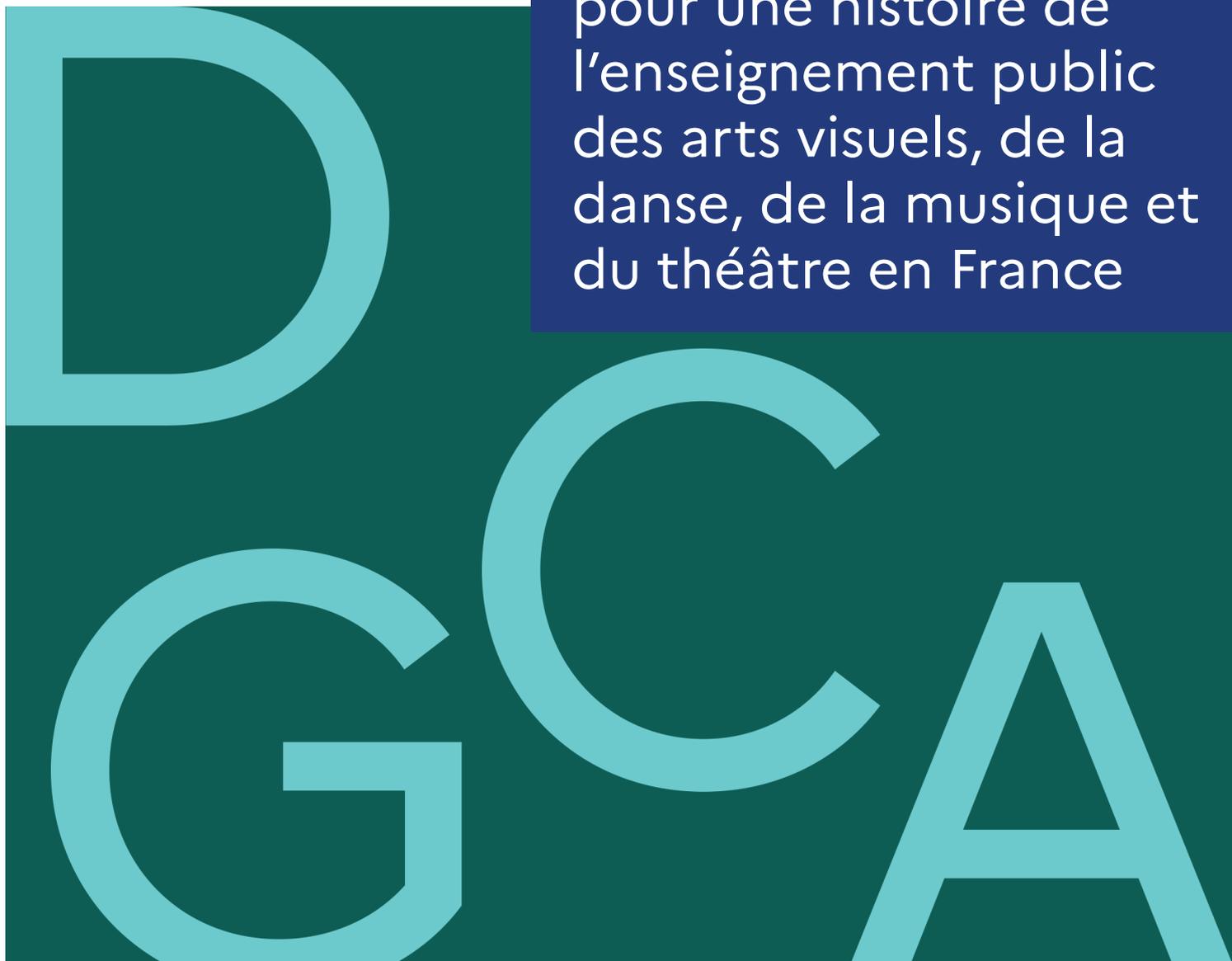




**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

Quelques repères pour une histoire de l'enseignement public des arts visuels, de la danse, de la musique et du théâtre en France



Chantal CRESTE, Philippe LE MOAL,
Sylvie SIERRA-MARKIEWICZ, Patrick ZUZALLA
Coordination Philippe LE MOAL

MARS 2024

Sommaire

4 Institutions ecclésiastiques et écoles

- 4 Musique - De la formation des clercs à la liturgie chantée, les premières écoles
- 5 Arts visuels - Scriptoria et enlumineurs, un artisanat au service du Verbe et de la Lumière
- 6 Arts de la rue - Jongleurs, saltimbanques : une formation hors de l'emprise ecclésiastique

7 Arts et métiers

- 7 Maîtres et apprentis - La formation prise en main par les métiers (XII^e siècle)
- 7 Arts visuels - La corporation des Imagiers
- 7 Musique et danse - Les corporations de Ménétriers

9 Les institutions artistiques royales

- 9 Musique - Jouer au service du roi : la Chapelle, la Chambre, l'Écurie
- 9 Danse - Instruire le courtisan (fin du XV^e siècle)
- 9 Arts visuels - Agencer et embellir les résidences royales (XVI^e siècle)

9 Le tournant académique

- 9 Arts visuels - Monopole de l'enseignement (1665), ramification en province de l'Académie (1676) et consécration de la peinture et de la sculpture comme arts libéraux
- 10 Danse - L'Académie royale de danse (1661) et la « Belle Dance », matrice de la danse classique
- 12 Musique - L'Académie royale de musique (1672), matrice de l'École royale de chant (1784)
- 13 Théâtre - Les premières écoles d'art dramatique (1772-1790)
- 14 Danse - L'École de danse de l'Opéra pérenne depuis 1713, noblesse de l'art chorégraphique et autres pratiques dansées
- 14 Gestation d'une abolition des privilèges dans l'enseignement des arts

14 L'impact de la philosophie des Lumières

- 14 Valoriser l'expérience acquise par les sens
- 14 Arts visuels - Vers la gratuité : des écoles municipales de dessin (1741-1789) à l'École royale de dessin (1766)
- 15 Arts visuels et musique - Refontes engagées par la Révolution, création du Conservatoire de musique de Paris (1795)

16 Enseignement des arts et pacte républicain

- 17 Arts visuels - Inscription de l'enseignement du dessin dans l'enseignement général (1802) et déploiements vers la province, fondation de l'École supérieure des Beaux-Arts de Paris (1817)
- 17 Musique et théâtre - Permanences et nouveautés de l'enseignement du Conservatoire de musique de Paris, première émancipation pour l'art dramatique (1806)

- 17 Danse - Transmission de la danse artistique au sein des maisons d'opéra, instruction dansée des jeunes hommes dans le cadre du service militaire
- 18 Musique - Les écoles municipales : repérage des talents en province, élargissement du réseau (loi des Communes, 1884), entrée dans l'enseignement général (loi Ferry, 1882)
- 19 Arts visuels - Abandon de la méthode académique dans l'enseignement des beaux-arts et renforcement des arts appliqués
- 20 Danse - Les écoles privées au service d'une socialité de la danse, premiers stigmates d'une opposition entre danse et sport
- 20 Arts visuels - Réforme de l'enseignement du dessin : l'entrée en scène de la créativité (début du XX^e)

20 L'enjeu des arts populaires

- 20 Musique - La fin des maîtrises : développement des goguettes, mouvement orphéonique, chorales
- 20 Danse - L'influence de la danse libre
- 20 Danse et musique - Le mouvement folkloriste, première ouverture aux pratiques des régions de France et du monde

22 La structuration de l'enseignement initial de la musique et de la danse

- 22 Musique - Le plan Landowski (1966) : une politique nationale d'enseignement de la musique
- 22 Danse - Un impact mesuré et à retardement du plan Landowski sur son enseignement, vers un début d'intégration de la danse contemporaine au conservatoire (1978)
- 24 Arts plastiques - Le primat de l'enseignement supérieur sur l'enseignement initial : réformes des études (1954 et 1972)

25 Décentralisation, structuration de la filière et ambition politique

- 25 Musique - Le plan Landowski (1966) : une politique nationale d'enseignement de la musique
- 25 Musique et danse - Un cadre statutaire de la filière culturelle de la fonction publique territoriale (1984), des diplômes spécifiques pour les enseignements artistiques (1981-1989)
- 26 Théâtre, cirque - Une structuration plus tardive des diplômes (1992-2015)
- 26 Vingt ans de politique affirmée (1981-2001) - Des actes forts des années 1980 à la Charte de 2001
- 28 Lois de 2004 et 2016 (LCAP) - Répartition des compétences entre les collectivités locales et l'État
- 28 Schémas pédagogiques nationaux et logique de classement des conservatoires (1980- 2016)

30 L'élargissement du périmètre des pratiques artistiques

- 30 Arts visuels - Au-delà du dessin : apparition de la notion d'« arts plastiques », affirmation des arts appliqués.
- 31 Musique - L'apport de Maurice Fleuret à la direction de la musique et de la danse (1981-1986)
- 32 Danse - La loi de 1989 sur l'enseignement de trois disciplines de la danse
- 32 Cirque - De la reconnaissance progressive au diplôme d'État (2011)

33 Incrire pleinement les enseignements artistiques initiaux dans le XXI^e siècle

Poser les jalons d'une histoire des enseignements artistiques publics se heurte d'emblée à deux questions. Qu'entend par « enseignement public » ? Et, où commencer ? C'est sans conteste la Révolution française qui pose le cadre de notre État moderne et clarifie le périmètre des compétences publiques. Toutefois, celui-ci résulte du transfert à l'État de fonctions héritées de l'Ancien Régime dans lequel, aux côtés du prince, l'Église a joué un rôle institutionnel essentiel. Il importe donc de rendre compte aussi de ce rôle qui concerne notamment l'enseignement et les arts, en particulier, la musique et les arts plastiques.

Institutions ecclésiastiques et écoles

Au Moyen-Âge – surtout durant le Haut Moyen-Âge – la foi chrétienne représente le pôle autour duquel gravitent les institutions et les activités. Dès lors, les **clercs jouent un rôle essentiel dans la société** et leur formation revêt une grande importance pour le bon fonctionnement de celle-ci. Elle **doit notamment consacrer une large place à la musique**, car ils sont amenés à prendre une part active à la liturgie chantée, soit en tant que chantres dans une schola ou une maîtrise dédiée à l'exécution du chant liturgique, soit a minima comme lecteurs ou psalmodieurs pendant les offices ou au réfectoire.

L'apprentissage du répertoire (à l'époque il s'agissait d'une musique monodique modale) se faisait par transmission orale, viva voce, de bouche-à-oreille, sans support noté. Ce n'est qu'au XI^e siècle qu'apparaîtront les premiers livres de chœur facilitant l'exécution des pièces. Cette importance accordée à l'art vocal explique que **Charlemagne**, dans son *Admonitio generalis* (789), **place le chant au premier rang des matières à enseigner**. L'École de Metz sera le point de départ de la diffusion du chant romain.

Dans chaque couvent et école rattachée à une cathédrale (écoles monastiques et épiscopales), on apprend l'*Ars musica* – les psaumes (psalmos), la musique (notas), le chant (cantus) – avant le comput (calcul du calendrier ecclésiastique) et la grammaire.

Plus tard, des écolâtres issus des écoles épiscopales ou canoniales créeront dans plusieurs villes de la Chrétienté latine des *scholae cantorum* (écoles de chantres). Certaines d'entre elles choisiront leurs écoliers, selon la coutume romaine, parmi les enfants abandonnés. On leur donnera le nom de *panistae* (du latin *panis*, le pain, c'est-à-dire « enfants gagnant leur pain en chantant »).

Telle est l'origine des **maîtrises**, qui furent souvent de **véritables conservatoires de musique avant la lettre** et jouèrent un rôle essentiel dans la vie musicale jusqu'à la fin de l'Ancien Régime. Ces diverses institutions (écoles conventuelles, épiscopales, paroissiales, municipales, *scholae cantorum*) assuraient une formation élémentaire. Dépasser ce stade sera le rôle des écoles humanistes et des universités.

L'essor urbain des XII^e et XIII^e siècles et le développement d'une bourgeoisie se traduit aussi par une concentration, dans les villes, d'élèves

attirés par des maîtres réputés... À Paris, l'afflux de la population estudiantine aboutit à la **création d'une corporation, l'Universitas magistrorum et scolarium, université à laquelle le roi Philippe Auguste octroie en 1200 des privilèges**, confirmés par le pape Innocent III en 1215.

En 1257, Robert de Sorbon crée un collège destiné à accueillir des étudiants en théologie. La pratique et la théorie musicales, considérées comme sciences mathématiques avec leurs méthodes chiffrées, font partie du quadrivium aux côtés de l'arithmétique, de la géométrie et de l'astronomie. C'est très certainement dans les murs de ce collège que le trouvère artésien Adam de la Halle s'initia, vers 1270, à la technique polyphonique qu'il fut ensuite le premier à appliquer à des compositions profanes, ses célèbres rondeaux à trois voix.

