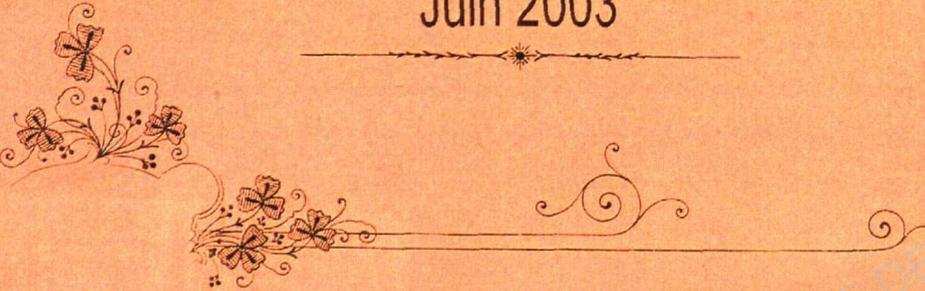
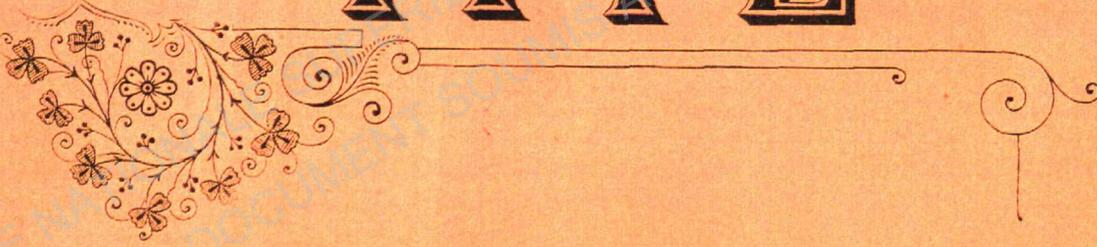


DESRUELLES François

Juin 2003



**T P F F E**



Le renouveau  
du  
Conservatoire de Musique  
de Cannes

Ecole d'Architecture de Marseille-Luminy

## LE JURY

Directeur d'études

**Jean-Paul LACROIX**  
*Plasticien ENSAD*  
*Enseignant à l'EAML*

T2305  
Ecole d'Architecture de Marseille Luminy  
Service des admissions  
184 Avenue de Luminy  
13288 MARSEILLE Cedex 9 - C.924

Second enseignant

**René PASQUALI**  
*Architecte DPLG*  
*Enseignant à l'EAML*

TOUTE REPRODUCTION MÊME  
PARTIELLE EST INTERDITE,  
sans autorisation des  
propriétaires des droits  
LOI DU 11.03.1957

Personnalité compétente

**Alain PAVARD**  
*Directeur du conservatoire de musique de Cannes*

Enseignant Extérieur

**Gilles CHABENES**  
*Architecte DPLG*  
*Enseignant à l'école d'architecture de Nantes*

Troisième enseignant

**Jean-François QUELDERIE**  
*Architecte DESA - Urbansite*  
*Enseignant à l'EAML*

---

---

# SOMMAIRE

---

---

<b>AVANT PROPOS</b>	<b>4</b>
<b>LE CONTEXTE</b>	
Historique et situation du projet dans la ville	<b>6</b>
La propriété	
Le Jardin	<b>14</b>
Le château de Font de Veyre	<b>17</b>
<b>LE CONSERVATOIRE DE MUSIQUE</b>	<b>21</b>
<b>LE PROJET</b>	<b>29</b>
<b>ANNEXES</b>	<b>47</b>



Plus de sept années se sont écoulées depuis le déménagement du conservatoire de musique de Cannes du Château de Font de Veyre. C'était le 8 janvier 1996. L'enseignement de la musique devait désormais se faire en la villa Nérée, au 61 boulevard d'Alsace. Le château est depuis à l'abandon, se délabrant, faute d'entretien.

La ville de Cannes est dans l'obligation de quitter la villa Nérée, lieu actuel de l'enseignement musical, pour réinvestir ce château dont elle propriétaire et qu'elle a inscrit dans son patrimoine il y a une vingtaine d'années. Lorsque le conservatoire occupait ce terrain son effectif était de 600 élèves. L'école compte aujourd'hui 850 élèves et probablement un peu plus l'an prochain. L'objectif du nouveau directeur, Mr Pavard, ainsi que de l'adjoint délégué à la culture, Mr Cadiou, est de promouvoir le conservatoire municipal de musique au statut de conservatoire national.

Afin de devenir conservatoire national, le château de Font de Veyre devrait pouvoir accueillir au moins 1000 élèves (*estimation donnée par le schéma directeur des écoles contrôlées par l'Etat*), cependant Mr Pavard souhaite pouvoir inscrire et former 1200 musiciens dans les années à venir. Par conséquent, le château doit être agrandi et être le théâtre d'un projet architectural. C'est là le propos essentiel de ce mémoire. Comment, malgré de grandes difficultés liées au caractère oh combien inadapté du lieu tente de dégager au final des choix, que j'espère pertinents, quant à la possibilité de faire émerger une architecture nouvelle sur cette propriété de Font de Veyre. Les contraintes sont nombreuses et bien réelles, tant et si bien que ce projet s'avère être un véritable casse-tête! Il m'a fallu du temps pour me rendre à l'évidence: malgré mon souhait, s'agissant de projeter une extension "réaliste, respectant le jardin et le château, ma réponse architecturale sera bien utopique. Celle-ci correspondra à un "projet d'école", celui de mon travail personnel de fin d'études, dont les difficultés sont mises en exergue dans ce mémoire.

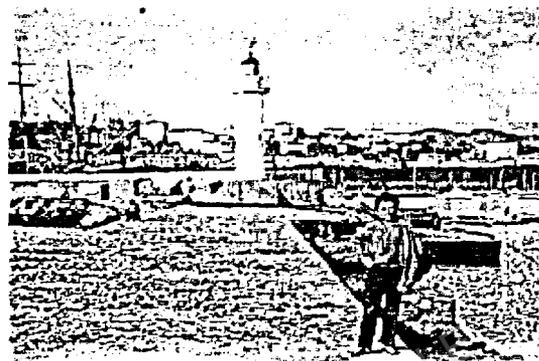
J'ai très souvent entendu les regrets des adultes n'ayant eu l'opportunité d'apprendre la musique durant leur enfance. Nous le savons, la jeunesse est le moment de notre vie réglé pour assimiler des connaissances, améliorer notre dextérité et notre vélocité. L'opportunité, certes illusoire, m'est donnée avec ce projet de proposer à l'agglomération cannoise un nouveau conservatoire national de musique, susceptible de motiver cette envie de devenir musicien et, par la même occasion, d'offrir un certain renouveau au château de Font de Veyre...



## Historique et situation du projet dans la ville

### *La ville de Cannes au XIXème siècle*

En juin 1838, les travaux d'aménagement d'une jetée débutent à Cannes, c'est une grande fête et une grande joie pour toute la communauté; des commerces et de nouvelles maisons apparaissent. C'est en mars 1898 que les travaux de la jetée sont inaugurés en présence du Maire, Jean Hibert et du Prince Albert-Edouard de Galles (*descendu au Grand Hôtel*), qui donne son nom au môle. A ses côtés sont édifiés le Casino Municipal et l'Esplanade des Alliés. La jetée favorise le "Yachting" mais aussi la pêche qui s'avère fructueuse et permet de réaliser la célèbre recette de la "Bouillabaisse".



Cannes vit de ses commerces maritimes, la pêche, l'agriculture, les petites P.M.E; mais Lord Henry Brougham and Vaux découvre d'autres richesses bien plus bénéfiques à l'essor de la ville. Il acquiert un terrain à la Croix des Gardes sur lequel il fait bâtir la villa "Eléonore-Louise". Ses éloges sur le climat et le paysage de Cannes attirent l'aristocratie anglaise qui édifie des demeures secondaires pour l'hiver. Le climat doux, vanté pour ses qualités de vie, charme l'Impératrice de Russie qui vient à Cannes à la Villa des Dunes avec toute sa Cour, pour soigner sa santé fragile.

A la fin du XIXème, on assiste à plusieurs travaux d'aménagement des voies ferrées, qui améliorent la traversée des départements du Var et des Alpes-Maritimes, puis viennent les tramways. A Cannes, des projets sont en cours de réalisation tels que le Boulevard Carnot, la rue d'Antibes, ou encore le célèbre hôtel "Carlton" sur la Croisette.

Après la fermeture du Casino des Fleurs (*hôtel Gallia*), on construit un établissement de luxe pour la riche clientèle d'hiver; on édifie le Casino Municipal près de la jetée Albert-Edouard. Ce Casino est détruit et remplacé en 1979 par le "nouveau Palais". Ces établissements sont le cœur des "soirées mondaines" à Cannes, il s'y déroule toutes les manifestations de prestige.

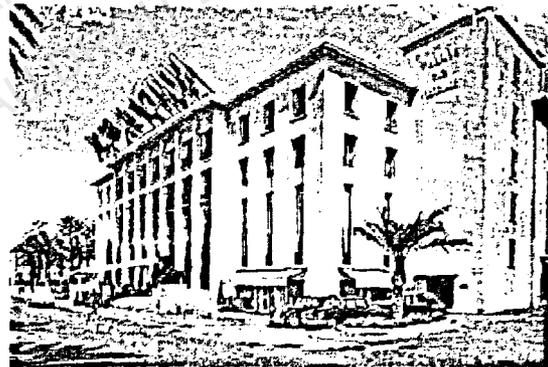
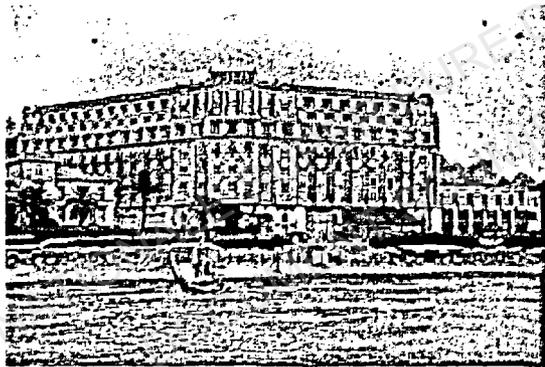
### *La ville de Cannes au XXème siècle*

Le début du XXème siècle accueille de nouveaux palaces de rêve comme le Miramar, le Martinez... La ville se modernise avec la construction du Palais des Sports, l'installation de tramways, l'ouverture de bureaux de poste, l'apparition d'établissements scolaires (*le lycée Carnot, l'Institut Stanislas, ...*). Tous ces beaux projets ne sont possible qu'après la terrible guerre de 14-18 qui transforme Cannes en un gigantesque hôpital. Tous les grands établissements sont ainsi réquisitionnés. La guerre finie, Cannes voit sa clientèle allemande et anglaise diminuer alors que les américains se prennent d'affection pour la Côte d'Azur.



Le luxe, l'élégance et la finesse sont très appréciés à Cannes. Les boutiques luxueuses ne cessent de se multiplier. Côté sports, le choix d'activités est également florissant : Yachting, tennis, pétanque, polo, golf, ..., la pêche est un petit peu oubliée. Petit à petit, le tourisme hivernal cède la place au tourisme estival, le Casino d'été au Palm Beach est construit à cet effet. On peut bénéficier d'un grand éventail de festivités : galas, feux d'artifices, concerts, comédies, ... tant d'activités imparables pour conduire Cannes au succès.

La municipalité a alors l'idée de créer un "Festival International du Film", projet qui voit le jour en 1946, après la guerre de 39-45, durant laquelle les Cannois subissent de multiples restrictions et souffrances. La ville redresse la tête, la luxure reprend sa place au sein de la communauté. Le 20 septembre 1946, c'est l'inauguration du 1er Festival International du Film. Il se déroule au Casino Municipal et connaît un immense succès. On estime cependant le Casino inadapté pour ce Festival, on préfère détruire le Cercle Nautique et dresser à sa place le "Palais des Festivals" qui sera achevé en 1950, puis sera détruit et remplacé ensuite à la place du Casino Municipal en 1979. Ce "Festival du Film", deuxième manifestation mondialement reconnue (après les jeux olympiques) est aujourd'hui la fierté et la renommée de Cannes, ville aux mille artifices!



## La baie de Cannes

D'ouest en est...

La commune de Mandelieu et son aéroport.

Cannes La Bocca, banlieue cannoise, et les plages du Midi.

