

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION

Direction générale de la création artistique

Service de l'inspection de la création artistique

**LA PLACE DE LA DANSE  
AU SEIN DES CONSERVATOIRES NATIONAUX SUPÉRIEURS  
DE MUSIQUE ET DE DANSE**

**RAPPORT DÉFINITIF**

Philippe LE MOAL  
**Inspecteur de la création artistique**

Juin 2014

## Sommaire

<b>Éléments de procédure et de méthode</b>	p.3
<b>I- Deux établissements aux histoires différentes, encadrés par un décret statutaire commun</b>	
1. Le CNSMD de Paris : un établissement enraciné dans l’histoire républicaine	p.5
2. Le CNSMDL de Lyon : le second et seul autre CNSMD à ce jour	p.7
3. Des différences importantes et certains points communs dans un cadre juridique partagé	p.10
<b>II- Une crise parisienne qu’il faut décrypter</b>	
1. De la bienveillance active à l’implication excessive : une frontière incertaine	p.16
2. Musique-danse : une relation chargée de passifs pas complètement résorbés	p.19
<b>III- Une juste place pour la danse</b>	
1. Identifier les différences	p.23
2. Les contours d’une autonomie participante	p.25
3. Les pistes pour des évolutions statutaires	p.28
<b>Conclusion</b>	p.32
<b>Annexes</b>	
1- Lettre de mission	p.36
2- Liste des personnes entendues	p.38
3- Décret statutaire	p.40

## Éléments de procédure et de méthode

Le présent rapport fait suite à la lettre de mission de M. Michel Oriet, directeur général de la création artistique, en date du 11 décembre 2013 (*cf* Annexe 1).

Cette mission intervient à la suite de l'émoi suscité au sein du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris (CNSMDP), et plus largement dans le milieu professionnel de la danse, par l'intention du directeur de cet établissement d'en modifier l'organigramme et de renommer les actuelles « direction des études musicales » et « direction des études chorégraphiques » respectivement « sous-direction des études musicales » et « sous-direction des études chorégraphiques ».

Face à cette situation, le conseil d'administration du CNSMDP réuni le 25 novembre 2013 a demandé au directeur de l'établissement de suspendre la réforme d'organigramme en cours et le ministère de la Culture a annoncé le lancement d'une mission de réflexion sur le positionnement structurel des enseignements chorégraphiques au sein des deux conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse, mission confiée à l'Inspection de la création artistique.

Parallèlement, le directeur du CNSMDP a pris la décision de ne pas reconduire le contrat de Clairemarie Osta à l'issue d'une première période d'un an et d'organiser un nouveau recrutement au poste de direction des études chorégraphiques. Un avis d'appel à candidature a été établi et publié fin décembre 2013, la procédure de recrutement devant s'achever le 4 mars 2014 par l'audition des candidats présélectionnés.

Concomitamment, par décision du 23 décembre 2013, la direction générale de la création artistique (DGCA) a prolongé l'habilitation du CNSMDP à délivrer le DNSP de danseur jusqu'à l'année universitaire 2014-2015, afin de stabiliser la situation du cursus en attendant que soit pourvu à nouveau le poste de direction des études chorégraphiques.

L'inspection s'est appuyée pour conduire cette mission sur une série d'entretiens individuels ou collectifs, tenus du 15 janvier au 20 février 2014, avec un large échantillon de personnels ainsi que des représentants des étudiants des deux établissements (*cf* Annexe 2 - Liste des personnes rencontrées).

Donnée qui n'est pas anodine, la mission, entamée en janvier 2014, s'est déroulée entièrement durant la période de vacance du poste de direction des études chorégraphiques au CNSMDP.

En conséquence, si les propos recueillis auprès de nos interlocuteurs au CNSMDP sont naturellement traversés par l'émotion suscitée par la crise qu'ils ont vécue, ils le sont également par les effets de la vacance du poste de direction des études chorégraphiques et ceux de l'intérim assuré durant la période par le directeur de l'établissement en personne.

En ce qui concerne les entretiens que nous avons eus, ne sont éventuellement rapportés de manière nominative que les propos tenus, ès qualités, par la direction des deux établissements. Pour tous les autres interlocuteurs rencontrés, nous avons repris la teneur des échanges sans pour autant les personnaliser.

Nous tenons à souligner ici que les équipes de direction des CNSMD de Paris et de Lyon ont réservé le meilleur accueil à nos demandes et répondu avec célérité et précision à toutes les questions que nous avons soulevées au fil de nos travaux.

Le présent rapport prend en compte les précisions et remarques de forme transmises par les responsables des deux conservatoires nationaux supérieurs auxquels il a été adressé pour observation.

## **DEUX ÉTABLISSEMENTS AUX HISTOIRES DIFFÉRENTES ENCADRÉS PAR UN DÉCRET STATUTAIRE COMMUN**

### **1- Le CNSMD de Paris : un établissement enraciné dans l'histoire républicaine**

Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris trouve son origine sous la Révolution. En 1795 (loi du 16 thermidor an III), est créé le « Conservatoire de musique » résultant de la réunion de deux établissements en un seul : l'École royale de chant et de déclamation fondée le 3 janvier 1783 pour pourvoir l'Opéra, d'une part, et d'autre part, l'École de musique municipale fondée en 1792 pour former les instrumentistes de la Musique de la Garde nationale, phalange de volontaires républicains constituée en 1790. En 1806, il prend le nom de « Conservatoire de musique et de déclamation » jusqu'en 1934 où il est rebaptisé « Conservatoire national de musique et d'art dramatique ».

Installé dans un premier temps à l'Hôtel des Menus-Plaisirs de Paris, il déménage rue de Madrid en 1911 avant de rejoindre son site actuel à La Villette, fin 1990. Entre temps, en 1946, l'établissement s'est scindé en deux, donnant naissance d'une part au Conservatoire national d'art dramatique qui réinvestit l'Hôtel des Menus-Plaisirs et, d'autre part, au Conservatoire national de musique de Paris.

Le qualificatif « supérieur » est introduit dans l'appellation du Conservatoire national de musique par le décret du 23 mars 1957. Le terme « danse », quant à lui, apparaît dans des textes réglementaires en 1991 mais n'est juridiquement consolidé dans la dénomination que par le décret n°2009-201 du 18 février 2009 portant statut des conservatoires de musique et de danse de Paris et de Lyon<sup>1</sup>.

Uniquement dédié à la musique durant ses toutes premières années d'existence, l'établissement s'ouvre à l'art dramatique dès 1800 et conserve cette double activité jusqu'en 1946. Entre temps, la danse y a trouvé sa place progressivement : une première classe de danse « pour les jeunes filles » est ainsi créée en 1925 puis une classe « pour les garçons » en 1947<sup>2</sup>.

En 1989, sous la direction d'Alain Louvier (1986-1991), se met en place un « département danse » dont le projet a été établi par Jacques Garnier, à la demande du ministère de la Culture où s'est constitué en 1987 une délégation à la danse confiée à Brigitte Lefèvre<sup>3</sup>. Ce projet qu'il ne pourra pas mettre en œuvre lui-même<sup>4</sup>, reste fondateur de l'identité des études chorégraphiques au sein du CNSMDP et, à cet égard, il n'est pas inutile d'en rappeler la philosophie de base, telle que l'énonçait Jacques Garnier en introduction de son étude :

---

1 Nous revenons sur ce point de manière détaillée plus loin. Par ailleurs, le décret figure en Annexe 3 au présent rapport.

2 Source : site Internet du CNSMDP.

3 Pour mémoire, Jacques Garnier et Brigitte Lefèvre, anciens danseurs du Ballet de l'Opéra de Paris, ont quitté ensemble cette compagnie en 1972 pour fonder le Théâtre du Silence installé à La Rochelle de 1974 à 1985 et qui préfigure le CCN de La Rochelle constitué en 1986.

4 Jacques Garnier est décédé en juin 1989.

« Avec aujourd'hui l'explosion de la "jeune danse", la Danse est enfin reconnue. Devenue adulte, elle répond à notre attente. [...] Plus autonome donc, plus riche aussi, mais considérée encore trop souvent en "parente pauvre" dans une réalité économique qui influe lourdement sur la création et la formation, qui la marginalise, l'isole parfois ou la maintient dans un rapport de dépendance à la musique. Il est indispensable aujourd'hui que, dans ce grand projet de la Cité de la Musique de La Villette, on tienne compte des urgences créées par la situation nouvelle de la danse en proposant un enseignement supérieur adapté aux multiples besoins de notre profession et rattachée à la création contemporaine. L'univers largement codifié, qui a été longtemps celui des danseurs doit se nourrir du mouvement de l'invention. »<sup>5</sup>

Dans son projet, Jacques Garnier parle, en outre, d'un « Département Danse du C.N.S.M. installé dans la Cité de la Musique de La Villette, mais bénéficiant, comme prévu, d'une autonomie géographique. »<sup>6</sup>

Au moment où Jacques Garnier écrit ces lignes, l'autonomie géographique évoquée est déjà arbitrée. En effet, mis à l'étude dès 1981, le projet de construction de la Cité de la Musique fait l'objet d'une décision d'engagement en 1983. Sa réalisation est confiée à Christian de Porzamparc, lauréat du concours d'architecture en 1985. Celui-ci conçoit pour le Conservatoire un bâtiment organisé en quatre travées dont l'une est spécifiquement dévolue à la danse, sur cinq niveaux, du rez-de-chaussée au 4<sup>e</sup> étage. S'y répartissent cinq studios de danse (de 140 m<sup>2</sup> à 180 m<sup>2</sup>), des salles de cours et les locaux administratifs accueillant la direction des études chorégraphiques.

Architecturalement constituée, cette autonomie géographique n'est certes pas totale, mais la configuration des locaux crée une unité de lieu forte qui fait des études chorégraphiques une sorte d'îlot, hors des circulations générales et à l'écart des irrptions adventices. En somme, il y a peu de chances de pénétrer par hasard dans les locaux dédiés à la danse.

Cette configuration crée physiquement deux mondes qui se rencontrent peu, hormis dans le cadre de projets mettant en jeu la présence des deux disciplines.

De tels projets sont mis en place de longue date. Ainsi, durant le mandat d'Alain Poirier (2000-2009), un comité de programmation explorait chaque année les possibilités d'une présence physique des musiciens avec les danseurs à partir des propositions de la direction des études chorégraphiques. La période 2000-2006 a été particulièrement féconde à cet égard. Le Ballet Junior – supprimé en 2013-2014 – a été notamment un vecteur important de collaborations, au moins une par an, que ce soit avec le département des musiques jazz et improvisées ou avec la classe d'orchestre<sup>7</sup>.

Depuis la rentrée 2013 s'y substitue un programme élargi de préparation à la scène où toutes les prestations des étudiants danseurs se font *in situ* systématiquement avec musique vivante. Outre l'accompagnement de la présentation d'œuvres chorégraphiques<sup>8</sup>, cette interaction musique-danse comporte des formats plus expérimentaux tels « Exercice(s) de

<sup>5</sup> *La Danse dans la Cité de la Musique, Projet demandé par Monsieur François Léotard, Ministre de la Culture et de la Communication*, Jacques Garnier, IPMC, 1988, p.3.

<sup>6</sup> *Id.*, p.5.

<sup>7</sup> Notamment avec une production d'*Agon* (Balanchine-Stravinsky) en 2002.

<sup>8</sup> *Roméo et Juliette* dans une chorégraphie de Paul Chalmer sur la partition de Prokofiev ; programme « Du studio à la scène » (extraits de pièces de Martha Graham, José Limon, *Septet* de Merce Cunningham, *Sacré Printemps* de Cristiana Morganti) ; *Ar(r)ête !*, création d'Éric Oberdorff, *Madeleine et Henri*, création de Nathalie Pubelier, *Alice, merveilleuse émerveillée*, création sous la direction de Cathy Bisson).

style » : sous la direction d'Éric Oberdorff, les étudiants danseurs sont invités chacun à composer une séquence chorégraphique de trois minutes pour le nombre de danseurs qu'ils souhaitent et sur une musique de leur choix comme support de répétition, la présentation au public se faisant quant à elle avec une musique improvisée en direct par des étudiants musiciens. À noter également, la collaboration avec le département de musique ancienne pour le programme de travail proposé par Jean-Christophe Paré et Irène Ginger autour de la danse baroque, celle du département des musiques instrumentales pour le programme « Lire le *Troisième Boléro* d'Odile Duboc ». À l'inverse, les étudiants danseurs ont été sollicités dans le cadre du programme « Steppes by Steppes » consacré à la musique russe par la classe de violoncelle et ont été mobilisés comme corps de ballet pour les représentations de l'opéra *Mitridate, re di Ponto* de Mozart inscrit au programme du département des disciplines vocales.