Les établissements religieux, principalement les abbayes, assurent également à l'époque le rôle essentiel de **transcription des manuscrits et de fabrication des livres**. Ce travail est effectué au sein d'un **scriptorium où sont regroupés copistes et enlumineurs**. Ces derniers, qui sont parfois des femmes, apprenties des maris souvent reléguées à la préparation des matériaux, ont en charge la **réalisation des lettrines, miniatures et autres motifs** qui ornent les manuscrits.

Au sein de ces ateliers s'élaborent et se **transmettent les techniques de l'esquisse, du mélange des pigments de couleurs avec la colle animale, du coloriage par couche, de l'application des feuilles d'or**. On doit ainsi au moine Théophile un des premiers manuscrits consacrés à ce que l'on appelle aujourd'hui les arts visuels : daté de la première moitié du XII^e siècle, c'est une sorte d'encyclopédie des savoirs techniques dans le domaine de l'art (excepté la sculpture) où il traite des couleurs, de la peinture, du vitrail, de la mosaïque, du niellage, de l'orfèvrerie, de la facture d'orgue.

Au Moyen-Âge, la peinture et la sculpture ne sont pas au nombre de ce que l'on appelle depuis l'antiquité les sept « arts libéraux », artes liberales,

dignes des hommes libres, que sont la grammaire, la dialectique, la rhétorique, l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie, la musique. Elles **ne font donc pas partie des enseignements humanistes**. L'artiste visuel est un artisan (art : technè en grec) et le critère majeur de la profession de peintre et de sculpteur est le métier en tant que savoir-faire ; il relève des artes mechanicae, réservés aux travailleurs manuels.

Au cours du XIII^e siècle, l'essor de l'université et des administrations engendre l'émergence d'un nouveau public amateur de livres et donc d'un marché laïc et d'un besoin en artisans formés : pour y répondre, **certaines scriptoria deviennent alors des écoles de scribes ou d'enlumineurs** (scriptoria royaux ou impériaux).

Parallèlement à l'emprise ecclésiastique, **des artistes profanes, jongleurs, baladins, colporteurs, bateleurs et ménestrels¹** apprennent leur art par échanges et contacts mutuels lors des rassemblements organisés principalement hors période de Carême, où tout divertissement profane est interdit.

Ils sont bouffons, mimes ou acteurs, acrobates ou saltimbanques, montreurs de marionnettes ou d'animaux, joueurs d'instrument, danseurs de corde ou avaleurs de feu. La plupart, saltimbanques ou « vagants », se produisent sur les places publiques, certains dans les cours. Parmi eux figurent des lettrés, souvent des clercs en rupture de ban, qui concourent au développement d'une production abondante de farces grotesques et burlesques, épopées et chansons de geste, poésie courtoise et érotique déclamée ou mise en musique, dialogues mimés, joutes oratoires, etc.

Durant le XIII^e siècle, l'Église établit une distinction entre les jongleurs de cour, raffinés, ceux qui chantent les chansons de geste et les vies des saints, auxquels elle reconnaît une activité licite, et les autres qui à ses yeux vivent dans le vice et s'adonnent aux **activités réputées alors diaboliques du jeu instrumental et de la danse**.

¹Cf. Luc Charles-Dominique, Les ménestriers français sous l'Ancien Régime, Klincksieck, 1994.

Arts et métiers

À partir du XII^e siècle, alors que se constituent progressivement des **pouvoirs communaux** (consulat, échevinat), **les métiers s'organisent en communauté au sein des cités**. Dotées de statuts avalisés par les autorités locales, les communautés de métier ou corporations ont notamment pour rôle la protection des usages et méthodes de la profession concernée, la régulation de la communauté et **la charge de former ceux qui sont appelés à l'exercer**.

Cette mutation conduit le pouvoir royal à intervenir à de nombreuses reprises pour régenter les corporations qui tendent à se constituer comme pouvoir civil à mesure qu'elles prennent de l'importance dans la vie communale et économique. Ainsi, en 1170, Louis VII accorde des statuts aux marchands d'eau de Paris. Vers 1260, Louis XI fait rassembler et recenser les règlements régissant les divers corps de métiers par Étienne Boileau, prévôt des marchands de Paris qui établit le Livre des métiers publié en 1268. En 1467, l'ordonnance dite des Bannières généralise les armoiries pour les corporations qui passent entièrement sous l'autorité royale au fil de plusieurs édits publiés par Henri II (1581), Henri IV (1595) et enfin Colbert (1673).

Dès le Livre des métiers publié en 1268 qui concerne la situation à Paris, est identifiée **la communauté des « Imagiers »** qui étaient des tailleurs ou sculpteurs de statues, statuettes ou crucifix, en bois, pierre, os, corne ou ivoire destinés à l'Église, alors le principal commanditaire, mais aussi aux nobles ou riches bourgeois. La communauté détenait le monopole de l'exercice du métier et le privilège exclusif de « tenir boutique ».

Cette corporation se divisait en **deux branches : la sculpture**, d'une part, et, d'autre part, **la peinture**,

car l'usage était alors de recouvrir les statues de dorures et de couleurs. Dans les deux cas, il s'agissait d'un métier franc, c'est-à-dire qui n'était pas assujéti à des taxes d'accès. Pour prendre un apprenti, le maître sculpteur devait justifier de 8 ans d'apprentissage ou d'activité ; hormis ses enfants légitimes, il ne pouvait prendre qu'un seul apprenti à la fois et le travail de nuit lui était interdit. Le peintre quant à lui pouvait avoir autant d'apprentis et valets qu'il le souhaitait et pouvait travailler de nuit². Après une période de cinq ans d'apprentissage, l'apprenti devenait compagnon pour une période de quatre ans jusqu'à la confection du chef-d'œuvre grâce auquel il pouvait devenir maître. La concurrence entre les maîtres était contrôlée par les représentants de la corporation.

Encore identifiée par l'Ordonnance des Bannières en 1467, la corporation des Imagiers est toutefois à Paris en forte rivalité avec celles des Orfèvres, ce qui la conduit à fusionner avec la corporation des Tabletiers et Peigniers en 1507. Elle retrouve son indépendance par la suite sous l'intitulé « Peintre-tailleur d'images-sculpteur » qui figure dans la Liste générale et rôle de tous les arts et métiers établie en 1586 puis sous celui de « Peintres, sculpteurs, graveurs et enlumineurs » dans l'Armorial général qui recense en 1696 l'ensemble des corporations dotées d'armoiries.

Il existe des spécificités locales : les émailleurs font la réputation de Limoges, les faïenciers celle de Nevers. Henri IV fait venir des liciers des Flandres et contribue à l'installation des premiers ébénistes à Paris, venus d'Allemagne et des Pays-Bas, etc.

Parallèlement, durant le XV^e siècle apparaissent des **traités théoriques** – notamment ceux de Léon Battista Alberti (1402-1472) – qui s'emploient à

²Le Livre des métiers, Titre LXI, 1268, <http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM110190&l=310&M=chemindefer>

démontrer que la peinture, la sculpture, l'architecture, rassemblés sous l'intitulé « arts du dessin », peuvent prétendre au rang des arts libéraux. Le peintre, le sculpteur et l'architecte sont progressivement reconnus autant comme des hommes de savoir que de savoir-faire.

En revanche, le Livre des métiers ne mentionne pas de corporation relative à la musique, ce qui confirme le statut particulier de cet art consacré par la création en 1200 de la corporation particulière l'Universitas magistrorum et scoliarium déjà évoquée ci-dessus.

Toutefois, dès la fin du XIII^e siècle, on identifie des musiciens au service des princes, et en 1321 une trentaine d'entre eux présentent au Prévôt de Paris un projet de statuts de la corporation des ménétriers aussi dénommée Ménestrandise.

Le chef de la corporation y prend le titre de prévôt de Saint-Julien et les statuts précisent que c'est à lui qu'il faut s'adresser pour disposer de « ménestrels ». Révisés en 1407, les statuts parlent alors de « roi des ménestrels », titre qui sera transformé un peu plus tard en « roi des violons ». L'apprenti recevait de lui son brevet, l'étranger sa licence de jouer en ville. En 1586, la Liste générale et rôle de tous les arts et métiers identifie la communauté de métiers des Joueurs d'instruments.

Renouvelés en 1658, les statuts étendent l'autorité du roi des violons, lui permettant d'avoir « des lieutenants dans chaque ville pour faire observer les statuts, recevoir et agréer les maîtres ». La durée d'apprentissage est fixée à quatre ans et les statuts précisent que personne « ne pourra tenir école, montrer la danse ni les jeux des instruments hauts et bas, s'attrouper de jour ni de nuit pour donner des sérénades et jouer des dits instruments en aucune noce ou assemblée ni faire autre chose concernant l'exercice de ladite science, s'il n'est reçu maître ou agréé par le-dit roi ou ses lieutenants ».

Dès leur constitution, les corporations de ménétriers ont également pris compétence sur l'exercice de la danse, ce que viennent confirmer les statuts de 1658 de la Ménestrandise qui précisent que les maîtres sont dits « maîtres à danser et joueurs d'instruments ». Cela s'explique par le fait qu'à l'époque, l'animation des bals et autres fêtes dansantes constituait une part essentielle de l'activité des ménétriers aussi bien à la ville que dans les cours seigneuriales, ce à quoi s'ajoutait l'enseignement des danses dans la haute société.

Les métiers du théâtre quant à eux ne semblent pas s'être organisés en corporation.

Les institutions artistiques royales

Échappaient toutefois au contrôle de la Ménestrandise, les **trois institutions assignées aux besoins musicaux de la cour du roi** : la Chapelle, la Chambre et l'Écurie³.

La Chapelle était, des trois entités, la plus ancienne et la plus fournie en musiciens. Attestée depuis le règne de Charles V (1364-1380) elle avait pour fonction de célébrer l'office divin dans le cadre de la chapelle privée du roi et elle suivait celui-ci dans ses déplacements, même lorsque les circonstances l'amenaient à s'éloigner de ses lieux de résidence habituels pour une longue période.

Figurant dans des sources de 1380, l'Écurie avait pour vocation de jouer sa musique en plein air dans les parades et sur les champs de bataille (répertoire militaire) ou lors des banquets, fêtes et réceptions (répertoire festif). Employant des instruments qui pouvaient se faire entendre aisément (tambours, trompettes, sacqueboutes, fifres), elle tenait une place importante dans le cérémonial royal, puisque, lors des réceptions et des banquets, ses membres étaient vêtus de livrées aux couleurs du roi.

Destinée à produire une musique de divertissement pour la personne royale dans un cadre clos et intime, pratique dont il existe des témoignages dès 1315 sous le règne de Louis X le Hutin, la **Chambre** n'a été constituée sous ce nom en tant qu'entité organisée que sous le règne de François Ier. Elle accordait une place plus grande à la notion de musicien soliste que l'Écurie ou la Chapelle. Rebaptisée la **Grande Bande** en 1577 puis les **24 violons de la chambre du Roi**, elle se réunissait en début d'après-midi pour le « souper » du roi. Elle est consolidée en

1653, sous le règne de Louis XIV, par l'adjonction des violons du cabinet, dits la « petite bande », en charge des sérénades, bals, ballets, comédies, concerts particuliers.

Parallèlement, dès la fin du XV^e siècle s'élabore une pratique dansée contribuant à la **construction de la figure du courtisan** que des maîtres à danser propagent depuis l'Italie jusqu'à la cour de France. Se distinguant des répertoires portés par les ménestriers, la danse de cour se construit au fil du XVI^e siècle comme une danse savante tandis que naissent les formes spectaculaires du ballet de cour, ordonnancées par des maîtres à danser qui se transforment peu à peu en maîtres de ballet.

Par ailleurs, à partir du XVI^e siècle, le pouvoir royal se dote d'une surintendance des bâtiments du roi, administration en charge des travaux dans les résidences royales ainsi que, pour partie, du mécénat royal dans le domaine de l'architecture, de la sculpture et de la peinture. Au sein de cette administration apparaît en 1603 la charge de « **Premier Peintre du Roi** » qui sera notamment occupée par Nicolas Poussin (de 1641 à 1664) et Charles Le Brun (de 1665 à 1690).

L'importance prise par la cour de France et la place qu'elle donne aux arts va conduire à une nouvelle mutation de l'organisation des métiers artistiques et des enseignements auxquels ils donnent lieu. Parallèlement aux corporations qui subsistent, et tentent de résister, le pouvoir royal instaure de nouvelles entités appelées à gouverner les arts pendant un siècle et demi.

