site du magazine Regards

www.tempolatino.claranet.fr Site du Festival Tempo latino

www.uzeste.com Le magazine en ligne d'Uzeste musical

Annexes

(EXTRAIT DU)RAPPORT DE LA COMMISSION NATIONALE DES MUSIQUES ACTUELLES

à

Mme Catherine TRAUTMANN

Ministre de la Culture

SEPTEMBRE 1998

Rapport disponible à l'adresse suivante :
<http://www.culture.fr/culture/actualite/dossiers/mus-actu/musicactuelles.htm>

RAPPORT DE LA COMMISSION NATIONALE DES MUSIQUES ACTUELLES UNE LOGIQUE CULTURELLE

La création de la Commission nationale des musiques actuelles répond avant tout à une logique culturelle. Il s'agit par là de ne plus nous contenter d'une approche limitée aux seuls enjeux économiques, ni de nous satisfaire d'une "instrumentalisation" de ce secteur artistique à des fins de traitement social. Si nous n'oublions pas la dimension économique de ce secteur (et notamment les conséquences culturelles des concurrences économiques internationales), si surtout nous ne négligeons pas le fait qu'à travers les musiques actuelles, des groupes sociaux en marge des institutions culturelles traditionnelles peuvent avoir accès à la vie artistique, nous souhaitons aussi que se développent en ce domaine des politiques prenant véritablement en compte les

dimensions esthétiques et les ambitions créatives des musiciens, amateurs ou professionnels dans le champ des musiques actuelles. C'est même la maîtrise, par les membres de cette commission, des enjeux artistiques (passés ou présents) propres à ces musiques, qui leur permet de proposer des mesures pertinentes s'agissant tant de l'action culturelle proprement dite que des interventions à finalité plutôt économique ou sociale.

C'est bien pourquoi cette logique culturelle se place au centre de nos préoccupations. Logique qui s'articule autour de deux axes fondamentaux :

- Les artistes et les conditions de leur création.
- Les publics et les garanties de la démocratisation

Trois groupes de travail se sont ainsi constitués autour de "l'artiste", avec trois angles d'approche complémentaires. Mais pratique amateur, professionnalisation et gestion de carrière ne s'enchaînent pas forcément. Il convient de garder sans cesse à l'esprit la possibilité pour un artiste de ne vouloir ou pouvoir connaître qu'un stade dans son parcours.

Il s'agissait bien d'examiner le cheminement de l'artiste, un cheminement qui est à chaque fois particulier, singulier, en essayant d'éviter au maximum les tentatives de globalisation. La multiplicité des parcours, la richesse des vécus, la diversité des réalités et des paroles sont des atouts de notre secteur. La Commission ne pouvait pas ne pas respecter cette fondation au risque de voir ses travaux dévier vers la mise en lumière d'intérêts catégoriels ou particuliers.

Un quatrième groupe de travail s'est organisé autour de la problématique des publics dont on peut aisément affirmer qu'elle ne fut jamais observée jusqu'à présent, au moins du point de vue des musiques actuelles. Cette approche inédite devait assurément affirmer la volonté de la Commission de travailler dans une perspective la plus large qui soit, avec le maximum d'entrées possibles.

Ces quatre groupes de travail ont été découpés comme suit :

- 1 - Les pratiques amateurs
- 2 - Les publics et les garanties de la démocratisation
- 3 - La professionnalisation
- 4 - Le développement et la gestion de carrière.

RAPPORT DE LA COMMISSION NATIONALE DES MUSIQUES ACTUELLES

OBJECTIFS

Définir une politique globale, cohérente et spécifique pour les musiques actuelles.

- Par la concertation.

Dans le souci d'une large consultation devant être la plus efficace possible, chaque groupe a procédé à un vaste travail d'auditions de personnalités dites qualifiées suivant un ordre du jour établi au préalable.

Ainsi en partant de l'écoute, les débats se sont ainsi imposés avec pour chacun la volonté de pouvoir exprimer son point de vue sans exclusive. Les contradictions et les

divergences n'ont pas fait l'objet de mise à l'écart et lorsque le consensus ne pouvait se faire, les groupes de travail ont tenu à faire apparaître dans la rédaction de leurs propres rapports les différences d'appréciation.

Cependant, nombre d'entre elles ont pu se résoudre au fil de l'avancement des travaux, notamment en évacuant d'apparentes oppositions qui ne reposaient en fait que sur des besoins de clarification de terminologie.

- Par des orientations générales fortes, par des propositions fermes, par des préconisations précises, et un chiffrage chaque fois que cela était possible. (disponibles dans les rapports des groupes 1 et 4)

Le désir largement exprimé de l'ensemble de la Commission étant de se fonder sur une action globale qui intègre du court terme (tant l'urgence se fait jour), mais aussi et surtout du moyen et long terme Notre volonté est de voir enfin les pouvoirs publics s'attacher à initier une vraie politique au sens plein du terme en direction des musiques actuelles.

Créer les conditions d'une solidarité professionnelle

En cessant de raisonner indépendamment les questions relatives à la formation, au spectacle vivant, au disque, au multimédia, etc.

En relativisant à sa juste place le point de vue des divers professionnels, ainsi "mis en perspective".

Ceux-ci doivent être des "outils" (les plus performants possibles), les artistes et les publics restant la finalité de leur action.

RAPPORT DE LA COMMISSION NATIONALE DES MUSIQUES ACTUELLES

ET C'EST LE TEMPS QUI COURT (TROP...)

"Le temps qui court" - Alain Chamfort (1975)

La création de la Commission nationale des musiques actuelles et la nomination de son président ont été annoncés officiellement par **Madame Catherine Trautmann**, ministre de la Culture et de la Communication le 7 décembre 1997 aux Transmusicales de Rennes à quelques heures de la soirée de clôture "Planète", consacrée exclusivement aux musiques électroniques.

Cette annonce faite en préambule de ce que communément le grand public perçoit généralement comme une "rave géante" a d'ailleurs dans un premier temps semé la confusion, certains médias et opérateurs assimilant la mise en place de cette Commission à la reconnaissance exclusive du mouvement techno.

Durant tout le mois de décembre **Alex Dutilh** s'est attaché à organiser puis composer la Commission selon les principes qui ont été exposés ci devant. Il n'est pas peu dire que les attentes de l'ensemble du secteur vis-à-vis du ministère de la Culture se sont révélées, au fil des mois qui ont suivi la composition du nouveau gouvernement de **Lionel Jospin**, de plus en plus importantes. On peut même affirmer que la création de cette Commission correspondait à un fort mouvement revendicatif de l'ensemble des acteurs des musiques actuelles. Revendications qui allaient toutes dans le sens d'un sentiment profond et partagé "d'orphelinat" vis-à-vis de sa tutelle et en proie à un sentiment d'indifférence, ou

pire encore de méconnaissance de la réalité diverse et riche des musiques actuelles.

En 1997, l'ensemble des crédits d'intervention de la Direction de la musique et de la danse pour les musiques actuelles s'est élevé à **67 millions de francs** (pour 630 millions de francs pour le seul Opéra de Paris...). Nul pourtant ne peut méconnaître le poids économique et culturel de nos musiques et des acteurs qui les font ou les accompagnent. La cruauté des chiffres que l'on aime à comparer ne suffit pourtant pas à nourrir la réflexion. Les réponses apportées par les pouvoirs publics restent pour l'heure parcellaires et isolées, oscillant trop souvent entre le traitement social et les effets d'annonce pour "faire jeune". Elles ne permettent toujours pas de fonder le dialogue permanent qu'appellent les enjeux d'une culture citoyenne.

Dans tous les cas, ce mécontentement généralisé a été certes en partie canalisé par la création de cette Commission, mais n'a en aucune façon été neutralisé par ses travaux. Bien au contraire, si chacun des membres sollicités a bien saisi l'occasion d'une telle concertation, c'est aussi pour mieux affirmer aux pouvoirs publics qu'il prenait là un risque politique qu'il lui faudrait assumer. Cela étant dit, la difficulté première pour la Commission fut de faire avec cette contrainte de temps - cinq mois pleins - pour un chantier qui nécessitait d'abord de s'attacher à un état des lieux de l'existant, avant de pouvoir dégager une synthèse et des propositions. L'autre difficulté étant de se situer dans un calendrier et des travaux également conditionnés par deux paramètres on ne peut plus importants :

- le projet de restructuration de la nouvelle Direction de la musique et de la danse avec la Direction du théâtre et des spectacles.
- les arbitrages budgétaires (annulation de crédits, redéploiements internes) avec à la clé la préparation du budget 1999.

Une façon de dire que sans volonté politique (quelle place pour les musiques actuelles dans la nouvelle organisation administrative du ministère ?) et sans une augmentation conséquente du budget alloué aux musiques actuelles, les conclusions du rapport général risquaient une fois encore de rester sans réponse.

RAPPORT DE LA COMMISSION NATIONALE DES MUSIQUES ACTUELLES

"OU SONT LES CHIFFRES ?"

"Où sont les femmes ?" - Patrick Juvet (1976)

L'objectif clairement affirmé par Alex Dutilh au démarrage des travaux de la Commission était pour les quatre groupes de travail de toujours aborder la réflexion par l'existant : analyse des outils mis en place, consultation de la documentation disponible... pour ensuite parvenir à la formulation des critiques. Pour la grande majorité des membres de la Commission, il n'était en aucun cas possible de faire l'économie du constat. Force est de dire que l'état des lieux des musiques actuelles fut difficile à écrire tant le manque d'informations coordonnées et cohérentes s'est fait jour.

En premier lieu, la Commission tient à souligner qu'il a fallu attendre deux mois avant d'obtenir des services du ministère de la Culture une chronologie détaillée de la politique et de ses actions culturelles en faveur des musiques actuelles. Le fait qu'un tel document "mémoire" ait dû attendre cette occasion pour voir le jour en dit malheureusement long sur

l'implication de notre tutelle vis-à-vis de notre secteur.

Cette même difficulté s'est reproduite lorsqu'il fut question d'obtenir les informations strictement économiques sur l'ensemble de la filière musicale, même si nous pouvions disposer de l'ensemble des chiffres donnés par le Snep, et si parallèlement nous savions que l'association "Musique France Plus" travaille à la préfiguration de ce qui pourrait être un "observatoire permanent de la musique". C'est seulement le 2 juillet 1998, à une semaine à peine de la clôture du rapport que "**Musique France Plus**" après avoir obtenu l'accord légitime de son conseil d'administration pouvait nous transmettre le document préfigurant cet observatoire.