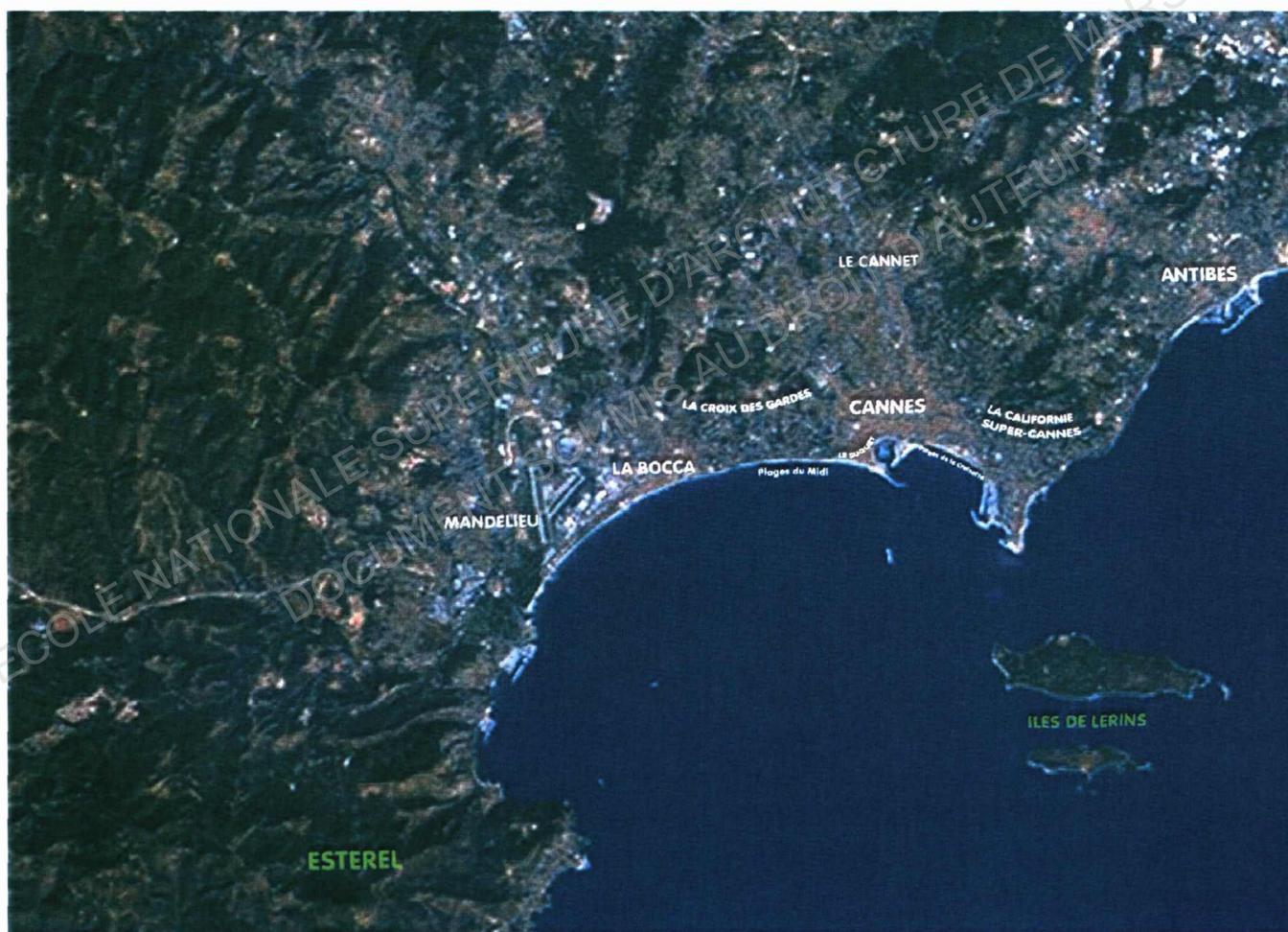
La pittoresque colline du Suquet dominant le vieux port, sur laquelle est établie la vieille ville de Cannes.

Cannes, son centre-ville animé et débordant de boutiques ainsi que sa prestigieuse promenade en bord de mer: La Croisette.

Au nord, à moins de 4km du centre-ville, l'agréable commune de Le Cannet.

La Californie-Super Cannes, colline verdoyante parsemée de luxueuses villas.

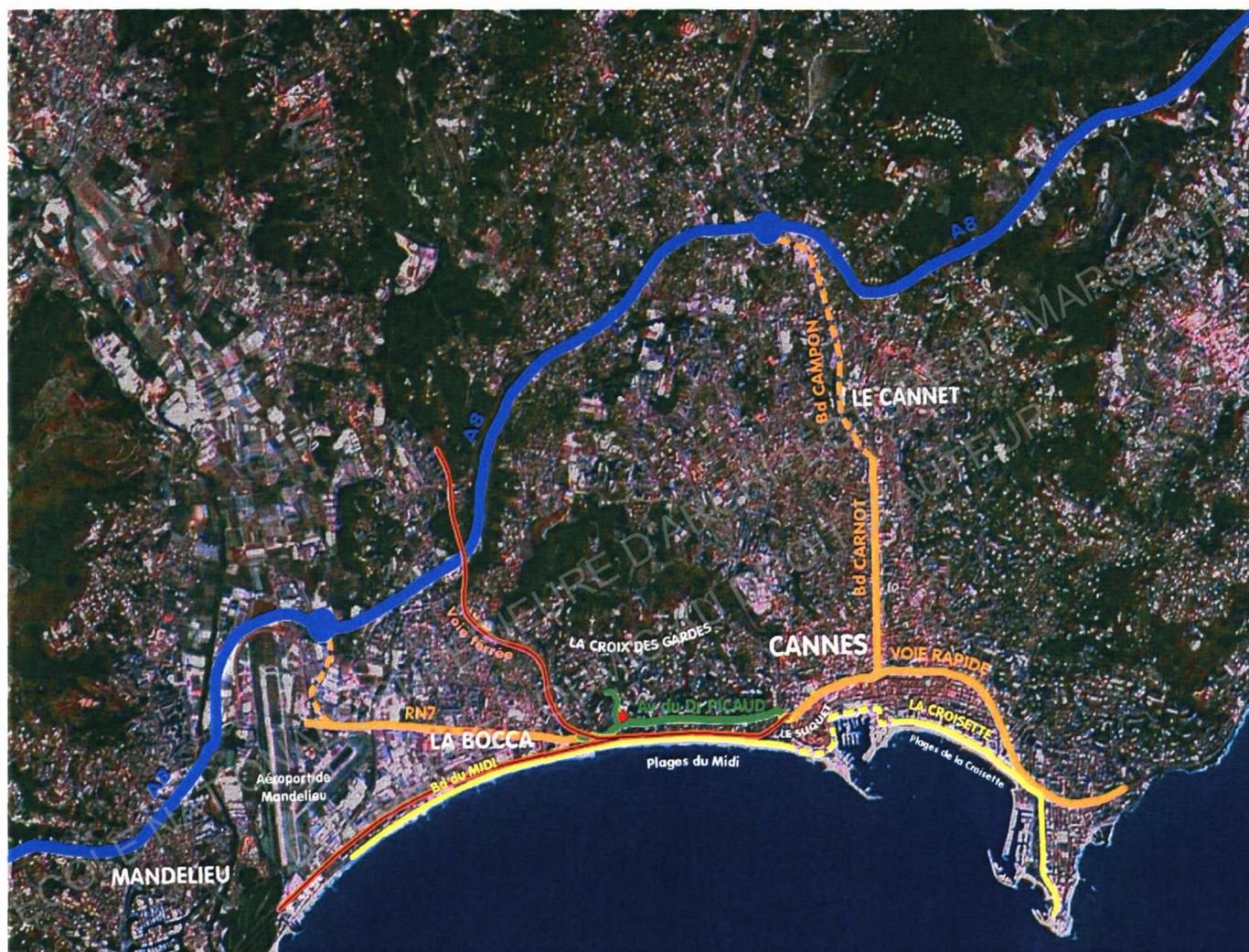
Et enfin, la commune d'Antibes et de Juan-les-pins.



Au large du cap de La Croisette, les îles de Lerins: Sainte-Marguerite et Saint-Honorat, deux superbes perles vertes à 1km du rivage qui attirent chaque année des milliers de visiteurs.

## Le château de Font de Veyre dans la ville

Le château de Font de Veyre est situé à l'angle de l'avenue de Font de Veyre et de l'avenue du Docteur Picaud. C'est aux alentours de cette dernière qu'ont commencé à se bâtir de somptueuses villas durant la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle, ce notamment par de riches anglais et personnalités de l'aristocratie européenne.



L'avenue du Docteur Picaud est un axe de circulation majeur de la ville de Cannes. Elle est facilement identifiable comme tel car l'on n'y trouve aucune activité commerciale ralentissant le trafic bien. Elle est cependant ponctuée de carrefours et feux rouges. C'est, par conséquent, une route fort bruyante et ce, d'autant plus, que poids lourds et convois exceptionnels l'empruntent régulièrement. En effet, La sortie d'autoroute Mandelieu Est est limitée en hauteur ce qui oblige un détour pour les transporteurs se rendant dans la ZAC des Tourrades (*activité de plaisance, accastillage...*). Cet itinéraire particulier est le suivant: sortie A8 - Cannes, Le Cannet, Mougins -> avenue de Campon -> Boulevard Carnot -> voie rapide (Boulevard de La Ferrage) -> avenue du Docteur Picaud...

On y voit donc souvent passer d'imposants camions et bateaux! Ceux-ci ne pouvant aussi emprunter le boulevard du Midi qui longe les plages de La Bocca.



L'avenue de Font de Veyre, voie à double sens remontant vers le sommet de la colline de la croix des gardes, est bien plus calme. Son trafic se limitant à la desserte de quartiers résidentiels parsemés d'hôtel luxueux installés dans les villas bourgeoises d'autrefois.

Deux faits importants sont à garder en mémoire pour envisager un projet sur ce terrain: la présence d'un arrêt de bus au sud-ouest de la parcelle (à l'angle des deux avenues), ainsi que l'absence de tout parking public proche; puisque situé dans un vaste quartier résidentielle. De là, la plage n'est qu'à environ 150 mètres! Malheureusement il est impossible de s'y rendre directement (dans l'idée de se garer le long du boulevard du midi ou de s'y baigner) car la voie ferrée constitue une limite infranchissable.

## Architectures de villégiature

Dès 1834, le site de Cannes a attiré les aristocrates anglais qui, les premiers, s'y établissent à la recherche de dépaysement et d'exotisme. Ce sont eux qui entreprennent, à la suite de lord Brougham, chancelier d'Angleterre, la construction de belles demeures de villégiature hivernale. Par la suite, grâce aux facilités de circulation qu'offrait le train, les villégiateurs ont été toujours plus nombreux, leur séjour devenant festif à partir de 1920.

Demeure aristocratique, résidence bourgeoise, pavillon, chalet, la villa cannoise, cadre d'un séjour temporaire, se veut "originale et élégante" au XIX<sup>e</sup> siècle, "méditerranéenne" au XX<sup>e</sup> siècle. Les villas cannoises témoignent des courants qui se sont succédés, depuis l'éclectisme du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à la recherche d'un archétype de maison méditerranéenne à partir des années 1920.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, l'engouement pour les civilisations anciennes et les cultures exotiques influence les constructeurs. C'est dans les formes du passé, de l'histoire de tous les temps et de tous les pays, que les acteurs de la créations puisent leur inspiration. La reproduction de modèles historiques et le pastiche des styles sont la règle. Châteaux moyenâgeux à tourelles et mâchicoulis (*Château Scott*), édifices classiques aux belles façades symétriques (*Villa Magdeleine*), modèles rustiques d'origine anglaise (*Villa Les Lotus*), normande ou suisse (*Villa Château d'eau*), modèles exotiques publiés dans les ouvrages de voyageurs érudits, servent de références.

Au XX<sup>e</sup> siècle, la villa s'attache davantage au territoire, s'adapte au milieu maritime, au climat, à la lumière et s'inspire de toutes les architectures de la Méditerranée. S'inspirant de thèmes régionaux, notamment de Basse-Provence, les constructeurs élaborent des volumes imbriqués (voir en particulier les oeuvres d'Henri Bret ou de Pingusson) et utilisent tuiles creuses, terres cuites émaillées (*La Colinette*, *Baguatelle*), enduits colorés (*La Palette*), génoises (*La Colinette*) et pigeonniers (*Baguatelle*). Ailleurs, le contexte aboutit à une simplification des formes, à la mise en oeuvre d'enduits lisses et blancs (*Chante Merle*, *Les Ondes*) qui évoquent le sud et l'orient méditerranéens ou l'esprit nautique propre aux paquebots modernes.

Cet itinéraire veut mettre en évidence le travail créateur des principaux architectes qui ont façonné le visage résidentiel de Cannes, de 1835 au renouveau des années 20, et ont contribué à écrire une page importante de l'histoire de l'architecture française.

### LA GRANDE BASTIDE.



## Grandes demeures et bâtisseurs

Les grandes villas du XIX<sup>ème</sup> siècle et du début du XX<sup>ème</sup> siècle se divisent en plusieurs catégories, déterminées en fonction des commanditaires, de leurs moyens, de leurs goûts et de leurs besoins.