³La musique à la cour du roi de France (1461-1515), Bertrand Depeyrot, École des Chartes, 2009.

Le tournant académique

Le premier domaine concerné est celui des arts plastiques avec la fondation de l'**Académie royale de peinture et de sculpture en 1648**, créée sous l'impulsion d'une douzaine de peintres dont Philippe de Champaigne et Charles le Brun, sous la protection de Mazarin, dans le but de s'opposer à l'influence de la Maîtrise de Saint-Luc, corporation fondée en 1391 qui contrôle le marché et sanctionne le mode de formation des artistes, refondée en 1649 avec à sa tête Simon Vouet, maître de Le Brun.

Réorganisée par Colbert, désigné vice-protecteur en 1663, l'Académie obtient, **à partir de 1665, le monopole de l'enseignement des arts visuels** et met en place un prix annuel qui permet aux lauréats d'obtenir un séjour à l'**Académie de France à Rome fondée en 1666**.

Le parcours de l'académicien est strictement progressif : élève, agrégé, conseiller, adjoint à professeur, professeur, adjoint à recteur, recteur, directeur. L'essentiel de l'enseignement est basé sur la pratique du dessin, la géométrie, la perspective, l'anatomie, l'histoire, la littérature. La peinture est divisée en genres hiérarchisés : au sommet la grande peinture d'histoire, puis le portrait, les scènes de genre, la peinture de paysage, la peinture animalière, la nature morte, les fêtes galantes.

Dix ans plus tard, en 1676, paraît un Règlement pour l'Établissement des Écoles académiques de peinture et sculpture dans toutes les villes du Royaume où elles seront jugées nécessaires. Il s'ensuit une première vague de création de telles écoles mais les initiatives bordelaise, lyonnaise et rémoise, faute de moyens, se soldent par des échecs⁴ et il faudra attendre le milieu du XVIII^e

siècle pour qu'une nouvelle vague se traduise par des résultats durables.

La création des académies donne aux peintres et sculpteurs la possibilité **d'échapper aux contraintes imposées par les corporations** et de revendiquer le **statut d'artiste « savant »** du fait d'une formation reposant non plus seulement sur des techniques mais sur des acquisitions formelles : imitation des anciens, recours aux disciplines scientifiques modernes. Le tournant académique accrédite définitivement la peinture et la sculpture comme « arts libéraux » distincts de l'artisanat et du commerce.

Parallèlement, Colbert va aussi favoriser **l'émergence de manufactures nationales** en leur accordant des monopoles avantageux : la manufacture des Glaces qui deviendra plus tard Saint-Gobain, les Gobelins et Aubusson pour les tapisseries, Alençon pour la dentelle, l'atelier de porcelaine de Vincennes fondé par la marquise de Pompadour qui deviendra la manufacture de Sèvres, la manufacture nationale d'armes de Saint-Étienne, qui a définitivement fermé ses portes en 2001, les premières cristalleries de Lorraine comme Saint-Louis et Baccarat. Il fait recruter des ouvriers qualifiés et mène une action d'envergure en faveur d'une production nationale.

Peu après, intervient la fondation **en 1661 de l'Académie royale de danse** par Louis XIV. La création de cette entité qui disparaîtra à la Révolution rend compte de la place essentielle que tient alors la danse et du souci qu'a pour la pratique de cet art le Roi Soleil – surnom qui lui vient d'un rôle qu'il a tenu en 1653, à l'âge de 15 ans, dans le Ballet royal de la Nuit.

⁴Vi-Tong Nelly, "Apprendre à dessiner au XVIII^e siècle : normes et limites de l'enseignement académique", Revue Transversale du LIR3S, Revue TRANSVERSALES du Centre Georges Chevrier - 7 - mis en ligne le 23 novembre 2015. URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/transversales/Normes_et_Individu/N_Vi_Tong.html

C'est ce dont témoigne parfaitement le texte des Lettres patentes pour l'établissement de cette académie : « Louis, par la grâce de Dieu, Roi de France et de Navarre, à tous présents et à venir, Salut. Bien que l'Art de la Danse ait toujours été reconnu l'un des plus honnêtes et plus nécessaires à former le corps, et lui donner les premières et plus naturelles dispositions à toute sorte d'exercices, et entre autres à ceux des armes ; et par conséquent l'un des plus avantageux et plus utiles à notre Noblesse, et autres qui ont l'honneur de nous approcher, non seulement en temps de guerre dans nos armées, mais même en temps de paix dans le divertissement de nos Ballets ; néanmoins, il s'est pendant les désordres et la confusion des dernières guerres, introduit dans le-dit Art, comme en tous les autres, un si grand nombre d'abus capables de les porter à leur ruine irréparable, que plusieurs personnes pour ignorantes et inhabiles qu'elles aient été en cet Art de la Danse, se sont ingérées de la montrer publiquement ; en sorte que le petit nombre de ceux qui se sont trouvés capables de l'enseigner aient par leur étude et leur application si longtemps résisté aux essentiels défauts dont le nombre infini des ignorants ont tâché de la défigurer et de la corrompre en la personne de la plus grande partie des gens de qualité ; ce qui fait que nous en voyons peu, dans notre Cour et suite, capables et en état d'entrer dans nos Ballets et autres semblables divertissements de Danse, quelque dessein que nous eussions de les y appeler. À quoi étant nécessaire de pourvoir et désirant rétablir le-dit Art dans sa première perfection et l'augmenter autant que faire se pourra, Nous avons jugé à propos d'établir en notre bonne ville de Paris, une Académie Royale de Danse, à l'exemple de celle de Peinture et de Sculpture. (...) »

Cette décision continue de faire sentir ses effets jusqu'à nos jours en cernant le type de danse dont la puissance publique se saisit. Car la danse que le Roi charge l'Académie de préserver et de transmettre est celle d'une partie très restreinte de la population, la Cour. Dénommée alors Belle Dance, **la pratique dansée des courtisans va constituer la matrice de ce que l'on appelle aujourd'hui « danse classique »** et qui sera

pendant plus de trois siècles, la seule pratique de danse disposant d'un enseignement public. Si l'enjeu est pour le Roi de pouvoir s'entourer de danseurs à son niveau, rappelons que, de manière plus générale, à l'époque trois qualités majeures font l'homme de cour : savoir monter à cheval, savoir manier l'épée et savoir danser.

L'importance accordée à la danse en fait alors une pratique recommandée dans l'enseignement à destination des officiers, ce que Louvois formalise en dotant les compagnies de cadets qu'il crée par ordonnance en 1682 de quatre maîtres : un pour la lecture, l'écriture et l'arithmétique, un pour les mathématiques et le dessin, un pour les armes et la voltige, un pour la danse.

Une dizaine d'années plus tard, la création en 1669 de l'**Académie d'opéra et représentations en musique et en vers français**, ancêtre de l'Opéra de Paris, va progressivement modifier les usages dansés de la Cour. Petit à petit, les ballets vont quitter les salles d'apparat des palais royaux pour prendre place au sein de différentes formes de spectacles à structure lyrique ou dramatique donnés sur les scènes des théâtres à l'italienne qui sortent alors de terre.

Ce faisant, la pratique de danse évolue de sorte qu'elle échappe de plus en plus aux gens de cour et que va se faire jour la nécessité de former des danseurs susceptibles de répondre aux nouveaux usages.

À la différence de l'Académie royale de danse, l'Académie d'opéra et représentations en musique et en vers Français, devenue **Académie royale de musique** en 1672, n'a pas initialement de mission de formation.

Il lui revient de promouvoir en France l'opéra, genre récemment importé d'Italie et comme le précisent ses Lettres patentes de permettre « *que tous les Gentilshommes, Damoiselles, & autres personnes puissent chanter audit Opéra, sans que pour ce ils dérogent au titre de Noblesse, ni à leurs Privilèges* ».

Toutefois, Jean-Baptiste Lully, appelé à la direction de l'Académie, observant que les maîtrises religieuses ne sont pas en mesure de préparer aux besoins de l'art lyrique profane, s'empresse d'y fonder et d'y diriger une **école de chant et de déclamation**. L'activité de celle-ci ayant cessé à sa mort en 1687, des initiatives privées tentent alors d'y suppléer : une de ses élèves, Marthe Le Rochois crée ainsi une école de chant et de déclamation qui fonctionne de 1698 à 1726. De son côté, la cantatrice Christina Antonia Somis, épouse du peintre Carle Van Loo, ouvre parallèlement une école où elle enseigne les vocalises.

Constatant un manque cruel d'artistes de qualité, Louis XIV décide en 1713, deux ans avant sa mort, d'établir auprès de l'Académie royale de musique une **École de musique, danse et d'instruments**, où l'enseignement est gratuit, complétée en 1714 par une École de chant⁵.

Fragiles sur le plan de la formation dispensée qui ne conduit qu'à des apprentissages très superficiels, ces écoles subissent aussi la gestion désastreuse de l'Académie ce qui conduit Louis XVI, en 1780, à les rattacher au ministère de sa Maison et à leur attribuer une subvention annuelle.

La persistance de la médiocrité des artistes, dont souffre d'ailleurs aussi la Chapelle royale, conduit en 1784, par arrêt du Conseil d'État du roi, à la **création de l'École royale de chant**⁶ installée dans l'hôtel des Menus-Plaisirs. L'arrêt précise qu'elle doit être « tenue par d'habiles maîtres de musique, de clavecin, de déclamation, de langue française, et autres, chargés d'y enseigner la musique, la composition et en général tout ce qui peut servir à perfectionner les différents talents propres à la musique du roi et à l'Opéra ».

De son côté, la **Comédie-Française** – ou Théâtre Français – fondée par ordonnance royale de Louis

XIV le 21 octobre 1680⁷ ne semble pas s'être souciée de formation avant l'ouverture en 1714 de l'Opéra-comique qui progressivement va lui soustraire tant de recrues que les acteurs Lekain (Henri-Louis Caïn, dit-), Bellecourt (Jean-Claude-Gilles Colson, dit -) et Prévillo (Pierre-Louis Dubus, dit -) présentèrent, en 1756, aux premiers gentilshommes de la Chambre un Mémoire précis faisant état de « la nécessité d'établir une École royale, pour y faire des élèves qui puissent exercer l'art de la déclamation dans le tragique et s'instruire des moyens qui forment le bon acteur comique » sur la base du constat que « les jeunes gens de l'un et de l'autre sexe regardent le talent de la déclamation comme un art purement accessoire au nouveau genre de l'opéra-comique introduit en France [...] Il en résulte que la facilité du genre, que des succès très aisés à obtenir, que l'espoir d'une fortune promptement leur font négliger la partie essentielle de leur art. »⁸ Une tentative est faite en 1771 par Prévillo qui obtient un privilège de trois ans et des subventions en décembre 1772 pour créer une **École royale de déclamation** mais sa maladresse suscite contre lui l'hostilité de certains fonctionnaires de la Cour et des Comédiens-Français, parmi lesquels François-René Molé, qui s'applique à démontrer l'inutilité de l'entreprise. À vrai dire, l'école ne pourra se prévaloir que d'une seule élève de talent, M^{lle} Contat, et finit par être supprimée en 1778.

En 1786, l'École royale de chant de l'hôtel des Menus Plaisirs récemment créée est complétée par une nouvelle **École royale dramatique** sous la direction de Molé, Dugazon (Jean-Henri Gourgaud, dit -) et Fleury (Joseph-Abraham Bénar, dit -), comédiens ordinaires du roi. Les Spectacles de Paris, ou calendrier historique et chronologique des théâtres... mentionnent cette école en 1788, en précisant : « Les élèves de l'École royale dramatique ne pourront prendre ce titre et mériter la confiance de MM. les Directeurs de

⁵Les deux écoles sont installées dans un hôtel de la rue Saint-Nicaise, hôtel où se trouve le magasin des décors de l'Opéra, ce qui fait que l'on parle de l'École du Magasin.

⁶L'école est également dénommée École royale de chant et de déclamation.

⁷Il s'agissait alors de pour fusionner les deux seules troupes françaises parisiennes de l'époque, la troupe de l'hôtel Guénégaud (troupe de Molière, dirigée par La Grange) et celle de l'hôtel de Bourgogne. L'acte royal leur accorde le monopole de jouer à Paris, que les Comédiens-Français défendront jalousement au cours du XVIII^e siècle, notamment contre les Comédiens-Italiens.

⁸Constant Pierre. Les anciennes écoles de déclamation dramatique. Notice historique...Paris, 1895.

⁹Constant Pierre. Le Conservatoire national de musique et de déclamation..., Paris, Imprimerie nationale, 1900.