Si l'on y ajoute les sollicitations interindividuelles de tel étudiant musicien souhaitant la présence de danseurs pour son examen ou inversement, les occasions de rencontre entre musique et danse au CNSMDP sont réelles et tendent à se multiplier depuis quelque temps.

Une illustration de cette évolution est le souhait énoncé d'associer la danse aux chantiers de recherche engagés dans l'établissement. Ainsi parmi les programmes lancés récemment figure « L'étude pour instrument(s), voix et corps dansant ». Ce programme vise notamment à établir une (re)définition aussi précise que possible du genre de l'étude, en musique comme en danse, à explorer ses caractéristiques et ses enjeux pédagogiques – méthode de travail, miroir d'une école, symbole de technicité – en posant la question de l'efficacité.

## **2- Le CNSMD de Lyon : le second et seul autre CNSMD à ce jour**

Prise en septembre 1978, la décision de fonder un conservatoire supérieur à Lyon résulte d'une convergence de facteurs.

L'un, diffus mais moteur, est la réflexion sur la politique nationale de la musique qui s'est ouverte dans les années qui ont suivi les événements de Mai 1968. Alors que se mettait en place la réforme du solfège en 1972-1973, le ministère de la Culture s'attachait à repenser le système destiné à former les musiciens professionnels. À ce titre, on s'y interrogeait sur la nécessité d'ouvrir des conservatoires supérieurs en région, conçus sur des bases différentes de celui de Paris. Le nombre de dix établissements était même évoqué à cette époque qui ne connaissait pas encore la crise afin, notamment, de prendre en compte l'important développement des pratiques musicales alors observé dans le pays et leur diversification.

Un autre, déclencheur, est la libération par le Conservatoire national de région<sup>9</sup> (CNR) de Lyon des locaux qu'il occupait rue de l'Angile pour aller s'installer dans l'ancien séminaire des Jésuites. Un espace devenait disponible qui allait créer une opportunité dont la ville de Lyon allait se saisir.

Un troisième, facilitateur, est la dynamique musicale dont pouvait alors se prévaloir la ville de Lyon, dotée d'un opéra, d'un auditorium et de deux orchestres alors même que Raymond Barre, député du Rhône depuis avril 1978, était premier ministre depuis août 1976.

En 1979 est ainsi fondée l'Association pour le développement du Conservatoire national supérieur de Lyon, la création officielle de l'établissement étant actée par décret le

---

<sup>9</sup> Conformément à l'appellation de l'époque, aujourd'hui conservatoire à rayonnement régional (CRR).

18 février 1980<sup>10</sup>. Prenant acte des évolutions qui traversent le monde musical, il s'ouvre notamment à des pratiques trouvant alors peu d'échos (musiques anciennes restituées, répertoire contemporain de création, musiques extra-européennes) et affirme l'inscription de la musique dans une culture humaniste par des contenus d'enseignement relatifs à l'étude historique, musicologique et pédagogique.

Installé provisoirement rue d'Angile, celui-ci a très vite vocation à rejoindre les locaux d'un ancien couvent, situé sur les quais de Saône, où l'École vétérinaire est installée depuis 1795 et qu'elle vient tout juste de quitter en 1978.

Fondé comme établissement uniquement dédié à la musique, le Conservatoire national supérieur de Lyon ne s'ouvre à la danse que quelques années plus tard. Toutefois dès le 18 décembre 1980, Claude Bessy, membre du conseil d'administration « rappelle la nécessité absolue d'ouvrir sans retard une classe de danse »<sup>11</sup>. Réitérée en décembre 1981, cette demande conduit le conseil d'administration à approuver à l'unanimité « la perspective d'ouvrir une classe de danse à la rentrée 1982-1983 »<sup>12</sup>. La mise en œuvre de cette résolution bute néanmoins sur le problème des locaux et ce n'est finalement qu'en janvier 1984 que peuvent ouvrir les premières classes de danse dans des locaux provisoires, 40<sup>ter</sup> rue Vaubecour<sup>13</sup>.

Entre temps, le concours d'aménagement du site de l'École vétérinaire est lancé et le lauréat désigné en 1983. L'hypothèse, un temps évoquée, de la construction d'un bâtiment à proximité de l'École vétérinaire n'est finalement pas retenue au bénéfice d'une autre perspective qui se dessine pour rapprocher les classes de danse du futur site principal du CNSMD : le Grenier d'abondance, situé de l'autre côté de la Saône, en face de l'École vétérinaire, et occupé par une caserne de gendarmerie doit être libéré en 1986. C'est cette solution qui va finalement être adoptée. En 1988, le site principal du CNSMD de Lyon est inauguré ; cinq années plus tard, en 1993, la danse s'installe dans ses locaux actuels au 3<sup>e</sup> niveau du Grenier d'abondance.

Organisées en département dès 1984, soit cinq ans avant que le projet conçu par Jacques Garnier ne se mette en place au CNSMD de Paris, les études chorégraphiques répondent à un projet formalisé au ministère de la Culture sous la houlette d'Igor Eisner qui y est alors chargé de la danse. François Adret, à l'époque inspectrice de la danse, en trace ainsi les grandes lignes devant le conseil d'administration du CNSMDL, réuni le 25 février 1985 : « Madame Adret souhaite que la classe de danse soit le “fer de lance” d'un enseignement novateur. [...] À l'heure actuelle le marché de la danse exige des danseurs une formation pluridisciplinaire, ces derniers doivent pouvoir s'adapter rapidement aux techniques nouvelles qui vont de pair avec les créations de compagnies novatrices comme [Jean-Claude] Gallotta à Grenoble, Maguy Marin à Créteil. [...] Il est donc important que la technique contemporaine soit enseignée à égalité avec la technique classique. C'est pourquoi Didier Deschamps, responsable de l'enseignement de la danse au Centre national de danse contemporaine d'Angers, a été nommé [...] »<sup>14</sup>.

Directeur de 1984 à 2000, Gilbert Amy se refusera, néanmoins, constamment, à apposer le « D » de « danse » à l'intitulé de l'établissement. Peut-être ne doit-on y voir qu'une rigueur toute administrative, puisque le décret n°80-154 portant statut des conservatoires

---

10 Décret n° 80-153 portant création à Lyon d'un conservatoire national supérieur de musique

11 In *25 ans CNSMD Lyon*, François Sabatier (dir.), Ed. Symétrie, 2005, p.68.

12 *Ibid.*

13 Ces mêmes locaux sont aujourd'hui occupés par l'antenne lyonnaise du Centre national de la danse.

14 Compte-rendu de la réunion du conseil d'administration du 25 février 1985, In *25 ans CNSMD Lyon*, op. cité, p.72.



supérieurs nationaux de Paris et de Lyon, où le mot « danse » n'apparaît pas, est resté en vigueur sans modification durant toute la durée de son mandat et même au-delà : jusqu'en 2009, année où un nouveau décret<sup>15</sup> a formalisé l'appellation « conservatoire national supérieur de musique et de danse »...

Plus encore qu'à Paris, la configuration de l'établissement conditionne largement la place de la danse en son sein. Séparés du site principal par la Saône, les locaux dédiés à la danse sont en outre assujettis à un rythme particulier du fait de leur localisation, sans accès autonome, dans un bâtiment dévolu à une administration publique, la direction régionale des affaires culturelles, ce qui les rend dépendant des horaires d'ouverture au public de cette administration<sup>16</sup>.

De fait, les étudiants et enseignants en danse se trouvent un peu à l'écart de la circulation permanente, tant des personnes que des idées, qui caractérise le site principal. Il en résulte également une distance par rapport aux différents services supports transversaux, invitant l'équipe administrative de la direction des études en danse à compter parfois sur ses propres forces. Il s'ensuit un fonctionnement un peu autarcique, instaurant une entité très différenciée du reste de l'établissement, ce que certains de nos interlocuteurs ont résumé de la manière suivante : « *on est dans la même structure sans être ensemble physiquement* ».

Ceci est renforcé par le fait que l'auditorium Edgar Varèse où sont organisées les manifestations ouvertes au public au sein de l'établissement ne permet pas de présenter la danse dans de bonnes conditions : à la différence de la musique, la danse rencontre donc le public essentiellement à l'extérieur de l'établissement (deux semaines sont néanmoins réservées chaque saison pour les besoins de la danse dans l'auditorium Edgar Varèse). Cette nécessité d'aller en dehors de l'établissement pour rencontrer le public vaut aussi bien pour les temps de répétition en condition plateau, qui ne peuvent pas se faire au sein du conservatoire faute d'un plateau technique adapté<sup>17</sup>.

Cette configuration n'empêche toutefois pas de réelles collaborations et divers projets partagés. Ce que des étudiants résument ainsi : « *entre les deux sites il y a un pont, dans les deux sens du terme* ». Et il est vrai que l'on sent une interaction plutôt fluide et une volonté de partage entre les deux disciplines<sup>18</sup>. Cette fluidité s'est progressivement mise en place durant la période de direction d'Henri Fourès (2000-2009), qui s'est montré attentif à la danse, et s'amplifie depuis l'arrivée de son successeur, Gery Moutier.

Encouragée, la relation danse-musique n'est toutefois pas systématisée. Des créations communes sont ponctuellement mises en œuvre telles le programme *Galdric Subirana, Percussions*, conçu en 2012, qui développe le lien entre danseur et percussionniste au travers de quatre compositeurs exploitant à leur manière la relation du son au geste. Toutefois, le Ballet Junior tourne en général avec des musiques enregistrées.

---

15 Cf *infra*.

16 Une évolution sur ce point est attendue prochainement avec le projet d'attribution aux études en danse de la totalité du 3<sup>e</sup> étage du bâtiment de la DRAC, permettant la création d'un grand studio supplémentaire, la réorganisation des bureaux administratifs et la création d'un escalier d'accès indépendant (chantier prévu à partir de l'été 2014 pour une ouverture à la rentrée 2016).

17 Un projet concernant le site principal prévoit l'aménagement d'un équipement comportant un plateau qui permettra l'accueil de la danse aussi bien que celui d'un grand orchestre et sera doté d'une fosse pour la présentation de travaux lyriques. Le sinistre intervenu en décembre 2013 va en différer la réalisation.

18 Le sinistre intervenu récemment sur le site principal du CNSMDL et qui a conduit à neutraliser certains espaces de travail, dont l'auditorium, a pour effet de redéployer une partie des activités. Le moindre interstice d'espace disponible est mis à profit et, de ce fait, les locaux dédiés à la danse accueillent, depuis lors, beaucoup plus de musiciens qu'auparavant.

En revanche, des occasions de travail concerté sont régulièrement mises en place. Le Laboratoire Scène / Recherche, par exemple, est une entité pluridisciplinaire propre au CNSMDL qui réunit musiciens, danseurs, compositeurs et improvisateurs<sup>19</sup>. Un atelier d'improvisation ouvert est proposé chaque semestre dans le studio Rosella Hightower. Plus ponctuellement sont développés des croisements avec l'Atelier XX-21<sup>20</sup>, atelier de musique contemporaine du CNSMDL, ou des projets tels « Gestème » qui met en relation des étudiants danseurs du CNSMDL et la classe de composition de la Haute École de musique de Genève<sup>21</sup>.