Comble du hasard, la même semaine était disponible l'étude sur "les pratiques culturelles des français" d'**Olivier Donnat**, du Département des études de la prospective. Un ouvrage où l'on retrouve bon nombre d'informations concernant les pratiques liées aux musiques actuelles.

Sans faire preuve d'une exigence outrancière, nous aurions aimé pouvoir disposer de ces chiffres en interne avant même leur publication officielle. Seul le groupe n°2 en auditionnant Pierre Mayol et Olivier Donnat (D.E.P1) ont pu communiquer certains de ces chiffres.

Très sincèrement et sans aucune fausse modestie, la Commission aurait sûrement aimé faire l'économie de l'étalage de son poids économique et culturel, si les politiques successives des différents ministères avaient pris en compte, ne serait-ce qu'en préambule de toutes actions menées dans notre secteur, sa juste valorisation. Loin de nous pourtant l'idée qui consisterait à affirmer simplement que rien n'a été fait.

1DEP □ Département des études et de la prospective)

RAPPORT DE LA COMMISSION NATIONALE DES MUSIQUES ACTUELLES

"OU SONT LES CHIFFRES ?"(suite)

La prise en compte de notre réalité, seulement depuis 1981 a été largement initiée par Jack Lang avec Maurice Fleuret, directeur de la Musique et de la Danse, dont on retiendra, au delà de cette première reconnaissance, quelques mesures fondatrices au rang desquels il faut signaler la création de la Fête de la musique, les premières mesures de soutien aux petites salles, le lancement du programme Zénith, la création du Fonds de soutien aux variétés et au jazz, la mise en place de l'Orchestre national de jazz et bien sûr la loi de 1985 sur les droits des interprètes et la création ou l'extension du champ d'activité des sociétés civiles de gestion de ces droits.

En 1987, un an après l'arrivée de **François Léotard** comme ministre de la Culture et de la Communication, c'est le secteur privé qui profitera de la première baisse de la TVA (le disque enfin n'étant plus taxé comme une marchandise de luxe à 33,3%) et de l'autorisation de la publicité sur le disque.

En 1990, à la demande du secteur associatif, le ministère de la Culture propose la "labelisation" de Centres de musiques et danses traditionnelles en régions.

En 1994 lors du Midem, Jacques Toubon relance le dossier de la baisse de la TVA sur le disque de 18,6% à 5,5% (sans succès) et met en place les semaines de la chanson

confiées aux Francofolies.

En 1995, suite à une initiative parlementaire (du sénateur **Pelchat**), c'est l'entrée en vigueur de la loi sur les quotas, imposant 40% de chansons d'expression française à la radio. Et sous l'égide de **Philippe Douste Blazy**, apparaît le financement du dispositif Smac1, qui sera le premier système de subventions de fonctionnement destinées aux lieux de diffusion "hors institutions".

Ce choix ici énoncé (dont on peut avancer qu'il est arbitraire) des mesures éparses prises par les ministères successifs met en lumière d'une façon plus générale qu'il a manqué aux musiques actuelles une ligne directrice forte et surtout une cohérence de ses actions.

Il n'empêche que si nous avons l'impertinence de comparer ce raccourci (assumé) de mesures avec celles qui furent prises dans les domaines du livre ou du cinéma, ce sentiment d'orphelinat déjà exprimé plus haut apparaîtrait pour le coup amplement plus criant.

Mais laissons à quelques chiffres qui furent tardivement à la disposition de la Commission parler de notre réalité, même si aucun chiffre n'a jusqu'à présent jamais réussi à se substituer à une volonté politique d'où qu'elle vienne.

1Smac : Scènes de musiques actuelles

RAPPORT DE LA COMMISSION NATIONALE DES MUSIQUES ACTUELLES VOILÀ LES CHIFFRES...

"Voilà les anges" - Gamine (1987)

(dans l'état des données recensées à l'été 1998, avec toutes les approximations nées de la diversité des méthodes utilisées par les différentes sources)

- Nombre d'heures de répétitions, hors institutions d'enseignement : **28** millions environ (source DEP1)
- Savent jouer d'un instrument de musique : **25 %** des Français (source DEP)
- Possèdent un instrument de musique : **18 %** des Français (source DEP)
- Parc de matériel utilisé pour cette activité de répétition : environ **2** milliards de francs (source DEP)
- Nombre de locaux de répétitions organisés : **350** (source Irma2)
- Nombre de formations et stages : **2000** (source Irma)
- Nombre d'artistes ou de groupes sélectionnés par l'Irma pour sa base de données : **7000** environ (source Irma)
- Nombre de salles : **1500** (source Irma)
- Nombre de producteurs et agents : **450** (source Irma)
- Nombre de labels : **700** (source Irma)
- Nombre de fabricants d'instruments et luthiers : **200** (source Irma)

La France se caractérise par une part très significative de productions locales : un disque sur deux de "variétés" est produit dans l'hexagone. 68 % des spectacles donnant lieu à perception de la taxe parafiscale sont des concerts d'artistes français. Cette situation confère à l'exigence de diversité culturelle et à la revendication de "l'exception culturelle" une dimension évidente. La France dispose d'un potentiel et d'une diversité musicale enviables qu'il est essentiel de conforter face aux dangers de la libéralisation totale des échanges (négociations AMI3 et OMC4).

Et osons rapprocher cette série de données :

- Chiffre d'affaire du disque (détail) : 10 milliards (source Snep5)
- TVA sur le disque encaissée par l'État (20,6%) : environ 2 milliards (source Snep)
- Part provenant des "variétés" (93 %) : 1,86 milliard (source Snep)
- Budget de la Direction de la musique et de la danse (DMD6) en 1997 : 1,973 milliards (source DEP)

Budget alloué aux musiques actuelles : 67 millions de francs, soit 3,4 % du budget de la DMD (source DMD).

Charte de l'enseignement artistique spécialisé en danse, musique et théâtre

Les établissements d'enseignement artistique ont la responsabilité de la diffusion culturelle et sociale. Ils servent de lieux de rencontre et de médiation pour le public et les artistes et les professionnels du secteur.

Ils ont pour mission de transmettre aux jeunes les connaissances et les pratiques artistiques, de développer leur culture, de leur offrir des opportunités de concertation et de création. Ils préparent les jeunes à leur entrée dans le monde professionnel et à leur participation à la vie culturelle et artistique de leur territoire. Cette mission est poursuivie par le spectacle vivant, mais aussi par les ateliers de médiation et les ateliers de médiation culturelle. Ils ont pour mission de transmettre aux jeunes les connaissances et les pratiques artistiques, de développer leur culture, de leur offrir des opportunités de concertation et de création.

Leur mission est de transmettre aux jeunes les connaissances et les pratiques artistiques, de développer leur culture, de leur offrir des opportunités de concertation et de création.

Ils ont pour mission de transmettre aux jeunes les connaissances et les pratiques artistiques, de développer leur culture, de leur offrir des opportunités de concertation et de création.

Ils ont pour mission de transmettre aux jeunes les connaissances et les pratiques artistiques, de développer leur culture, de leur offrir des opportunités de concertation et de création.

Ces établissements ont pour mission de transmettre aux jeunes les connaissances et les pratiques artistiques, de développer leur culture, de leur offrir des opportunités de concertation et de création.

Les établissements d'enseignement artistique ont pour mission de transmettre aux jeunes les connaissances et les pratiques artistiques, de développer leur culture, de leur offrir des opportunités de concertation et de création.

Ces établissements ont pour mission de transmettre aux jeunes les connaissances et les pratiques artistiques, de développer leur culture, de leur offrir des opportunités de concertation et de création.

Le rôle de ces établissements est de transmettre aux jeunes les connaissances et les pratiques artistiques, de développer leur culture, de leur offrir des opportunités de concertation et de création.

Ces établissements ont pour mission de transmettre aux jeunes les connaissances et les pratiques artistiques, de développer leur culture, de leur offrir des opportunités de concertation et de création.

Le rôle de ces établissements est de transmettre aux jeunes les connaissances et les pratiques artistiques, de développer leur culture, de leur offrir des opportunités de concertation et de création.

Le rôle de ces établissements est de transmettre aux jeunes les connaissances et les pratiques artistiques, de développer leur culture, de leur offrir des opportunités de concertation et de création.

I. LES MISSIONS DE SERVICE PUBLIC DES ÉTABLISSEMENTS D'ENSEIGNEMENT EN DANSE, MUSIQUE ET THÉÂTRE

Missions pédagogiques et artistiques

Les établissements d'enseignement artistique ont pour mission de transmettre aux jeunes les connaissances et les pratiques artistiques, de développer leur culture, de leur offrir des opportunités de concertation et de création.

Champs de l'enseignement artistique

au contact avec le sujet (quasi) et les critères de réussite (l'apprentissage).