Province, que lorsqu'ils auront obtenu, par leur assiduité leur travail, leurs progrès, un certificat signé par MM. Molé, Dugason et Fleury. »⁹

Cette école attire sur elle l'attention, mais aussi les jalousies, par le biais d'un de ses élèves, Talma, dont les débuts au Théâtre-Français en novembre 1787 sont salués comme très brillants. Sous prétexte d'économie, à partir de janvier 1790, on en revient à des cours de déclamation confiés à Molé et Pillot au sein de l'École de chant aux besoins de laquelle le roi continue à subvenir jusqu'en juillet 1791, ce qui explique l'appellation d'École de chant et de déclamation sous laquelle elle est aussi désignée. En fait, on n'était pas encore persuadé, d'une façon générale, de l'utilité d'une école de théâtre.

L'École de danse est quant à elle été maintenue et a perduré depuis 1713 sans discontinuité jusqu'à nos jours, sous le nom d'École de danse de l'Académie royale de musique et désormais d'École de danse de l'Opéra national de Paris. Initialement destinée aux adultes, elle sera consacrée exclusivement aux enfants à partir de 1780.

Si l'Académie royale de danse avait notamment pour mission de « conférer du fait de la Danse, aviser et délibérer sur les moyens de la perfectionner et corriger les abus et défauts qui y peuvent avoir été ou être ci-après introduits », l'école de danse a pour objectif depuis sa fondation de pourvoir en danseurs le Ballet comme c'est toujours le cas aujourd'hui : « *L'école de danse a pour mission de former les danseurs du ballet de l'Opéra national de Paris et d'assurer la formation professionnelle des danseurs (...)* »¹⁰.

Hors l'École de danse de l'Opéra, l'apprentissage de la danse, dans la haute société, est alors assuré par des maîtres de danse dont les familles s'attachent les services, mais également, bien que l'Église dénonce régulièrement la pratique de la danse, dans les collèges dirigés par les Jésuites. Quant au peuple, il pratique les danses propres au

territoire où il vit, et apprend la danse par imprégnation. Pour les hommes, le service militaire est toutefois l'occasion de découvrir d'autres pratiques que les leurs à travers les brassages de populations qu'il provoque.

Par ces actes fondateurs, les arts et leur apprentissage s'inscrivent alors clairement dans un espace de privilèges propre à l'Ancien Régime tout autant que dans une démonstration de grandeur d'un pouvoir protecteur des Arts et de leurs codes, qui exige, dans le même temps, de disposer d'artistes performants donc formés.

Toutefois, de nouvelles approches sont en gestation et la création en 1750, par un acte royal de Louis XV, de l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse, la seule à porter avec celle de Paris le nom d'Académie royale de peinture après les échecs de Lyon, Bordeaux et Reims à la fin du siècle précédent, marque la fin de l'expansion du modèle académique.

Deux ans auparavant, une inflexion apparaissait avec la création, en 1748, de l'École royale des élèves protégés afin de permettre à des éléments doués, de se préparer pour le concours du prix de Rome permettant d'accéder au séjour à l'Académie de France à Rome. Elle accueillait pour trois ans six élèves de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, avec une petite pension du roi. Illustrant les mutations à venir, elle ferma en 1775, après avoir formé plusieurs artistes de renom comme Jean-Honoré Fragonard.

¹⁰Article 13 du décret modifié portant statut de l'Opéra national de Paris.

L'impact de la philosophie des Lumières

Le XVIII^e siècle est une période très féconde en réflexions sur l'éducation et l'Anglais John Locke¹¹ va fortement influencer les théoriciens français. Rousseau et Diderot, notamment, relayeront ses idées qui prospèrent alors dans un climat de contestation de plus en plus marquée à l'égard de l'éducation dispensée dans les collèges religieux¹² aux enfants de la haute société.

Locke défend l'idée centrale que *c'est par l'expérience acquise par les sens que se forge l'intelligence*. En outre, il « préconise l'idée que l'éducation doit préparer les jeunes gens à exercer un métier ou une profession dans la vie ».

À cette fin, il « *fait ressortir la valeur de l'enseignement du dessin pour apprendre à l'enfant à observer les rapports des objets dans l'espace.* »¹³ Cette approche va contribuer à fortement lier apprentissage du dessin, et plus largement des arts manuels, avec celui des sciences et techniques.

Sur la base de ces idées se substitue à la logique académique une nouvelle dynamique qui s'inscrit dans le prolongement des idées développées par Locke : *à l'instigation des municipalités*, s'ouvrent de ville en ville, *des écoles gratuites de dessin* comme à Rouen (1741), Reims (1751), Marseille (1753), Lille (1755), Lyon, (1756), Rennes (1757), Amiens (1758), Saint-Étienne (1766), Besançon

(1773), Arras (1775), Saint-Omer (1780), Calais (1787), Nantes (1789)¹⁴. S'inscrit également dans cette dynamique l'initiative de Jean-Jacques Bachelier, professeur à l'Académie royale de peinture et de sculpture, qui contribue à l'ouverture en 1766 de l'École royale gratuite de dessin destinée aux garçons et, en 1802, celle destinée aux filles¹⁵. Réputée la meilleure de son genre en France, l'École royale gratuite de dessin prévoit notamment l'enseignement des mathématiques et de tous genres de dessin.

Ces écoles de dessin représentent une des premières formes d'enseignement professionnel public et gratuit, où coexistent arts mécaniques et arts libéraux. Il s'agit de former par un enseignement des arts appliqués, des ouvriers d'art dont les manufactures et ateliers locaux ont besoin.

Certaines de ces écoles vont établir un lien direct avec l'industrie régionale et obtiendront progressivement une identité propre. Lyon en relation avec l'industrie textile, Nancy avec les arts appliqués tandis que Bourges et Nice sont citées comme modèles pour leurs formations dans les métiers d'art.

Cependant, ouvertes aux ouvriers et artisans, ces établissements s'adressent aussi aux amateurs d'art et aux artistes. Cette double vocation,

¹¹Auteur notamment d'un Essai sur l'entendement humain, 1690.

¹²Au moment de l'expulsion des Jésuites en 1763-1764, on décompte une centaine de collèges sous leur autorité ainsi que 562 collèges ecclésiastiques en activité. In Artz Frédéric-B., "L'éducation technique en France au XVIII^e siècle (1700-1789)", Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine, 1938, n°13-35, p.369.

¹³In Artz Frédéric-B., "L'éducation technique en France au XVIII^e siècle (1700-1789)", Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine, 1938, n°13-35, pp.363-364. https://www.persee.fr/doc/rhmc_0996-2727_1938_num_13_35_3915

¹⁴Idem, p.376 et in Chronologie de l'enseignement technique http://rhe.ish.lyon.cnrs.fr/sites/default/files/bode_chronologie_et.pdf

¹⁵Ces deux écoles sont le socle de l'École nationale des arts décoratifs constituée en 1877 sur la base de l'école de garçons et qui a absorbé en 1890 l'école de filles.

clairement affichée, accentuée par la diversité des élèves qui les fréquentent, induit des relations complexes avec l'Académie royale de peinture et de sculpture, comme avec les corporations dont l'avenir s'obscurcit à mesure que le siècle avance.

En 1776, Turgot, contrôleur général des finances de Louis XVI, tente d'abolir les corporations, ce qui lui vaut sa disgrâce. Toutefois, l'édit qu'il avait proposé est publié dans une version resserrée à certaines corporations, ce qui conduit à la suppression de la Ménestrandise.

Quinze ans plus tard, en 1791, la Révolution accomplit le projet de Turgot d'abolition des corporations par le décret d'Allarde et la loi Le Chapelier mais s'engage également dans la suppression des académies.

Le peintre Jacques Louis David, membre du comité de Salut Public obtient la dissolution de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1793, après un discours à la Convention nationale en août. Celle-ci fait place la même année à la Commune générale des arts puis à la Société populaire et républicaine des Arts, bientôt refondue en un des quatre constituants de l'Institut national.

Également sous l'effet de la Révolution, le Corps de musique de la Garde nationale, relevant de la municipalité de Paris, s'affirme au détriment de l'École royale de chant en intégrant nombre de musiciens touchés par le démantèlement et la désorganisation de la vie musicale parisienne.

En 1792, à l'initiative de Bernard Sarrette, le Conseil général de la commune de Paris décide la création de l'École municipale de musique de la Garde nationale pour former gratuitement les musiciens à vent de l'armée en ligne.

Avec la chute de la monarchie en 1792, les derniers feux de la musique d'Ancien Régime s'éteignent. La philosophie des Lumières s'impose tandis que s'engage le démantèlement

de l'enseignement musical assuré principalement jusqu'alors par des établissements religieux – par le biais notamment de quelques centaines de maîtrises – répartis sur l'ensemble du territoire et financés par l'Église.

L'école de Sarrette ne forme plus uniquement des militaires mais des artistes citoyens destinés à glorifier les vertus de la République. Parallèlement en 1793, la Convention nationale crée l'Institut national de musique qui se voit attribuer les instruments de musique confisqués aux émigrés.

Finalement, en 1795, est fondé le Conservatoire de musique de Paris qui absorbe l'Institut national de musique tandis que l'École de chant est supprimée et que ses professeurs sont transférés au Conservatoire.

Enseignement des arts et pacte républicain

Les différents soubresauts qui suivent la Révolution brouillent un peu la carte des évolutions qu'elle a entraînées.

Ainsi, dès la chute du Ier Empire, l'ordonnance du 24 avril 1816 qui réorganise l'Institut reviendra aux noms et appellations traditionnels des académies : Académie française, Académie des inscriptions et belles-lettres, Académie des sciences et [Académie des beaux-arts](#).

Avec la Restauration, cette dernière retrouve l'intégralité de ses privilèges antérieurs, notamment dans l'organisation des concours, en l'absence d'autres systèmes de reconnaissance, le choix des programmes et la méthode unique basée sur l'imitation et la répétition.

Toutefois, au-delà de ces péripéties institutionnelles, la Révolution marque un tournant majeur puisque c'est dans sa foulée que [l'enseignement du dessin est inscrit dans l'enseignement général](#) : un arrêté de 1802 institue l'apprentissage du dessin [dans les lycées de garçons](#) créés la même année par le Consulat. Cet apprentissage sera [étendu aux lycées de jeunes filles en 1867](#).

C'est également en 1802 qu'un certain nombre d'écoles de province deviennent des écoles nationales des Beaux-Arts. Dijon, par exemple, reçoit son statut définitif en 1805 et se voit attribuer une subvention annuelle pour couvrir ses frais de fonctionnement et le traitement de ses quatre professeurs.

Ces écoles nationales forment toujours aujourd'hui le socle de l'enseignement supérieur des arts visuels aux côtés de [l'École supérieure des beaux-arts de Paris fondée en 1817](#) qui devient l'institution modèle. Il faudra néanmoins attendre 1863 pour que, par décret impérial, l'Académie soit totalement et définitivement exclue des concours et n'exerce plus sa tutelle sur l'enseignement.

Dans l'élan de sa fondation en 1795, le [Conservatoire de musique de Paris](#) va s'employer à concilier deux objectifs. Préserver dans les enseignements la place du chant et de l'opéra héritée de l'Ancien Régime et répondre aux orientations nouvelles portées par l'idéal républicain qui considère la musique comme susceptible de développer le sentiment patriotique et indispensable à la célébration des fêtes nationales.

Ce nouvel établissement hérite également des [enseignements de déclamation, vue alors comme une partie de la formation musicale](#) jusqu'à ce qu'un décret de 1806 mette en place un [enseignement indépendant pour l'art dramatique](#), section recueillant la tradition de l'éphémère École royale dramatique fondée en 1786.

Cette configuration perdurera [pendant près d'un siècle et demi](#) au sein de l'établissement alors renommé [Conservatoire de musique et de déclamation de Paris](#) puis [Conservatoire national de musique et d'art dramatique en 1934](#) ; ce n'est qu'en 1946, qu'intervient une scission donnant naissance, d'une part, au [Conservatoire national supérieur d'art dramatique](#)¹⁶ et, d'autre part, au [Conservatoire national supérieur de musique](#).

¹⁶La direction en est confiée à Paul Abram romancier, critique littéraire, metteur en scène et directeur de théâtre français.

Si la danse figure également à compter de 1806 au programme des enseignements dispensés en lien avec ceux de déclamation au [Conservatoire de musique de Paris](#), l'ouverture d'une classe de danse en tant que telle – dédiée uniquement aux jeunes filles – n'interviendra qu'en 1925 tandis que l'introduction administrative du terme danse dans son appellation ne se fera qu'en 1991 et ne sera transposée dans le décret statutaire qu'en 2009.