En outre, c'est le partenariat avec la diversité des arts qui est recherché. Depuis 2010, des propositions communes sont construites entre les étudiants du CNSMDL et ceux de l'École nationale supérieure d'architecture de Lyon. Il en va de même depuis 2012 avec les étudiants en design d'espace de l'École supérieure des Beaux-Arts de Lyon. Au dernier trimestre 2012, l'exposition « Cage's Satie : Composition for Museum » proposée par le Musée d'art contemporain de Lyon a été mise à profit pour des interventions conjointes d'étudiants musiciens et danseurs. En 2013-2014, des « créations musicales et dansées » sont proposées au Musée des Beaux-Arts de Lyon.

Maître mot, l'interaction se décline jusque dans le champ de la recherche. C'est ainsi que pour le premier colloque international qu'il organisait du 16 au 18 avril 2013, le CNSMDL a choisi pour thème : « Danse et musique, l'art de la rencontre ». S'y sont succédées des interventions de spécialistes de la musique et de la danse, entrecoupées d'intermèdes musicaux et dansés construites conjointement par les équipes enseignantes et des étudiants des deux domaines.

### **3- Des différences importantes et certains points communs dans un cadre juridique partagé**

Des différences significatives existent entre les deux établissements. Les plus évidentes concernent l'épaisseur historique et la taille. Un peu plus de deux siècles d'histoire à Paris contre un tiers de siècle d'existence à Lyon soit une longévité six fois moindre ; 1 160 étudiants et 407 enseignants ou périscolaires à Paris<sup>22</sup>, contre 571 étudiants et 188 enseignants ou périscolaires à Lyon<sup>23</sup> soit un périmètre deux fois moindre.

On note aussi certaines différences spécifiquement dans le domaine de la danse. L'une d'entre elles est l'âge d'entrée des étudiants dans les cursus d'interprétation, à ce jour de deux ans plus jeune à Paris qu'à Lyon. Toutefois, la principale différence porte sur la composition de l'offre de formation : aux cursus de DNSP de danseur, communs aux deux établissements, s'ajoute un cursus de notation de la danse uniquement à Paris, un cursus de formation continue au certificat d'aptitude de professeur de danse (FDCA danse) uniquement à Lyon.

Inscrit dans le projet conçu par Jacques Garnier, le cursus de notation de la danse du CNSMD de Paris s'est constitué progressivement, d'abord avec un enseignement de la notation Laban dès 1989-1990 puis de la notation Benesh à partir de 1995. Organisé en deux

---

19 En 2013-2014, il a proposé des sessions de travail ouvertes au public trois jours durant à La Sucrerie dans le cadre de la Biennale d'Art Contemporain.

20 En 2013-2014, les étudiants en danse sont impliqués dans le cadre du programme « Résistance[s] » en lien avec des musiques de Kurt Weill, Paul Hindemith et Hans Werner Henze.

21 Partie prenante du Domaine musique et arts de la scène de la Haute École spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO).

22 Source site Internet du CNSMDP.

23 Source site Internet du CNSMDL.

ans dans un premier temps avec délivrance d'un diplôme de formation supérieure (DFS), les cursus ont été, par la suite, augmentés d'un second cycle et un travail est en cours actuellement pour les faire évoluer vers une configuration de master.

La formation à la notation de la danse fonctionne sous forme de sessions organisées sur des week-ends élargis (du vendredi au lundi). Elle est pilotée par deux enseignants, un pour chaque système de notation, appuyés en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD), formation musicale et culture chorégraphique par des intervenants communs avec les cursus d'interprétation, auxquels s'ajoute depuis peu de temps un professeur de méthodologie partagé avec les études musicales.

Sans être constituée formellement en département au sein de la direction des études chorégraphiques, la filière notation apparaît fortement autonome. Son public est très différencié de celui de la filière interprétation : il est constitué d'étudiants plus âgés ayant pour la plupart déjà une formation en danse ou en culture chorégraphique. Les deux publics, en outre, ne se rencontrent guère compte tenu des horaires de chacun ; toutefois, les étudiants en notation prennent parfois appui sur des classes d'interprétation pour leurs travaux et, par ailleurs, dans le cadre du cycle DNSP de danseur sont prévues des séances d'initiation à la notation en lien avec le remontage d'une pièce chorégraphique. Cette faible interaction vaut aussi pour les professeurs puisque il n'existe pas de réunions pédagogiques impliquant conjointement les professeurs de notation du mouvement et leurs collègues professeurs de danse. Il y a là une problématique à traiter.

À noter, qu'un étudiant en chant et direction de chœur a suivi un temps les cours de notation, mais ce cas de figure reste une exception. Il n'existe pas à ce jour d'interaction particulière entre le cursus de notation de la danse et les études musicales (avec les classes d'analyse musicale, par exemple).

C'est à la demande de la direction de la musique et de la danse du ministère de la Culture qu'a été mis en chantier un cursus de formation diplômante au certificat d'aptitude de professeur de danse. À cet effet, un département « FDCA danse » est constitué en 2002 au sein du CNSMD de Lyon à l'instar de celui qui existe déjà depuis 1995 pour la FDCA musique.

Accessible sur concours à des danseurs titulaires du diplôme d'État ou de la dispense de celui-ci et pouvant justifier de trois années d'expérience professionnelle<sup>24</sup>, ce cursus de formation continue qui réunit une vingtaine d'étudiants rassemble un public plus âgé que celui du DNSP de danseur. Il est organisé durant les week-ends et les vacances scolaires, périodes où les étudiants concernés sont disponibles, de même que les studios puisque les cursus d'interprétation se déroulent en semaine selon le rythme scolaire.

Les différences de planning font que les deux publics se rencontrent peu. D'une manière générale, les échanges entre le département des études chorégraphiques et celui de la FDCA danse reposent sur les interventions de professeurs et d'accompagnateurs des cursus DNSP de danseur au sein de la formation FDCA. Il arrive aussi que la présence d'intervenants dans le cadre de la FDCA soit mise à profit pour ouvrir un atelier du cursus FDCA aux étudiants en DNSP. À noter aussi que le directeur des études chorégraphiques siège régulièrement dans les jurys de la FDCA. Enfin, certains étudiants en DNSP peuvent être employés comme sujets pédagogiques dans le cadre de mises en situation de conduite de cours des étudiants en FDCA.

C'est surtout avec le département FDCA musique que le département FDCA danse entretient les relations les plus suivies. Partageant des préoccupations de fond sur les enjeux

---

24 Dont un tiers peut être d'ordre pédagogique.

de la pédagogie en art, les deux départements développent une complicité certaine, socle potentiel de développement ultérieur d'interactions fécondes sur le plan théorique et de la recherche.

\*

Au détour des différences de longévité et de périmètre repérées ci-dessus, à quoi s'ajoute l'implantation dans la capitale pour l'un, en région pour l'autre, se joue entre les deux établissements une certaine concurrence, en termes d'image de marque voire de prestige.

On observe en tout cas que les contacts ne sont pas très nombreux entre les deux conservatoires supérieurs. Pour s'en tenir à la danse, dans la période récente, on relève la réalisation en juin 2013 d'un programme commun aux Jeunes Ballets des deux établissements dédié à Trisha Brown, programme ayant donné lieu à trois représentations à la Maison de la danse de Lyon. Signalons également un travail en commun engagé dernièrement sur la problématique des blessures des élèves et visant à établir un protocole d'action partagé.

Cette concurrence entre les deux établissements, sans doute inévitable, ne doit pas occulter le fait qu'ils possèdent aussi des points communs.

Pour s'en tenir à la danse, on observe tout d'abord que cette discipline y tient une place relativement semblable : les étudiants danseurs (y compris en cursus notation de la danse à Paris ou en FDCA à Lyon) représentent 16,0% des étudiants au CNSMDP et 18,6% au CNSMDL<sup>25</sup>.

Dans les deux cas, comme on l'a déjà souligné, la configuration architecturale instaure une séparation des locaux dédiés à la danse par rapport au reste de l'établissement, hormis dans quelques lieux de vie qui permettent un décloisonnement tels la cafétéria, la cantine, l'internat, ainsi que la médiathèque.

De sorte que, à Paris comme à Lyon, il y a nécessité de fabriquer la rencontre entre la danse et la musique qui sinon peuvent parfaitement vivre sans se rencontrer : dans les deux établissements comme on l'a vu, la rencontre prend la forme privilégiée de productions mettant en interférence les deux disciplines. Nous y reviendrons.

Toutefois, ce qui rapproche le plus formellement les deux CNSMD, c'est le fait qu'ils font l'objet d'un décret statutaire commun, configuration assez originale dans les usages juridiques relatifs aux statuts d'établissements publics.

En effet, lors de la création du CNSMD de Lyon en 1980, un seul et même texte, le décret n°80-154 du 18 février 1980 portant statut des conservatoires de Paris et de Lyon, vient remplacer le décret n°46-2791 du 27 novembre 1946 modifié relatif au Conservatoire national supérieur de Paris. La même configuration est retenue pour le décret n°2009-201 du 18 février 2009 portant statut des conservatoires de musique et de danse de Paris et de Lyon, texte actuellement en vigueur et qui a abrogé le décret n°80-154 du 18 février 1980.

Une autre curiosité est à signaler sur le plan juridique : ce dernier décret n°80-154 du 18 février 1980 n'a jamais été modifié jusqu'à son abrogation. Ce qui signifie que, juridiquement, jusqu'en février 2009, le mot « danse » ne faisait pas partie de l'appellation des CNSMD de Paris ni de Lyon.

---

25 Au CNSMDP : 145 étudiants DNSPD + 41 étudiants en notation - Au CNSMDL : 106 étudiants en DNSPD + 21 étudiants FDCA.

Pourtant, comme on l'a indiqué précédemment, ce terme a fait son apparition dans des textes juridiques concernant le CNSMD de Paris dès 1991 : depuis lors, la dénomination « Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris » figure dans l'intitulé de l'arrêté annuel relatif au budget de l'établissement. En outre, depuis 1997 le mot « danse » apparaît également dans l'intitulé des décrets portant nomination des présidents successifs du conseil d'administration du CNSMD de Paris.

En revanche, jusqu'en 2009, il reste absent des décrets portant nomination des directeurs successifs du CNSMD de Paris et de tous les textes juridiques relatifs au CNSMD de Lyon hormis deux arrêtés datant de 2003 et 2004<sup>26</sup>.

Le moins que l'on puisse dire c'est que l'administration n'a pas brillé ici par sa cohérence ni, surtout, par sa réactivité puisque, pour mémoire, le département danse est constitué à Lyon dès 1984 et la direction des études chorégraphiques de Paris formellement mise en place en 1989.

\*

Le décret n°2009-201 du 18 février 2009 institue le conseil d'administration (articles 7 à 12) et le conseil pédagogique (articles 14 et 15) dans des configurations identiques dans les deux établissements, hormis le nombre de membres du conseil pédagogique fixé par arrêté pour chaque établissement<sup>27</sup>, un autre arrêté étant prévu pour préciser les modalités d'élection des représentants élus au conseil d'administration<sup>28</sup>. Cependant, en dehors de ces deux instances statutaires, des différences importantes apparaissent dans l'organisation interne sur lesquelles il faut s'attarder ici.

Au CNSMD de Paris, le directeur réunit à chaque rentrée scolaire, soit environ tous les mois et demi, les chefs de département et les chefs de service les plus reliés à la pédagogie (service de l'apprentissage de la scène, médiathèque, service audiovisuel). Ces réunions plutôt informatives sont complétées par des réunions restreintes, sujet par sujet. Par ailleurs, le directeur adjoint organise chaque mois une réunion avec l'ensemble des chefs de service et des chefs des services ressources ainsi que les deux directeurs des études musicales et chorégraphiques, réunion à laquelle le directeur assiste parfois. Enfin, également une fois par mois un point sur les événements à venir du Conservatoire est fait par le directeur adjoint avec le service de l'apprentissage de la scène, le service de la communication et le service mécénat.

Au CNSMD de Lyon, un comité de direction réunit une fois par semaine le directeur, son adjoint, le directeur des études musicales, le directeur des études chorégraphiques et le directeur de la recherche. Il existe en outre un conseil des chefs de départements, instance de réflexion destinée à débattre transversalement de diverses questions ou perspectives concernant l'établissement dans son ensemble et à inspirer ou accompagner des réformes ; il

---

26 Arrêté du 16 juin 2003 habilitant le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon à délivrer le certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de danse ; arrêté du 16 juillet 2004 portant nomination au conseil d'administration du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon.