- la formation des enseignants (qualifications, des savoirs, des attitudes, des savoir-faire, des savoir-être) ;

- l'évaluation de la qualité de la formation des enseignants ;

- il existe à la veille de l'élaboration de la présente note de la volonté de la part des pouvoirs publics de développer la formation des enseignants ;

Le rôle de la formation des enseignants en France (voir les articles de J. Kervern, de G. Guéhenno, de la Fédération Française de la Musique et de la Danse) est de permettre à la formation des enseignants de bénéficier de la meilleure des conditions de formation (formation des enseignants) ;

- la formation des enseignants ;

- la formation des enseignants en France (voir les articles de J. Kervern, de G. Guéhenno, de la Fédération Française de la Musique et de la Danse) est de permettre à la formation des enseignants de bénéficier de la meilleure des conditions de formation (formation des enseignants) ;

- la formation des enseignants en France (voir les articles de J. Kervern, de G. Guéhenno, de la Fédération Française de la Musique et de la Danse) est de permettre à la formation des enseignants de bénéficier de la meilleure des conditions de formation (formation des enseignants) ;

- la formation des enseignants en France (voir les articles de J. Kervern, de G. Guéhenno, de la Fédération Française de la Musique et de la Danse) est de permettre à la formation des enseignants de bénéficier de la meilleure des conditions de formation (formation des enseignants) ;

- la formation des enseignants en France (voir les articles de J. Kervern, de G. Guéhenno, de la Fédération Française de la Musique et de la Danse) est de permettre à la formation des enseignants de bénéficier de la meilleure des conditions de formation (formation des enseignants) ;

- la formation des enseignants en France (voir les articles de J. Kervern, de G. Guéhenno, de la Fédération Française de la Musique et de la Danse) est de permettre à la formation des enseignants de bénéficier de la meilleure des conditions de formation (formation des enseignants) ;

- la formation des enseignants en France (voir les articles de J. Kervern, de G. Guéhenno, de la Fédération Française de la Musique et de la Danse) est de permettre à la formation des enseignants de bénéficier de la meilleure des conditions de formation (formation des enseignants) ;

- la formation des enseignants en France (voir les articles de J. Kervern, de G. Guéhenno, de la Fédération Française de la Musique et de la Danse) est de permettre à la formation des enseignants de bénéficier de la meilleure des conditions de formation (formation des enseignants) ;

- la formation des enseignants en France (voir les articles de J. Kervern, de G. Guéhenno, de la Fédération Française de la Musique et de la Danse) est de permettre à la formation des enseignants de bénéficier de la meilleure des conditions de formation (formation des enseignants) ;

- la formation des enseignants en France (voir les articles de J. Kervern, de G. Guéhenno, de la Fédération Française de la Musique et de la Danse) est de permettre à la formation des enseignants de bénéficier de la meilleure des conditions de formation (formation des enseignants) ;

- la formation des enseignants en France (voir les articles de J. Kervern, de G. Guéhenno, de la Fédération Française de la Musique et de la Danse) est de permettre à la formation des enseignants de bénéficier de la meilleure des conditions de formation (formation des enseignants) ;

- la formation des enseignants en France (voir les articles de J. Kervern, de G. Guéhenno, de la Fédération Française de la Musique et de la Danse) est de permettre à la formation des enseignants de bénéficier de la meilleure des conditions de formation (formation des enseignants) ;

III. LES RESPONSABILITÉS DES COLLECTIVITÉS TERRITORIALES

Les collectivités territoriales (depuis les lois de 1982 et 1983) ont un rôle à jouer dans la formation des enseignants de musique, de la naissance de la formation des enseignants de musique et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

Les collectivités territoriales ont un rôle à jouer dans la formation des enseignants de musique, de la naissance de la formation des enseignants de musique et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

Les collectivités territoriales ont un rôle à jouer dans la formation des enseignants de musique, de la naissance de la formation des enseignants de musique et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

Les collectivités territoriales ont un rôle à jouer dans la formation des enseignants de musique, de la naissance de la formation des enseignants de musique et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

Les collectivités territoriales ont un rôle à jouer dans la formation des enseignants de musique, de la naissance de la formation des enseignants de musique et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

Les collectivités territoriales ont un rôle à jouer dans la formation des enseignants de musique, de la naissance de la formation des enseignants de musique et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

Les collectivités territoriales ont un rôle à jouer dans la formation des enseignants de musique, de la naissance de la formation des enseignants de musique et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

Les collectivités territoriales ont un rôle à jouer dans la formation des enseignants de musique, de la naissance de la formation des enseignants de musique et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

Les collectivités territoriales ont un rôle à jouer dans la formation des enseignants de musique, de la naissance de la formation des enseignants de musique et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

Les collectivités territoriales ont un rôle à jouer dans la formation des enseignants de musique, de la naissance de la formation des enseignants de musique et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

Les collectivités territoriales ont un rôle à jouer dans la formation des enseignants de musique, de la naissance de la formation des enseignants de musique et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

Les collectivités territoriales ont un rôle à jouer dans la formation des enseignants de musique, de la naissance de la formation des enseignants de musique et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

IV. LES RESPONSABILITÉS DE L'EQUIPE PÉDAGOGIQUE

Responsabilités du directeur

Le directeur de l'établissement a un rôle à jouer dans la formation des enseignants de musique, de la naissance de la formation des enseignants de musique et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

Le directeur de l'établissement a un rôle à jouer dans la formation des enseignants de musique, de la naissance de la formation des enseignants de musique et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

de la région (enseignement, recherche) en partenariat avec les autres pôles régionaux de la région (universités, centres de recherche) et en partenariat avec les formations initiales des enseignants afin de valoriser le projet de cursus.

- Favoriser les liens et la visibilité de l'établissement de formation avec les autres établissements de formation de la région.
- Favoriser les échanges et la coopération pédagogique.
- Diffuser les actions de diffusion et de médiation liées aux activités de développement et de visibilité.
- Favoriser les partenariats avec les acteurs de la culture (musées, centres de recherche, universités, associations, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)
- Participer à la concertation avec les établissements de formation, avec les autres établissements de la région.
- Favoriser la coopération avec les autres établissements de la région (universités, centres de recherche, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)
- Favoriser les partenariats avec les acteurs de la culture (musées, centres de recherche, universités, associations, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

Responsabilités des enseignants

À travers leur mandat pédagogique et leur expertise, les enseignants, chercheurs, artistes et professionnels de la culture contribuent à l'élaboration et à la mise en œuvre de la stratégie de développement pédagogique et de visibilité de l'établissement.

À travers leurs activités de médiation, de concertation et de médiation, ils participent à la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

Les activités de médiation et de médiation sont réalisées en partenariat avec les autres établissements de la région (universités, centres de recherche, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

Les activités de médiation et de médiation sont réalisées en partenariat avec les autres établissements de la région (universités, centres de recherche, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

Dans ce cadre, les enseignants :

- participent à l'élaboration de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)
- participent à la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)
- participent à la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)
- participent à la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)
- participent à la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)
- participent à la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)
- participent à la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)
- participent à la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

V. L'ARTICULATION DES RESPONSABILITÉS DANS LE CADRE D'UN PARTENARIAT GÉNÉRALISÉ

Les établissements de formation ont un rôle clé à jouer dans la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

Les établissements de formation ont un rôle clé à jouer dans la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

Les établissements de formation ont un rôle clé à jouer dans la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

Cet enjeu de développement pédagogique et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

Cet enjeu de développement pédagogique et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

Les établissements de formation ont un rôle clé à jouer dans la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

Les établissements de formation ont un rôle clé à jouer dans la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

Les établissements de formation ont un rôle clé à jouer dans la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

Les établissements de formation ont un rôle clé à jouer dans la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

Les établissements de formation ont un rôle clé à jouer dans la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

Les établissements de formation ont un rôle clé à jouer dans la mise en œuvre de la stratégie de développement et de visibilité de l'établissement, de la culture et de la culture (orchestres, compagnies, etc.) et de la culture (orchestres, compagnies, etc.)

FICHE n°11

LES CONSERVATOIRES NATIONAUX DE MUSIQUE ET DANSE DE PARIS ET LYON

Les deux CNSMD, établissements publics administratifs, occupent une place essentielle dans le paysage de l'enseignement supérieur musical et chorégraphique de notre pays. Ils participent à la réflexion engagée pour mieux articuler leurs missions avec les autres établissements d'enseignement supérieur européens mais aussi avec le réseau des structures de formation professionnelle et les établissements d'enseignements spécialisés.

Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Cet établissement est dirigé depuis septembre 2000 par M. Alain POIRIER. Le cursus des études pour les musiciens, au sein de 9 départements, est de 4 ans. Il conduit à la délivrance du Diplôme de Formation Supérieure qui peut être complété par un cycle de perfectionnement et de spécialisation de 2 ans. Le nombre d'étudiants musiciens est de

1260. L'enseignement s'effectue dans le cadre de 9 départements.

Le budget de l'établissement est de 23 074 329 € et la subvention de la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles est de 20 302 679 €.

Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse et de Lyon

Créé en 1980, il est dirigé depuis septembre 2000 par M. Henry FOURES. Le cursus des études pour les musiciens est, comme à Paris, de 4 ans au sein de 9 départements.

Il conduit à la délivrance du Diplôme national supérieur d'études musicales. Un cycle de perfectionnement, d'une durée de 2 ans, est prévu pour les étudiants désirant poursuivre un cursus approfondi spécialisé.

Le budget de l'établissement est de 11 048 054 € et la subvention de la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles s'élève à 9 632 911 €.

Les diplômes délivrés par les deux CNSMD, homologués au niveau II permettent de se présenter aux concours de la filière culturelle territoriale ainsi qu'aux examens du Diplôme d'Etat de professeur de musique et du Certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de musique. Les deux CNSMD assurent par ailleurs une formation diplômante au certificat d'aptitude.

Objectifs

- Une collaboration renforcée entre ces deux institutions : ce travail, d'ores et déjà engagé par MM. Henry FOURES et Alain POIRIER, porte sur des actions communes en ce qui concerne les classes de maître, les concerts, notamment dans le domaine de la musique ancienne et de la composition ; l'organisation pédagogique, la rédefinition et l'harmonisation du cycle de perfectionnement et des cycles de formations diplômantes au certificat d'aptitude.

- La diversification des enseignements dispensés, notamment dans le domaine des musiques improvisées et dans celui des métiers de la création et de la production.

- La mise en œuvre d'une politique d'accompagnement de projets en recherche fondamentale ou appliquée doit prolonger l'ensemble de ces orientations.

- Le développement des échanges en Europe.

- L'aide à l'insertion professionnelle des étudiants par le développement de liens avec les institutions de création, de production et de diffusion.

Actualités

a) Projet de décret statutaire des établissements

Ce projet répond essentiellement à un besoin de « toilettage » du décret 18 février 1980 qui régit l'organisation et le fonctionnement des deux établissements.

La réforme proposée porte en effet sur les principaux points suivants :

- **l'extension des missions** des deux établissements à la formation continue ainsi qu'aux activités de recherche, en particulier pédagogique, de production et de diffusion liées à ces activités ;

- **la création d'une base juridique pour les diplômes** délivrés par les

conservatoires et encadré par un arrêté du MCC fixant les conditions d'admission, la durée des études et les modalités des examens et attributions de ces diplômes ;

- **la modification et la rationalisation de la composition du Conseil d'administration**, désormais composé de 15 membres (au lieu de 18 précédemment), dont 7 représentants élus : 3 pour les enseignants, 2 pour les personnels techniques et administratifs, 2 pour les étudiants.

b) Projet d'arrêté relatif aux personnels pédagogiques

Ce texte vise à assurer, à l'avenir, l'égalité de traitement entre les personnels assurant les mêmes fonctions, celles-ci étant désormais clairement définies et encadrées.