En attendant, c'est l'École de danse de l'Opéra de Paris, épargnée par la Révolution, qui va fournir le schéma type de l'enseignement public de la danse sur le territoire. En effet, pendant tout le XIX^e siècle et près des deux premiers tiers du XX^e siècle, l'enseignement public de la danse a reposé principalement sur la transmission de la technique de danse par les danseurs des ballets des maisons d'opéra municipales (ou, pour quelques-unes relevant d'initiative privée) dont la construction s'est déployée des années 1750 jusqu'à la fin du XIX^e siècle.¹⁷

C'est ainsi qu'aux côtés d'écoles privées que certains danseurs ouvraient en quittant la troupe, des cours étaient prodigués plus ou moins officiellement au sein même de ces établissements qui devaient organiser la relève de leur corps de ballet : certains des danseurs en place assuraient l'indispensable transmission en tirant profit du studio de danse dont est doté tout théâtre à l'italienne, établissement principalement destiné, à l'origine, à l'art lyrique et à la danse.

[Un autre canal de formation publique à la danse a toutefois prospéré parallèlement durant le XIX^e siècle par le biais de l'instruction militaire](#) ¹⁸.

L'usage, initialement réservé aux gentilshommes de disposer d'un maître de danse au sein des compagnies de cadets instauré en 1682 par Colbert est progressivement étendu aux hommes de troupe comme en témoigne une ordonnance de 1788 concernant l'infanterie qui demande aux commandants de « favoriser, pendant l'hiver, l'établissement d'une salle d'escrime et de danse [...] ces

exercices étant à la fois propres à augmenter la force, l'adresse et la grâce militaire du soldat ».

Confirmé par la Révolution dans une ordonnance de 1792 reprenant quasiment terme à terme celle de 1788, cet [enseignement militaire de la danse](#) va entraîner une dissémination d'usages dansés à travers le pays à la faveur de la mise en place de la conscription en 1798 complétée en 1804 par le système du tirage au sort avec la possibilité pour les tirés au sort de se faire remplacer moyennant financement compensatoire.

Dans ce cadre qui perdurera jusqu'en 1905, des jeunes hommes de 20 à 25 ans, la plupart d'extraction modeste et souvent rurale faute d'avoir les moyens de se faire remplacer, vont être amenés à passer une durée de 5 à 6 ans dans l'armée durant laquelle, outre les échanges de pratique dansés entre compagnons d'armes, ils s'initieront à des formes de danse dérivées des répertoires transmis par les instructeurs en danse, aussi bien anciens danseurs de théâtre que maîtres à danser en ville, trouvant là une position stable ou un complément de revenu. C'est ainsi que, de retour au village, ces jeunes gens, dont certains détenteurs de brevets de danse délivrés par leur régiment¹⁹, apporteront des [pratiques qui pour certaines se consolideront dans les traditions dansées régionales comme au Pays basque ou en Provence](#).

Pour la musique, parallèlement à l'ouverture régulière d'écoles municipales ou privées dès le début du XIX^e siècle, il est très vite apparu nécessaire de fonder en province des lieux de formation musicale référents.

Pour ce faire, cinq écoles municipales de musique sont choisies pour devenir des « succursales » du Conservatoire national de musique de Paris : Lille et Toulouse en 1826, Metz et Marseille en 1841, Nantes en 1846. La mission de ces écoles est d'« alimenter » en talents, repérés en province, les classes du Conservatoire de Paris.

¹⁷Parmi eux, au fil de la date d'inauguration du théâtre : Montpellier (1755), Aix-en-Provence (1756), Lyon (1756), Metz (1752), Nancy (1758), Grenoble (1768), Toulon (1770), Versailles (1770), Rouen (1776), Amiens (1780), Bordeaux (1780), Lorient (1780), Douai (1783), Besançon (1784), Marseille (1787), Lille (1788), Nantes (1788), Bourges (1807), Reims (1813), Toulouse (1818), Poitiers (1819), Strasbourg (1821), Le Havre (1823), Nice (1827), Dijon (1828), Rennes (1836), Caen (1838), Limoges (1840), Avignon (1847), Colmar (1849), Paris-Théâtre du Châtelet (1862), Mulhouse (1868), Angers (1871), Tours (1872), Monte-Carlo (1879), Tarbes (1885), Clermont-Ferrand (1894).

¹⁸Voir sur ce point Hélène et Jean-Michel Guilcher, "L'enseignement militaire de la danse et les traditions populaires", Arts et traditions populaires, n°1/3 janvier-septembre 1970.

¹⁹Les brevets de danse étaient délivrés après des épreuves dénommées assauts. Ils validaient deux grades : pour être prévôt, il fallait danser la gavotte et pour devenir maître il fallait danser la gigue ou l'anglaise. Cf. Didier Lhotte, Les brevets de danse au XIX^e siècle, Ed. Chants et danse de France, 2020

Ces établissements naissent de la volonté tantôt du Gouvernement, tantôt des villes elles-mêmes. Leur financement est partagé entre la municipalité et l'État, avec parfois le concours de ressources propres ou la participation des départements – qui existent depuis 1790 – pour la mise en place de bourses d'étude.

Avec la [loi des Communes du 5 avril 1884](#), qui reconnaît à celles-ci une plus grande autonomie de gestion, le réseau territorial des établissements d'enseignement artistique s'élargit : d'une part, le nombre de « succursales » passe de 5 à 7, d'autre part, une seconde catégorie est créée, réunissant 18 écoles nationales en 1900 (dont 13 créées en 1884) ; 6 maîtrises sont également nationalisées. En 1930, on compte 43 établissements, dont 23 succursales et 20 écoles nationales.

Seules les [écoles reconnues comme écoles nationales ou « succursales » du Conservatoire de Paris](#) sont cofinancées par les Villes et l'État. Les autres, souvent mal logées et faiblement subventionnées, implorant « en vain l'assistance de l'État »²⁰.

Cette [organisation pyramidale](#), intégrant initiatives privées ou communales, qui caractérise le réseau de structure d'enseignement de la musique [forme le socle de la procédure de classement des conservatoires que l'État mettra en place durant la deuxième moitié du XX^e siècle](#). Témoignant de la préoccupation des pouvoirs publics de former des musiciens chevronnés, elle prend quelque peu ses distances avec l'idéal républicain de l'avènement du citoyen-musicien formulé au début du XIX^e siècle.

Pour autant celui-ci n'est pas abandonné puisqu'il trouve un nouveau terrain de déploiement avec la [loi Ferry sur l'enseignement primaire obligatoire du 28 mars 1882](#) qui introduit l'enseignement de la musique à l'école en sus de celui du dessin : « *L'enseignement primaire comprend : [...] Les éléments du dessin, du modelage et de la musique* » (article 1).

Le retour à la République a aussi amené, en 1879, [une importante réforme de l'enseignement des beaux-arts conduisant à l'abandon de la méthode académique](#), largement critiquée. Toutefois si quasiment tout le monde s'accorde sur la remise en cause de la logique de formation du goût d'après les chefs d'œuvre de l'Antiquité à la Renaissance, une opposition s'est faite jour depuis le milieu du XIX^e siècle entre [deux points de vue : celui de l'esthétique, de l'intuition et du sentiment](#), soutenu par le philosophe Félix Ravaisson et [celui de la géométrie et de l'analyse](#) défendu par le directeur de l'école des beaux-arts et de la Villa Médicis, le sculpteur Eugène Guillaume.

Ces débats s'inscrivent dans la [forte attention portée durant la seconde moitié du XIX^e siècle aux inventions techniques et au développement de l'industrie](#). Vitrine de la révolution industrielle qui vise à unir « le grand art et l'habileté mécanique », la première Exposition universelle de 1851 à Londres est venue bousculer la prééminence de la France dans les industries d'art. Le rapport du comte de Laborde de 1856 sur « l'application des arts à l'industrie » insistait ainsi sur la nécessité de réorganiser l'enseignement du dessin et de la création d'une manufacture-école.

Demandant l'ouverture d'un établissement d'enseignement supérieur en lien avec un musée d'art industriel, des artistes se regroupent en 1864 au sein de l'Union centrale des beaux-arts appliquée à l'industrie (qui deviendra, en 1882, l'Union centrale des arts décoratifs), proposant par la voix d'Eugène Guillaume, un ambitieux projet de rénovation des méthodes d'enseignement du dessin.

Ce sont finalement les positions d'Eugène Guillaume qui seront retenues. En 1877, l'École royale gratuite de dessin ouverte en 1766 devient l'École nationale des arts décoratifs, intégrant en 1890 l'École royale gratuite pour les filles. En 1895 est engagée [une nouvelle réforme de l'enseignement des beaux-arts visant à introduire](#)

²⁰Edmond Maurat, « L'enseignement de la musique en France et les conservatoires de province », notice de l'Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire de province d'Albert Lavignac et Lionel de la Laurencie (1931).

des disciplines scientifiques (mathématiques, dessin industriel) et à **renforcer l'enseignement des arts appliqués**, en lien avec les progrès industriels. Un large réseau d'écoles d'arts appliqués est mis en place. Un diplôme de professeur de dessin et un corps d'inspection sont créés.

À noter que tous les professeurs sont de sexe masculin. Les femmes ne seront admises à concourir qu'en 1900 après que fut donné, à partir de 1896, la possibilité aux jeunes femmes de fréquenter la bibliothèque de l'École des beaux-arts de Paris et d'assister aux cours magistraux de perspective, d'anatomie et d'histoire de l'art, à condition d'être âgées de 15 à 30 ans, d'être recommandées par un professeur ou un artiste confirmé.

Et ce sont aussi les idées d'Eugène Guillaume qui président en 1882 aux orientations en matière **d'enseignement du dessin** devenu obligatoire dans les enseignements primaires et secondaires, enseignement **organisé à la demande du ministère de l'Instruction publique sur la base de la rationalité géométrique**.

En revanche, dans le domaine de la danse, seules des écoles privées où l'on va apprendre les danses pratiquées dans les établissements de bal, qui se multiplient au XIX^e siècle, contribuent alors à l'édification du citoyen-danseur.

En effet, **la danse n'est prise en compte ni par le conservatoire ni par l'école publique**. Seule figure parmi les enseignements scolaires **la gymnastique**, recommandée à partir de 1861 et rendue obligatoire par le décret du 3 février 1869 dans les lycées, les collèges communaux, les écoles normales et les écoles primaires de garçons. Celle-ci se conçoit alors **sur le modèle développé par l'École normale militaire de gymnastique de Joinville** fondée en 1852.

S'éloignant des principes de l'éducation corporelle de la noblesse où danser figurait au titre des trois savoirs majeurs avec manier l'épée et monter à cheval, la gymnastique militaire vise

alors à développer « une plus grande puissance de force musculaire, d'adresse et d'agilité, en même temps qu'il s'agit de s'habituer à triompher d'obstacles en apparence périlleux »²¹.

Malgré des tentatives du courant hygiéniste de développer une gymnastique scolaire plus adaptée, ces grands principes resteront actifs jusqu'à la création en 1928 de l'**Institut d'éducation physique**, devenu **École normale d'éducation physique (ENEP)** en 1933 puis **École normale supérieure d'éducation physique (ENSEP)** en 1944.

Une nouvelle réforme de l'école en 1902, remet en cause l'approche **des enseignements du dessin** résultant des principes d'Eugène Guillaume et favorise le **développement personnel de l'élève à travers l'imagination, la spontanéité et l'observation du réel**.

Les impressionnistes, l'abstraction qui apparaît en 1910, le développement des études de psychologie, favorisent ces inflexions. À raison de deux heures hebdomadaires, l'enseignement du dessin est obligatoire à tous les niveaux sauf en terminale où il est facultatif.

En 1925, une nouvelle matière dite « art » ou « explication des chefs d'œuvres de l'art » est créée de la classe de quatrième à celle de seconde. Pour la première fois **le terme « arts plastiques » apparaît dans les programmes**. Sont concernés la peinture, la sculpture, l'architecture et les arts décoratifs.

Toutefois, aucun enseignant spécialisé n'est désigné dans le secondaire : celui qui les connaît le mieux les enseignera. La méthode est de « *transposer l'explication littéraire en explication artistique* ». Si un Certificat d'Aptitude à l'Enseignement du Dessin existe depuis 1880, il faudra attendre 1952 pour la création officielle du Diplôme de Dessin et d'Arts Plastiques (DDAP), alors que l'épreuve du baccalauréat de l'option facultative existe depuis 1941.

²¹Instruction du 9 mars 1869 à l'intention des directeurs des établissements scolaires.

L'enjeu des arts populaires

Fer de lance de la démocratisation de la culture, la scolarisation dans l'enseignement public, obligatoire et gratuit n'est pas le seul cadre d'apprentissages et de pratiques artistiques de la population durant le XIX^e siècle. Parallèlement, d'autres initiatives sur les territoires y concourent.