27 Deux arrêtés distincts, parus le 12 mai 2009, prévoient dans chaque établissement trois membres titulaires et trois membres suppléants représentant les enseignants, dont un titulaire et un suppléant pour la direction ou le département des études chorégraphiques. En ce qui concerne les étudiants, sont prévus deux représentants titulaires et deux suppléants, l'un des deux titulaires et l'un des deux suppléants étant issu du département des études chorégraphiques à Lyon. Cette obligation n'est en revanche pas prévue au CNSMD de Paris.

28 Deux arrêtés distincts, parus le 12 mai 2009, prévoient dans chaque établissement huit membres titulaires et huit membres suppléants représentant les enseignants, dont un titulaire et un suppléant pour la direction ou le département des études chorégraphiques. En ce qui concerne les étudiants, sont prévus quatre représentants titulaires et quatre suppléants, dont un titulaire et un suppléant pour la direction ou le département des études chorégraphiques.

se réunit au moins une fois avant chaque conseil pédagogique, instance dont il alimente l'ordre du jour.

À ces différences en matière de gouvernance s'ajoutent des différences de définition des fonctions d'encadrement pédagogique.

Au CNSMD de Paris, à l'exception du chef du département jazz et musiques improvisées qui assure quelques heures d'enseignement, les chefs de département se consacrent entièrement à la gestion de l'entité qu'ils pilotent, avec une double mission de directeur des études et de directeur de service. Ils assistent aux conseils pédagogiques. Ils participent à la notation des agents de leur département.

Au CNSMD de Lyon, les chefs de département sont des enseignants qui bénéficient d'heures supplémentaires pour coordonner le département dont ils ont la responsabilité. Toutefois, les directeurs des départements de formation à l'enseignement n'ont pas de charge d'enseignement dans le cadre de leurs fonctions, ni le directeur des études chorégraphiques à l'instar du directeur des études musicales ou de celui de la recherche. Les chefs de département sont invités au conseil pédagogique.

Il en résulte que les postes de directeur des études musicales ont une dimension sensiblement différente dans les deux établissements.

Au CNSMD de Paris, le directeur des études musicales et de la recherche n'a pas de pouvoir hiérarchique sur les chefs de département. Il participe toutefois à leur recrutement aux côtés du directeur, de son adjoint et du chef du service des ressources humaines. Outre le suivi global des activités de recherche au sein de l'établissement, il assure une coordination générale, prenant en charge des dossiers transversaux tels la révision du règlement des études ou du règlement intérieur<sup>29</sup>.

Au CNSMD de Lyon, le directeur des études musicales a une responsabilité de directeur au sens pédagogique. Il est associé au recrutement des chefs de département. En revanche, il n'a pas de responsabilité de type gestion des ressources humaines : il ne participe pas à la notation des agents par exemple ni au classement indiciaire d'entrée. À noter qu'il existe par ailleurs un poste spécifique de directeur de la recherche<sup>30</sup> également doté d'une responsabilité au sens pédagogique.

À l'inverse, entre Paris et Lyon apparaît une grande similitude entre les postes de directeur des études chorégraphiques.

À la tête d'une entité globale, sans subdivision en département, ils sont à la fois directeur des études et directeur de service. À l'instar des chefs de départements dans le domaine musical, dans le cadre des orientations définies par le directeur et pour ce qui concerne leur domaine de compétence, ils élaborent les dossiers, établissent les fiches techniques<sup>31</sup> présentées en conseil pédagogique, siègent dans les commissions de recrutement des professeurs, choisissent les membres des divers jurys (concours d'entrée, examens intermédiaires, évaluations de fin de cycle).

---

29 Ce poste est de création récente, la direction des études musicales ayant été assumée auparavant par le directeur du CNSMDP lui-même. Il a été mis en place par Alain Poirier pour gérer l'intégration des cursus musicaux au cadre licence-master-doctorat. Cette mission étant désormais achevée, en sus de la mission coordination générale des études musicales qui subsiste, le poste a été réorienté vers le suivi de la recherche.

30 Créé en 2011, ce poste est occupé depuis lors par Alain Poirier, ancien directeur du CNSMDP (2000-2009).

31 Ces fiches décrivent les caractéristiques de chaque année de cursus, le fonctionnement du contrôle continu et les modalités d'admission.

À noter néanmoins deux différences. Tout d'abord, au CNSMD de Paris, le directeur des études chorégraphiques assure la notation des agents sous son autorité alors qu'à Lyon il est seulement consulté informellement, la notation relevant du directeur de l'établissement. Par ailleurs, alors qu'au CNSMD de Paris les cursus de notation sont sous la tutelle de la direction des études chorégraphiques, au CNSMD de Lyon, la FDCA danse est constituée en département autonome sur lequel ne s'exerce pas l'autorité du directeur des études chorégraphiques<sup>32</sup>. Une évolution est toutefois en cours sur ce point qui va se traduire par le transfert en juillet 2014 des bureaux de la FDCA sur le site du département des études chorégraphiques, la direction de l'établissement envisageant clairement d'arrimer ces deux cursus ensemble.

En somme, derrière la symétrie des intitulés des fonctions, on observe des situations hétérogènes et il apparaît surtout clairement qu'au CNSMD de Paris, le poste de direction des études musicales et celui de direction des études chorégraphiques diffèrent nettement tant sur le plan des attributions que des responsabilités.

---

32 A la différence de la FDCA musique qui est placée sous l'autorité du directeur des études musicales.

## UNE CRISE PARISIENNE QU'IL IMPORTE DE DÉCRYPTER

### 1- De la bienveillance active à l'implication excessive : une frontière incertaine

Les membres de l'encadrement supérieur du CNSMD de Paris comme les représentants syndicaux que nous avons rencontrés disent avoir été pris au dépourvu par la crise qui s'est nouée autour du changement d'intitulé du poste de directeur des études chorégraphiques. Une crise qu'ils n'ont pas vu venir et qui reste encore largement inexplicable pour eux alors même qu'à leurs yeux tout allait bien pour la danse.

Et il est vrai que l'arrivée de Bruno Mantovani à la direction du CNSMDP puis le choix publiquement revendiqué par celui-ci de confier à Clairemarie Osta la direction des études chorégraphiques ont, de l'avis général, fait souffler un vent nouveau au sein de l'établissement quant à la visibilité de la danse, notamment par la montée en charge des partenariats entre musique et danse, particulièrement constatable sur la saison 2013-2014.

Auteur de deux pièces musicales pour la création chorégraphique<sup>33</sup>, très volontariste sur l'interaction entre musique et danse à travers des projets de production communs, Bruno Mantovani est, en outre, souligne-t-on, le premier directeur de l'établissement à accorder une attention à la notation de la danse, dont les cursus offrent notamment une perspective d'évolution assez rapide vers une maîtrise dans le domaine des études chorégraphiques, pouvant faire écho à cette même dynamique déjà en place dans le domaine des études musicales.

Soulignant la sensation d'énergies fortes et conjuguées entre le directeur de l'établissement et la directrice des études chorégraphiques, faisant état pour certains du sentiment d'une générosité de la musique envers la danse, nombre de nos interlocuteurs au sein du CNSMD de Paris nous ont indiqué considérer que la danse et la musique bénéficient de la même considération au sein de l'établissement et s'inscrivent dans une « horizontalité », pour reprendre un terme employé par l'un d'entre eux.

Parallèlement, Bruno Mantovani a indiqué clairement, lors de son arrivée, sa volonté de s'affirmer comme directeur de « tout l'établissement » et son ambition d'en rendre le fonctionnement plus efficace et plus lisible.

Cette affirmation s'est traduite dans les faits par une certaine recentralisation de la gouvernance ainsi que par diverses modifications dans le fonctionnement général, dont certaines ont concerné les études chorégraphiques.

Ainsi a-t-il été décidé de globaliser la communication de l'établissement et, ce faisant, de mettre un terme à une forme d'autonomie dont la direction des études chorégraphiques disposait sur ce plan. Celle-ci a toutefois été maintenue en ce qui concerne les annonces à la presse spécifiques à la danse (programmation danse, lancement du recrutement des élèves) mais, par exemple, le choix des photographes qui incombait à la direction des études

---

33 *Miniatures* (septième et dernier tableau), 2004, chorégraphie Jean-Christophe Maillot; *Siddharta*, 2010, commande de l'Opéra national de Paris, chorégraphie Angelin Preljocaj, première le 18 mars 2010.



chorégraphiques est aujourd'hui dévolu au service communication et il n'est plus fait appel aux photographes de danse auxquels celle-ci avait l'habitude de recourir. Même si les possibilités de photos des danseurs pour la brochure des activités publiques sont soumises à la direction des études chorégraphiques afin qu'elle effectue le choix définitif, il en a résulté en son sein une sensation que l'image de la danse se trouvait brouillée dans un grand tout musical dont elle devenait une simple composante voire une illustration.

Si l'identification d'une enveloppe budgétaire allouée à la direction des études chorégraphiques continue d'exister, à l'instar de ce qui prévaut pour les départements d'études musicales, un suivi plus serré des missions des agents a été mis en place qui a pu être perçu comme une restriction de liberté. Ce n'est pas tant le renforcement de l'exigence qui est souligné que des vérifications *a posteriori* ressenties comme une forme de suspicion, ou encore un contrôle sur le mode de la remontrance au lieu d'un énoncé clair des consignes.

Il n'y a évidemment pas lieu de discuter, sur le fond, de mesures relevant d'une rationalisation administrative. Toutefois, l'autonomie historique des études chorégraphiques, posée comme socle du projet de Jacques Garnier et défendue par tous ceux qui ont eu la responsabilité de le mettre en place puis de le piloter, s'en est trouvée inévitablement écornée. Dès lors, il n'est pas tout à fait étonnant que ces mesures suscitent quelque émoi au sein de l'équipe, pouvant s'exprimer sous la forme d'un sentiment de reprise en main voire plus.

La relecture de l'organigramme s'est inscrite naturellement dans l'exercice de clarification du fonctionnement de l'établissement et d'amélioration de sa lisibilité souhaitée par la direction.

C'est à ce titre qu'ont été envisagées les modifications d'intitulé des directions des études tant musicales que chorégraphiques pour les renommer en sous-directions<sup>34</sup>. La symétrie des formes entre les deux disciplines est d'ailleurs soulignée avec insistance aussi bien par la direction que par les syndicats qui ont été amenés à la valider, de même que le fait que les missions n'en étaient en aucun cas modifiées pour chacun de ces deux postes.

Discutée pour la première fois lors du comité technique du 5 décembre 2012, cette modification a conduit, lors des débats, Bruno Mantovani à préciser sa pensée : « *Si l'on place la danse sous tutelle plus claire de la direction générale du Conservatoire, cela montre qu'elle participe d'un projet global d'échange et d'interaction entre la musique et la danse. Si on laisse une direction indépendante, cela renforce l'idée que la danse est un domaine parallèle à la musique [...] Je précise que je souhaiterais m'investir personnellement beaucoup dans le projet confié à Clairemarie Osta. S'agissant de la partie musicale, j'ai déjà conduit de nombreuses réformes. Il convient surtout de stabiliser la situation. Dans le domaine de la danse, le chantier sera d'une importance équivalente, et je souhaite montrer l'implication personnelle du directeur dans ce domaine.* »<sup>35</sup>

Un intérêt aussi manifeste et engagé à l'égard de la danse de la part d'un directeur d'institution, quelle qu'elle soit, est évidemment toujours à saluer. Souvent ignorée quand ce n'est pas dévaluée – nous y reviendrons plus loin – la danse ne peut que se saisir des offres de complicité voire d'appui qui lui sont faites.

On peut sans doute trouver là un début d'explication à « l'absence de réaction » de la directrice des études chorégraphiques à l'égard de l'évolution des intitulés en cours, y compris

---

34 À noter que cette réforme portait également sur la transformation de la sous-direction des affaires scolaires en service des affaires scolaires.