Il définit les différentes catégories de personnel pédagogique, au nombre de cinq :

- les **professeurs**, assurant l'enseignement des **disciplines principales** ou des disciplines complémentaires prévues au règlement des études de chaque établissement; ils sont également appelés à exercer l'autorité pédagogique sur les assistants qui leurs sont rattachés ;

- les **maîtres de ballet**, assurant l'encadrement des activités chorégraphiques des deux établissements ;

- les **professeurs associés**, assurant l'enseignement des disciplines complémentaires;

- les **assistants**, placés sous l'autorité d'un professeur ou d'un chef de département ;

- les **accompagnateurs**.

Il apporte une transparence dans les modalités de recrutement de ces personnels, qui sont en effet désormais clairement fixées (obligation d'une commission pour les professeurs), suite aux hésitations nées de la caducité du texte anciennement applicable aux titulaires. Il précise que les conditions de rémunération de ces personnels seront fixées par un arrêté du ministre de la culture, ce qui implique l'élaboration d'un bornage indiciaire pour chacune des différentes catégories d'enseignants.

Fiche n°12

DEVELOPPER L'ENSEIGNEMENT SPECIALISE DE LA MUSIQUE EN CLARIFIANT LES MISSIONS ET LES COMPETENCES

Le réseau contrôlé des établissements d'enseignement artistique du spectacle vivant se compose de 35 conservatoires nationaux de région (CNR), 106 écoles nationales de musique, de danse et d'art dramatique (ENMDAD), et 250 écoles municipales agréées (EMA).

La charge financière de ce réseau repose majoritairement sur les communes, qui bénéficient d'une aide de l'Etat pour le fonctionnement des CNR et des ENMDAD.

L'enseignement supérieur professionnel est pour sa part assuré par un réseau d'institutions soutenues par l'Etat : les deux conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon pour la formation des interprètes ; 10 centres de formation des enseignants de la musique et de la danse - CEFEDM - et 9 centres de formation des musiciens intervenants - CFMI - répartis sur l'ensemble du territoire, pour la

formation des enseignants.

Le Ministre a entrepris de mieux adapter ce réseau aux besoins des usagers, à travers une double démarche :

- une clarification des compétences, dans le cadre de la loi de décentralisation;
- une réforme des enseignements.

1. Clarification des compétences assignées à chaque niveau de collectivité dans le cadre de la loi de décentralisation

Les enseignements artistiques spécialisés relèvent, depuis la loi du 22 juillet 1983, "de l'initiative et de la responsabilité des communes, des départements et des régions" : ils sont donc déjà décentralisés.

C'est pourquoi les propositions du Ministère de la Culture consistent en une clarification des compétences de chaque collectivité plutôt qu'en un transfert de compétences à proprement parler. Il s'agit d'identifier la responsabilité propre de chaque niveau de collectivité et de l'Etat.

Dans le cadre de la future loi, le partage des responsabilités se ferait ainsi :

- aux communes et à leurs groupements, la responsabilité des cycles consacrés à l'initiation et à l'enseignement fondamental et de l'offre d'éducation artistique en partenariat avec les établissements scolaires ;

- aux départements, le soutien aux communes pour la coordination et la structuration du réseau, les actions avec le secteur scolaire et l'équilibre territorial, notamment en apportant leur concours financier aux établissements de rayonnement départemental ;

- aux régions, la responsabilité de cycle d'orientation professionnelle, reconfigurés à partir des actuels cycles spécialisés : c'est à ce titre que ces collectivités organiseraient à un niveau régional les diplômes sanctionnant la fin de ce cycle ;

- l'Etat conserverait la responsabilité du classement des établissements, de leur habilitation à délivrer des diplômes nationaux, la définition des qualifications exigées de leurs enseignants et le contrôle et le suivi de leur projet pédagogique. Par ailleurs, les établissements assurant l'enseignement supérieur professionnel de la musique, de la danse et du théâtre demeurerait de la responsabilité première de l'Etat.

La charge de ces enseignements doit, à l'avenir, être répartie plus équitablement entre les différentes collectivités territoriales. Le Ministère propose en ce sens le transfert, aux régions et aux départements, des crédits qu'il consacre actuellement au fonctionnement des établissements d'enseignement contrôlé, de manière à ce qu'ils puissent prendre en charge ces nouvelles responsabilités.

Les communes étant déchargées de leurs obligations sur le cycle d'orientation professionnelle, ce transfert devraient leur permettre de concentrer leurs efforts sur l'initiation et l'enseignement fondamental et d'offrir un meilleur service aux usagers.

Cette clarification du rôle dévolu à chaque collectivité sera un facteur de dynamisme pour le développement des établissements d'enseignement de la musique, de la danse, et du théâtre. Le rôle de l'Etat, garant de la cohérence de l'offre d'enseignement artistique

public sur le territoire national, sera réaffirmé, à la fois par la fixation de références communes et le développement de l'enseignement supérieur professionnel.

Ces orientations feront naturellement l'objet d'une concertation approfondie avec les représentants de ces collectivités, ainsi que dans le cadre de la discussion du projet de loi.

2. Réforme de l'organisation de l'enseignement artistique spécialisé

La clarification des responsabilités et des niveaux d'intervention des collectivités publiques doit aller de pair avec une rénovation de l'enseignement artistique spécialisé et un renforcement de l'offre d'enseignement supérieur professionnel.

On constate aujourd'hui que l'enseignement artistique initial conduit à la délivrance de diplômes qui sous un même intitulé révèle d'importantes disparités sur le territoire national.

L'offre d'enseignement supérieur professionnel en musique est quant à elle insuffisante et mal identifiée. Ceci entraîne une absence de repères pour les élèves et leurs parents, les enseignants et les collectivités territoriales. La réforme conduit à distinguer plus clairement le cycle amateur et le cycle professionnel, même si des passerelles sont à l'évidence nécessaires. Ainsi un jeune musicien très doué peut décider tardivement de se professionnaliser ou non, tout en bénéficiant, pour tout son parcours, d'une formation de très haut niveau conforme à ses aptitudes. Sous ces réserves, il convient d'adopter des références nationales qui permettent la mobilité des étudiants en France et en Europe. Ainsi la création d'un diplôme national d'orientation professionnelle, sanctionnant la fin de l'enseignement initial, est actuellement à l'étude. Parallèlement, le travail d'amélioration des enseignements initiaux se poursuit, notamment en vue d'une meilleure adaptation des offres d'enseignement aux besoins des utilisateurs et à l'enrichissement des pratiques en amateur.

Il s'agit par ailleurs, de construire de véritables filières de formation supérieure adaptées aux besoins de la profession, avec le souci d'assurer une répartition équilibrée de l'offre de formation sur le territoire national. Pour cela, il convient de définir un premier cycle d'enseignement supérieur, organisé au niveau régional ou interrégional, s'appuyant sur l'existant - certaines formations de nature supérieure assurées de fait par les CNR, formations d'enseignants et d'intervenants en milieu scolaire. Ce cycle serait sanctionné par un diplôme national supérieur du niveau de la licence.

Au vu des résultats de ces études, des décisions seront prises au cours des deux prochaines semestres.

Fiche n°18

L'ENCOURAGEMENT DES PRATIQUES MUSICALES

L'action du ministère en faveur des pratiques artistiques de la population est un des leviers de la démocratisation de l'accès à l'art et à la culture. Il représente un enjeu majeur du développement culturel des territoires et du renouvellement artistique.

Sa mission propre est de garantir à tout praticien ou tout groupe qui le désire, la possibilité de donner à sa pratique une véritable dimension artistique et culturelle et de

favoriser les rencontres avec les œuvres et les artistes.

Les objectifs fixés sont de trois ordres :

- Clarifier le cadre légal dans lequel les amateurs peuvent jouer sur scène, rencontrer un public et mener des projets avec des artistes professionnels ;
- Développer des qualifications susceptibles de favoriser la qualité et la diversification des pratiques ;
- Veiller à ce que chacun puisse trouver dans son environnement proche les informations, conseil et services nécessaires à la pratique artistique de son choix.

Ces objectifs se traduisent par des actions concrètes menées dans la logique de la nouvelle décentralisation mise en place par le gouvernement.

1. L'amélioration de la connaissance des pratiques et des besoins

- Pour améliorer la veille des pratiques et mieux répondre aux besoins des musiciens, les services déconcentrés du ministère multiplient les études : plus de cinquante états des lieux ont été réalisés dans les régions et départements sur les pratiques artistiques, en relation avec les collectivités territoriales, le ministère de la Jeunesse et les associations.
- Le réseau « Musique, Danse, Théâtre », mis en place dans de nombreuses régions, construit les bases d'un observatoire régulier de ces pratiques.

2. La réalisation d'outils d'information pour les praticiens

- Le Ministère soutient de façon accrue, en partenariat avec les collectivités territoriales, de nombreux centres de ressources et structures qui apportent aux praticiens information, conseils et accompagnements dans les domaines technique, artistique et administratif : cela concerne 14 associations régionales et 55 associations départementales de développement musical, 21 « missions voix », une trentaine de pôles de ressources dans le domaine des musiques actuelles, 12 centres de musiques et danses traditionnelles.
- Le Ministère encourage la réalisation d'outils favorisant la connaissance et la circulation de nouveaux répertoires : préparation d'un guide sur les créations musicales pour ensembles à vent...

3. Une action réglementaire pour clarifier les conditions d'exercice des musiciens amateurs et encourager les pratiques

- Le réexamen du décret de 1953, en collaboration avec le ministère de la Jeunesse et le ministère du travail, conduira prochainement à une clarification du cadre juridique des spectacles en amateurs.
- La qualification d'encadrements adaptés aux différents types de pratiques est encouragée. La demande est forte : on relève 133 récents diplômés pour encadrer les ensembles à vent ; presque 200 candidats à la prochaine session du diplôme d'état à la direction d'ensembles vocaux...
- Le développement de formations à la direction d'ensembles instrumentaux et vocaux et à l'accompagnement de pratiques de musiques actuelles est également encouragé.