Dans les années qui suivent la suppression des maîtrises, commence à se développer le mouvement des goguettes, groupes chantants indépendants. Encouragée par la Restauration, la relance des pratiques de chant choral va conduire à partir de 1833 au développement du **mouvement orphéonique**. Chorales masculines le plus souvent, auxquelles les femmes accéderont par la suite, les orphéons sont constitués de chanteurs issus des classes moyennes ou populaires et subventionnés par des entreprises ou des **municipalités**.

Véritable phénomène social – en 1873 on recense 900 orphéons regroupant 72 000 membres, en 1895 on dénombre près de 600 000 orphéonistes – ce mouvement populaire et festif cohabite avec le développement parallèle de sociétés instrumentales, harmonies et fanfares. Celles-ci doivent permettre à tous – c'est le peuple des villes qui est explicitement visé – d'accéder aux joies et aux beautés de la grande musique, en offrant aux musiciens amateurs les bases de la formation et de la pratique musicales.

Ces sociétés chorales et instrumentales sont aussi à l'origine de la **création d'écoles de musique** qui font partie intégrante du paysage de l'enseignement musical en France à cette époque. Au début du XX^e siècle, ce sont ainsi plusieurs milliers de chorales et d'ensembles instrumentaux

qui maillent le territoire et le structurent grâce à l'action de nombreuses fédérations de musique ou d'éducation populaire dont certaines sont encore actives aujourd'hui.

L'enseignement de la danse est lui traversé par divers phénomènes d'ordres différents. D'une part, les expériences nouvelles déployées par deux artistes américaines, Loïe Fuller à partir de 1893 puis Isadora Duncan à partir de 1900, apportent un profond renouvellement de la danse elle-même comme de la manière de la présenter au public, ce à quoi seront particulièrement sensibles de grands artistes plasticiens tels Auguste Rodin ou Henri Matisse.

Le mouvement de la **danse libre** qui empruntera diverses formes, contribue à l'ouverture d'écoles privées qui proposent un nouveau modèle d'apprentissage de la danse et de projection corporelle. Il en résulte, entre autres, le développement par Irène Popard à partir des années 1920 de la **gymnastique harmonique et rythmique** qui va progressivement se répandre.

D'autre part, dans le sillage du **courant folkloriste** naissant dans les années 1880, d'abord centré sur la dimension linguistique (Paul Sébillot, Prosper Mérimée), la danse comme la musique se trouve impliquée dans la dynamique créée par les travaux de l'ethnologue Arnold van Gennep. Elle tient en effet une bonne place dans l'**activité des groupes folkloriques** qui se multiplient à partir des années 1920 et dont certains trouvent des appuis auprès des municipalités.

Cette dynamique qui se prolonge jusque dans les années 1960 est **revisitée à partir des années 1970 par le mouvement folk**.

²²La Fédération nationale du folklore français voit le jour en 1932, la Confédération nationale des groupes folkloriques français en 1935, l'Union nationale des groupes de traditions populaires en 1960, la Fédération amicale folklorique nationale en 1964.

Enfin, le développement des transports ferroviaires, maritimes et aériens conduit à une première **apparition en France de formes musicales et dansées issues d'autres régions du monde** – d'Afrique, du Cambodge, d'Inde, notamment à la faveur des Expositions universelles – sans oublier le choc que va constituer l'arrivée des musiques jazz et des formes dansées qui en sont issues.

Ces diverses mouvances ne trouveront toutefois alors nul écho dans le réseau des conservatoires municipaux.

La structuration de l'enseignement initial de la musique et de la danse

La nomination en 1966 de Marcel Landowski comme directeur de la musique, de l'art lyrique et de la danse et le lancement de son **Plan de dix ans en faveur de l'enseignement musical** va contribuer à consolider de façon considérable la structuration territoriale des enseignements de la musique, engagée dès le début des années 1960, et, parallèlement, à poser les bases d'une structuration des enseignements de la danse et de l'art dramatique.

L'outil majeur de cette structuration est la mise en place d'une organisation publique des établissements d'enseignement artistique spécialisé selon quatre échelons :

- les conservatoires nationaux supérieurs ; le plan prévoyait d'en créer plusieurs nouveaux aux côtés de celui de Paris, objectif qui se restreindra finalement à l'ouverture du CNSMD de Lyon en 1980 dont le département danse sera mis en place en 1984.
- les conservatoires nationaux de région (CNR)²³, destinés à dispenser l'ensemble des disciplines musicales classiques ainsi que la danse et le théâtre, de l'initiation jusqu'à la formation pré-professionnelle et à nouer des partenariats avec les établissements scolaires afin de proposer aux élèves aptes et motivés

un dispositif de classes à horaires aménagées jusqu'au baccalauréat ; il en était prévu un par région ;

- les écoles nationales de musique (ENM), proposant un ensemble de disciplines cohérentes et pouvant mener, pour certaines, jusqu'à la pré-professionnalisation ; il en était prévue une par département, pouvant prendre la dénomination d'ENMD, ENMAD ou ENMDAD pour celles dont l'offre comportait de la danse ou de l'art dramatique voire les deux,
- les écoles municipales de musique agréées (EMMA), nouvel échelon permettant de stimuler les collectivités dans leur participation à l'aménagement musical du territoire.

Le Plan Landowski a eu également un effet non négligeable pour la danse, notamment par la nécessité d'intégrer son enseignement dans l'offre de l'établissement pour pouvoir prétendre à l'échelon de CNR. Cela s'est notamment traduit par la création en 1970 par le ministère de la culture du premier poste d'inspecteur de la danse confié à Léone Mail, ancienne danseuse du Ballet de l'Opéra de Paris.

²³La nouvelle appellation a concerné, progressivement, les conservatoires de Toulouse, Reims en 1966, Lyon, Rouen en 1967, Nancy, Tours en 1968, puis Besançon, Nancy, Strasbourg, Metz, etc.

²⁴Préfiguration, structuration et enjeux esthétiques du métier de chorégraphe (France, 1957-1984). Une histoire administrative, réglementaire et politique de la danse. Sintès Guillaume, Thèse de doctorat soutenue à Paris 8, 2015, p.265.

Lors de sa prise de fonction au ministère des Affaires culturelles en décembre 1964, alors comme inspecteur général de l'enseignement musical, Marcel Landowski avait trouvé sur son bureau un rapport intitulé *Sur les problèmes de l'enseignement de la danse*, établi cette même année²⁴. Ce document recensait notamment l'état des enseignements publics de la danse.

En 1964, aux côtés des établissements nationaux que sont l'école de danse de l'Opéra de Paris²⁵ (sept classes de danse) et le Conservatoire de musique de Paris (trois classes de danse), le rapport identifie **six écoles de théâtres municipaux** (Colmar, Dijon, Mulhouse, Paris-Théâtre du Châtelet et Strasbourg), onze écoles nationales de musique (Amiens, Besançon, Bourges, Dijon, Limoges, Lorient, Metz, Nancy, Tarbes, Toulon, Versailles) et **trois conservatoires municipaux** (Boulogne-Billancourt, Le Havre, et Sarreguemines)²⁶ qui **proposent un enseignement en danse**.

Comme on l'a vu, les villes où des enseignements de la danse relevant de la sphère publique ont pu être dispensés sont essentiellement celles qui disposaient historiquement d'une maison d'opéra. Cette caractéristique dessine une cartographie liminaire de la constitution d'une offre d'enseignement de la danse au sein des conservatoires municipaux qui, pour une part, va procéder de l'intégration aux conservatoires de musique existants, d'écoles de danse de maisons d'opéra ou autonomisées à partir de celles-ci.

Ce phénomène progressif, engagé probablement dès après la seconde guerre mondiale, est encore observable au cours des années 1980. C'est ainsi que l'école de danse du Grand-Théâtre d'Avignon encore active jusqu'en 1980 deviendra alors le pôle danse du CRR d'Avignon. On relève également que l'école municipale de danse de Clermont-Ferrand créée en 1945 a été absorbée par le conservatoire devenu CRR en 2015.

Le même rapport constate que l'enseignement de la danse est assuré pour l'essentiel dans une myriade d'écoles privées²⁷ parmi lesquelles le ministère n'identifie alors qu'une dizaine d'établissements d'enseignement dignes de ce nom²⁸. C'est dans certaines de ces écoles que commencent à trouver leur place les nouveaux courants chorégraphiques qui n'ont toujours pas droit de cité dans les conservatoires où **l'enseignement est alors exclusivement celui de la danse classique : la danse contemporaine n'y fera son apparition qu'à la toute fin des années 1970**.

²⁵Fondé en 1795, le Conservatoire de Paris se scinde en deux entités distinctes en 1970 : le Conservatoire national supérieur de musique de Paris qui s'installe à La Villette en 1990 et le Conservatoire national de région de Paris devenu CRR de Paris en 2007, qui occupe toujours le site historique de la rue de Madrid ainsi que, depuis 1996, des locaux dédiés à la danse sous le Théâtre des Abbesses.

²⁶rapport ne précise pas le nombre de conservatoires municipaux en 1964 mais lors du débat budgétaire de novembre 1968, André Malraux, indique que les enseignements artistiques sont « répartis entre cent-trente établissements de toutes catégories, nationaux et municipaux, et des disciplines aussi variées que l'architecture, les arts plastiques et décoratifs, la musique, les arts dramatiques, la danse et le cinéma ». in Note d'information du ministère de la Culture, n°3, 1er trim. 1969, p.1, cité par Sintès G., id., Note en bas de page n°861, pp.265-266

²⁷Une note établie par Théodore Erlanger à cette époque en estime le nombre à 22 000.

²⁸Dont à Paris, la Schola Cantorum (ouverte en 1896, qui accueille notamment les cours de danse de Karin Waehner à partir de 1960 ; l'École Irène Popard (ouverte en 1921 prolongée après le décès d'Irène Popard en 1950 par l'Association française de gymnastique harmonique et rythmique (AFGHR) jusqu'en 1999 puis, depuis 2000, par l'Association nationale Irène Popard qui propose un certificat de spécialisation Irène Popard à destination des professeurs) ; l'École Irina Grjebina (ouverte en 1938, spécialisée dans la danse de caractère, encore active en 1989) ; l'ESEC fondée par Edmond Linval et le musicologue Théodore d'Erlanger (1955-1986) où se formeront notamment Jacqueline Challet-Haas (qui y enseignera par la suite). Et, hors de Paris, l'École de danse Marika Besobrasova ouverte en 1952 à Monaco à laquelle a succédé en 1975 l'Académie Princesse Grace ; le Centre de danse classique Rosella Hightower ouvert en 1961 et devenue aujourd'hui le Pôle National Supérieur de Danse Cannes-Mougins.

À la différence de ce qui se passe en musique et en danse, dans le domaine des arts plastiques l'enseignement initial n'est pas alors une préoccupation et c'est l'enseignement supérieur qui reste l'enjeu premier.

Ainsi une réforme des études dans les écoles des beaux-arts s'amorce dès 1954. Elle concerne en premier lieu, l'École nationale supérieure des beaux-arts où l'enseignement, toujours conduit en atelier de manière traditionnelle, se voit sanctionné par le Diplôme National d'Arts Plastiques (DNSAP). Parallèlement, un Certificat d'Aptitude à une Formation Artistique Supérieure (CAFAS) est créé pour les écoles de province. Il correspond à trois années d'études accomplies dans les écoles d'art nationales et territoriales subventionnées.

Cette qualification est complétée par la création en 1956 du Diplôme National des Beaux-Arts (DNBA), certification d'un niveau supérieur et d'une spécialisation renforcée. Les contenus des formations restent imprécis et différent d'une école à l'autre.

Un bilan sévère est dressé en 1961 par la commission de l'équipement culturel et du patrimoine artistique du IV^e Plan dont les recommandations ne seront mises en œuvre qu'une trentaine d'années plus tard. Le centralisme parisien, deux écoles parisiennes seulement, les Beaux-Arts et les Arts décoratifs, délivrant des diplômes supérieurs, est interrogé et il est souligné que cette « poussière d'écoles (66 à cette date), aboutit à un pénible contraste entre leur nombre et leur vitalité » tandis qu'est pointé un décalage avec l'enseignement universitaire.

Ce n'est qu'en 1972 qu'une nouvelle réforme des études, jetant les bases du système actuel, est finalement adoptée, instituant un double cursus en deux cycles : un cycle court en trois années d'études, préparant au Diplôme National d'Arts et Techniques (DNAT), la spécialisation distinguant deux sections, arts graphiques et cadre bâti ; un cycle long préparant après cinq années d'études au Diplôme National d'Expression Plastique (DNEP), comprenant un cycle d'initiation en deux ans et un cycle de spécialisation en trois ans, la dernière année étant consacrée à la mise en œuvre d'une démarche personnelle, année qualifiée de cycle de recherche. La spécialisation concerne trois départements, art, environnement, communication, ces trois spécialisations n'existant pas dans toutes les écoles qui vont progressivement personnaliser et affirmer leur identité.