35 Source : compte-rendu du comité technique du 5 décembre 2012 validé par le comité technique du 27 mai 2013.

après la validation de celle-ci par le comité technique du 27 mai 2013 ; absence de réaction<sup>36</sup> – tout au moins dans un premier temps – soulignée de manière répétée par l’encadrement et les syndicats au cours des entretiens conduits par l’inspection.

Ainsi peut-on rétrospectivement se demander comment une directrice des études chorégraphiques, à peine nommée<sup>37</sup>, peu rompue aux exercices de responsabilité institutionnelle, bénéficiant d’un adoubement hautement revendiqué du directeur de l’établissement, pouvait manifester immédiatement une résistance à une mesure dont personne – ni elle, ni ses promoteurs – ne mesuraient alors toute la portée.

Dès lors, l’opposition – certes différée – manifestée en septembre par la directrice puis par l’équipe de la direction des études chorégraphiques – à laquelle elle ne s’en est ouverte qu’à ce moment là – s’est heurtée en interne à une fin de non recevoir. Ce qui a entraîné une divulgation publique du différend et l’issue radicale qui en a résulté.

Le fait d’avoir porté le différend sur la place publique est mis en avant par plusieurs interlocuteurs comme un acte déloyal de la directrice des études chorégraphiques à l’égard de la direction de l’établissement.

C’est un point de vue que l’on peut entendre, mais qui indique aussi que les fondements de cette crise ne sont toujours pas compris au moment où nous conduisons cette mission. Mission durant laquelle nous avons pu entendre que certains la renvoyaient à « *un enfantillage de la part de la danse* ».

On relèvera ici que la modification de l’intitulé d’un poste n’est sûrement pas aussi anodine qu’il y paraît puisque, aux termes du droit du travail, elle est considérée comme une modification substantielle du contrat de travail appelant la signature d’un avenant à celui-ci. Que sauf à considérer le milieu de la danse comme irrémédiablement voué à l’enfantillage collectif, la réaction qui l’a traversé mérite d’être prise en compte quand bien même elle peut surprendre<sup>38</sup>.

C’est d’ailleurs ce qu’a su faire le ministère de la Culture en demandant, en tant que tutelle, par le biais de ses représentants au sein du conseil d’administration, la suspension de la modification de l’organigramme envisagée et le lancement de la présente mission.

À cet égard, il importe de souligner qu’il ne s’agit nullement ici de remettre en cause l’autonomie des établissements publics nationaux ni les prérogatives des dirigeants auxquels sont confiées leurs destinées.

Toutefois, il faut rappeler que ces établissements ne peuvent pas s’abstraire des grands enjeux de politique publique au service de laquelle ils sont constitués. La place – voire le rang – que doit tenir la danse dans ces politiques publiques ne saurait donc relever seulement de l’appréciation des dirigeants des établissements mais bien des arbitrages du ministère de tutelle.

À ce stade, il apparaît surtout que la crise survenue au CNSMD de Paris relève d’une incompréhension qui persiste à l’égard de la danse et de son histoire.

---

36 Il semble toutefois que certains signaux aient été adressés à la direction dès le mois de mai pour lui signaler la dimension symbolique des intitulés et le risque que la modification envisagée soit mal prise.

37 Pour mémoire, Clairemarie Osta a pris ses fonctions début janvier 2013.

38 Il n’est peut-être pas inutile de rappeler ici que, quasiment au même moment, le milieu de la danse se mobilisait pour faire revenir le ministère de l’Enseignement supérieur et de la Recherche sur son projet de supprimer la mention « danse » des masters au bénéfice d’une mention spectacle vivant commune avec le théâtre, projet finalement abandonné (*cf* arrêté du 4 février 2014 fixant la nomenclature des mentions du diplôme national de master).

Au-delà des postures personnelles et des erreurs qui ont pu être commises, plus que de déloyauté c'est de conflit de loyauté qu'il faudrait parler en ce qui concerne l'attitude de la directrice des études chorégraphiques. Conflit de loyauté entre celle qu'elle devait, d'une part, à l'établissement qu'elle servait et au directeur de celui-ci, qui de surcroît l'avait choisie, et, d'autre part, celle qui la lie à l'art qu'elle défend de longue date, au plus haut niveau, et qu'elle pouvait difficilement ne pas honorer en tant qu'ancienne étoile du Ballet de l'Opéra national de Paris.

On doit ajouter que cette crise n'a pas totalement trouvé sa résolution avec la non reconduction de Clairemarie Osta à la direction des études chorégraphiques.

En effet, la période de défiance ouverte à l'automne 2013 entre le directeur de l'établissement et la directrice des études chorégraphiques puis la vacance de ce poste depuis la mi-décembre ont conduit le directeur de l'établissement à être en première ligne, ces derniers mois, sur les grands dossiers relatifs à la danse.

Le sentiment d'une mise sous tutelle exprimé par le personnel de la direction des études chorégraphiques au regard des réformes administratives conduites s'est trouvé renforcé par la présence mécaniquement accrue du directeur. En particulier, sa plus grande implication dans des situations de recrutement a été vécue comme mettant à mal l'usage qui veut qu'en l'occurrence ce soit la danse qui exprime son expertise et fasse valoir son point de vue.

Plus encore, privée de la directrice qu'elle a soutenue au titre de la défense de la position de la danse dans l'établissement, perturbée par les modifications des cursus engagées (abaissement de l'âge d'entrée, suppression du Ballet Junior) mais restées inachevées (masterisation non aboutie) et par la multiplication des projets communs avec la musique qui interfèrent de manière forte avec le planning des enseignements, l'équipe fait état pour sa plus grande part d'un certain désarroi, de même que les étudiants des niveaux les plus avancés.

A l'évidence, la marge est étroite pour la direction de l'établissement quant à son positionnement par rapport aux affaires de la danse, entre trop de détachement qui peut évoquer une indifférence voire un désintérêt et une implication affirmée qui peut être perçue comme excessive voire devenir contre-productive.

Dans le même temps, on doit faire droit à des observations formulées tant par la direction du CNSMD de Paris que celle du CNSMD de Lyon : toutes deux soulignent une certaine propension du monde de la danse à l'entre-soi, une revendication insistante de spécificité qui confine parfois à la fermeture, le tout s'accompagnant d'une forme de défiance à l'égard du monde musical.

Force est de reconnaître que ces observations ne sont pas sans fondement et que parfois le monde de la danse s'enferme un peu dans une mentalité d'assiégé. Toutefois, cette propension obsidionale à quelques raisons d'être sur lesquelles il faut revenir ici, raisons que l'on aurait tort de considérer trop vite comme des vieilles lunes.

## **2- Musique-danse : une relation chargée de passifs pas totalement résorbés**

On l'a indiqué précédemment, les étudiants relevant du secteur chorégraphique au sein des deux CNSMD représentent à peine 20% des effectifs dans chacun des établissements, soit un petit cinquième.

Cette position minoritaire façonne d'autant plus sûrement un rapport à l'environnement que pour la plupart, les étudiants en danse et une partie des professeurs qui les encadrent ont déjà connu auparavant cette situation qui prévaut dans tous les conservatoires territoriaux, tout au moins dans ceux qui ont développé une offre d'enseignement de la danse. Elle est même alors le plus souvent encore plus minoritaire que dans les CNSMD, excédant rarement les 10%.

C'est un fait indéniable : tout le dispositif d'enseignement public territorial de la musique et de la danse est structurellement bâti sur un socle musical. Ce principe vaut aussi bien pour les deux CNSMD où la danse, comme on l'a vu, n'a trouvé sa place que dans un deuxième temps.

Excroissance pour certain, supplément d'âme pour d'autres, la danse est longtemps apparue comme un hôte plus ou moins souhaité, plus ou moins toléré au sein de ce dispositif où les directeurs d'établissement ont, jusqu'à récemment, été exclusivement des musiciens<sup>39</sup>. Cette situation qui évolue progressivement dans les conservatoires territoriaux n'en a pas moins laissé des traces encore vivaces. Les deux CNSMD, actuellement dirigés par deux musiciens, ne peuvent s'abstraire totalement de ce contexte.

On peut en prendre pour exemple l'histoire sans doute anecdotique mais néanmoins révélatrice d'un formulaire conçu sur la base d'un fonctionnement propre à la musique et que l'on étend à la danse sans modification, alors que le cadre proposé impose aux danseurs une contorsion dans l'utilisation : dans le cas de la musique, un dispositif de dérogation existe, invitant à cocher ou non une case tandis qu'en danse il n'y a pas de possibilité de dérogation. Comment, dès lors, les danseurs doivent-ils remplir le formulaire ? « *Pas grave* », répondra-t-on, « *ils n'ont qu'à cocher la case dérogation* » sans mesurer la dénégation que cette réponse introduit.

À cette situation minoritaire, s'ajoute l'enjeu des locaux. Les studios de danse appellent des caractéristiques spécifiques, principalement en ce qui concerne la souplesse du sol, la surface disponible et la hauteur sous plafond, mais aussi en termes d'équipements complémentaires souvent nécessaires (tapis de sol, barres, miroirs de préférence occultables) qui en font des locaux difficilement interchangeables. De sorte qu'il existe une partition structurelle de l'espace dans les établissements où un enseignement de danse côtoie d'autres enseignements, partition qui peut être accentuée par une configuration éclatée en plusieurs sites, ce qui est de fait assez courant. Les deux CNSMD, là non plus, n'échappent pas à la règle.

De cette partition résulte souvent pour la danse un traitement différencié ou distancié des problèmes. On peine à faire valoir comme essentiels certains besoins (mise à niveau du parc des outils audiovisuels et informatiques : lecteurs de DVD, caméra, par exemple). La configuration en double site notamment conduit à des réactions dilatoires de la part des services support (pas le temps de venir changer une ampoule) ou à des procédures plus contraignantes pour obtenir des fournitures.

Non interchangeable, l'espace-studio détermine aussi un potentiel en termes de temps-studio utile. Dès lors, la respiration d'un enseignement de la danse dépend intrinsèquement de l'espace-studio disponible : des studios saturés portent le risque d'une asphyxie du projet pédagogique. En outre, plus consommatrice de temps plateau que la musique – nous y

---

39 Pour mémoire, jusqu'à l'arrêté du 11 octobre 2006 fixant la nature des épreuves de l'examen du certificat d'aptitude aux fonctions de directeur des écoles nationales de musique, danse et art dramatique et des conservatoires nationaux de région, ces épreuves étaient exclusivement musicales.

reviendrons – la danse se trouve souvent mise en porte-à-faux par des services techniques qui fondent leur gestion de l'espace sur le rythme de travail musical.

À partir de telles expériences et de la mémoire qu'elles impriment quand elles se répètent, le monde de la danse a forgé une habitude à trouver des solutions par lui-même et à faire profil bas dans nombre de situations. Ce qui a pour résultat paradoxal qu'on le renvoie souvent au fait qu'il s'en sort très bien par lui-même et qu'il peut donc se débrouiller seul de tel ou tel problème, voire que l'on considère qu'il n'y a pas de réel problème et donc pas lieu de s'en préoccuper. C'est ainsi qu'un silence est parfois interprété, trop rapidement, comme valant acceptation ou qu'une demande de renforcement en personnel n'est pas perçue comme impérative puisque tout finit par se faire.

Qu'il puisse en résulter une certaine défiance du monde de la danse à l'égard de la musique n'est alors pas totalement étonnant.

D'autant que le monde musical, au cours de son histoire, s'est forgé des hiérarchies peu valorisantes pour la danse : comment ignorer qu'on y considère que pour un chef d'orchestre la direction dans la fosse n'est pas la situation la plus prestigieuse mais qu'en la circonstance la direction d'un spectacle de ballet l'est encore moins ; que pour un pianiste le travail d'accompagnateur est nettement moins glorieux que celui de concertiste mais qu'accompagnateur de danse a longtemps été réputé le dernier échelon après celui d'accompagnateur de chant. Et sans doute persiste-t-il encore, dans une certaine approche de la musique, l'idée que se mettre au service de la danse est dévalorisant pour un musicien.