4. Une politique de soutien des initiatives par des conventions avec les fédérations

- Le développement de la contractualisation avec les fédérations régionales de musiciens amateurs et d'éducation populaire sur des actions d'accompagnement de pratiques musicales.

- Des conventions d'objectifs sont signées avec 6 fédérations musiciens amateurs sur des axes communs d'accompagnement des pratiques artistiques.

- Le soutien de projets artistiques menés avec des professionnels : environ 25 créations musicales ont été aidées, pour les seuls ensembles à vent

Loi n° 2002-6 du 4 janvier 2002 relative à la création d'établissements publics de coopération culturelle (NOR : INTX0104903L)

L'Assemblée nationale et le Sénat ont adopté,

Le Président de la République promulgue la loi dont la teneur suit :

Article 1er

Le livre IV de la première partie du code général des collectivités territoriales est complété par un titre III ainsi rédigé :

TITRE III : ETABLISSEMENTS PUBLICS DE COOPERATION CULTURELLE

Chapitre unique

Art. L. 1431-1. - Les collectivités territoriales et leurs groupements peuvent constituer avec l'Etat un établissement public de coopération culturelle chargé de la gestion d'un service public culturel présentant un intérêt pour chacune des personnes morales en cause et contribuant à la réalisation des objectifs nationaux dans le domaine de la culture. Sont toutefois exclus les services qui, par leur nature ou par la loi, ne peuvent être assurés que par la collectivité territoriale elle-même.

Les établissements publics de coopération culturelle sont des établissements publics à caractère administratif ou à caractère industriel et commercial, selon l'objet de leur activité et les nécessités de leur gestion.

Art. L. 1431-2. - La création d'un établissement public de coopération culturelle ne peut intervenir qu'à la demande de l'ensemble des collectivités territoriales ou des groupements intéressés, exprimée par des délibérations concordantes de leurs conseils ou de leurs organes délibérants.

Elle est décidée par arrêté du représentant de l'Etat dans le département siège de l'établissement.

Les statuts de l'établissement public, approuvés par l'ensemble des personnes publiques participant à sa constitution, sont annexés à cet arrêté.

Art. L. 1431-3. - L'établissement public de coopération culturelle est administré par un conseil d'administration et son président. Il est dirigé par un directeur.

Art. L. 1431-4. - I. - Le conseil d'administration de l'établissement public de coopération culturelle est composé :

1o Pour la majorité de ses membres, de représentants des collectivités territoriales

ou de leurs groupements, désignés en leur sein par leurs conseils ou leurs organes délibérants, et de représentants de l'Etat.

Le maire de la commune siège de l'établissement est membre de droit du conseil d'administration.

Le nombre des représentants de l'Etat ne peut être supérieur à la moitié du nombre des représentants des collectivités territoriales et de leurs groupements ;

2o De personnalités qualifiées désignées par les collectivités territoriales, leurs groupements et l'Etat ;

3o De représentants élus du personnel.

Le conseil d'administration des établissements publics de coopération culturelle dont l'objet est de dispenser des enseignements ou des formations professionnelles artistiques comprend en outre des représentants élus des étudiants.

Le président du conseil d'administration est élu en son sein.

II. - Le conseil d'administration détermine la politique de l'établissement, approuve son budget et en contrôle l'exécution.

Il approuve les créations, modifications et suppressions d'emplois.

Art. L. 1431-5. - Le directeur de l'établissement public de coopération culturelle est nommé par le conseil d'administration parmi une liste de candidats établie d'un commun accord, après appel à candidatures, par les personnes publiques représentées au sein de ce conseil.

Les décrets prévus à l'article L. 1431-9 déterminent les catégories d'établissements publics de coopération culturelle dont le directeur doit relever d'un statut ou être titulaire d'un diplôme figurant sur une liste établie par ces décrets.

Art. L. 1431-6. - I. - Les personnels des établissements publics de coopération culturelle à caractère administratif sont soumis aux dispositions de la loi no 84-53 du 26 janvier 1984 portant dispositions statutaires relatives à la fonction publique territoriale.

II. - Les personnels des établissements publics de coopération culturelle à caractère industriel et commercial, à l'exclusion du directeur et de l'agent comptable, sont soumis aux dispositions du code du travail.

III. - Les fonctionnaires de l'Etat peuvent être détachés ou mis à disposition auprès d'établissements publics de coopération culturelle.

Art. L. 1431-7. - Sous réserve des dispositions des décrets en Conseil d'Etat prévus à l'article L. 1431-9, sont applicables à l'établissement public de coopération culturelle :

- les dispositions du titre III du livre I de la troisième partie relatives au contrôle de légalité et au caractère exécutoire des actes des autorités départementales ;

- les dispositions des chapitres II et VII du titre unique du livre VI de la première partie relatives au contrôle budgétaire et aux comptables publics.

Art. 1431-8. - Les ressources de l'établissement public de coopération culturelle peuvent comprendre :

1. Les subventions et autres concours financiers de l'Etat, des collectivités territoriales et de leurs groupements par dérogation, le cas échéant, aux dispositions du premier alinéa de l'article L. 2224-2 et du premier alinéa de l'article L. 3241-5, et de toute personne publique ;

2. Les revenus de biens meubles ou immeubles ;

3. Les produits de son activité commerciale ;

4. La rémunération des services rendus ;

5. Les produits de l'organisation de manifestations culturelles ;

6. Les produits des aliénations ou immobilisations ;

7. Les libéralités, dons, legs et leurs revenus ;

8. Toutes autres recettes autorisées par les lois et règlements en vigueur.

Art. L. 1431-9. - Des décrets en Conseil d'Etat déterminent les conditions d'application du présent chapitre. »

Article 2

Après l'article L. 1412-2 du code général des collectivités territoriales, il est inséré un article L. 1412-3 ainsi rédigé :

Art. L. 1412-3. - Les collectivités territoriales, leurs établissements publics, les établissements publics de coopération intercommunale ou les syndicats mixtes peuvent individualiser la gestion d'un service public culturel relevant de leur compétence par la création d'un établissement public de coopération culturelle soumis aux dispositions du chapitre unique du titre III du présent livre. »

Article 3

Les personnels employés par une personne morale de droit privé créée avant la date de promulgation de la présente loi dont la dissolution résulte du transfert intégral de son objet et de ses moyens à un établissement public de coopération culturelle à caractère administratif et qui sont recrutés par cet établissement peuvent continuer à bénéficier des stipulations de leur contrat de travail antérieur lorsqu'elles ne dérogent pas aux dispositions législatives et réglementaires régissant les agents non titulaires de la fonction publique territoriale. Toutefois, ne sont pas applicables à ces contrats les conditions de durée résultant du troisième alinéa de l'article 3 de la loi no 84-53 du 26 janvier 1984 portant dispositions statutaires relatives à la fonction publique territoriale.

Par dérogation à l'article L. 122-9 du code du travail, les personnes recrutées dans les conditions fixées à l'alinéa précédent ne perçoivent pas d'indemnités au titre du licenciement lié à la dissolution de la personne morale de droit privé.

Les agents contractuels de droit public employés par une collectivité territoriale ou une autre personne morale de droit public au sein d'une régie directe dont l'objet et les moyens sont intégralement transférés à un établissement public de coopération culturelle à caractère administratif sont transférés, à leur demande, au nouvel établissement.

Les agents contractuels de droit public employés par une collectivité territoriale ou une autre personne morale de droit public au sein d'une régie directe dont l'objet et les

moyens sont intégralement transférés à un établissement public de coopération culturelle à caractère industriel et commercial sont transférés, à leur demande, au nouvel établissement et conservent le bénéfice de leur ancienneté et des conditions de rémunération résultant de leur contrat en cours.

La présente loi sera exécutée comme loi de l'Etat.

Fait à Paris, le 4 janvier 2002.

Par le Président de la République : Jacques Chirac

Le Premier ministre, Lionel Jospin

Le ministre de l'intérieur, Daniel Vaillant

La ministre de la culture et de la communication, Catherine Tasca

Le ministre de la fonction publique et de la réforme de l'Etat, Michel Sapin

Le secrétaire d'Etat au patrimoine et à la décentralisation culturelle, Michel Duffour

1) Travaux préparatoires : loi no 2002-6.

Sénat :

Proposition de loi no 288 (1998-1999) ;

Rapport de M. Ivan Renar, au nom de la commission des affaires culturelles, no 357 (2000-2001) ;

Discussion et adoption le 14 juin 2001.

Assemblée nationale :

Proposition de loi, adoptée par le Sénat, no 3149 ;

Rapport de M. Marcel Rogemont, au nom de la commission des affaires culturelles, no 3265.

Discussion et adoption le 11 octobre 2001.

Sénat :

Proposition de loi, modifiée en première lecture par l'Assemblée nationale, no 20 (2001-2002) ;

Rapport de M. Ivan Renar, au nom de la commission des affaires culturelles, no 69 (2001-2002) ;

Discussion et adoption le 20 novembre 2001.

Assemblée nationale :

Proposition de loi, adoptée en deuxième lecture avec modifications par le Sénat, no 3392 ;

Rapport de M. Marcel Rogemont, au nom de la commission des affaires culturelles, no 3425 ;

Discussion et adoption le 29 novembre 2001.

Assemblée nationale :

Rapport de M. Marcel Rogemont, au nom de la commission mixte paritaire, no 3434 ;
Discussion et adoption le 12 décembre 2001.

Sénat :

Rapport de M. Ivan Renar, au nom de la commission mixte paritaire, no 112
(2001-2002) ;

Discussion et adoption le 20 décembre 2001.