- Entre 1835 et 1885 sont édifiées la plupart des grandes demeures aristocratiques qui privilégient souvent élévation de terrain et versant de collines. Ce sont des villas de grandes dimensions, imposées par les nécessités de la vie mondaine, et de styles variés (*Château des Tours, château Scott, villa Victoria, villa Eléonore-Louise, villa Fiorentina, villa Rothschild...*)

- De 1870 à 1914 se sont développées d'autres villas, moins imposantes mais tout aussi luxueuses:

- Les villas bourgeoises, essentiellement commanditées par la grande bourgeoisie internationale. On discerne dans cette catégorie les villas classiques (*entre 1870 et 1885*), de composition symétrique, avec des façades sobres et élégantes (*Villa Olidia, villa des Fayères, villa des Clémentines...*); les villas de style anglais (*2<sup>ème</sup> partie du XIX<sup>ème</sup> siècle*), modèles campagnards, répliques de manoirs ou de cottages (*Villa Flora, disparue en 1983, villa Rose Lawn...*); les villas à plan carré (*1870 - début du XX<sup>ème</sup> siècle*), les plus nombreuses, souvent des œuvres d'architectes cannois s'inspirant des modèles classiques (*Villa Julia, villa L'Aramée, villa l'Estello...*); les villas à tourelles ou petits châteaux, très prisées par la bourgeoisie du XIX<sup>ème</sup> siècle (*Villa Marie-Henriette, villa Reine-Marie, château Louis XIII...*); les villas à pavillons (*début du XX<sup>e</sup> siècle - 1914*), un genre rustique "à l'italienne" avec une grosse tour carrée ou "pavillon" s'élevant au-dessus de l'édifice principal.

- Les chalets (*1870-1885*), des petites constructions de style rustique et de faible coût. La plupart ont disparu.



## Les bâtisseurs de Cannes

Les grands édifices cannois du XIXe siècle et du début du XXème siècle sont signés par des grands noms de l'architecture. Parmi eux : Laurent Vianey, Charles Baron, Louis Nouveau, J. Guichard, Louis Hourlier, Durand, M. Blond, Ch. Barbet, Camille Mari, M. Smith, M. Bloomfield.

Sans être architectes, d'autres hommes ont contribué au développement des grandes villas cannoises :

- En 1838, Sir Thomas Woolfield arrive à Cannes. Pendant une vingtaine d'années, il y jouera un véritable rôle de promoteur constructeur. Il met en chantier, achète, revend plus d'une trentaine de villas. Parmi elles : le château Saint-Georges, le château des Tours, la villa Victoria, incitant ainsi de nombreux compatriotes à venir s'installer à Cannes.
- En 1860, après avoir acheté plusieurs dizaines d'hectares aux alentours de sa demeure, Sir Thomas Woolfield divise le domaine en lots qu'il revend à des amis anglais. Pas seulement pour réaliser de bonnes affaires, disait-il, mais aussi pour s'entourer "d'un clan d'amis et de voisins désirables". L'ensemble est alors surnommé "berceau de la colonie étrangère". Sir Thomas Woolfield va ainsi largement contribuer à l'essor de la villégiature hivernale à Cannes au XIXème siècle.
- En 1864, John Taylor, ancien jardinier de Sir Thomas Woolfield, très au fait de la vie cannoise et souvent sollicité pour un conseil sur l'achat ou la vente d'un terrain ou d'une villa, décide d'ouvrir une agence immobilière et fonde l'agence Taylor. De génération en génération, la famille Taylor va s'occuper des plus prestigieuses propriétés cannoises. John Taylor deviendra par la suite banquier, puis, en 1884, Vice-consul d'Angleterre.

En 1824, on compte à Cannes 546 maisons.

En 1876 : 2149 maisons.

En 1906 : 3161 maisons.

En 1936 : 4490 maisons.

Le nom de l'architecte du château de Font de Veyre n'est plus connu et ne fait probablement pas parti des personnes citées plus haut. Je devrais dire les noms des architectes et constructeurs, car il se trouve que cette bâtisse a subi un assez grand nombre d'interventions ayant considérablement modifié son aspect extérieur ainsi que ses aménagements intérieurs. C'est le propos des chapîtres suivants.



Entrée est du château de Font de Veyre  
(adjonction - années 1920)

## La Propriété

### Le Jardin

#### **Jardin Princesse Ghika (Hazel) 1887-1951**

*Bienfaitrice d'oeuvres sociales et humanitaires de Cannes La Bocca 1910-1951*

*Résistante 1939-1945 et Chevalier de la légion d'honneur 1949*

*(Inscription présente au milieu du jardin)*

C'est un superbe jardin que celui du château de Font de Veyre! Il n'est certes pas exceptionnel dans cet environnement de villas prestigieuses (*villa Rotschild, voir Annexe*), mais riche de nombreuses variétés d'arbres et de plantes. Je dois avouer ici que bien plus que la bâtisse existante c'est ce jardin et sa végétation luxuriante qui m'ont séduit. La sinueuse voie d'accès à la villa est typique du choix d'implantation des maisons de la région sur terrains en pente (*villa à l'italienne*).



Ci-dessus: vue sur la mer et le cap de l'Estérel du bow-window (2ème étage de la villa)

Ci-Contre: vue sur la mer depuis la terrasse

Certains arbres sont au moins centenaires et vigoureux. On compte quatre grands cèdres dont le plus vieux fait plus de 2 mètres de diamètre! (*Très vieux, trop vieux et probablement malade, ce cèdre sera abattu dans quelques pages...*). On trouve aussi des palmiers (*Washington Filiferas, Chamaerops Humilis, Nannorhops, Jubea Chilensis, Phoenix Dactyliferas*), des cyprès, des Yucas, des arbres de judée, des Chènes lièges (*dont deux très tortueux sur la restanque principale*), des micocouliers, des orangers, des lauriers, des cotoneasters, des pittosporums, ainsi que des plumbagos et bougainvilliers qui se sont développés sauvagement sur la terrasse du château.



L'entrée du jardin

Un élément remarquable dans ce tracé sinueux et romantique du jardin est cette promenade couverte par une treille métallique menant à l'actuelle maison du gardien (Cette maison est en mauvais état, l'étanchéité de la toiture occasionnant de nombreux désordres). Le long de ce chemin on trouve adossé au mur de clôture est un puits condamné de large diamètre (environ 3,50m).



En dessous de la terrasse en terre-plain, le terrain descend en talus et restanques formées par lits de différents types de pierre. A l'ouest, une voie pavée d'un peu moins de 8 mètres de largeur remonte le long de la limite de propriété de la côte +8 à la côte +13 environ. Le terrain naturel engazonné est retenu de ce côté par un mur en opus incertum maçonné. A noter la présence d'un cabanon posé sur une plateforme terminant la partie ouest de la plus basse restanque.



*Photos supplémentaires en Annexe.*



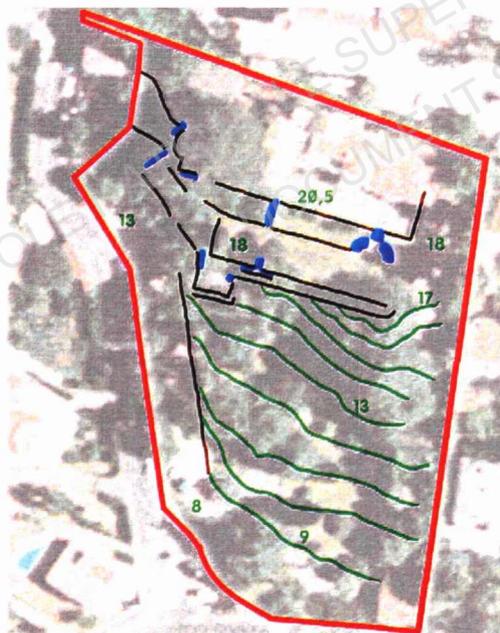
### Les limites de propriété

Fortte rupture de pente au nord, vieux mur de soutènement d'environ 6 mètres de haut (*derrière le château*) et dont la hauteur s'amenuise vers l'ouest. Un mur de clôture de grande taille vient fermer la parcelle sur tout son côté ouest. A noter l'enclave nord-est, un petit terrain privé n'appartenant donc pas à la commune (*surface inférieure à 300m<sup>2</sup> comprenant une petite maison de moins de 70m<sup>2</sup>*).



### Le bâti

Au nord-ouest du château, une annexe récente à l'abandon (*environ 50 m<sup>2</sup>*). Au coin sud-est, la maison du gardien (*environ 107m<sup>2</sup>*). Un peu plus au nord, le long de la promenade, on trouve un puits condamné d'environ 3,50 mètres de diamètre. Un cabanon est isolé sur une restanque.



### La topographie

Le terrain est complexe, scindé au nord par trois restanques est-ouest et un talu intégrant deux escaliers qui permettent de descendre depuis la grande terrasse nord. La pente rayonne depuis un point haut situé au nord-est. Au nord-ouest, murs de soutènement, talus et escaliers biscornus retiennent le haut du terrain dont l'accès est difficile par cet endroit.



### Le tracé et la végétation

Route d'accès goudronnée de pente maximale 12,5%. Une promenade courbe, abritée par une treille métallique, descend dans le coin sud-est. Une voie pavée d'un peu moins de 8 mètres de large monte le long de la clôture est vers une placette quasi enclavée (*un potail permettant néanmoins un accès à l'avenue*).

## La maison dite château de Font de Veyre, puis villa Allégria

La maison, longue et sans profondeur, comprend au rez-de-chaussée une série de pièces de réception, la salle à manger et la cuisine, avec des pièces de service à l'arrière (*description des locaux avant que le conservatoire de musique n'occupe les lieux*). Les chambres de l'étage, dotées ou non d'un bow-window, ouvrent sur une longue coursière et des terrasses. Les chambres des domestiques sont au 2ème étage, avec d'autres chambres de maîtres. Le portique, couvert en terrasse d'agrément, borde le corps central d'origine et relie les ailes. Cependant les balcons de ces dernières ne sont pas connectés à celui du portique, celui de l'aile est accusant même une petite différence de niveaux. Une vaste terrasse en terre-plain s'étend tout au long de la maison et domine le jardin paysagé dans lequel un escalier en fer-à-cheval permet de descendre.

A la villa, bâtie vers 1870 par un architecte dont le nom s'est perdu, se sont ajoutés successivement le portique sud, avant 1883, puis une annexe est et enfin l'aile ouest dans le courant du 4ème quart du XIXème siècle. Ces deux ailes latérales asymétriques, maladroitement liées en façade par un ensemble de terrasses sur arcades aux multiples balustrade, sont coiffés par des toitures débordant largement sur les façades. Le gros-oeuvre est en maçonnerie, de type pierre artificielle recouvert par un enduit. Deux types de couverture sont présents: à tuiles creuses ou plates, à deux pans avec ou sans croupe.

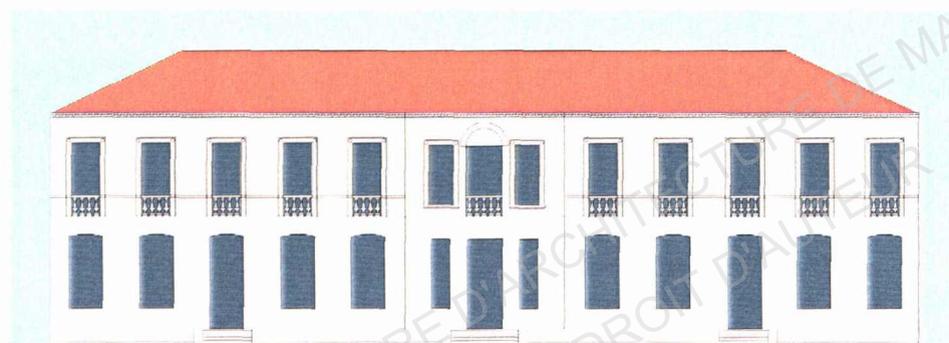
La famille new-yorkaise Vanderbilt, propriétaire, fait réaliser d'importantes réparations intérieures en 1947 par l'architecte cannois Eugène Lizeró. La maison est mise en vente l'année suivante dans la succession Vanderbilt. Plus tard, elle sera la propriété de la ville de Cannes, lieu du conservatoire municipal de musique et inscrite en 1983 dans le patrimoine cannois; mais non classée aux monuments historiques.



Le château de Font de Veyre et ses multiples transformations  
Au nord, le luxueux Hôtel chateau de La Tour

La composition de cette villa est depuis longtemps déjà devenue dissymétrique (dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle). Mon directeur d'étude, Jean-Paul Lacroix, le directeur de l'école du patrimoine d'Avignon, Gilles Nourissier, et moi-même, avons émis plusieurs hypothèses quant aux nombreuses modifications intervenues sur cette bâtisse. Il est aujourd'hui difficile de découvrir l'état initial de cet objet architectural et d'y revenir tant les ajouts successifs furent lourds de conséquence sur la structure même de l'édifice. Cela exigerait une importante campagne d'investigation visant à produire un relevé beaucoup plus précis et exact que celui dont je dispose, ainsi que les avis de plusieurs experts tel que Gilles Nourissier.