Certes, ces hiérarchies se sont estompées et l'on rencontre nombre de musiciens profondément engagés dans une réelle collaboration avec la danse et sincères dans leur souhait de promouvoir cette discipline. À commencer par Bruno Mantovani lui-même qui a décidé d'inviter des chefs spécialistes du ballet pour coacher les chefs apprentis au CNSMD de Paris sans oublier qu'a été mise en place par les deux directeurs actuellement en fonction, successivement et sous des formes différentes dans chacun des deux établissements, une formation à l'accompagnement de la danse. Dans le même temps de vieux réflexes restent à l'œuvre qui font que l'on peut entendre dire au détour de tel ou tel entretien : « *c'est trop compliqué pour les danseurs* ».

On s'étonne en tout cas que dans chacun des deux CNSMD une large palette d'enseignements optionnels soit offerte aux étudiants musiciens mais que ceux-ci ne soient pas accessibles aux étudiants danseurs.

Assez peu revendicatifs, souvent sévères à l'égard d'eux-mêmes, les danseurs ont toutefois au fil de leur formation tout le temps d'expérimenter la dimension du collectif et son potentiel : l'apprentissage en groupe constitue en effet la configuration habituelle pour la danse à la différence du musicien – dans la tradition française tout au moins – qui se construit principalement sur un rapport individuel à son instrument.

Cette habitude ajoutée au réflexe de rassembler ses forces dans un contexte où on se trouve en infériorité sur le plan des effectifs, voire où on se sent un peu déconsidéré, crée un sentiment d'appartenance fort, susceptible de déclencher des réflexes de solidarité voire un « esprit de corps ».

Il en résulte une capacité de réaction commune face à ce qui est perçu comme une mise en danger de la danse et dont la manifestation peut être aussi soudaine que déterminée<sup>40</sup>.

---

40 On a ainsi en mémoire les manifestations des « corps couchés » organisées en 1986 par les danseurs et chorégraphes notamment dans le hall du Théâtre de la Ville.

Si le monde professionnel de la danse s'est mobilisé en cette fin 2013, c'est qu'il a perçu une régression de l'autonomie de la danse, ce qui pour lui n'est aujourd'hui pas admissible : l'autonomisation des arts et leur déhiérarchisation est désormais un fait acquis, sur lequel tout retour en arrière serait inacceptable.

À cet égard, il faut lever un malentendu persistant. On entend encore souvent dire que la danse n'a pas d'existence sans la musique dont elle serait fondamentalement dépendante voire indissociable. Ce n'est pas le lieu ici de trancher ce débat sans fin.

En revanche, il y a un point sur lequel on peut être affirmatif, c'est que l'art chorégraphique – qui constitue une partie très spécifique des pratiques dansées – s'est construit au fil du temps sur une autonomisation par rapport à la musique<sup>41</sup>.

Or, même si l'usage veut que l'on parle de danse par facilité de langage, c'est bel et bien strictement le domaine de l'art chorégraphique qui est au cœur des enseignements au sein d'un CNSMD. En conséquence, cette antienne de la dépendance de la danse à l'égard de la musique ne saurait avoir de place dans ces établissements.

En outre, cette autonomisation de l'art chorégraphique par rapport à la musique s'est assortie d'une diversification des relations avec d'autres disciplines artistiques qui fait que, aujourd'hui, les interlocutions compositionnelles se sont démultipliées, en particulier avec les arts plastiques.

Dès lors, il n'est pas pensable en ce début de XXI<sup>e</sup> siècle que la musique se pose en prescripteur à l'égard de l'art chorégraphique. Il faut dire et répéter ce qui figurait déjà dans le projet de Jacques Garnier : l'art chorégraphique a la maturité pour déterminer ce qu'il doit faire lui-même, ce qu'il faut pour lui. En particulier, il est essentiel qu'il maîtrise ses modes et rythmes d'apparition scénique.

---

41 Pour mémoire, cette autonomisation débute au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle avec la contestation par les maîtres à danser du privilège d'enseigner la danse, détenu par les confréries de ménestriers depuis le Moyen-Âge, ce qui conduira à la fondation de l'Académie royale de danse par Louis XIV en 1661. Elle trouve son accomplissement majeur au milieu du XX<sup>e</sup> siècle dans la dissociation compositionnelle développée par John Cage et Merce Cunningham.

## UNE JUSTE PLACE POUR LA DANSE

### 1- Identifier les différences

Pour arrêter des décisions appropriées en ce qui concerne les études chorégraphiques, il est essentiel de prendre toute la mesure de certaines caractéristiques de la danse, ou plus précisément de l'art chorégraphique, ainsi que des modes d'apprentissage qui y sont liés.

Historiquement et structurellement mieux implanté, l'enseignement musical initial permet en France à nombre d'élèves de suivre des apprentissages poussés ce qui fait que lorsqu'ils arrivent dans une école supérieure, les étudiants musiciens disposent pour la plupart déjà d'une réelle maîtrise dans leur discipline et pour nombre d'entre eux d'une expérience de prestation en public : ils viennent se perfectionner et se professionnaliser.

Dans le domaine de la danse, l'offre d'enseignement initial, notamment dans les conservatoires territoriaux, est encore insuffisamment développée et consolidée pour parvenir à ce même résultat. À l'arrivée dans une école supérieure, les étudiants danseurs présentent de fortes prédispositions mais ont pour l'essentiel encore du chemin à faire pour parvenir à une maîtrise : c'est d'abord un travail de consolidation qu'il faut entreprendre.

Ce différentiel et l'enjeu de professionnalisation propre aux formations supérieures concourent à faire de *l'âge de recrutement* des étudiants danseurs un enjeu important.

Alors qu'en musique les étudiants sont majeurs pour la plupart, c'est exactement l'inverse en danse. Presque tous les élèves danseurs sont mineurs et de surcroît scolarisés<sup>42</sup>.

Il en résulte une différence importante de maturité. Cela entraîne notamment une moindre capacité de prise de parole et, donc d'implication dans la vie de l'établissement (les étudiants danseurs rechignent à se porter candidats à des postes de délégués). Cela introduit aussi d'importantes complications dans les projets en communs, car pour des mineurs, il faut des autorisations de sortie, des accompagnateurs dans certains cas, sans oublier que tel ou tel projet peut conduire les élèves impliqués à manquer parfois leurs cours de scolarité générale.

La question de l'âge se pose tout particulièrement en danse classique où l'enseignement vise une structuration corporelle fortement modélisée. L'argument majeur mis en avant pour justifier un âge précoce de recrutement est le constat de lacunes importantes chez les élèves à leur entrée en cycle DNSP, voire des acquis erronés qu'il importe de défaire, ce qui appelle une marge de malléabilité corporelle suffisante, que l'on ne trouve plus après 15 ans.

En somme, l'enseignement supérieur prétend, ce faisant, suppléer aux carences de l'enseignement initial de la danse classique, notamment des 3e cycles des cursus. Cette approche reste toutefois à mettre en regard d'un des principes fondamentaux de l'enseignement supérieur : rendre les étudiants acteurs de leur formation en vue de construire

---

42 En ce qui concerne les élèves scolarisés, le CNSMD de Lyon a opté pour un partenariat avec le centre national des études à distance (CNED) complété par des tutorats en lien avec l'Éducation nationale tandis que le CNSMD de Paris a instauré des partenariats avec des établissements scolaires (collège et lycée).

leur autonomie dans l'exercice de leur spécialité ; ce qui est difficilement réalisable sans une certaine maturité.

On doit également pointer certaines particularités en matière de *structure des parcours de formation*.

Si dans le domaine de la musique on peut envisager des cursus de formation initiale qui s'enchaînent jusqu'au master en mêlant au besoin préparation aux diplômes d'interprètes et d'enseignant, cette approche n'est pas transposable telle quelle dans le domaine de la danse.

L'expérience du CNSMD de Lyon en matière de formation diplômante au CA (FDCA) est de ce point de vue éclairante : le parcours de la FDCA musique est principalement un parcours de formation initiale suivi par les étudiants consécutivement voire parallèlement à leurs études en interprétation. À l'inverse, la FDCA danse est strictement un parcours de formation continue – comme l'est d'ailleurs la FDCA danse proposée au Centre national de la danse.

D'une manière générale, les cursus préparant aux métiers de l'enseignement sont, en danse, envisagés dans un second temps, ce qui n'exclut pas d'introduire dès le cursus DNSP la notion de transmission à travers une approche de l'animation d'un échauffement, de la gestion d'ateliers ou une préparation à l'implication dans des interventions d'éducation artistique et culturelle (EAC).

Ce décalage est lié principalement à la relative brièveté de la carrière de danseur interprète. À la différence du musicien pour qui la carrière d'instrumentiste peut se poursuivre très tard et se construire parallèlement à une carrière de pédagogue, dans le domaine de la danse, ces temps sont le plus souvent successifs : accéder d'abord et avant tout à la scène est l'ambition de tout étudiant danseur, mû par la nécessité de mettre à profit pleinement le temps qui lui est donné d'exercer son métier.

Cela vaut tout particulièrement pour les danseurs classiques pour lesquels l'entrée dans le métier se fait très tôt, souvent sur des postes permanents n'appelant pas la nécessité d'enseigner parallèlement, danseurs classiques pour lesquels enseigner avant 40 ans est plutôt le signe d'une carrière qui s'interrompt prématurément.

Pour des raisons analogues, l'idée d'un master d'interprétation est loin d'aller de soi. Ce qui ne l'exclut pas définitivement pour autant mais appelle un diagnostic précis de la structuration du métier et la prise en compte de ses réalités : en particulier, quel sens aurait une masterisation dès lors qu'elle se réduirait à un sas pour ceux qui ne parviennent pas à accéder au marché de l'emploi immédiatement à l'issue de leur DNSP ?

Dans le même temps, on observe que des collectifs d'étudiants se forment parfois après la sortie du conservatoire dans lesquels se dessinent des chemins de chorégraphes : accompagner cette mutation, le moment venu, au sein d'un cursus complémentaire ouvrant sur un master paraît une perspective intéressante.

On l'a déjà souligné, la danse dans son apprentissage comme dans son exercice est irrémédiablement liée à *des contraintes d'espace, lesquelles ont des conséquences en termes de temporalité*.

En particulier, le temps d'apprentissage pour la danse ne se construit pas de la même manière que pour la musique. Ainsi, on néglige trop le fait qu'à la différence de l'étudiant musicien qui souvent rentre chez lui pour travailler son instrument, le départ du conservatoire signifie en général pour l'étudiant danseur qu'il cesse de travailler corporellement. Le temps



de formation en danse est essentiellement le temps correspondant à la présence de l'étudiant danseur dans l'établissement, temps de présence qui doit donc être géré avec précaution.

Cette différence de temporalité est surtout sensible dans le cadre de projets de production associant danseurs et musiciens. Alors que l'usage général est une mise en place en deux ou trois répétitions pour les musiciens, il faut en danse un nombre de répétitions beaucoup plus important, surtout dans le cas d'une création qui appelle le temps de l'approfondissement jusqu'à ce qu'une forme satisfaisante se dégage. Ce à quoi s'ajoute le temps de l'échauffement.

À cet égard, le rapprochement avec la danse est une expérience particulière pour les musiciens : cela les conduit à traverser un rapport au temps qui diffère des temps bornés et programmés du service d'orchestre et de la recherche d'efficacité qui s'y attache, modalité prépondérante dans l'exercice du métier de musicien instrumentiste.

De même, l'interaction avec la musique vivante est particulièrement stimulante pour la danse. Toutefois, encore faut-il que le différentiel de temporalité soit pris en compte surtout lorsque l'on multiplie les projets partagés avec la musique. En effet, si le nombre de projets augmente, le nombre de répétitions et le temps incompressible mobilisant les danseurs font de même, morcelant et réduisant d'autant le temps disponible pour les apprentissages fondamentaux. Sans oublier que la fragmentation du temps de travail entre des intensités ou des matériaux chorégraphiques différents augmente le risque corporel et donc la possibilité que surviennent des blessures. Ce à quoi il faut ajouter que le travail du danseur nécessite souvent une tenue adaptée et donc le temps de se changer, temps qui se démultiplie autant de fois qu'il faut sortir à l'extérieur entre deux lieux de travail<sup>43</sup>.