Décret n° 2002-1172 du 11 septembre 2002 relatif aux établissements publics de coopération culturelle et modifiant la partie réglementaire du Code général des collectivités territoriales (NOR : MCCB0200544D)

Le Premier ministre,

Sur le rapport du ministre de la culture et de la communication et du ministre de l'intérieur, de la sécurité intérieure et des libertés locales,

Vu l'article 2045 du code civil ;

Vu le code général des collectivités territoriales, notamment ses articles L. 1412-3, L. 1431-1 à L. 1431-9, dans leur rédaction issue de la loi n° 2002-6 du 4 janvier 2002 relative à la création d'établissements publics de coopération culturelle, R. 1617-1 à R. 1617-18 et R. 2221-35 à R. 2221-52 ;

Vu le décret n° 62-1587 du 29 décembre 1962 modifié portant règlement général sur la comptabilité publique ;

Vu le décret n° 90-437 du 28 mai 1990 fixant les conditions et les modalités de règlement des frais occasionnés par les déplacements des personnels civils sur le territoire métropolitain de la France lorsqu'ils sont à la charge des budgets de l'Etat, des établissements publics nationaux à caractère administratif et de certains organismes subventionnés, modifié par le décret n° 99-744 du 30 août 1999 et par le décret n° 2000-928 du 22 septembre 2000 ;

Le Conseil d'Etat (section de l'intérieur) entendu,

Décète :

Article 1

Le livre IV de la première partie de la partie Réglementaire du code général des collectivités territoriales est complété par un titre III ainsi rédigé :

TITRE III : « ÉTABLISSEMENTS PUBLICS DE COOPÉRATION CULTURELLE

Chapitre unique

Section 1

Dispositions générales

Art. R. 1431-1. - Les délibérations par lesquelles les collectivités territoriales ou leurs groupements demandent la création d'un établissement public de coopération culturelle défini à l'article L. 1431-1 sont adressées au représentant de l'Etat dans le département siège de l'établissement qui décide de sa création par un arrêté auquel sont annexés les

statuts approuvés par chacun des membres de l'établissement.

Art. R. 1431-2. - Les statuts de l'établissement public de coopération culturelle définissent les missions de l'établissement, son caractère administratif ou industriel et commercial, ses règles d'organisation et de fonctionnement, le nombre et la répartition des sièges au sein du conseil d'administration, la durée des mandats de ses membres et les modalités de leur renouvellement ainsi que les modalités d'élection des représentants du personnel et, le cas échéant, des étudiants. Ils prévoient les apports respectifs et la part respective des contributions financières de chacune des personnes publiques membres de l'établissement, et les mises à disposition de biens nécessaires à son fonctionnement ainsi que les dispositions relatives au transfert des personnels lorsque la création de l'établissement résulte de la transformation d'une structure existante.

L'arrêté prévu à l'article R. 1431-1 fixe les dates respectives auxquelles les apports et les mises à disposition de biens ainsi que les transferts de personnels mentionnés à l'alinéa précédent deviennent effectifs.

Les statuts sont approuvés à l'unanimité des membres qui constituent l'établissement.

Art. R. 1431-3. - Une collectivité territoriale ou un groupement de collectivités peut adhérer à un établissement public de coopération culturelle, après sa création, sur proposition du conseil d'administration de l'établissement et après décisions concordantes des assemblées ou des organes délibérants respectifs des collectivités territoriales et des groupements qui le constituent. Un arrêté du représentant de l'Etat approuve cette décision.

Section 2

Organisation et fonctionnement

Sous-section 1

Le conseil d'administration

Art. R. 1431-4. - L'effectif du conseil d'administration ne peut excéder vingt-quatre membres. Il peut être porté à trente si l'étendue des missions assignées à l'établissement public ou le nombre des collectivités qui le composent le justifie.

Le conseil d'administration comprend, dans les proportions définies à l'article L. 1431-4 :

1° a) Le ou les représentants de la ou des collectivités territoriales ou de leurs groupements désignés en leur sein par leurs conseils ou leurs organes délibérants, pour la durée de leur mandat électif restant à courir ;

b) Le ou les représentants de l'Etat désignés par le préfet ;

c) Le maire de la commune siège de l'établissement ou son représentant ;

2° Des personnalités qualifiées dans les domaines de compétence de l'établissement, désignées conjointement par les collectivités territoriales, leurs groupements et l'Etat pour une durée de trois ans renouvelable ; en l'absence d'accord sur la nomination conjointe des personnalités qualifiées, chacun des membres de l'établissement nomme les

personnalités qualifiées selon la répartition définie par les statuts ;

3° Des représentants du personnel élus pour une durée de trois ans renouvelable ;

4° Des représentants élus des étudiants dès lors que l'établissement a pour mission de dispenser des enseignements ou des formations professionnelles artistiques. La durée de leur mandat est fixée par les statuts.

Les statuts peuvent prévoir des membres suppléants pour les membres élus ou désignés du conseil d'administration.

En l'absence de son suppléant, un membre du conseil d'administration peut donner mandat à un autre membre pour le représenter à une séance. Aucun membre ne peut recevoir plus d'un mandat.

Art. R. 1431-5. - Le président peut inviter au conseil d'administration, pour avis, toute personne dont il juge la présence utile en fonction de l'ordre du jour.

En cas de vacance, pour quelque cause que ce soit, survenant plus de six mois avant l'expiration du mandat des membres, un autre représentant est désigné ou élu dans les mêmes conditions pour la durée du mandat restant à courir.

Les fonctions de membre du conseil d'administration sont exercées à titre gratuit. Toutefois, elles ouvrent droit aux indemnités de déplacement prévues par le décret du 28 mai 1990 susvisé.

Art. R. 1431-6. - Le conseil d'administration est réuni au moins deux fois par an sur convocation de son président qui en fixe l'ordre du jour. Il est réuni de droit à la demande de la moitié de ses membres.

Le conseil d'administration ne peut valablement délibérer que si la moitié au moins des membres sont présents. Si le quorum n'est pas atteint, le conseil est de nouveau convoqué avec le même ordre du jour dans un délai de huit jours. Il délibère alors valablement quel que soit le nombre des membres présents.

Les délibérations sont prises à la majorité des voix. En cas de partage égal des voix, celle du président est prépondérante.

Art. R. 1431-7. - Le conseil d'administration délibère sur toutes les questions relatives au fonctionnement de l'établissement et notamment sur :

1° Les orientations générales de la politique de l'établissement et, le cas échéant, un contrat d'objectifs ;

2° Le budget et ses modifications ;

3° Les comptes et l'affectation des résultats de l'exercice ;

4° Les créations, transformations et suppressions d'emplois permanents ;

5° Les projets d'achat ou de prise à bail d'immeubles et, pour les biens dont l'établissement public est propriétaire, les projets de ventes et de baux d'immeubles ;

6° Les conditions générales de passation des contrats, conventions et marchés et d'acquisitions de biens culturels ;

7° Les projets de délégation de service public ;

8° Les emprunts, prises, extensions et cessions de participations financières ;

9° Les créations de filiales et les participations à des sociétés d'économie mixte ;

10° L'acceptation des dons et legs ;

11° Les actions en justice et les conditions dans lesquelles certaines d'entre elles peuvent être engagées par le directeur ;

12° Les transactions ;

13° le règlement intérieur de l'établissement ;

14° Les suites à donner aux observations consécutives aux inspections, contrôles ou évaluations dont l'établissement a fait l'objet.

Il détermine les catégories de contrats, conventions et transactions qui, en raison de leur nature ou du montant financier engagé, doivent lui être soumises pour approbation et celles dont il délègue la responsabilité au directeur.

Art. R. 1431-8. - Le président du conseil d'administration et, si les statuts le prévoient, un vice-président sont élus par le conseil d'administration en son sein, à la majorité des deux tiers, pour une durée de trois ans renouvelable, qui ne peut excéder, le cas échéant, celle de leur mandat électif.

Le président convoque et préside le conseil d'administration.

Il nomme le personnel des établissements publics de coopération culturelle à caractère administratif, après avis du directeur.

Il peut déléguer sa signature au directeur.

Art. R. 1431-9. - Les délibérations du conseil d'administration ainsi que les actes à caractère réglementaire de l'établissement font l'objet d'une publicité par voie d'affichage au siège de l'établissement et par publication au Recueil des actes administratifs de la préfecture du département où l'établissement a son siège.

Sous-section 2

Le directeur

Art. R. 1431-10. - Les personnes publiques représentées au conseil d'administration procèdent à un appel à candidatures en vue d'établir une liste de candidats à l'emploi de directeur. Après réception des candidatures, elles établissent à l'unanimité la liste des candidats.

Au vu des propositions d'orientations artistiques, scientifiques, pédagogiques ou culturelles présentées par chacun des candidats, le conseil d'administration désigne le directeur à la majorité des deux tiers de ses membres.

Art. R. 1431-11. - Les statuts fixent la durée du mandat du directeur de l'établissement public de coopération culturelle à caractère industriel et commercial qui est comprise entre trois et cinq ans. Ce mandat est renouvelable par périodes de trois ans.

Art. R. 1431-12. - Pour l'application du second alinéa de l'article L. 1431-5, les établissements dont le directeur doit relever d'un statut ou être titulaire d'un diplôme figurant sur une liste établie par décret en Conseil d'Etat sont les suivants :

a) Les établissements ayant pour mission de constituer, gérer et diffuser une collection d'art contemporain ;

b) Les établissements d'enseignement artistique spécialisé de musique, de danse et d'art dramatique ;

c) Les établissements pouvant avoir pour mission la gestion d'archives, de bibliothèques ou de centres de documentation ;

d) Les établissements ayant pour mission de participer à la conduite de l'inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France et d'assurer la conservation des monuments historiques ;

e) Les musées de France.

Art. R. 1431-13. - Le directeur assure la direction de l'établissement public de coopération culturelle.

A ce titre :

a) Il élabore et met en oeuvre le projet artistique, culturel, pédagogique ou scientifique et rend compte de son exécution au conseil d'administration ;

b) Il assure la programmation de l'activité artistique, scientifique, pédagogique ou culturelle de l'établissement ;

c) Il est ordonnateur des recettes et des dépenses ;

d) Il prépare le budget et ses décisions modificatives et en assure l'exécution ;

e) Il assure la direction de l'ensemble des services ;

f) Il passe tous actes, contrats et marchés, dans les conditions définies par le conseil d'administration ;

g) Il représente l'établissement en justice et dans tous les actes de la vie civile.

Il recrute et nomme aux emplois de l'établissement, lorsque celui-ci a le caractère industriel et commercial et est consulté, pour avis, par le président du conseil d'administration sur le recrutement et la nomination aux emplois de l'établissement, lorsque celui-ci a le caractère administratif.