Voici une l'hypothèse retenue quant à la configuration de la villa originelle. Elle s'appuie sur la typologie des ouvertures en façade et la position des escaliers à l'arrière de la maison (voir plans en annexe).



Façade Sud originelle supposée (1870)



Façade Sud actuelle

Les besoins d'indépendance d'une grande famille, la cohabitation de différentes générations et des domestiques ont sans doute fait partie des causes de ces adjonctions de volumes; chacun menant sa propre existence au gré des fêtes, réceptions ou mondanités diverses qui agitaient ces demeures à l'époque.



Villa Louise Ruel

La villa Louise Ruel m'a semblé avoir une configuration assez proche de celle de la villa Allégria de 1870. Son implantation en haut du terrain, sa façade "plein sud" offrant la meilleure vue, son chemin d'accès sinueux, et ses modénatures en font une maison comparable en de nombreux points au château de Font de Veyre d'antan. Elles font toutes deux parti des grandes demeures, villas anglaises et hôtels particuliers, qui ont marqué le paysage cannois (voir aussi en Annexe la villa Anthémis, qui comme la villa Allégria modifiée par extensions successives, a été agrandie à la fin du XIXème siècle).

Ce furent des lieux comme ceux-ci qui inspirèrent le peintre Pierre Bonnard (1867-1947). Ce grand artiste du mouvement nabis peignait inlassablement des vues de Cannes, de sa baie et de sa campagne environnante. Pour son propre plaisir et de façon farouchement indépendante...



Pierre Bonnard, Table servie et jardin, 1934,  
huile sur toile, 127x135cm,  
Guggenheim Museum, New York.

## Considérations à propos du château de Font de Veyre

Je dois préciser ici que le relevé qui m'a été gracieusement fourni par les services techniques de la mairie de Cannes (*département Architecture et urbanisme*) est très peu précis et truffé d'incohérences probablement dues à la nature contractuelle du travail du bureau d'étude. Par ailleurs, un projet visant à agrandir la villa est en cours. Il s'agit pour le conservatoire de pouvoir réintégrer ce lieu dès le début de l'année 2004, ce qui ne se pourra être le cas que si les travaux sont finis et des algécos ajoutés pour palier le manque de salles.

Dans le cadre de ce travail d'école, je n'intègre pas ce projet en cours. Seule la villa dans son état constaté fin 2002 fait parti des éléments contextuels du projet. Etant donné la qualité architecturale relativement médiocre de cette villa, d'autant plus flagrante en comparaison à celles qui la jouxtent (*notamment au nord le château de La Tour et non loin de là la fameuse villa Rotschild, écrin de la méditerranée de Cannes; voir Annexe*), j'ai pris le parti de ne point toucher à son enveloppe extérieure, marquée par différentes modénatures et éléments architecturaux, dont les bow-widows, le deuxième étage et ses arcades ainsi que l'entrée est en contrebas de la terrasse (*tout cela datant probablement des années 20*). Ce serait être plus prétentieux que je ne le suis que de m'engager dans de complexes interventions sur cet édifice qui exige un savoir dont je ne possède pas. Alors je laisse cette enveloppe ridicule et touchante quasiment tel que, comme vestige de la folie des bâtisseurs d'autrefois. Certains m'ont suggéré de le raser, purement et simplement; mais j'ai fait le choix d'un autre challenge: celui qui consiste en sa préservation, comme si son inscription dans le patrimoine de la ville l'exigeait. Ce dont je puis être certain est que nombre de cannois souhaiteraient qu'il soit conservé. J'ai pu le constater en interrogeant quelques promeneurs aventureux... Il faut la conserver pour ce qu'elle est. L'architecture c'est ce que les gens nous laissent.

L'intérieur, maintes fois transformé et dont la dernière configuration, conservatoire de musique, permet encore moins la lecture de la structure du bâti et sera réaménagé en fonction des surfaces possibles et utiles au projet (*voir plans en Annexe*). A l'extérieur, les annexes est et ouest seront détruites, laissant ainsi place à une façade certes toujours chaotique mais au contours réaliste.



# sempé



*L'ensemble instrumental Paul Poulignot*

## Un peu d'Histoire...

A l'époque de la Grèce antique...

"Platon faisait rentrer la musique dans l'essence de l'âme, persuadé que la beauté visible avait la même source que celle des sons". Elle représentait pour lui "le respect des règles et la stabilité de l'Etat... il faut l'étudier, l'aimer, la protéger, car elle apporte la prospérité et le bonheur des peuples".

Quant à Pythagore, il recommandait l'étude de la musique car elle "représente l'harmonie du monde, en fraction rationnelle, tout comme la géométrie et l'astronomie".

Mais quand a-t-on parlé pour la première fois de conservatoire de musique en France? A la fin du XVIIIème siècle, après la révolution française...

Sous l'Ancien régime, l'enseignement musical se fait dans le cadre des maîtrises, plus de 500 maîtrises sont installées dans les chapitres des églises ou des cathédrales. Non seulement elles perpétuaient l'enseignement, la propagation et l'exécution de la musique religieuse, mais aussi et surtout, elles étaient de véritables conservatoires de musique, seuls endroits où l'on pouvait apprendre la musique. Attachée à une cathédrale, ou à une simple église, la maîtrise était tout simplement, comme l'a si bien défini Michel Brenet, une "école dans laquelle les enfants de chœur d'une église reçoivent leur éducation musicale". Les maîtrisiens étaient chargés d'assister et de chanter à tous les offices (messe, vêpres, complies, heures solennelles), et de participer aux processions. La plupart de nos grands musiciens, quelle que fut par la suite leur carrière musicale, reçut une précieuse formation auprès de ces schola ou encore auprès de maîtres, anciens scholistes eux-mêmes. Les filles en étaient exclues, pour apprendre la musique, elles devaient avoir recours à des maîtres particuliers. Ces maîtrises étaient des sortes d'internats, on y entrait à l'âge de 7-8 ans, pour cela, il fallait avoir une voix juste et agréable. Les enfants recevaient un enseignement général, les adolescents quittaient la maîtrise à l'âge de la mue, ils ont donc appris à chanter en chœur, mais ils n'ont pas appris à jouer d'un instrument, leur bagage était assez mince, ils devaient avoir recours à un professeur particulier pour se spécialiser.

L'Ecole royale de chant a une double origine, le XVIIIe siècle voit en France un développement important de l'opéra, les enfants peuvent y entrer. En 1784, une Ecole royale de chant est fondée sous la direction de Gossec, il y a 21 maîtres de chant pour 30 élèves en 1788. Le recrutement n'était pas très important.

En 1793, les maîtrises sont fermées, la Révolution va pallier ce vide en étant à l'origine de la création d'un enseignement musical.

Mise à part l'académie royale de musique, les maîtrises étaient les seuls foyers d'enseignement musical alors qu'en Italie existent d'importants centres éducatifs. A Venise on compte 4 instituts musicaux dont le conservatoire de la Pieta (*Seminario musicale dell' ospitale de la Pieta*) où enseigne Antonio Vivaldi. Des établissements semblables, souvent annexés à des hospices ou des orphelinas, existent aussi à Naples (*Conservatorio Santa Maria di Loreto, fondé en 1537*) et à Palerme (1615).

La nécessité de fonder des écoles semblables se précise en France vers 1780. Louis XVI fait rédiger une ordonnance décisive à la fin de l'année 1783. Un nouveau degré de perfection est exigé: "établir une école où l'on pût former tout à la fois des sujets utiles à l'académie royale de musique et des élèves propres au service de la Chapelle de sa majesté... - perfectionner les différents talents".

Le 3 janvier 1784, un arrêt du conseil d'Etat précise la modalité de cette création. Ouverture d'un nouvel établissement dans l'hôtel des menus plaisirs, le 1er avril, rue poissonnière à Paris (*non, ce n'est un poisson d'avril...*).

Le bouleversement des institutions établies consécutif à la Révolution de 1789 entraîne 4 ans plus tard la fermeture des maîtrises. C'est un arrêt sérieux au développement de l'éducation musicale. Malgré l'influence de Rousseau et sa "Lettre sur la musique française", la musique réservée jusqu'alors à une élite va très lentement se démocratiser. Les établissements d'enseignement vont se multiplier après le siècle des lumières.

Bernard Sarrete (1765 - 1858), monte à Paris en 1788 et travaille dans la comptabilité. En 1789, il est engagé dans la Garde Nationale et il accepte de créer un corps de musique de la Garde Nationale Parisienne, dont il sera le capitaine. De 1789 à 1792, ce corps de musique fait partie de toutes les grandes fêtes publiques. C'est une musique militaire avec des instruments à vent et des tambours. Il propose de créer une école de musique militaire. C'est chose faite en 1792, encouragé par la ville de Paris qui le subventionne. Sarrete veut former des musiciens au service de la Révolution. Ce fût sa mission: former tous les musiciens nécessaires à l'armée de la Nation.

En novembre 1793, il demande la transformation de cette école en institut national de musique. La plupart des professeurs sont les instrumentistes de la Garde Nationale dont il est le capitaine. La Convention répond positivement, de nouvelles classes sont ouvertes et il fait appel à des artistes supplémentaires comme Méhul ou Lesueur. A la fin de 1794, l'institut compte 60 classes avec des professeurs de prestige.

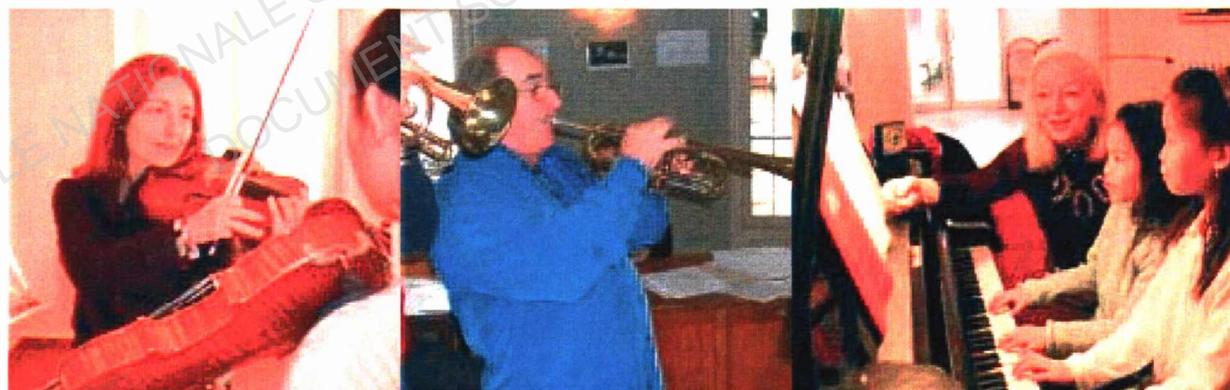
En juillet-août 1795, le poète Chenier présente un rapport à la Convention, il y montre l'utilité de l'art musical qui doit exalter les soldats, cet art fera aussi les délices de la paix. Une campagne de presse est organisée pour obtenir la transformation de l'institut en conservatoire. Le 3 août 1795, un décret crée le conservatoire, dont la direction est confiée à Sarrete, on y dénombre 115 professeurs pour 600 élèves, les femmes sont présentes, une des premières enseignantes sera Montgeroult, c'est l'école la plus vaste de l'époque. C'est le conservatoire de Paris qui dès le début du XIX ème siècle amplifiera son rayonnement dans tout le pays.

Avec le mouvement romantique, l'orchestre et le piano prendront une importance nouvelle, nécessitant une plus grande virtuosité de la part des exécutants. Les conservatoires de musique sont fait pour cela, former un élite, offrir la possibilité de travailler avec la plus grande rigueur et permettre ainsi aux plus doués instrumentistes d'interpréter toute oeuvre, de la révéler au public.

## Un conservatoire de musique

Le conservatoire de musique est le lieu privilégié de l'enseignement de la musique en France. Mais quelle musique y est enseignée? La musique occidentale. Elle "s'est donné pour jeu gratuit, indemne de toute justification, un art laïque sans finalité religieuse, morale ou métaphysique. Pour elle tous les sons se valent: un son n'est ni un dieu, ni un symbole, ni un talisman; il n'est ni mâle ni femelle. Il est tout simplement un phénomène physique défini par sa durée et sa hauteur. A l'aube des temps modernes, la constitution du système musical occidental est une des plus étonnantes conquêtes des l'esprit rationnel". Ce propos est tiré du texte collectif de Pierre Billard et Michel philippot, respectivement musicologue et professeur de compsoition au conservatoire national supérieur de Paris, qui explique ce qu'est la Musique de façon remarquable; texte dont je vous recommande vivement la lecture!