Par ailleurs soulignons que la danse appelle *des discernements spécifiques* pour certains choix qui la concernent.

Il en va ainsi pour ce qui est de l'image enregistrée. Capter la danse appelle une conscience particulière à la fois du mouvement et de la figure, du tracé et de la trace. La photographie comme le film de danse nécessitent des approches particulières qui justifient certaines exigences de choix tant en ce qui concerne les collaborations que les utilisations : une image considérée comme intéressante d'un point de vue éditorial peut n'avoir aucun intérêt voire être contre-productive du point de vue du mouvement dansé.

De même, les danseurs entretiennent des rapports particuliers à la musique. Entre matière musicale et états corporels se constitue une alchimie qui ne saurait se lire du seul point de vue de la science musicale. Cela est tout particulièrement sensible s'agissant de l'accompagnement de la danse, qu'il s'agisse de l'accompagnement d'un enseignant ou, encore plus, de l'accompagnement d'un étudiant lors d'épreuves devant jury : deux accompagnateurs sont rarement interchangeable *a fortiori* au dernier moment.

## **2- Les contours d'une autonomie participante**

La crise traversée par le CNSMD de Paris a été l'occasion de voir avancée par certains l'idée de procéder à une scission entre musique et danse à l'instar de ce qui s'est passé en 1946 avec la création d'un Conservatoire national supérieur d'art dramatique autonome.

Cette perspective va totalement à l'encontre des orientations retenues par le ministère de la culture qui, au contraire, depuis plusieurs années encourage le rapprochement d'écoles

---

<sup>43</sup> Ce qui est le cas par exemple à Lyon lorsque l'on passe d'un site à l'autre.

supérieures d'enseignement artistique de diverses disciplines en des entités uniques. Cette orientation, observable ailleurs en Europe, a pour objectif que les établissements ainsi constitués atteignent une masse critique permettant de peser sur la scène internationale, tout en rationalisant les moyens au moment où ceux-ci sont particulièrement comptés. L'enjeu est aussi que sur cette base ils puissent faire mieux entendre leur voix dans les négociations institutionnelles, aussi bien sur le plan budgétaire que dans la construction de partenariats, notamment avec l'Université.

De ce fait, une autonomisation des secteurs danse des CNSMD n'est pas à l'ordre du jour – secteurs qui rappelons-le représentent 186 étudiants à Paris (cursus de notation inclus) sur un total de 1 160 et 127 étudiants à Lyon (cursus FDCA danse inclus) sur un total de 571 soit moins de 20% – alors même que des programmes d'investissement lourds sont nécessaires dans l'un comme dans l'autre, en particulier pour augmenter les espaces attribués à la danse.

On doit aussi prendre garde au fait qu'en matière d'enseignement de la danse, l'autonomie peut renvoyer très rapidement à un réflexe ancien qui éloigne de la logique de l'enseignement supérieur : la tentation de (re)construire des cursus accueillant les élèves dès le plus jeune âge pour les conduire jusqu'à une professionnalisation. C'est sur ce principe que fonctionne l'École de danse de l'Opéra national de Paris et que se sont construites les écoles de Cannes et de Marseille.

Soulignons que ce réflexe relève plus particulièrement des cursus classiques dont l'enjeu doit probablement être réprécisé pour les CNSMD. En tout état de cause, ces deux établissements ne peuvent pas avoir pour ambition de rivaliser avec l'École de danse de l'Opéra national de Paris dont la filière classique est la spécialité fondamentale ni pour vocation de pallier les carences du dispositif public d'enseignement initial dans cette esthétique.

C'est bien au contraire la dynamique inverse qu'il faut construire : l'ancrage plein et entier de la danse dans l'enseignement supérieur. C'est ce que dessine la masterisation dont il faut évidemment se saisir mais en mettant en place des modalités adaptées. À cet égard, la question de l'âge doit impérativement être prise en compte : les contraintes encadrant les mineurs sont difficilement compatibles avec l'autonomie attendue d'étudiants de l'enseignement supérieur.

Une scission irait également à contresens de l'évolution que connaît la scène artistique contemporaine où c'est plutôt l'interférence entre les arts qui s'affirme. Et de ce point de vue, la danse a de longue date fait la preuve de sa capacité à entrer en relation avec d'autres disciplines et de son goût à se déployer dans les situations les plus atypiques.

Cette dynamique, elle est en droit de la revendiquer comme contribution au dépassement des tensions entre disciplines dont on ne peut que souhaiter que les CNSMD soient les creusets. Traversée par l'actualité des arts « indisciplinaires », la danse sait à quel point la réussite dans une situation de métissage tient à ce qu'aucune des deux identités qui se rencontrent ne doive renoncer à ce qu'elle est. Il lui appartient de promouvoir inlassablement ce message.

Comme on l'a déjà souligné, une des conditions de la réussite est d'avoir à sa disposition des durées pertinentes. C'est ce que les institutions ne savent guère procurer. Ce n'est pas le moindre défi à relever pour les CNSMD que de fabriquer les conditions pour que ces durées se déploient.

D'une manière plus générale, pour que l'interférence soit féconde, il semble essentiel d'en déterminer mieux les circonstances et les attendus.

On observe, en effet, que nombre de collaborations au sein des deux CNSMD se mettent en place informellement, suscitées par des professeurs mais aussi bien par des étudiants entre eux. Toutefois, ces projets ne sont que rarement suivis d'un temps de réflexion et d'analyse rétroactif permettant de transformer une expérience en support de formation. Évidemment à préserver, ce jaillissement « sur le terrain » doit néanmoins s'articuler avec les projets qui se décident dans le cadre de programmes de travail et s'inscrivent dans les cursus. Une addition de projets si consistante soit-elle ne peut constituer une véritable visée pédagogique.

Par ailleurs, la rencontre musique-danse est quasi-exclusivement pensée à l'endroit de l'expérience de la scène. Sans doute ce choix est-il logique s'agissant de formations visant la professionnalisation d'artistes du spectacle mais ce systématisme interroge : l'adrénaline de la rencontre avec le public serait-il un vecteur indispensable à la mise en place de collaborations ?

On est surtout frappé par le fait que la rencontre musique-danse ne semble guère faire l'objet en tant que telle d'une réflexion régulière et suivie au sein des deux établissements, comme si elle n'était finalement qu'une résultante de fait de la coprésence des deux disciplines. Une telle réflexion est pourtant indispensable si l'on veut pouvoir avancer sur les possibilités d'inscrire l'interaction musique-danse plus avant dans les enseignements mêmes, d'autant que des expérimentations sont déjà à l'œuvre qui mériteraient sûrement d'être mieux capitalisées.

Parmi les secteurs qui apparaissent porteurs d'approfondissement et où, pour certains, des expérimentations sont déjà conduites, on peut citer les classes de chant et musique ancienne où la danse tient naturellement une place du fait de la spécificité des répertoires et d'une dimension de l'improvisation.

Plus largement, le chant paraît pouvoir ouvrir des champs de travail communs avec la danse, les deux disciplines partageant l'expérience du corps comme « instrument », les enjeux particuliers de la respiration, du souffle, de la posture, à quoi s'ajoute pour les chanteurs lyriques une liberté par rapport à l'écrit : comme pour les danseurs, la prestation scénique repose entièrement sur la mémoire, sur le « par cœur » ou le « par corps », comme on le dit parfois entre danseurs.

La liberté par rapport au texte renvoie également à l'improvisation qui propose un autre carrefour majeur entre musique et danse d'autant que les deux CNSMD disposent de cursus complets d'improvisation musicale.

Les formations à l'enseignement sont aussi porteuses de collaborations fructueuses autour des enjeux de didactique, en particulier sur les modalités d'ouverture aux autres disciplines au sein d'une pratique d'enseignement. De même, on entrevoit des problématiques communes entre analyse musicale et notations chorégraphiques.

Une attention toute particulière doit, en outre, être portée ici à l'accompagnement en danse.

Vecteurs majeurs de l'interaction musique-danse au quotidien, les accompagnateurs en danse sont présents dans les cours, ainsi que lors des épreuves d'examen et sont associés à la préparation des spectacles. Au cœur de l'action pédagogique, ils sont en relation étroite avec

les enseignants tandis que leur implication dans les productions les met en relation directe avec les étudiants.

Porteur de savoir-faire spécifiques, l'accompagnement en danse suppose de se détacher de ses partitions pour pouvoir être en lien direct avec le mouvement, avec l'autre (de ce point de vue le travail d'accompagnateur peut s'apparenter à celui de chambriste), à quoi s'ajoute de développer un potentiel d'improvisateur. Il appelle un repérage particulier des structures du mouvement pour construire des compatibilités d'appui entre mouvement et musique.

Ces savoir-faire apparaissent comme autant de ressources à mettre au service de la construction de pédagogies croisées. On pense en particulier à leur apport pour repenser la formation musicale du danseur aussi comme une formation en acte, dans le studio. À l'inverse la possibilité offerte à tout étudiant musicien d'expérimenter l'accompagnement en danse via une unité d'enseignement optionnelle serait probablement une des meilleures contributions au dépassement des préventions entre les deux disciplines.

Il y a là un chantier que les CNSMD sont d'autant mieux placés pour engager qu'ils proposent désormais tous deux des formations dans cette discipline depuis l'ouverture en 2012 d'une option accompagnement chorégraphique au sein de la classe d'accompagnement au CNSMD de Lyon. Contribuant à une meilleure visibilité de ce métier et à lui forger ses lettres de noblesse, ces deux cursus peuvent aussi apporter un concours déterminant aux réflexions à conduire sur des articulations nouvelles, tant sur le plan théorique que pratique, entre musique et danse.

Entre scission et juxtaposition ce sont les conditions d'une autonomie participante qu'il faut construire, c'est-à-dire permettant des perspectives réellement co-élaborées.

À cet égard, on sent que le second et le troisième cycle supérieur sont plus particulièrement propices à cette construction. Les projets communs sont plus faciles à développer avec des étudiants avancés, moins arrimés à leur cursus : ce degré de liberté se trouve plus facilement à partir du master qu'en cursus DNSP. D'où l'enjeu essentiel pour la danse de s'inscrire progressivement à ces niveaux.

Dans le même temps il faut se garder de tout volontarisme excessif. Il est vain de vouloir instaurer une rencontre obligatoire danse-musique. Ce qui est essentiel c'est d'ouvrir des possibles, de créer des envies en faisant le pari que dès lors qu'on a goûté à la rencontre dans de bonnes conditions on a tendance à y revenir.

### **3- Les pistes pour des évolutions statutaires**

Nous avons beaucoup insisté dans les pages qui précèdent sur les soubassements de la crise intervenue au CNSMD de Paris et sur les approches pouvant contribuer à son dépassement. Il nous faut revenir ici sur le facteur déclencheur de cette crise, à savoir l'hypothèse de modifier les intitulés actuels de « directeur des études chorégraphiques » et de « directeur des études musicales » en sous-directeur.

Pas tout à fait anodin, ce changement d'intitulé doit être examiné de plusieurs points de vue.

#### *La symétrie des formes avec la musique*

Elle a été celle mise en avant avec insistance par la direction du CNSMD de Paris. Toutefois, on a mis en évidence que dans les faits, au-delà de la similitude des intitulés, il y a

de grandes différences de fonction et de responsabilité entre les postes de directeur des études musicales et de directeur des études chorégraphiques au CNSMD de Paris.

Cette approche bute en outre sur un fait déterminant et qui rend l'idée de symétrie peu opérante : au CNSMD de Paris comme au CNSMD de Lyon c'est un musicien qui assure la direction de l'établissement. Configuration dont on voit difficilement ce qui pourrait la faire changer au regard de la place respective qu'occupe chacune des disciplines dans ces deux établissements. Tout au plus peut-on imaginer qu'un jour un CNSMD soit pourvu d'un directeur au profil de grand intendant à l'instar d'autres établissements publics.

### *La place d'une discipline minoritaire au sein d'un établissement pluridisciplinaire*

Plus opérante apparaît l'approche en asymétrie qui, du coup, permet d'élargir la réflexion à d'autres établissements que les deux CNSMD.