Il peut, par délégation du conseil d'administration et sur avis conforme du comptable, créer des régies de recettes, d'avances et de recettes et d'avances soumises aux conditions de fonctionnement prévues aux articles R. 1617-1 à R. 1617-18.

Il participe au conseil d'administration avec voix consultative, sauf lorsqu'il est personnellement concerné par l'affaire en discussion.

Il peut déléguer sa signature à un ou plusieurs chefs de service placés sous son autorité.

Art. R. 1431-14. - Les fonctions de directeur sont incompatibles avec un mandat électif dans l'une des collectivités territoriales membres de l'établissement et avec toute fonction dans un groupement qui en est membre ainsi qu'avec celles de membre du conseil d'administration de l'établissement.

Le directeur ne peut prendre ou conserver aucun intérêt dans les entreprises en rapport avec l'établissement, occuper aucune fonction dans ces entreprises, ni assurer des prestations pour leur compte, à l'exception des filiales de l'établissement.

Si, après avoir été mis à même de présenter ses observations, il est constaté qu'il a manqué à ces règles, le directeur est démis d'office de ses fonctions par le conseil d'administration.

Art. R. 1431-15. - Le directeur d'un établissement public de coopération culturelle à caractère industriel et commercial ne peut être révoqué que pour faute grave. Dans ce cas, sa révocation est prononcée à la majorité des deux tiers des membres du conseil d'administration.

Section 3

Dispositions financières et comptables

Art. R. 1431-16. - Le comptable des établissements publics de coopération culturelle à caractère administratif est un comptable direct du Trésor ayant la qualité de comptable principal. Il est nommé par le préfet, sur avis conforme du trésorier-payeur général.

Art. R. 1431-17. - Les fonctions de comptable des établissements publics de coopération culturelle à caractère industriel et commercial sont confiées à un comptable direct du Trésor ou à un agent comptable. Le comptable est nommé par le préfet sur proposition du conseil d'administration, après avis du trésorier-payeur général. Il ne peut être mis fin à ses fonctions que dans les mêmes formes.

Art. R. 1431-18. - Sauf dispositions contraires du présent titre, les dispositions des articles R. 2221-35 à R. 2221-52 sont applicables aux établissements publics de coopération culturelle à caractère industriel et commercial.

Section 4

Retrait et dissolution

Art. R. 1431-19. - I. - Un membre de l'établissement public de coopération culturelle peut se retirer de celui-ci, sous réserve d'avoir notifié son intention au conseil d'administration de l'établissement au plus tard le 1er avril de l'année de son retrait. En cas d'accord du conseil d'administration sur le retrait et ses conditions matérielles et financières, celui-ci est arrêté par le représentant de l'Etat dans le département. Il prend effet au 31 décembre de l'année considérée.

II. - A défaut d'accord entre le membre qui se retire et l'établissement, la répartition des biens ou du produit de leur réalisation et de l'encours de la dette est opérée dans les conditions suivantes :

1° Les biens meubles et immeubles mis à la disposition de l'établissement par le membre qui se retire lui sont restitués pour leur valeur nette comptable, avec les adjonctions effectuées sur ces biens liquidées sur les mêmes bases. L'encours de la dette afférente à ces biens est également restitué au membre qui se retire ;

2° Les biens meubles et immeubles acquis par l'établissement peuvent être répartis entre ce dernier et le membre qui se retire. Il en va de même pour le produit de la réalisation de tels biens, intervenant à cette occasion. L'encours de la dette relative à ces

biens est réparti dans les mêmes conditions.

III. - Les opérations de répartition doivent intervenir au plus tard le 30 septembre de l'année suivant le retrait. A défaut, la répartition est réalisée, selon les modalités précisées au II, par arrêté du représentant de l'Etat.

Art. R. 1431-20. - I. - L'établissement public de coopération culturelle est dissous à la demande de l'ensemble de ses membres. La dissolution est prononcée par arrêté du représentant de l'Etat. Elle prend effet au 31 décembre de l'année au cours de laquelle elle a été demandée.

II. - Lorsque, à la suite du retrait d'un ou de plusieurs de ses membres, l'établissement ne comprend plus qu'une personne publique, le préfet en prononce la dissolution qui prend effet au 31 décembre de l'année au cours de laquelle elle intervient.

III. - Lorsque des difficultés graves et persistantes dans le fonctionnement du conseil d'administration mettent l'établissement dans l'impossibilité d'assurer ses missions, le représentant de l'Etat peut demander la dissolution d'office qui est prononcée par décret pris sur avis conforme du Conseil d'Etat.

Art. R. 1431-21. - I. - En cas de dissolution d'un établissement public de coopération culturelle, le conseil d'administration se réunit au plus tard le 30 juin de l'année suivant la dissolution, afin de voter le compte administratif et de fixer les modalités de dévolution de l'actif et du passif de l'établissement.

Les collectivités membres de l'établissement dissous corrigent leurs résultats de la reprise des résultats de l'établissement dissous, par délibération budgétaire, conformément à l'arrêté de liquidation de l'établissement. Le détail des opérations non budgétaires justifiant cette reprise est joint en annexe au budget de reprise des résultats.

Les comptables des membres intègrent dans leurs comptes les éléments d'actif et de passif au vu d'une copie de l'arrêté préfectoral de dissolution et du bilan de sortie de l'établissement dissous.

II. - A défaut d'adoption du compte administratif ou de détermination de la liquidation par le conseil d'administration au plus tard le 30 juin de l'année suivant la dissolution, le représentant de l'Etat nomme un liquidateur qui a la qualité d'ordonnateur et est placé sous sa responsabilité. Il cède au besoin les actifs et répartit les soldes de l'actif et du passif. La liquidation et les comptes sont arrêtés par le préfet.

III. - Ne peuvent être désignés comme liquidateur :

a) Les membres de l'organe délibérant ou du personnel soit de l'établissement public de coopération culturelle, soit des collectivités territoriales qui en sont membres ;

b) Les comptables et les personnes participant au contrôle budgétaire et au contrôle de légalité soit de l'établissement public de coopération culturelle, soit des collectivités territoriales qui en sont membres ;

c) Les magistrats des juridictions administrative et financière dans le ressort desquelles l'établissement public de coopération culturelle a son siège.

Article 2

Après l'article R. 1412-3 du code général des collectivités territoriales, il est ajouté un article R. 1412-4 ainsi rédigé :

Art. R. 1412-4. - Les établissements publics de coopération culturelle créés en application de l'article L. 1412-3 sont soumis aux dispositions du chapitre unique du titre III du livre IV de la première partie, à l'exception des dispositions prévoyant la présence de l'Etat au conseil d'administration et la nomination par celui-ci de personnalités qualifiées prévues au 2° de l'article R. 1431-4.

Article 3

Le ministre de l'intérieur, de la sécurité intérieure et des libertés locales, le ministre de l'économie, des finances et de l'industrie, le ministre de la culture et de la communication, le ministre de la fonction publique, de la réforme de l'Etat et de l'aménagement du territoire, le ministre délégué au budget et à la réforme budgétaire et le ministre délégué aux libertés locales sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent décret, qui sera publié au Journal officiel de la République française.

Fait à Paris, le 11 septembre 2002.

Par le Premier ministre : Jean-Pierre Raffarin

Le ministre de la culture et de la communication, Jean-Jacques Aillagon

Le ministre de l'intérieur, de la sécurité intérieure et des libertés locales, Nicolas Sarkozy

Le ministre de l'économie, des finances et de l'industrie, Francis Mer

Le ministre de la fonction publique, de la réforme de l'Etat et de l'aménagement du territoire, Jean-Paul Delevoye

Le ministre délégué au budget et à la réforme budgétaire, Alain Lambert

Le ministre délégué aux libertés locales, Patrick Devedjian

Prévision et programmation

Fiche

La budgétisation au premier euro (les budgets en base zéro).

Remarque liminaire:

Les orientations données dans cette fiche ne sauraient préjuger des résultats des travaux en cours au niveau interministériel sur les questions budgétaires.

1. Définition.

«Le Budget Base Zero est un procédé de planification et de budgétisation qui exige de la part de chaque dirigeant d'un centre de décision qu'il justifie dans le détail et dès son origine tous les postes du budget dont il a la responsabilité et qu'il donne le moyen de la nécessité d'effectuer une dépense». R. Hyatt, *Zero-Base Budgeting, a practical management tool for evaluating expenses* (1971)

Le budget base zéro (BBZ) est tout d'abord une méthode logique d'analyse budgétaire.

Il doit permettre de parvenir à une meilleure maîtrise des dépenses:

- à partir d'un examen approfondi et méthodique de l'ensemble des dépenses de fonctionnement;
- en budgétant les dépenses pour l'exercice suivant selon un classement par modalités correspondant à des scénarios d'activité différents (en quantité ou en qualité).

La mise en œuvre du BBZ constitue aussi un outil dynamique d'aide à la décision. En effet, l'évaluation des conséquences d'une non-réalisation d'activités, de l'accroissement ou de la diminution du niveau d'activité et de l'amélioration ou de la diminution du niveau de qualité de service doit conduire le service à s'interroger sur son fonctionnement et sur les priorités de l'organisation.

Le budget dit «base zéro» est établi sans référence à la période précédente (d'où l'appellation budget base zéro) et en fonction des seuls besoins de l'exercice budgétaire. Le principe consiste à définir le budget de base correspondant au niveau minimal d'activité, puis à chiffrer les autres composantes du budget en fonction d'un niveau d'activité ou de qualité attendu afin d'alerter aux choix, selon des priorités explicites.

La méthode repose sur une hiérarchisation des objectifs, condition préalable à la définition et à l'allocation du budget.

Le BBZ trouve une application dans le cadre de la nouvelle loi organique relative aux lois de finances (LOLF) qui prévoit que les crédits ne soient plus «justifiés», d'une part en termes vocés, d'autre part en mesure nouvelle, mais au «premier euro». Cette approche en «base zéro» se distingue de la méthode différentielle d'analyse des mesures nouvelles en ce qu'elle conduit à analyser de manière approfondie la «structure» des dépenses.

Il s'agit d'identifier un «déterminant physique» de la dépense, soit-ci étant soit le produit, soit le charge, soit se situant à un niveau intermédiaire entre le charge et le produit (cf. § 2 et 3).