Décentralisation, structuration de la filière et ambition politique

De même que la loi sur les Communes de 1884 avait entraîné un accroissement des territoires dotés d'enseignements artistiques publics, les lois de décentralisation, dites lois Defferre, promulguées en 1982 et 1983 vont avoir des conséquences majeures sur ceux-ci.

Ainsi, la loi du n°83-663 du 22 juillet 1983 complétant la loi n°83-8 du 7 janvier 1983 relative à la répartition des compétences entre les communes, les départements et les régions dispose que :

Art. 63- Les établissements d'enseignement public de la musique, de la danse et de l'art dramatique, sauf en ce qui concerne l'enseignement supérieur, relèvent de l'initiative et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

L'État procède, en accord avec chaque collectivité concernée, au classement des établissements mentionnés au premier alinéa du présent article. 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.

Art. 64- Les établissements d'enseignement public des arts plastiques, sauf en ce qui concerne l'enseignement supérieur, relèvent de l'initiative et de la responsabilité des communes, des départements et des régions.

Ces établissements peuvent être habilités à dispenser des enseignements sanctionnés par des diplômes délivrés par l'État ou agréés par lui.

L'État exerce son contrôle sur le recrutement et les activités du directeur et des personnels enseignants ainsi que sur le fonctionnement pédagogique des établissements habilités.

Par ailleurs, la loi n° 84-53 du 26 janvier 1984 portant dispositions statutaires relatives à la fonction publique territoriale a instauré au sein de celle-ci une filière culturelle comprenant les métiers de l'enseignement artistique : directeurs d'établissement, professeurs, assistants et assistants spécialisés d'enseignement.

La mise en place de ce cadre statutaire s'accompagne de la création de diplômes venant certifier les compétences des personnels auxquels est confiée la responsabilité des enseignements artistiques.

Un premier acte intervient durant les années 1980 avec tout d'abord la création en 1981 d'un [certificat d'aptitude de directeur de CNR ou d'ENM](#), ouvert aux seuls candidats musiciens, ainsi qu'un certificat d'aptitude de professeur de musique et de professeur de danse dans les mêmes établissements²⁹. Suivent en 1983 la création du [diplôme d'État de professeur de musique](#)³⁰, puis celle du [diplôme d'État de professeur de danse](#) dans la cadre de la loi n° 89-468 du 10 juillet 1989 relative à l'enseignement de la danse et ses textes d'application³¹.

Si l'ordre d'apparition de ces textes et les dispositions relatives au certificat d'aptitude de directeur témoignent de la prééminence de la musique dans les établissements d'enseignement artistique à cette époque, ils confirment dans le même temps que la danse a su y trouver progressivement sa place.

En revanche, ce n'est pas encore le cas [pour le théâtre](#), qui n'est pas concerné par ce premier acte, et il faudra attendre 1992 pour que la spécialité soit dotée d'un [certificat d'aptitude de professeur d'art dramatique](#)³² puis l'année 2005 pour qu'elle dispose d'un [diplôme d'État de professeur de théâtre](#), un [diplôme d'État de professeur de cirque](#)³³ voyant ensuite le jour en 2015.

Il est à noter qu'il n'existe ni diplôme d'État ni certificat d'aptitude relevant du ministère de la culture pour les enseignants en arts plastiques. Le DNAP, valant grade de licence, le DNSEP, valant grade de master font toutefois référence dans les procédures de recrutement des enseignants des écoles supérieures d'art et les concours de la fonction publique territoriale.

²⁹Arrêté du 28 septembre 1981 relatif aux conditions de recrutement des directeurs et des professeurs des écoles de musique contrôlées par l'État. Ce texte prévoit au côté de CA sur épreuves, une possibilité d'accès au CA sur titre. L'accès des danseurs au certificat d'aptitude de directeur est introduit par l'arrêté du 9 octobre 1987 fixant la nature des épreuves en vue de la délivrance de ce diplôme.

³⁰Le diplôme d'État de professeur de musique a par la suite été réorganisé en 1987 et redéfini dernièrement par le décret n° 2011-475 du 28 avril 2011.

³¹À ce jour, le texte d'application de référence est l'arrêté du 23 juillet 2019.

³²Décret n° 92-835 du 27 août 1992 relatif au certificat d'aptitude aux fonctions de directeur et de professeur des écoles de musique, de danse et d'art dramatique contrôlées par l'État et au diplôme d'État de professeur de musique. Le certificat d'aptitude de professeur de musique a été redéfini dernièrement par l'arrêté du 29 juillet 2016, celui de professeur de danse par l'arrêté du 6 janvier 2017, celui de professeur d'art dramatique par l'arrêté du 5 septembre 2019.

³³Le diplôme d'État de professeur de cirque a été redéfini dernièrement par l'arrêté du 5 septembre 2019.

Cette consolidation structurelle va de pair avec une affirmation politique forte qui se traduit dans les faits par une **nette augmentation du nombre d'établissements classés qui passe de 123 en 1980 à 210 en 1984** et un engagement financier conséquent puisque dans les années 1982-1984, sous le ministère de Jack Lang, les CNR et ENM sont dotés par la Direction de la musique et de la danse d'une subvention de l'ordre de 25 % de leurs budgets.

L'affirmation politique se traduit également dans les principes avec la **loi n°88-20 du 6 janvier 1988 relative aux enseignements artistiques** dont l'article 1 (aujourd'hui, article L 121-6 du code de l'éducation) énonce que :

Les enseignements artistiques contribuent à l'épanouissement des aptitudes individuelles et à l'égalité d'accès à la culture. Ils favorisent la connaissance du patrimoine culturel ainsi que sa conservation et participent au développement de la création et des techniques d'expression artistiques.

Ils portent sur l'histoire de l'art et sur la théorie et la pratique des disciplines artistiques, en particulier de la musique instrumentale et vocale, des arts plastiques, de l'architecture, du théâtre, du cinéma, de l'expression audiovisuelle, des arts du cirque, des arts du spectacle, de la danse et des arts appliqués.

Les enseignements artistiques font partie intégrante de la formation scolaire primaire et secondaire. Ils font également l'objet d'enseignements spécialisés et d'un enseignement supérieur.

Rappelant la double voie que constituent la formation scolaire et les enseignements spécialisés qui préside à l'offre publique d'enseignement artistique initial – les enseignements supérieurs ayant, eux, vocation à former les professionnels – la loi de 1988 introduit parallèlement un **dispositif de reconnaissance des écoles privées ou associatives** dispensant des enseignements artistiques qui ouvre sur une possibilité d'homologation des diplômes et titres qu'elles délivrent. Elle reconnaît ainsi l'indispensable apport des initiatives privées ou associatives à l'éducation artistique et culturelle en France.

Cette perspective élargie de l'enseignement artistique va trouver un aboutissement en 2001, à la suite d'un important travail de concertation sous l'impulsion de Catherine Trautmann, par la publication de la [Charte de l'enseignement artistique spécialisé de danse, musique et théâtre](#) énonçant les trois missions désormais pensées comme indissociables pour les lieux d'enseignement artistique initial :

- la mission d'enseignement ;
- la mission d'éducation artistique et culturelle ;
- la mission de développement des pratiques artistiques en amateur.

Par ailleurs, la [dimension décentralisée des enseignements artistiques](#) ouverte par les lois Defferre va se trouver renforcée successivement par la loi du 13 août 2004 relative aux libertés et responsabilités locales (article 101) et, dernièrement, par la loi relative à la liberté de création, à l'architecture et au patrimoine du 7 juillet 2016 (article 51).

Ces deux textes, qui ont successivement modifié l'[article L.216-2 du code de l'éducation](#), formalisent la répartition de compétences entre les différents niveaux de collectivités territoriales qui s'organisent à ce jour, pour l'essentiel, de la manière suivante :

- [les communes et leurs groupements](#) organisent et financent les missions d'enseignement initial et d'éducation artistique
- [le département](#) adopte un schéma départemental de développement des enseignements artistiques dans les domaines de la musique, de la danse et de l'art dramatique en concertation avec les communes concernées ou leurs groupements ; ce schéma a pour objet de définir les principes d'organisation de ces enseignements afin d'améliorer l'offre de formation et les conditions d'accès à celle-ci; le département peut participer au financement des établissements d'enseignement artistique au titre de l'enseignement initial dans des conditions qu'il définit.

- [la région](#) organise l'enseignement préparant à l'entrée dans les établissements d'enseignement supérieur de la création artistique dans le domaine du spectacle vivant. Elle peut participer à son financement dans des conditions précisées par convention avec les collectivités gestionnaires des établissements, après concertation dans le cadre de la conférence-territoriale de l'action publique.
- [l'État](#) procède au classement des établissements. Il définit un [schéma national d'orientation pédagogique dans le domaine de l'enseignement public spécialisé](#) de la musique, de la danse et de l'art dramatique ainsi que les qualifications exigées du personnel enseignant de ces établissements et assure l'évaluation de leurs activités ainsi que de leur fonctionnement pédagogique. Il coordonne, au plan régional ou interrégional, l'organisation des examens du diplôme national prévu au présent article et délivre ledit diplôme.

Héritée de l'histoire de l'enseignement musical depuis le XVIII^e siècle, [la logique du classement des conservatoires est réaffirmée tant dans les lois de 1983 et de 2004 que dans celle de 2016](#), tandis que [l'élaboration par l'Etat de schémas pédagogiques nationaux](#), effective depuis les années 1980, devient en 2016 un principe inscrit dans la loi.

Le premier document de ce type a été élaboré en 1983-1984. Intitulé Schéma directeur pour l'organisation pédagogique d'un conservatoire de région et d'une école nationale de musique, il visait à permettre la mise en place de repères pédagogiques communs afin de « rendre possibles la convergence et l'harmonisation de démarches pédagogiques s'inscrivant dans le cadre du système public d'enseignement artistique spécialisé »³⁴. Régulièrement révisé depuis lors, intégrant le théâtre en 1996 devenu Schéma national d'orientation pédagogique de la musique, de la danse et du théâtre, il a connu sa dernière version en 2023.

³⁴Introduction du SOP, 2008

Réaffirmée, la logique de classement a toutefois évolué à la suite de la loi de 2004, revisitant largement le dispositif issu du plan Landowski pour intégrer les principes de la Charte de 2001. Il en résulte une nouvelle dénomination des trois catégories de classement toujours en vigueur à ce jour³⁵ : conservatoire à rayonnement communal (CRC) ou intercommunal (CRC) ; conservatoire à rayonnement départemental (CRD) ; conservatoire à rayonnement régional (CRR). Outre le nombre de spécialités (danse, musique, théâtre) attendu pour chaque catégorie³⁶ les critères portent sur la qualification des enseignants, l'éventail de l'offre d'enseignement ou encore la structuration de l'offre pédagogique et son animation (existence d'un projet d'établissement, d'un conseil d'établissement, notamment). En outre, sans limitation de durée jusqu'alors, le classement est désormais accordé pour sept années au terme desquelles les collectivités sont invitées à formuler une demande de renouvellement.

Il est à noter que la **logique de classement n'existe pas pour les établissements d'enseignement public** des arts plastiques régis par l'article L.261-3 de l'éducation qui reprend sans changement les dispositions de la loi de décentralisation de juillet 1983. Quant au principe de schéma d'orientation pédagogique, il emprunte une forme différente pour ces établissements qui ont pour l'essentiel structuré au fil du temps leur activité autour de l'enseignement supérieur, ce que formalise le décret n°88-1033 du 10 novembre 1988 portant organisation de l'enseignement des arts plastiques dans les écoles nationales, régionales et municipales d'art habilitées par le ministre chargé de la culture. Les écoles municipales dont l'offre se concentre sur l'enseignement initial ont par ailleurs tendance à prendre la dénomination d'ateliers artistiques municipaux.

³⁵Décret 2006-1248 du 12 octobre 2006 et l'arrêté MCCB0600807A du 12 décembre 2006.

³⁶CRR : les trois spécialités. CRD : au moins deux spécialités. CRC ou CRI : une spécialité suffit.

L'élargissement du périmètre des pratiques artistiques

Les années 1960 marquent la fin de ce que l'on dénomme l'École de Paris pour rendre compte de la suprématie de la capitale française en matière d'art durant la première moitié du XX^e siècle. Au lendemain des événements de Mai 1968, l'essor de l'art contemporain dans l'espace social et la promotion de la créativité comme valeur individuelle remettent en question l'enseignement traditionnel du dessin et ouvrent le champ artistique à d'autres domaines.