La "grande" musique ou doctrine musicale occidentale, telle qu'enseignée dans nos conservatoires de musique, est difficilement contestable. Son élaboration méthodique, "née de la conspiration du génie latin et du génie germanique, constitue l'une des très grande aventures de l'intelligence humaine". Et l'aventure continue, ce système musical donnant naissance aujourd'hui encore à de nouveaux genres musicaux, se mêlant aux anciens tel le jazz, ou encore fusionnant avec des musiques provenant d'autres civilisations. Le caractère elitiste de cette "grande" musique se perd peu à peu. Quels que soient les à priori, je dirais qu'aujourd'hui le conservatoire de musique dispense un enseignement certes rigoureux et exigeant, basé sur des méthodes éprouvées et à peu près semblables d'une école à l'autre (*même si de nouvelles pédagogies comme la méthode Suzuki, voir Annexe, ont vu le jour à la fin du siècle dernier*), mais n'est pas pour autant hermétique à la pratique de "styles" musicaux divers et variés.



C'est ce dont je me suis rendu compte moi aussi, balayant mes préjugés d'année en année. Tous les musiciens formés dans ces établissements ne se cantonnent pas à jouer de la musique classique comme on pourrait le déclarer grossièrement. Il suffit de se rendre à une fête d'un conservatoire ou une audition interdisciplinaire pour entendre les nouvelles pratiques qui y ont été intégrées plus ou moins récemment: jazz, musique contemporaine, rock, musiques de film, ensemble intégrant des instruments "exotiques", etc... Par exemple, le conservatoire d'Avignon a créé une classe de galoubet, proposant ainsi l'apprentissage alternatif de la musique folklorique provençale. De même, à Cannes Alain Pavard a initié une classe de musique celtique avec apprentissage de la cornemuse écossaise. L'enseignement de la musique dans les conservatoire tend doucement vers un certain éclectisme...

Je ne fus pas surpris d'apprendre il y a quelques temps que mon flûtiste préféré, l'ivoirien Malik Mez-zadri alias magic Malik, était passé par le conservatoire d'Avignon et celui de Marseille d'où il sorti avec le premier prix. Cela s'entend, son extraordinaire talent naturel en a été considérablement enrichi; techniquement et musicalement. Comme tant d'autres il démontre avec un certain brio que l'on peut sortir des sentiers battus tout en ayant reçu une formation dite classique. C'est un fait que j'ai pu constater à de nombreuses reprises; les élèves des conservatoires aspirent parfois à jouer autre chose que ce qu'on leur propose sur leur lieu d'étude et se donnent les moyens de trouver ou former un ensemble qui leur offre "d'autres" perspectives, fût-ce un orchestre de musique baroque, un duo tzigane ou un quartet "electro-jazz".



Ceci-dit, hormis l'improvisation dans un style, il ne tient peut-être qu'à l'élève de manifester son désir d'interpréter une pièce particulière en soumettant cette proposition aux jugements de son professeur. Cependant, c'est toujours le professeur qui n'a cessé de suggérer l'écoute d'enregistrements ainsi que l'achat de partitions. Cela est encore plus vrai aujourd'hui, les apprentis musiciens étant noyés dans la consommation de musiques en tous genres due au phénomène "mass-média", ce qui rend difficile un certain contrôle des influences musicales.

Par ailleurs, étudier la musique est un investissement financier important. Les partitions sont chères et les photocopies autorisées depuis 1999 avec l'apposition d'un autocollant de la SEAM (*Société des éditeurs et des auteurs de musique*). Pour cela une redevance est payée au centre français d'exploitation du droit de copie. Des subventions de l'état permettent de supporter ces nouvelles dépenses. En moyenne, selon le type de convention établi entre la ville et la SEAM, le nombre de copies par élève est de 180 chaque année; soit environ 20 photocopies par mois. Outre l'achat de partitions et les trajets d'accompagnement, il faut compter une certaine somme pour être inscrit chaque année au conservatoire. C'est la politique locale, celle de la ville, qui fixe le montant de l'inscription; cette dernière pouvant être majorée pour les personnes habitant à l'extérieur de la commune. A cela s'ajoute un complément pour la location d'un instrument au conservatoire ou auprès d'un luthier. Un problème de taille se pose alors: par exemple, concernant les violons, la croissance de l'enfant impose de passer du "1/4" au "1/2", puis au "3/4", avant de toucher son premier "entier" (pour les enfants âgés de 3 ans, débutant avec la méthode Suzuki, il est même nécessaire de leur fournir un "1/8"!)). Ceci dit, le coût d'une année de d'apprentissage dans un conservatoire est globalement bien moins élevé qu'un certain nombre de cours particuliers.

Un conservatoire national de musique est la voie qui permet de s'orienter vers une professionnalisation ou de pratiquer la musique en bon amateur éclairé, pour le plaisir et par goût. Néanmoins, pour gagner sa vie il est préférable de compléter et d'achever sa formation dans un des deux conservatoires nationaux supérieurs, dont la qualité de l'enseignement est le fait de solistes renommés (*On compte seulement deux CNSM en France, où les plus brillants élèves terminent généralement leur formation: Paris et Lyon*). La hiérarchie des conservatoires est la suivante: conservatoire ou école municipale de musique - conservatoire ou école nationale de musique - CNR ou conservatoire national de région - CNSM ou conservatoire national supérieur de musique.

Mais ce qui importe est que dans tout conservatoire on puisse trouver cette formidable émulation, à l'écoute, à l'attention portée des uns aux autres. De plus, les candidatures ne sont pas du tout limitées à la France. Des élèves du monde entier viennent fréquenter nos conservatoires, voire y achever leur scolarité. Cela est toujours très enrichissant, tant pour les élèves que pour les professeurs.

Dans une interview accordée au journal mensuel "Cannes Soleil" en février 2003, Alain Pavard, actuel directeur du conservatoire, disait: "J'ai la perception d'un fort potentiel à développer". Dans l'attente de l'évolution du conservatoire vers son agrément, label de qualité délivré par le ministère de la culture, le conservatoire de Cannes doit se donner les moyens d'accueillir un plus grand nombre d'élèves dans de bonnes conditions. Un école de musique travaille souvent avec les moyens du bord. Un établissement comme celui projeté devra présenter l'image d'un lieu prestigieux, riche en équipements, en locaux possédant une acoustique soignée, et, exigence de l'Etat, il devra pouvoir "disposer d'un auditorium (ou salle de spectacles) dont le rôle peut largement dépasser les strictes limites des fonctions pédagogiques et constituer un outil culturel de première importance pour la vie artistique de la cité".

## La vie dans un conservatoire de musique

Généralement, ce sont les parents qui décident de faire découvrir la musique à leurs enfants dès le plus jeune âge. Pour peu qu'ils aient connaissance du temps nécessaire à l'apprentissage traditionnel, ils ne tardent pas à les inscrire au plus tôt, c'est-à-dire entre 5 et 8 ans. Le violon, instrument prestigieux, n'en demande pas moins (*voir tableau indicatif des principales disciplines enseignées en annexe*). Les études sont longues et exigeantes au point de limiter considérablement les loisirs annexes. Mais le conservatoire est là pour faire naître la passion...

Le cursus se décompose aujourd'hui en 3 ou 4 cycles selon la catégorie des établissements (*municipal ou agréé / national*).

- A noter: les classes d'éveil musical, qui permettent aux tout-petits de découvrir les sons, la musique et le chant.
- Une période d'observation: d'une durée d'1 ou 2 ans, qui permet d'évaluer les aptitudes des élèves à la pratique de l'instrument choisi. C'est une initiation précoce à l'instrument qui peut être incluse dans le premier cycle.
- Le 1er cycle: d'une durée de 4 ans
- Le 2ème cycle: d'une durée de 4 ans
- Le 3ème cycle: d'une durée de 2 ans (*modulable*) qui conduit à l'obtention du Certificat de Fin d'Etudes Musicales "grand amateur" ou C.E.F.M
- Le cycle spécialisé: d'une durée de 2 ans (*modulable*) qui n'est autre qu'une classe préprofessionnelle à l'issue de laquelle on obtient le Diplôme d'Etudes Musicales ou D.E.M.

Ce dernier cycle correspond au concours d'autrefois pour la "médaille".

Tous les cycles sont susceptibles d'être prolongés d'une année complémentaire accordée en cas d'échec.

On distingue 3 types de cours:

- Les cours d'instrument: variant de 20mn à 1h pour les cours individuels et d'1h à 3h pour les cours collectifs, selon le cycle
- Les cours de formation musicale (*ou autrefois de solfège*): variant de 45mn à 2h
- Les cours d'atelier ou de pratique collective: d'une durée de 45mn à 1h30, ils commencent dès le début du second cycle

Ces cycles sont évalués régulièrement par un contrôle continu placé sous la responsabilité de l'équipe pédagogique et de la direction. Ils sont aussi soumis à une évaluation annuelle, effectuée par l'équipe pédagogique de l'école. Chaque fin de cycle est validé par une audition devant un jury extérieur invité.

A cela s'ajoute les classes d'ensembles obligatoires, c'est-à-dire les classes d'orchestre. Elles sont bien évidemment essentielles à l'apprentissage de la musique car elles sont le complément indispensable à une éventuelle intégration dans la vie professionnelle. Les chefs d'orchestre qui dirigent les ateliers de pratique collective (*ou musiciens qui sont chargés d'un ensemble*) font parfois appel aux élèves en fonction des besoins des pupitres, mélangeant quelque peu les jeunes et moins jeunes et assurant ainsi le partage de l'expérience des anciens. Vents, cordes et percussions doivent impérativement y participer à moins de faire partie d'un ensemble de musique de chambre.

A noter aussi, le travail de répétition des élèves avec les accompagnateurs, dont c'est souvent l'unique fonction (*ils représentent un peu plus de 5% de la "masse" enseignante*). Ils sont généralement excellents pianistes ou bien professeurs pratiquant plusieurs instruments dont le piano. On compte plus de 60 professeurs pour 1000 élèves; ils donnent en général 16 heures de cours par semaine.

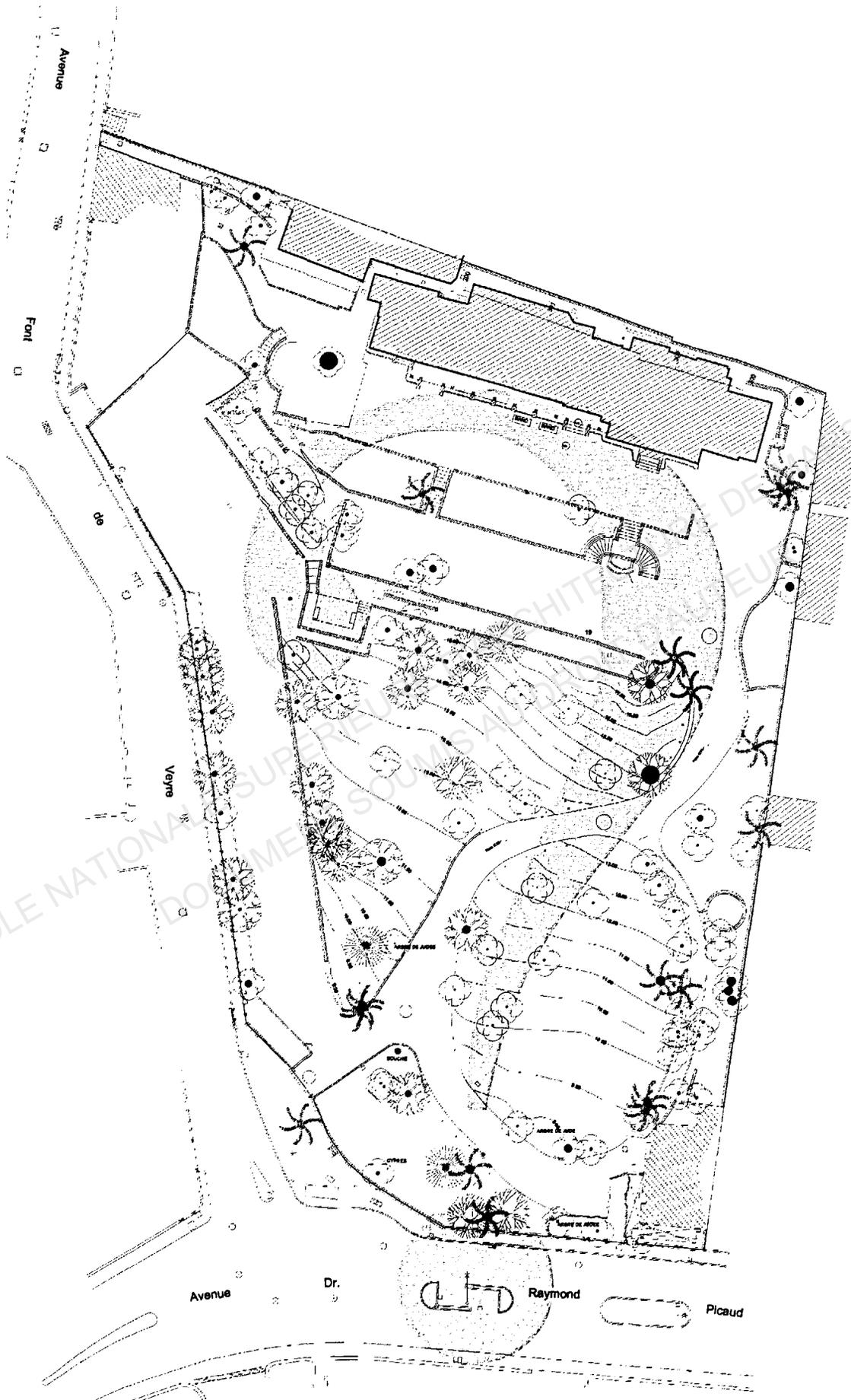
Un peu moins d'un élève sur quatre choisi de consacrer deux après-midis complètes à l'apprentissage de la musique au conservatoire (*par exemple, à Avignon 200 élèves sur 900 en classe d'aménagement d'horaires*). Il a choisi son établissement scolaire en fonction des relations qu'il entretient avec le conservatoire de musique afin d'être inscrit dans une classe à horaires aménagés ou classe musique-études. C'est l'inspection académique qui organise ces dernières. Cependant les critères d'admission dépendent du niveau musical et du livret scolaire de l'élève.