La mise en œuvre de la LOLF pourrait donc passer par une analyse détaillée de coût des actions composant les programmes, qui nécessiterait de se reporter aux facteurs explicatifs de la dépense, sensuels dans le BBZ.

2. Les utilisations possibles.

Cette méthode :

- vise à justifier les différents postes budgétaires, à en suivre l'évolution et à rendre compte de leur emploi. Elle ne conduit pas à donner une clé de construction des dotations budgétaires, dont le calibrage résulte de la répartition des contraintes financières globales.
- doit conduire les décideurs publics à s'interroger sur la poids financier respectif des activités, des services, et ainsi les aider dans les affectations de ressources.

Le modèle BEZ se référant aux profils des activités est à développer aussi loin que possible dès lors que ce produit peut être identifié et son coût de revient unitaire déterminé.

Lorsqu'une telle justification de la dépense pose problème, une justification par les charges sera utilisée (cf. § 4).

La budgétisation au premier euro est un modèle de gestion budgétaire qui a pour objectif de pallier les inconvénients identifiés dans les méthodes « traditionnelles », en particulier au niveau des services fonctionnels.

3. Acteurs concernés.

- Les gestionnaires de crédits en charge d'une activité et disposant pour sa réalisation de moyens affectés (responsables d'administration centrale, de service déconcentré ou d'établissement public).
- Les responsables de l'allocation des ressources au plan politique, dans le mesure où le BEZ est utilisé comme outil de finalisation d'objectifs relevant de programmes et de missions, particulièrement dans le cadre de la mise en œuvre de la LOLF.

4. Comment faire ?

La démarche de mise en œuvre du BEZ s'articule autour de neuf étapes :

1. Il est nécessaire dans un premier temps de découper l'organisation en centres d'activités, c'est-à-dire en unités d'analyse budgétaire.
2. Pour chaque unité d'analyse, identifier chacune des activités élémentaires qui la constituent en prenant soin de réaliser :
 - une mise à plat et une codification des activités ;
 - une évaluation des coûts par activité élémentaire identifiée.

FICHE

3. Pour chacune des activités, les responsables sont amenés à déterminer le degré de priorité des activités, c'est-à-dire à définir quelles sont les activités qui leur paraissent essentielles au regard des missions et des objectifs stratégiques de l'organisation, et spécialement de ce centre d'activité.
4. Pour chacune des activités et au regard des priorités fixées préalablement, il est nécessaire d'apprécier le niveau d'effort en termes d'intensité et en termes de qualité.
5. Ensuite, afin de déterminer le niveau de base d'activité (qui permettra d'établir le budget en base zéro), c'est-à-dire le niveau d'effort minimal d'accomplissement des activités prioritaires ou non en ce qu'il faut qu'une activité n'a plus de raison d'être.
6. Déterminer les variantes ou les modules (qui varient soit par l'intensité, soit par la qualité) de ce niveau de base.
7. Classifier ces modules en termes budgétaires et analyser les écarts par rapport au budget base zéro et aux autres modules.
8. Classer les différents modules en fonction de ces résultats et de l'intérêt qu'ils présentent au regard des priorités affichées.
9. Enfin, élaborer différents scénarios budgétaires par consolidation des variantes.

Les différents modules (variantes) dans le cadre du BZZ.

Niveau des priorités	Activités		
	de base	complémentaires	
		existantes	nouvelles
Minimum	budget de base	variante 1	variante 1 bis
Supérieur au niveau minimum	variante 2	variante 3	variante 3 bis

Le modèle de mise en œuvre du BZZ doit être à la fois :

- participative car elle doit associer l'ensemble des acteurs de la chaîne décisionnelle,
- et descendante car, si la définition des activités est précisée au niveau des services, la définition des priorités est de la responsabilité de la direction générale.

Elle doit permettre de faciliter le dialogue budgétaire, de le finaliser sur des choix captaient clairement les priorités et de faire apparaître le lien entre budget et activité.



5. Les points de vigilance - Les conditions de réussite.

La mise en œuvre du B3Z peut s'avérer délicate et assez lourde dans la mesure où elle suppose de définir précisément l'ensemble des activités d'un service et de déterminer les facteurs explicatifs de la dépense associés aux variables de l'activité.

La difficulté essentielle réside dans l'imputation des charges fixes, non directement proportionnelles avec les variations d'activités dont il faudra tenir compte dans l'analyse.

On peut également choisir de ne pas engager la procédure B3Z de façon systématique et pérenne. Dans les années suivant la mise en place du B3Z, il pourra être envisageable de revenir aux méthodes incrémentales sur une base redéfinie.

La méthode B3Z peut être l'occasion de procéder, lors de sa mise en place, à une réflexion sur l'opportunité ou la valeur ajoutée de tel ou tel type de dépense au regard des objectifs du service et de déboucher sur une reconfiguration de la structure des dépenses.

Par ailleurs, l'évaluation des conséquences d'une non-réalisation d'activités ou d'un niveau d'effort, et en particulier la mesure des économies réelles susceptibles d'être obtenues, doit être réalisée de manière précise.

Quelques questions peuvent éclairer et aider à la décision:

- la non budgétisation d'une activité déjà réalisée par un service induira-t-elle une économie réelle pour la collectivité?
- ou bien les coûts seront-ils transférés sur un autre service?
- ou encore faudra-t-il recourir à des achats de prestations externes?
- ou faut-il s'attendre à des surcoûts induits à terme par la suppression d'activités?
- ...

6. Exemple : le service d'action sociale d'une collectivité.

Un service d'action sociale s'interroge sur la pertinence de son budget (il s'agit de données fictives destinées à éclairer le thème).

Ce service réalise plusieurs types d'activités qui peuvent être classées en trois catégories:

- catégorie 1 : les activités de base qui correspondent au cœur de métier du service, à ses missions fondamentales (activité d'accueil, d'entretiens avec les demandeurs, d'enquêtes et de préparation des dossiers);
- catégorie 2 : les activités complémentaires qui sont actuellement réalisées (réunions avec les partenaires extérieurs);
- catégorie 3 : les activités complémentaires qui pourraient être réalisées et qui apporteraient un niveau de qualité supplémentaire (les activités de suivi et d'évaluation des dossiers).

Fiche 6

Dans cette configuration, le budget du service d'action sociale s'élève à 600 000 euros pour l'année.

L'équipe municipale a choisi de préparer son budget en ayant recours à la méthode du budget base zéro.

Il s'agit donc :

- d'évaluer le coût des activités de base (catégorie 1) ;
- de définir le niveau minimal d'activité qui est imposé par les contraintes extérieures (réception de dossiers à traiter) ou que le service se fixe ;
- de définir en conséquence le coût qui lui est associé.

Cette première étape consiste pour les activités de catégorie 1 le niveau d'effort financier minimal. Il est nécessaire de la réaliser pour l'ensemble des catégories d'activités.

Cette méthode (définition et chiffrage) est appliquée aux autres niveaux de qualité ou d'intensité plus élevés, selon des hypothèses variées.

L'équipe municipale est donc amenée à se prononcer sur les choix stratégiques et sur les priorités qu'elle souhaite mettre en œuvre.

En fonction des orientations stratégiques suivies par le service d'action sociale, il convient de déterminer le module qui correspond le mieux aux objectifs poursuivis.

- NIVEAU DE PRESTATIONS -

MODULES DE RÉFÉRENCE BUDGÉTAIRE		NIVEAU DE PRESTATIONS			
		Niveau d'effort minimal	Niveau 1	Niveau 2	TOTAL
Activités de base	1 Accueil des personnes	70	+ 50	+ 10	80
	2 Entretien avec les personnes	100	+ 20	+ 20	140
	3 Ententes	25	+ 50	+ 25	100
Activités complémentaires	4 Préparation des dossiers	200	+ 50	+ 50	300
	5 Suivi journalier pour le planning	25	+ 15	+ 10	50
	TOTAL	400	+ 225	+ 155	780

Le niveau d'effort minimal est la base incompressible, et les différentes options - niveau 1 et niveau 2 - se rajoutent au budget minimal ou budget de base.

7. Pour aller plus loin...

Consulter les fiches suivantes :

- « Elaboration d'un budget dans le cadre d'une démarche de contrôle de gestion » ;
- « Segmentation des activités » ;
- « Les ratios budgétaires » ;
- « Méthode ABC ».

Quelques références bibliographiques :

- *Le management public. PUF. Que sais-je ?* ;
- *Le cadre des charges pour l'élaboration des nouveaux contenus des budgets ministériels (mise en œuvre LCDF) direction du budget* ;
- *Zero-Base Budgeting - a practical management tool for evaluating expenses*, Pyotr P (1973), John Wiley et Sons, New York ;
- *Le budget base zero : conditions d'introduction et limites d'application*, Conway, 1991 ;
- *Le profil du budget base zero*, Maurice Tchéria, Jean Pierre Vellier, Georges Gerblin, InterEditions 1993 ;
- *Les budgets à base zero*, La Revue du Financier n° 54, mai-juin 1997

Un site Internet intéressant :

http://www.aon.fr/ressources/fr/contenu/accueil/objets/obj_011882.html (en version publique)

8. Compléments.

8.1. Le modèle explicatif de la dépense par les produits.

Dans ce modèle, l'équation de base pour expliquer le montant d'une dotation budgétaire s'écrit :

$Dotation = \text{volume de produits} \times \text{coût de revient unitaire}$.

Par exemple, pour justifier la dotation d'un service chargé d'une action d'accompagnement du retour à l'emploi de chômeurs, on se fondera sur le volume de prestations d'accompagnement effectué d'une part, sur le coût de revient unitaire de prise en charge d'autre part.

8.2. Le modèle explicatif de la dépense par les charges.

Dans ce modèle, l'équation de base pour expliquer le montant d'une dotation budgétaire s'écrit :

$Dotation = \text{volume de ressources nécessaires} \times \text{coût unitaire des ressources}$.

Par exemple, pour justifier la dotation d'un programme en crédits de personnel, on expliquera les déterminants de ses effectifs d'agents d'une part, les déterminants du coût unitaire d'autre part (évolution de la structure des emplois, de la valeur du point d'indice...). De même, pour justifier une dotation de fonctionnement, on expliquera les paramètres physiques (agents en service, mètres carrés...) et financiers (dépense logistique par agent, coût des locations, charges d'entretien...).