On assiste à l'affirmation des « arts plastiques » comme discipline inspirée par les pratiques des artistes vivants. Le 24 septembre 1968 est créée l'option A7 arts plastiques et architecture en section littéraire qui prend effet à la rentrée 1969. Elle sera remplacée en 1981 par l'option A3 et la création des baccalauréats de techniciens option arts plastiques (F12) qui proposent un enseignement de 23 h hebdomadaires en plus des 15 h d'enseignement général contre 4 h seulement en A3, remplacé en 1992 par l'option lettres art - arts plastiques.

À l'université, les Unités d'Enseignement et de Recherche (UER) d'arts plastiques voient le jour : la modernité, les avant-gardes du XX^e siècle, la période contemporaine y sont traitées. Elles s'ouvrent aux sciences humaines, notamment à la linguistique et à la sémiologie. La liberté d'expression l'emporte sur les apprentissages techniques. Le dessin, les savoir-faire, tout ce qui faisait modèle dans le passé est remis en question. Le discours prend de l'importance.

On observe le même phénomène dans les écoles des beaux-arts où des sections communication, environnement, scénographie, image voient le jour. En 1972 le premier CAPES et la création d'une agrégation externe entérinent le passage de l'enseignement du dessin à l'enseignement des arts plastiques.

Cette évolution va conduire, à partir des années 1980, à la substitution progressive de la dénomination « arts visuels » à celle d'« arts plastiques », substitution qui trouvera une traduction institutionnelle en 2018 avec la mise en place d'un Conseil national des professions des arts visuels.

Dans le même temps persiste la dualité historique de l'enseignement artistique, entre art et arts appliqués, qui trouve une traduction également dans les politiques publiques.

Ainsi, l'exposition nationale de l'artisanat d'art de 1951 marque le début d'une affirmation publique des pratiques artistiques et professionnelles qui trouvera une traduction formelle dans la création de l'Institut national des métiers d'art (INMA) succédant à la Société d'encouragement aux métiers d'art (Sema) fondée en 1976, lointaine héritière de la Société d'encouragement aux arts et à l'industrie fondée en 1889.

Sur le plan des enseignements cette traduction est passée par la création en 1987 d'un diplôme des métiers d'art et en 1990 d'une section artisanat et

métier d'art du baccalauréat professionnel. On peut également y rattacher la création en 1994 par le ministère de la Culture du titre de « maître d'art » détenu à vie. En 2012, le ministère de la culture a confié à l'institut national des métiers d'art la gestion du dispositif Maîtres d'art-Élèves.

L'INMA a créé les Journées des métiers d'art en 2002 pour offrir au grand public un rendez-vous unique avec les artisans d'art présents autour de chez eux, dont les ateliers sont souvent méconnus. Devenu Journées Européennes des métiers d'art en 2013, l'événement est aujourd'hui organisé dans 18 pays européens.

À noter que la loi liberté de création, architecture et patrimoine de 2016, dans son article 3, parmi les objectifs de la politique en faveur de la création artistique, retient de : « Participer à la préservation, au soutien et à la valorisation des métiers d'art ».

Pour Maurice Fleuret, directeur de la musique et de la danse au ministère de la Culture de 1981 à 1986, l'enseignement musical s'inscrit dans une réalité sociale et la formation « est le ferment de la vie musicale du futur, laquelle déborde largement des orchestres et de leur public traditionnel ». En matière d'enseignement, il confie à un comité technique, réunissant professionnels et inspecteurs généraux, une réforme de l'enseignement musical qui formule plusieurs propositions parmi lesquelles :

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

Ce sont ces orientations que va venir traduire plus précisément, en 1984, le « schéma directeur pour l'organisation pédagogique d'un conservatoire de région et d'une école nationale de musique ».

Dans le même temps, l'approche des pratiques musicales évolue, faisant droit aux côtés des formes canoniques, au jazz, à la musique électro-acoustique, aux musiques régionales et du monde.

Cet élargissement est également à l'œuvre pour la danse. Jusqu'à la fin des années 1970, seule la danse classique a droit de cité au sein des conservatoires. La danse contemporaine est alors encore marginalisée même si, grâce à l'activité intense, depuis le début des années 1960, de chorégraphes engagés tels Françoise et Dominique Dupuy ou encore Francine Lancelot, le terme « danse contemporaine » apparaît dans le texte de la première loi sur l'enseignement de la danse votée en 1965 mais qui ne sera jamais appliquée et il faudra attendre 1978 pour que son enseignement apparaisse dans les conservatoires, notamment à l'ENMD de La Rochelle avec le recrutement de Karine Waehner et à Avignon avec le recrutement de Danielle Talbot, ancienne élève et interprète de Françoise et Dominique Dupuy.

Envisagé dès 1965, ce n'est finalement qu'en 1989 que l'encadrement par la loi de l'enseignement de la danse entrera dans les faits, pour la danse classique, la danse contemporaine ainsi que la danse jazz qui n'était pas identifiée par le texte de 1965. Cette loi fondatrice pour la pratique dansée, toujours en application, ouvrait les portes à des styles et des écoles issues de l'évolution de la scène chorégraphique que la télévision, de plus en plus présente dans les foyers français à partir des années 1960, avait contribué à populariser.

Un autre endroit aura contribué à l'acculturation aux nouveaux courants chorégraphiques : l'ENSEP déjà évoquée précédemment, à l'écoute des principes de la méthode Popard et où de futurs professeurs d'éducation physique se frottent de la fin des années 1950 aux années 1970 aux enseignements de divers courants de la danse moderne tant allemande qu'américaine. Il en résulte une importante évolution permettant d'introduire progressivement les notions d'expressivité corporelle et de qualité du mouvement dans l'éducation physique et sportive dispensée en milieu scolaire.

Les années 1980 sont aussi celles qui vont accueillir les mutations que connaît alors le cirque pour donner naissance à ce que l'on a appelé le « Nouveau Cirque ».

En 1982, une commission relative aux arts du cirque est installée auprès du ministre de la Culture. Celui-ci décide en 1986 de l'ouverture du Centre national des arts du cirque (CNAC) à Châlons-en-Champagne, école supérieure destinée à la formation de circassiens professionnels.

Parallèlement se développe un enseignement d'initiation aux techniques du cirque qui conduit en 1987 à la création d'un diplôme des métiers des arts du cirque et d'un brevet artistique des métiers du cirque, conjointement par le ministère de l'éducation nationale, de la jeunesse et des sports et celui de la culture. En 2011, enfin, un diplôme d'État de professeur de cirque voit le jour.

Toutes ces évolutions ont eu pour conséquence d'amener le ministère de l'Éducation nationale à mettre en place à l'intention des enseignants des collèges et des lycées des « certifications complémentaires » dans les domaines de la danse, du théâtre, de l'histoire de l'art ainsi que dans le domaine cinéma et audiovisuel, par arrêté du 23 décembre 2003. Une telle certification est à l'étude depuis 2016 pour les arts du cirque conjointement à l'ouverture de la spécialité arts du cirque inscrite dans la réforme du bac.

Plus récemment, ce mouvement général de prise en compte des pratiques artistiques les plus diverses, qui fait largement écho à la notion de droits culturels, a été formellement inscrit dans l'article 3 de la loi n° 2016-925 du 7 juillet 2016 relative à la liberté de la création, à l'architecture et au patrimoine qui retient parmi les objectifs de la politique en faveur de la création artistique :

« 5° Favoriser la liberté de choix des pratiques culturelles et des modes d'expression artistique ;
« 6° Favoriser, notamment au travers des initiatives territoriales, les activités de création artistique pratiquées en amateur, sources de développement personnel et de lien social. »

Inscrire pleinement les enseignements artistiques dans le XXI^e siècle

Au fil des initiatives successives ou partagées de l'État et des municipalités, les enseignements artistiques ont fait l'objet d'une attention de plus en plus soutenue de la puissance publique. De ces initiatives résulte un mouvement historique qui procède opiniâtrement dans le même sens :

- affirmer les bienfaits de la pratique des arts dans l'éducation des Français,
- élargir le nombre de personnes accédant à l'apprentissage de ces pratiques,
- accroître la diversité des pratiques concernées.

Dans le même temps, les enseignements artistiques sont passés d'une logique de référence, énonçant les codes du Beau, à une approche utilitariste, visant à former les compétences nécessaires au bon fonctionnement de la Cité pour finir par se donner aujourd'hui, avant tout, un objectif d'épanouissement de la personne.

Les codes traditionnels et les frontières entre les arts comme entre les cultures ont été bousculés et les aspirations à la pratique empruntent des chemins d'appropriation qui chahotent les catégories établies.

Ce qui impose de penser un conservatoire agile, capable de se saisir des mutations « actuelles », « urbaines » ou encore « numériques » tout en

contribuant à l'ancrage des pratiques d'aujourd'hui par l'acquisition de repères forts, une éducation du regard et de l'écoute, une appréhension des formes historiques, « savantes » aussi bien que « traditionnelles » ou « populaires ».

Il lui faut s'inscrire en équilibre entre la pointe mouvante de la nouveauté, l'incertitude de l'interdisciplinarité et l'indispensable transmission des œuvres du passé y compris à travers les multiples manières dont elles sont sans cesse revisitées. L'enjeu, ce faisant, est de construire le socle d'une formation artistique consistante, supposant l'acquisition de références, qu'il s'agisse de pouvoir y sourcer ses dynamiques créatives ou au contraire de s'en démarquer voire de les mettre en pièce.

Les enseignements dispensés au conservatoire, les actions qui y sont proposées doivent avoir pour objectif de conduire la personne à une approche active, éclairée, et à une pratique autonome de l'art de son choix, de participer à ce qu'elle trouve un plein accomplissement dans le rapport qu'elle vit avec celui-ci. Ce qui suppose de construire le lien entre écouter ou regarder et faire, pratiquer, lien qui passe inévitablement par une compréhension de la matière artistique, quelle qu'elle soit, pour pouvoir pleinement l'appréhender et s'en emparer.

À cette fin, ceux qui le souhaitent doivent pouvoir trouver au conservatoire ou par son intermédiaire les moyens de :

- découvrir une pratique artistique à tout âge,
- acquérir des compétences techniques et artistiques dans son domaine d'expression,
- inscrire l'acquisition des compétences dans la durée,
- poursuivre une pratique au-delà d'un parcours d'apprentissage,
- relier les démarches de création et d'appropriation d'un patrimoine,
- situer sa pratique dans une interaction avec les autres arts,
- bénéficier d'un appui pour développer des démarches artistiques collectives.

L'attention des collectivités publiques aux enjeux des enseignements artistiques initiaux a conduit à ce que de 123 conservatoires classés en 1980, on soit passé à 382 en 2021, soit trois fois plus qu'il y a 40 ans.

Témoins d'un engagement politique plus soutenu, les établissements classés ne sont toutefois que la partie émergée d'une myriade d'écoles municipales où l'on s'initie aux arts du spectacle ou aux arts visuels à partir du plus jeune âge. Lieux d'apprentissage de l'art par l'art au service de l'épanouissement du citoyen, ils sont aussi ceux où les futurs artistes font souvent leurs premiers pas, de même que ceux qui enseigneront ou transmettront leurs savoir-faire artistiques.

Répondant à des demandes très diverses, le conservatoire est en même temps un maillon d'une chaîne qui comporte les établissements d'enseignement supérieur où se forment artistes et enseignants en art³⁷. Une articulation spécifique a d'ailleurs été constituée dans cette chaîne en 2016 pour faire le lien entre enseignement artistique initial et supérieur. Portés par certains grands conservatoires, les cycles d'enseignement préparant à l'entrée dans l'enseignement supérieur (CPES) développent au sein de ces établissements une dynamique propre d'accompagnement d'une minorité d'élèves vers la professionnalisation.

L'enseignement public des arts visuels, de la danse, de la musique et du théâtre en France est le fruit d'une histoire toujours en marche. Il est le ferment indispensable à l'épanouissement de la vie artistique nationale et contribue largement au développement des sensibilités de chacun.

³⁷L'enseignement artistique supérieur relevant du ministère de la Culture s'organise de la manière suivante : 44 écoles supérieures où l'on se forme aux professions des arts visuels ; 29 écoles ou pôles supérieurs et centres habilités dont deux conservatoires nationaux supérieurs où l'on se forme aux professions de la danse ; 15 écoles ou pôles supérieurs où l'on se forme aux professions de la musique dont deux conservatoires nationaux supérieurs ; 11 écoles supérieures dont un conservatoire national supérieur et un pôle supérieur où l'on se forme aux métiers du théâtre ; 3 écoles supérieures où l'on se forme aux métiers du cirque et une école supérieure aux métiers de la marionnette.