Les auditions de fin d'année et concerts avec une formation de musique de chambre ou d'orchestre sont les événements qui ponctuent la vie de chaque élève. Ils s'y préparent longuement et appréhendent toujours ces moments là. Particulièrement l'audition qui est une incroyable source de stress, mais aussi de plaisir partagé.

D'autres événements moins délicats et plus imprévisibles peuvent toutefois marquer les jeunes musiciens. Il s'agit de concerts impromptus, de master-classes ou tout simplement de la rencontre d'un nouveau professeur, perçu subjectivement comme pédagogue exceptionnel. Par exemple un quatuor à cordes invité pour un concert précédé d'une master-klasse, ou la venue d'un soliste renommé, pourra parfois se révéler être un fait décisif quant à l'enthousiasme et la motivation de certains élèves. Encore faut-il que l'accueil soit à la hauteur et les locaux adéquats afin que la leçon reste mémorable.



Jacques Sempé - Les musiciens - Ed. Denoël et Sempé, 1979



## Les contraintes et objectifs

- La topographie

Les pentes sont multiples et rendues complexes par leur traitement datant de la construction de la villa en 1870. Il faut dire que l'usage de l'édifice était bien différent de celui d'un conservatoire de musique comme ce fût le cas jusqu'en 1996. Aucune prise en compte de l'accès pour les personnes à mobilité réduite a jamais été faite.

- La végétation et les tracés

Il s'agit de conserver les sujets les plus beaux, tels les grands cèdres et chênes lièges. Pour aménager un parking, d'éventuels stationnements extérieurs ou encore les nouveaux locaux, je serai dans l'obligation d'arracher ou de tailler certains arbres et d'en replanter un certain nombre en fonction du parti paysagé. Ce dernier est le suivant: je souhaite redonner une surface lisse et engazonnée à la quasi totalité du jardin en contrebas des restanques et offrir aux usagers libre de toute circulation. Par ailleurs, je trouve intéressant de réhabiliter le chemin sous la treille sud-est en lui donnant une glycine pour terminer une promenade romantique sous les glycines.

- Les nuisances sonores

Elles sont dues essentiellement au trafic de l'avenue du docteur Picaud longeant la limite sud de la propriété. Dès lors, le choix d'implantation au nord de la parcelle, sous le château, paraît judicieux. Cela est confirmé par la possibilité de déposer en voiture les élèves ou tout autre personne le long de l'avenue de Font de Veyre, au niveau du replat (+13,20m) situé en contrebas des restanques nord-est.

- Le château et son accès

Je dois nécessairement proposer au moins deux accès des nouveaux locaux vers le château; celui-ci étant détaché du terrain par sa longue terrasse (+20,50m) sur laquelle l'on ne pourra se rendre qu'au moyen d'escaliers et d'ascenseurs. Cette villa est pour le moins inadaptée à recevoir un conservatoire de musique. En effet, sa faible profondeur (environ 8m) et sa structure chaotique n'offrent que de petits espaces intérieurs pour lesquels il est impossible d'aménager des sas d'isolation phonique. De plus, hormis le rez-de-chaussée susceptible d'avoir une hauteur sous plafond d'environ 3,20m, le premier étage est limité à 2,70m et le second comporte des pièces directement sous les toits.

## Le programme

Ci-dessous un tableau estimatif du programme souhaité par Mr Pavard, directeur du conservatoire de Cannes (pour recevoir environ 1200 élèves), les exigences minimales de la Direction Régionale des Affaires culturelles (pour un conservatoire national contrôlé par l'Etat d'environ 1000 élèves) et un essai de synthèse de ces derniers en rapport avec le projet.

		CANNES	PROJET			DRAC
	Nb	Surface(m <sup>2</sup> )	Surface(m <sup>2</sup> )		Nb	Surface(m <sup>2</sup> )
<b>Administration et accueil</b>						
Direction	1	20			1	30
Secrétariat	1	25			1	30
Administration	1	20			1	20
Salle des professeurs	1	25			1	30
Salle d'attente des parents	1	30			1	30
Salle d'étude	1	30			1	30
		<b>150</b>	<b>150</b>			<b>170</b>
<b>Services</b>						
Sanitaires	6	8 -> 48			6	8 -> 48
dégagements et rangements	1	20			1	20
Poste de gardiennage	1	10			1	10
		<b>78</b>	<b>78</b>			<b>78</b>
<b>Documentation</b>						
Bibliothèque	1	40			1	100
Disco-Phono-Vidéotheques	1				1	60
		<b>40</b>	<b>50</b>			<b>160</b>
<b>Cours collectifs</b>						
Formation musicale	5	35 -> 175			4	40 -> 160
		<b>175</b>	<b>175</b>			<b>160</b>
<b>Pratiques collectives</b>						
Salles d'orchestre	1	80			1	120
Salles de chorale	1	100			1	80
Jazz et Musiques actuelles	1	50				
		<b>230</b>	<b>230</b>			<b>200</b>
<b>cours individuels*</b>						
Salles de cours (instrument)	12	20 -> 240			12	15 -> 180
Percussions	1	50			1	80
		<b>290</b>	<b>300</b>			<b>270</b>
<b>Studios</b>						
Salles de travail	2	15 -> 30			4	10 -> 40
Studio d'enregistrement	1	15				
M.A.O	1	20			1	40

\* Il y a toujours au moins trois élèves avec le professeur pendant les cours individuels. C'est ce que l'on appelle la pédagogie de groupe.

		CANNES	PROJET			DRAC
	Nb	Surface(m <sup>2</sup> )	Surface(m <sup>2</sup> )		Nb	Surface(m <sup>2</sup> )
<b>Auditorium</b>						
<i>Accueil</i>						
<i>Billetterie</i>						
<i>Foyer</i>						
<i>Cafétéria</i>						
<i>Vestiaires</i>						
<i>Toilettes</i>						
Places		125				250
Scène	1	40			1	100
<i>Fosse</i>						
Orgue	1	50			1	40
Loges	2	2 -> 8			2	2 -> 8
<i>Foyer des musiciens ou salle de chauffe</i>	1	30				
<i>Cabine technique</i>						
Dégagements et rangements	1	50			1	100
		<b>303</b>	<b>428</b>			<b>498</b>
<b>TOTAL</b>		<b>1406</b>	<b>1551</b>			<b>1646</b>

Ce tableau ne prends pas en compte les éléments suivants!...

- Les circulations et le hall

Elles seront très importantes compte tenu du fait suivant: j'ai pris le parti d'enterrer les nouveaux locaux du conservatoire, pour intégrer ces derniers de manière paysagée comme des restanques "fonctionnelles"; il paraît dès lors certain que la place due aux escaliers, rampes et couloirs est primordiale pour se rendre au niveau du château.

- Les espaces d'accueil supplémentaires

Dans le cadre de ce projet d'école il serait bienvenu de proposer un accueil, une billetterie éventuelle, ainsi que des espaces de repos et d'attente couverts pour les parents, voire la famille des élèves, qui passent souvent de longues heures à attendre les jeunes musiciens quand ils n'assistent pas au cours.

- Le stationnement

Le chapitre à propos du contexte fait état d'un problème majeur: l'absence de stationnement suffisant sur le terrain et de parkings publics alentours. Se rendre au conservatoire en bus est sans doute la solution la plus raisonnable. Cependant, les transports en commun ont des inconvénients: la fréquence, le parcours et les difficultés qu'y ont les élèves jouant d'un instrument volumineux; tout instrument de musique étant par définition fragile et cher!

Je n'ai plus d'illusions quant à la possibilité de créer un parking suffisamment vaste pour contenir les véhicules des parents, des professeurs, des personnes de l'administration, de l'entretien, de la régie, des concertistes et personnalités invitées pour le des jurys, etc... Le terrain ne s'y prête absolument pas.

Par conséquent, le parking projeté sera strictement réservé aux personnes travaillant dans l'établissement. De plus, il sera certainement un ouvrage disproportionné (*pour le nombre de places créées*) et ses circulations intérieures conçues comme celles d'un parking privé difficile. Lors des auditions de fin d'année ou de divers spectacles, il sera toujours difficile de trouver une place. Comme dans beaucoup de conservatoire, le co-voiturage sera donc une solution évidente. On ne peut avoir les mêmes facilités qu'en centre-ville...

- Note concernant le POS (*Plan d'Occupation des Sols*)

La matrice cadastrale donne une surface de 6771m<sup>2</sup> pour la propriété du château de Font de Veyre. Le COS (*Coefficient d'Occupation des Sols*) donné par le POS dans cette zone UEb est de 0,3. Il en résulte un droit à construire de 2031m<sup>2</sup>. Les constructions présentes sur la parcelle totalisent une SHON (*Surface Hors d'Oeuvre Nette*) de 1217m<sup>2</sup>. Décidant de démolir l'annexe ouest (ancienne salle de percussions) de 51m<sup>2</sup>, les "rajouts" aux ailes est et ouest respectivement de 28m<sup>2</sup> et 48m<sup>2</sup>, le cabanon de 14m<sup>2</sup> et éventuellement la maison du gardien de 107m<sup>2</sup>... il resterait sur la propriété 969m<sup>2</sup> de SHON; soit la possibilité de construire 1062m<sup>2</sup> pour l'extension du conservatoire de musique.

Ces 969m<sup>2</sup> sont donc la SHON disponible du château. Ayant pris note de l'impossibilité de tirer parti convenablement de la surface de l'édifice, il est clair que le POS ne sera pas respecté! Ce d'autant plus que les éléments non pris en compte dans le tableau sont des espaces majeurs dans lesquels tout le "petit" monde du conservatoire se rencontre. Le choix de faire un auditorium plus petit n'y changerait rien...

## A propos des locaux

- Les salles de cours collectifs

On y enseigne le solfège (*ou aujourd'hui la "formation musicale"*), l'analyse, l'histoire, l'écriture, l'esthétique, etc... Elles doivent comporter un mobilier pour 20 à 25 élèves, être équipées d'un piano, d'une installation de sono et éventuellement vidéo. Hauteur sous-plafond minimale de 3 mètres.

- Les salles de pratique collective

Ce sont les classes d'ensemble, d'orchestre, de chorale, de musique de chambre, etc... Elles doivent aussi comporter un piano, des tables, des chaises, des rangements pour les pupitres, et éventuellement des gradins ou praticables. Une importante hauteur sous plafond est recommandée (*au moins 4,50 mètres*).

- Les salles de cours individuels

Si possible la totalité, au moins 2/3 de ces salles doivent être équipées de pianos droits; certaines d'un piano à queue, et une de deux pianos à queue. Les professeurs sont susceptibles de partager les salles (*16 heures de cours pas semaine par professeur*). On doit pouvoir disposer de chaises, tables ou bureaux, pupitres, placards, micro et sono, porte-manteaux, etc... Un thermostat et un système d'interphone permettant de communiquer avec l'administration et les autres salles de cours sont les bienvenus. Afin que les élèves se rendent compte de leur tenue il est indispensable de prévoir une petite estrade proche d'un grand miroir (*comme dans une salle de danse*).

Concernant l'acoustique, des murs non parallèles sont préférables. Il est aussi intéressant d'avoir différentes tailles de salle, différentes configurations. Ces principes seront mis en oeuvre dans le projet (*la courbure des circulations induisant ces propriétés - voir aussi l'école de musique de Chalon-sur-Saône en annexe*). L'acoustique des salles de cours doit être relativement sèche! L'élève doit apprendre à faire sonner son instrument, et les oreilles du professeur ont besoin d'être préservées des échos et réverbérations superflues (*dixit Chantal Rodier, professeur de violon au conservatoire d'Avignon*).