À la faveur de la structuration du paysage de l'enseignement supérieur culture, plusieurs établissements pluridisciplinaires se sont constitués ou sont en voie de constitution selon des configurations très diverses comme l'indiquent les quatre exemples ci-dessous :

<b>HEAR</b> Haute école des arts du Rhin	<b>ISDAT</b> Institut supérieur des arts de Toulouse	<b>PESMD</b> Pôle d'enseignement supérieur musique et danse Bordeaux-Aquitaine	<b>Le Pont Supérieur</b> Pôle d'enseignement supérieur musique et danse Bretagne-Pays de la Loire
Arts plastiques <i>et musique</i>	Arts-plastiques <i>et spectacle vivant</i>	Musique <i>et danse</i>	Musique <i>et danse</i>
Strasbourg-Mulhouse	Toulouse	Bordeaux	Nantes-Rennes
EPCC	EPCC	Association	EPCC
<b>Directeur</b> <i>(profil intendant)</i>	<b>Directeur</b> <b>[et directeur de Isdat / beaux arts]</b> <i>(profil théoricien de l'art)</i>	<b>Directeur</b> <b>[et directeur pédagogique musique]</b> <i>(profil musicien)</i>	<b>Directeur général</b> <i>(profil intendant)</i>
+	-	+	+
administratrice générale		administratrice	responsable administratif
Académie supérieure de musique de Strasbourg <b>directeur adjoint - directeur de l'académie</b> <i>(profil musicien)</i> + administratrice	Isdat / beaux arts [directeur] +directeur administratif <b>+directeur des études</b> <i>(profil plasticien)</i>	Département musique [directeur pédagogique musique]	Département musique <b>directeur du département</b> <i>(profil musicien)</i>
Secteur arts plastiques <b>directrice adjointe - directrice des études d'arts plastiques</b> <i>(profil théoricien de l'art)</i> + administratrice adjointe	Isdat / spectacle vivant <b>directrice [et directrice des études de l'unité musique]</b> <i>(profil musicienne)</i> +directrice administrative <b>+directrice des études de l'unité danse</b> <i>(profil chorégraphe)</i>	Département danse <b>directrice pédagogique danse</b> <i>(profil chorégraphe)</i>	Département danse <b>directeur du département</b> <i>(profil danseur)</i>
			Département formation <b>directeur du département</b> <i>(profil intendant-musicien)</i>

On observe que l'appellation « directeur général » apparaît au Pont supérieur, ce qu'une configuration multisite peut expliquer sans que cette raison suffise à l'imposer puisque une telle configuration existe aussi à l'HEAR (3 sites).

Par ailleurs, on constate que l'appellation « sous-directeur » n'apparaît jamais. En revanche, la dénomination « directeur des études » est très présente concurremment avec l'appellation « directeur pédagogique ».

Il résulte de cette investigation comparative que les appellations actuellement en vigueur dans les deux CNSMD sont plutôt conformes à l'usage.

L'approche par les appellations reste néanmoins insuffisante et l'on sent bien que dans les difficultés qui ont surgi au CNSMD de Paris, la question des compétences liées au poste est déterminante.

Dans les quatre exemples qui précèdent, apparaît clairement le souci que, pour chaque discipline constituant l'offre de formation de l'établissement, soit identifié un poste de cadre supérieur ayant une légitimité par rapport à cette discipline.

### *La problématique de la légitimité*

De même que la fonction d'un directeur en charge de la musique est essentielle dans un établissement où les arts plastiques sont la discipline majoritaire comme c'est le cas à l'HEAR ou l'ISDAT, celle d'un directeur en charge de la danse l'est dans un établissement où la musique est la discipline majoritaire.

Quel qu'en soit l'intitulé exact, au sein d'un CNSMD la fonction de direction en charge de la danse est celle où se constitue et s'énonce la parole d'autorité, parce que légitime, sur tous les sujets touchant aux contenus dans la discipline (établissement des maquettes, définition des programmes, organisation et présidence des jurys), ce qui s'étend aussi bien aux personnes porteuses de contenus (professeurs, accompagnateurs, maîtres de ballet, chorégraphes invités) qu'à la manière dont il est rendu compte de ces contenus sur quelque support que ce soit (fiches techniques, plaquettes, communication interne ou externe).

### *L'étendue de la délégation de parole et d'autorité*

Bien évidemment cette parole se construit dans le cadre général fixé par le directeur de l'établissement et sous son autorité globale, celui-ci ayant en outre un rôle d'arbitrage en dernier ressort, quand c'est nécessaire, et restant le seul à pouvoir engager contractuellement l'établissement.

Cette règle posée et dès lors qu'elle est respectée, sur toute question ou situation interne relevant du ressort d'expertise de la danse, le directeur de l'établissement n'a pas à imposer ses vues. Il est en outre essentiel que le responsable des études chorégraphiques siège ès qualités dans des instances de gouvernance régulièrement réunies<sup>44</sup>.

S'agissant de situations externes à l'établissement, c'est un principe de subsidiarité qui doit s'appliquer, c'est-à-dire que le responsable des études chorégraphiques est fondé à représenter l'établissement dans les situations où la présence du directeur de l'établissement n'est pas exigée. On pense ici notamment aux relations avec les départements danse d'autres établissements d'enseignement supérieurs ou à la représentation de l'établissement dans les manifestations ou colloques consacrés à la danse. Ce principe doit aussi s'appliquer s'agissant des relations avec la tutelle : il est essentiel qu'une interlocution relative aux études chorégraphiques s'établisse directement avec les services en charge de la danse au sein du ministère de la Culture.

---

44 À noter que la transformation des CTP en CT a eu pour effet une disparition de la représentation de la danse en tant que telle dans cette instance. Par ailleurs, avec une représentation des professeurs réduite de moitié au conseil d'administration, la danse n'a plus qu'un seul représentant dans cette instance. Les personnels de la danse en tant que tels, qu'ils soient enseignants ou administratifs sont peu représentés.

### *Désignation du projet et modalités de recrutement*

L'application des règles et principes qui précèdent appelle évidemment un accord de fond quant au projet global mis en œuvre, accord qui de fait se noue au moment où l'on pourvoit le poste.

Le décret portant statut des CNSMD de Paris et de Lyon ne prévoit pas de procédure particulière pour le recrutement du responsable des études chorégraphiques, fonction qui n'est d'ailleurs pas mentionnée dans ce texte.

C'est donc la règle générale qui s'applique, à savoir : « [Le directeur] recrute les personnels contractuels. Il nomme et affecte à tous les emplois pour lesquels aucune autorité n'a reçu pouvoir de nomination. »<sup>45</sup> Ajoutons qu'il est précisé que « [Le directeur] est responsable de l'organisation des services ; il informe le conseil d'administration de toutes décisions qu'il prend en la matière. »<sup>46</sup>

Cette configuration mérite sans doute d'être examinée à l'aune de configurations observables dans d'autres établissements publics.

Le décret portant statut du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou prévoit dès son article 1 que l'établissement « comprend deux départements : le Musée national d'art moderne-centre de création industrielle et le département du développement culturel » et précise que « Les directeurs de département sont nommés, sur proposition du président, par arrêté du ministre chargé de la culture. Ils sont, sous l'autorité du président, responsables de la politique artistique et culturelle de leur département. »<sup>47</sup>

Il instaure en outre un conseil de programmation constitué par le président, le directeur général, les directeurs de département et des organismes associés (BPI, IRCAM). Réuni à l'initiative du président, le conseil de programmation « se prononce sur la politique culturelle et la programmation des manifestations ; ses propositions et avis sont transmis au conseil d'administration »<sup>48</sup>

Le décret portant statut de l'Opéra national de Paris prévoit que « Le directeur de l'école de danse est nommé par arrêté du ministre chargé de la culture, sur proposition du directeur de l'établissement. »<sup>49</sup> Le texte précise en outre :

« Sous l'autorité du directeur de l'établissement, le directeur de l'école de danse :

- 1° A autorité sur l'école de danse ;
- 2° Préside le conseil des études ;
- 3° Prépare le règlement intérieur et établit le règlement pédagogique de l'école ;
- 4° Transmet au directeur un projet de budget et exécute en qualité d'ordonnateur secondaire le budget de l'école. »<sup>50</sup>

Au regard des analyses qui précèdent, on se demande s'il n'y aurait pas lieu de consolider statutairement la position des études chorégraphiques au sein des CNSMD et de

---

45 Décret n°2009-201 du 18 février 2009 portant statut des conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse de Paris et de Lyon, article 13-5°.

46 *Id.*, article 13-13°.

47 Décret n°92-1351 du 24 décembre 1992 portant statut du CNAC Georges-Pompidou, article 9-2.

48 *Id.*, article 9

49 Décret n°94-111 du 5 février 1994 fixant le statut de l'Opéra national de Paris, article 14.

50 *Id.*, article 15.

mieux formaliser ses attributions, ce qui appelle une révision du décret portant statut de ces deux établissements.

En particulier, le principe d'une nomination, sur proposition du directeur, par arrêté du ministre chargé de la culture pourrait être explorée.

Ce chantier pourrait être conduit parallèlement à l'achèvement de celui sur l'arrêté relatif au personnel pédagogique des deux CNSMD que l'article 3 du décret statutaire prévoit et qui est encore en cours de discussion.



## CONCLUSION

Globalement, on sent que, dans l'environnement à dominante musicale des CNSMD, la capacité d'écoute à l'égard des besoins ou des projets de la danse a encore une marge d'amélioration.

Cette amélioration ne peut se faire sans prendre en compte les caractéristiques de la danse et accepter ce qui la différencie de la musique. Faute de bien prendre la mesure des différences, il y a en effet un risque de décisions inadaptées voire contre-productives.

Au-delà des décisions, c'est d'ailleurs aussi dans leur application au quotidien qu'une évolution doit être conduite ce qui peut appeler un travail de communication interne.

De vieux réflexes sont encore à l'œuvre qui font que la relation entre danse et musique n'est pas totalement pacifiée, ce que met en évidence la crise intervenue au CNSMD de Paris.

Ces réflexes se fondent sur une insuffisante connaissance réciproque qui résulte pour une grande part d'un cloisonnement fort entre les apprentissages. Il y a encore des peurs à dépasser de la part des danseurs à l'égard de l'apprentissage musical et de la part des musiciens à l'égard du rapport au corps.

Une évolution est certes en cours mais il faut la consolider. Pour ce faire, il est essentiel de créer des interférences entre musique et danse très en amont et d'inscrire fortement ce principe d'interférence dans la formation des professeurs, desquels beaucoup dépend. C'est toute la chaîne des apprentissages qu'il faut prendre en compte.

Les deux CNSMD ont à l'évidence un rôle déterminant à jouer à cet égard et l'on ne peut que les encourager à approfondir les expériences déjà conduites en matière d'interaction entre musique et danse ou à en imaginer de nouvelles. La mise en place de rendez-vous réguliers permettant un croisement entre les équipes pédagogiques est, là, indispensable pour dépasser l'addition de projets et le fait que chacun a tendance à camper sur son territoire propre, son cours, ses horaires, ses étudiants.

Ministère de tutelle, le ministère de la Culture a aussi son rôle à jouer. C'est en effet lui qui a confié aux deux établissements une mission d'enseignement supérieur de la danse, mission transcrite – non sans quelques délais – dans le décret n° 2009-201 et c'est à lui que revient la responsabilité d'en déterminer la place statutaire.

Les analyses qui précèdent mettent en évidence que cette place est sans doute un peu fragile et qu'une révision du décret n° 2009-201 pourrait s'avérer pertinente en particulier pour ce qui concerne le mode de désignation du responsable des études chorégraphiques voire la formalisation de ses attributions.

En tout état de cause, il apparaît clairement que le projet de modification de l'intitulé du poste en « sous-directeur » est inapproprié et que la dénomination « directeur des études chorégraphiques » doit être maintenue.

Au moment de conclure cette mission, nous souhaitons souligner que les deux CNSMD ont une mission pour le moins exaltante : celle de permettre à des étudiants de construire un chemin vers la réalisation de leur projet de vie artistique. C'est au service de cette mission que les énergies doivent tout entières se tourner.

Philippe Le Moal  
Inspecteur de la création artistique