- La documentation ou bibliothèque-médiathèque

Il faut encourager la curiosité des élèves, les pousser à acquérir une culture musicale certaine. Bibliothèque et médiathèque sont souvent des espaces qui font défaut aux conservatoires, même nationaux. Inciter les jeunes musiciens à découvrir la vie et le travail des maîtres d'hier et d'aujourd'hui n'est pas chose facile (*voir texte en annexe à propos de la consommation de musique*). Pour ce faire, il serait intéressant de projeter la chaîne Mezzo aux alentours de la bibliothèque...

Par ailleurs, la proximité de la médiathèque de Cannes, installée dans la villa Rotschild, est atout évident! La mise en relation des deux établissements serait très bénéfique pour le conservatoire de musique. La médiathèque abrite 1200 documents sonores (disques microsillons et compacts, cassettes) ainsi qu'une vidéothèque. Une connexion via internet ou la mise en commun de certains documents importants est envisageable.

- L'auditorium

Toute école de musique contrôlée par l'état doit pouvoir disposer d'un auditorium (*ou salle de spectacles*) dont le rôle peut largement dépasser les strictes limites des fonctions pédagogiques et constituer un outil culturel de première importance pour la vie artistique de la cité. Ses normes sont fonction notamment du nombre d'habitants de la commune et sa région immédiate, de l'existence (*ou non*) d'autres salles similaires ou comparables (théâtre, maison de culture, etc...) et, bien entendu, des moyens matériels disponibles.

En ce qui concerne la ville de Cannes, m'a-t-on dit, les salles de répétitions sont insuffisantes et de nombreux locaux font défaut à son théâtre. Il peut être envisageable que l'auditorium projeté dans le cadre de ce projet d'école soit aussi utilisé certains soirs de semaine pour les répétitions de certains ensembles relatifs aux spectacles programmés par la ville de Cannes et son théâtre (*en France, le ministère de la culture n'a cessé de subventionner la formation musicale et les différents orchestres, qu'ils soient nationaux, régionaux ou de moindre envergure*).

## Premières propositions, critiques et nouvelles orientations

- Intentions

Je souhaite enterrer l'extension du conservatoire dans les restanques et proposer des salles de cours confinées, dans lesquelles peu de choses peuvent distraire de l'apprentissage de la musique (*la lumière du jour n'y est pas indispensable; la nuit ou un ciel couvert obligeant très souvent les musiciens à utiliser un éclairage artificiel afin de pouvoir lire correctement les partitions disposées sur leur pupitre*). En revanche, la leçon terminée, tous pourront disposer des terrasses et du jardin. Je considère ce dernier, libéré de toute circulation parasite, comme le lieu de détente privilégié. On s'y promène, se détend, s'aère, "fait la pause", etc... Le jardin devient un parc!

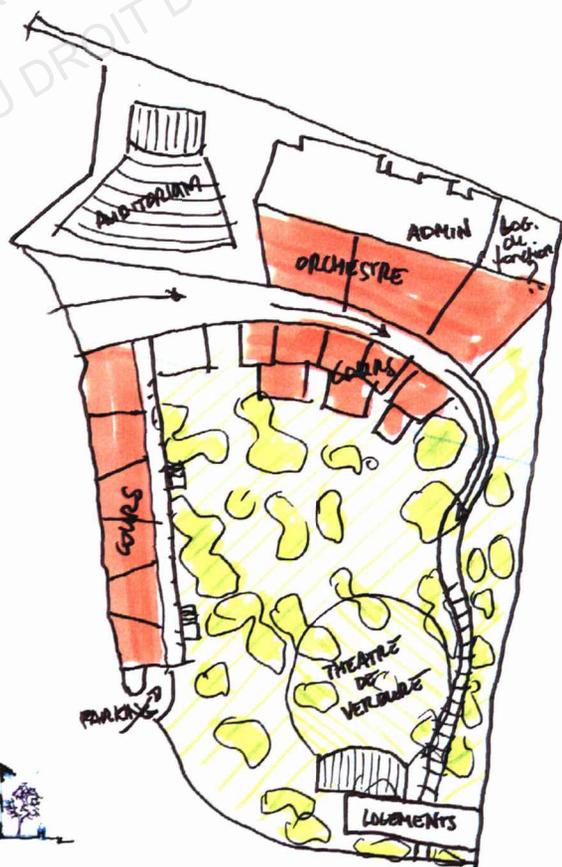
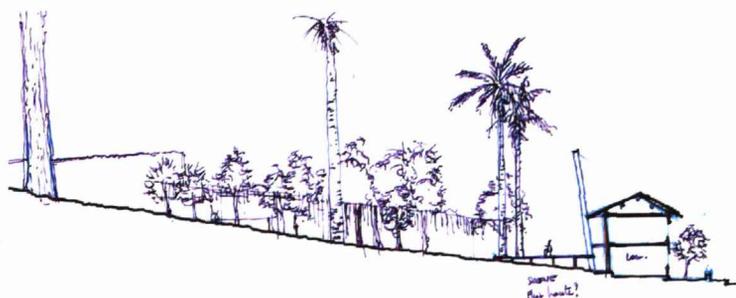
Il semble intéressant de situer l'entrée du conservatoire sur l'avenue de font-de-veyre, au niveau de son premier coude. On trouve là une zone relativement plane ainsi qu'un portail d'accès au terrain.

Un parking sous-terrain plan, s'enterrant rapidement dans la pente et dont l'entrée se situerait au coin sud-est de la parcelle (*entrée actuelle*), paraît envisageable.

Ces intentions conditionnent les propositions qui vont suivre...

- Première proposition

Une circulation en pente douce, creusée dans les restanques et permettant de desservir un ensemble de salles de cours construites sur le tunnel d'accès au parking; puis des grandes salles sous la terrasse du château et d'autre part des salles de cours de surface moindre. Cette circulation se connecte au chemin sous la treille qui termine sa course sur un ensemble de logements (*gardien, étudiants étrangers, concertistes*), servant de mur de scène à un théâtre de verdure installé dans la pente naturelle du terrain.



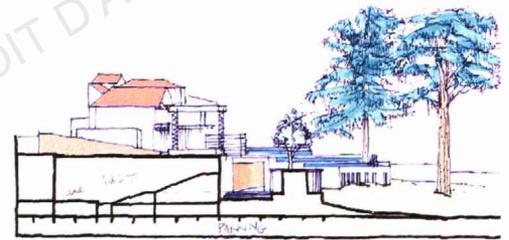
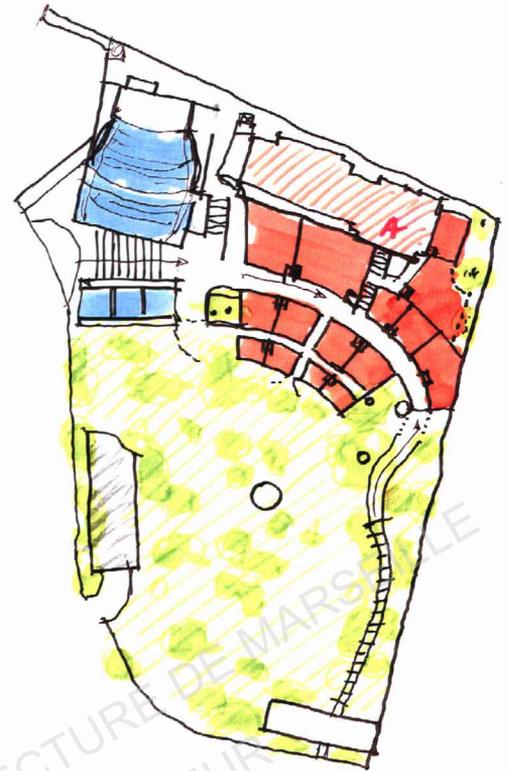
Les salles de cours construites sur le parking forment un volume haut et délicat à traiter (*car en limite de propriété*). Elles ferment le jardin à l'est, coupant la belle lumière du soleil couchant. Par ailleurs, j'abandonnerai aussi l'idée de théâtre de verdure, peu adapté aux concerts de musique classique, ainsi que la proposition de logements annexes, jugée superflue.

- Seconde proposition

Cette proposition reprend les principes de la première et libère un peu plus le jardin. De plus, au moins un des deux chènes lièges de la grande restanque est conservé dans une sorte de grande jardinière. Des gradins, adossés mur nord du terrain, sont installés sur le toit de l'auditorium. La scène qui leur fait face, dans l'esprit de celle du festival de Juan-les-Pins, permet la vue sur le parc, sur la mer et, bien entendu, le spectacle (le toit de cette scène, embarquant des systèmes d'éclairage et de sonorisation, est censé venir la recouvrir au moyen de treuils et crémaillères positionnés sur quatre pilons en treillis).

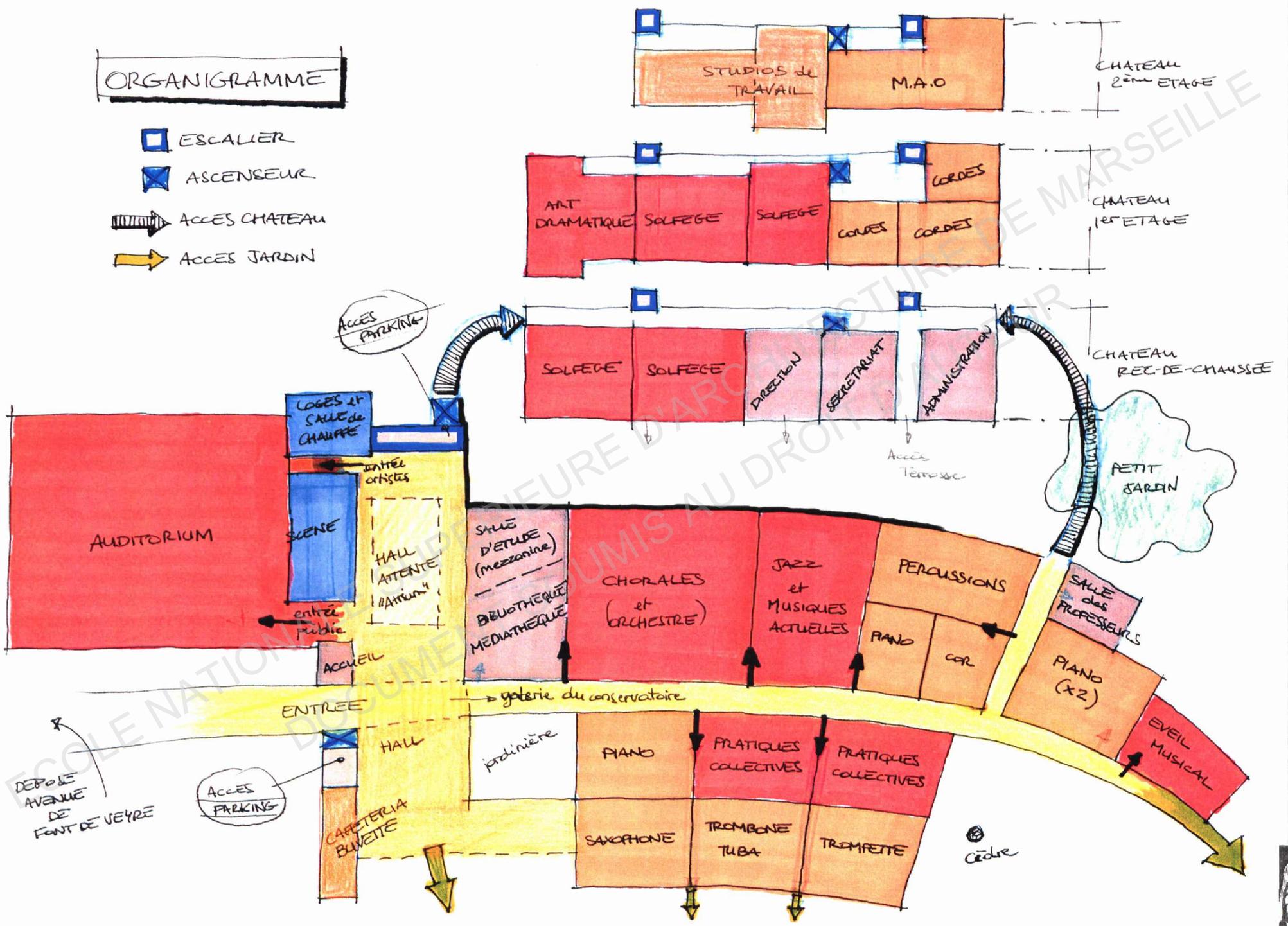
Le fond est bon, la forme est mauvaise. Le geste, cette galerie desservant les nouvelles salles de cours, n'est pas en cause. La disposition des circulations entre le château repris en sous-oeuvre et l'auditorium est trop fonctionnelle, voire confuse. La promiscuité (au sud de l'entrée) de la cafétéria, de la bibliothèque et de la salle d'étude forme un ensemble peu convaincant; un corps de bâtiment comportant deux coursives longitudinales, mal dessiné et mal intégré. Cela s'en ressent à la lecture des façades. De même les boîtes encastrées dans le château sont en contradiction avec les intentions de départ (et, sans aucun doute, quasiment impossibles à "traiter"!).

Afin de pallier les nombreuses contradictions dues à ces choix d'organisation, il semble censé de faire valoir le droit de préemption de la ville de Cannes sur la petite parcelle enclavée (< 300m<sup>2</sup>). Ayant déjà dépassé le COS, je ne suis plus à cela près...



# ORGANIGRAMME

-  ESCALIER
-  ASCENSEUR
-  ACCES CHATEAU
-  ACCES JARDIN



## Pas plus qu'un plan d'architecte n'est une maison, une partition n'est une symphonie...

(Texte collectif de Pierre Billard et Michel philippot - en annexe)

Pourquoi ne pas opter pour un parti architectural continuant cette logique d'adjonction de locaux aux ailes du château, ou même devant masquant ainsi sa présence, pouvant être perçue comme témoin d'un désastre architectural? Tel n'est pas mon parti... Je suis, certes, dans l'obligation d'imbriquer des volumes neufs dans cette bâtisse afin de le connecter aux futurs lieux de l'enseignement de la musique mais je les veux discrets et sobres, laissant place à un contour net de cette façade qui raconte à l'instar du développement anarchique de nos villes une certaine histoire des résidences de Cannes. Je laisse donc cette villa sur son piédestal, son entablement de restanques, au sommet de ce jardin qui la masque de son abondante et généreuse végétation. Ces restanques seront désormais "construites". C'est-à-dire habitées et parcourue par la musique...

"Les musiciens ne sont jamais contents" me disait Michel Maurin, professeur de flûte au conservatoire national d'avignon. Malgré les tourments, ces incertitudes inhérentes au fait d'essayer de faire à nouveau du château de Font de Veyre un conservatoire de musique, je vais tenter de les consoler quelque peu avec ce projet dont l'ambition, si c'en est une, est de proposer un parcours "lyrique" et peut-être même pédagogique.

Le geste est là. Simple et métaphorique. Certains y ont vu le nid d'une bête étrange, d'autres le corps d'un instrument cavernaux, organique, une corne de brume, d'abondance, le prodigieux gaffophone, une oreille ou encore un cornet acoustique (*celui de Beethoven?...*). Il est vrai qu'il peut paraître simpliste... mais il l'est! J'en suis conscient et je m'y attache désormais pour décrire ici, avec mes mots, mon parti architectural de la façon la plus évidente possible. Je procède ainsi car ce projet est sans aucun doute complexe, improbable, et cette narration m'aidera et vous aidera, je l'espère, à penser que ce sujet de diplôme en est un.

Depuis la route, le croisement des deux avenues, on ne perçoit que la masse luxuriante des arbres et l'entrée "grottesque" du parking souterrain qui devrait soulager de quelques places l'avenue de Font de Veyre. Le palmier sur le trottoir, devant l'ancienne entrée sud-ouest de la villa, ne montre pas le chemin. Il répond seulement à ses nouveaux compagnons qui vont pousser plus haut, en bordure de l'auditorium du nouveau conservatoire.



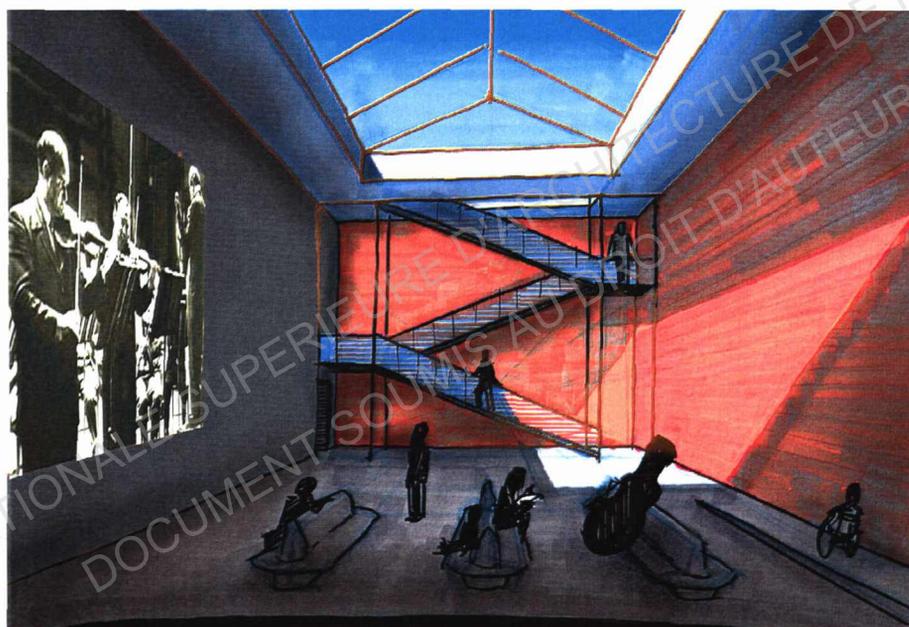
On distingue en remontant l'avenue le volume émergeant de cet auditorium flanqué de talus verdoyants et fleuris. C'est un volume habillé de zinc, gonflé par les sons qui le font vivre. Plus on approche, plus on perçoit l'escalier d'entrée, comme une multiplication du trottoir qui s'engouffre dans le socle minéral du château. A mi-chemin, avant de parvenir aux marches de cette nouvelle entrée, le "sous-bassement" des restanques sur lesquelles semble peser la villa se fait au travers du parallaxe créé par les chênes et arbres fruitiers au-delà du parking qui a déjà disparu sous les arbustes fraîchement plantés sur sa toiture.

Nous voilà devant l'entrée, l'escalier aux longues marches doublé d'un chemin longeant le voile de l'auditorium à l'attention de feu Michel pettruciani. La montée est paisible. La façade et ses percements rythmiques s'avance discrètement derrière les pins parasols. Alignés de part et d'autre, ils participent malgré eux à cette perspective accentuée par l'évasement de la galerie intérieure, comme pour mieux accueillir les usagers.

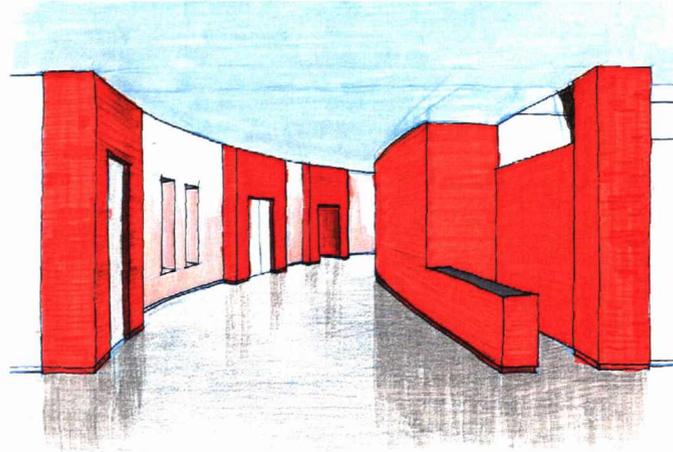


Mais le jardin est déjà accessible. Il est là, à notre droite, illuminant le hall qui croise effectivement cette promenade depuis l'entrée qui va desservir les salles de musique. Sur notre gauche, l'accueil (*et loge du gardien*) glissant dans le sas qui prédède la salle de spectacles et d'audition. Devant, surplombant le "pied droit" de la galerie, on distingue le tronc tortueux d'un chêne liège mature conservé dans la terre de son ancienne restanque. Le volume de droite, ouvert sur une terrasse en caillebotis finissant le le hall, est le lieu préféré des estomacs vides: la petite cafétéria et ses tables au bord de ce qui est maintenant un véritable petit parc.

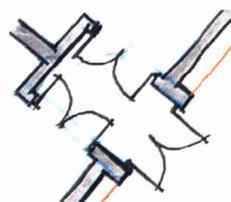
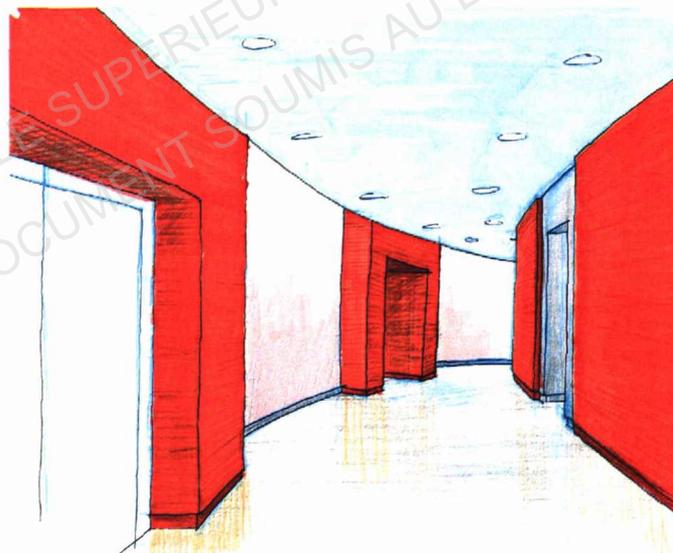
Cet espace transversal s'enfouit au nord dans un volume qui semble plus haut, baigné par la lumière que découpe par une grande verrière. C'est là qu'attendent patiemment les parents les jours de pluie. Les élèves observent et écoutent béatement une prestation de David Fiodorovich Oistrakh donnant une leçon magistrale projetée sur le dos du mur de scène de l'auditorium. D'autres font des gammes non loin de là, dans la salle de chauffe-foyer des musiciens et dans les loges, avant de faire leur entrée sur scène pour présenter leur programme de fin d'année. A propos de mise en scène, l'escalier menant à la terrasse du château n'est pas en reste. Adossé au mur épais qui soutient le terrain de "l'hôtel d'à côté", il recouvre de son premier palier l'entrée des artistes.



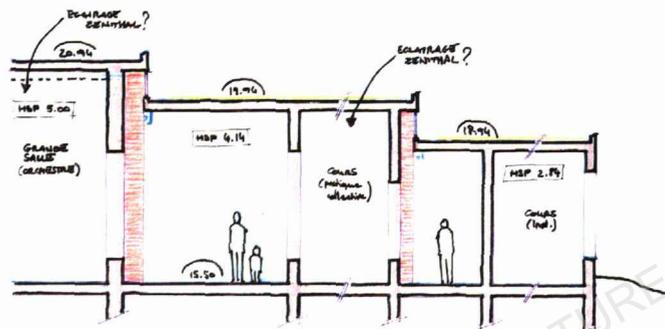
Continuons plutôt notre promenade dans le conservatoire et reprenons cette galerie qui va déboucher dans le jardin. Elle progresse en pente douce jusqu'en son milieu et de là se courbe un peu plus avant s'ouvrant par de larges baies rythmées de piliers en brique. De part et d'autres des ouvertures dont les proportions sont proches de celles de meurtrières donnent à voir les diverses disciplines enseignées. Les "tous petits" se rendant dans la salle d'éveil musical ont tout loisir d'observer leurs aînés travaillant au battement de mesure vigoureux de leur professeur un des instruments qui sera un jour l'objet de leur passion. Tout d'abord sur leur gauche, la salle de musiques actuelles et de jazz.



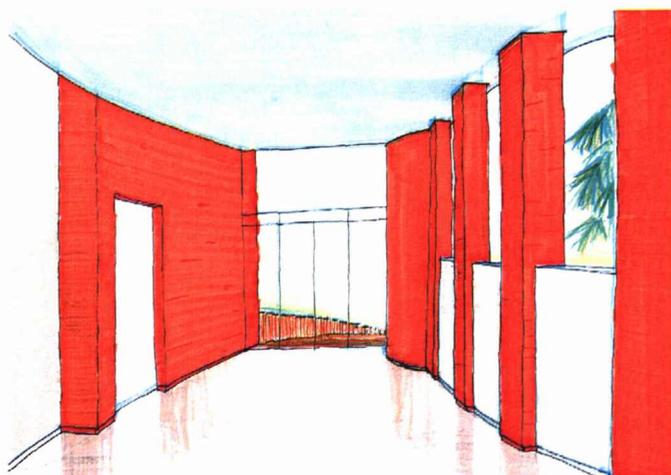
Le voile en béton banché blanc, irisé par le rayonnement indirect du ciel, du soleil et de sa propre luminance réfléchiée par le mur de brique qui lui fait face, est scandé par les hautes portes des sas. Ces dernières, de ce côté là, sont encadrées par un portique de brique disparaissant au-dessus de la dalle ponctuée par des sources lumineuses. Au sud, l'autre paroi est en négatif. Des ouvertures viennent en creux dans la masse de céramique dévoiler une paroi blanchâtre. Les salles de cours individuels et collectifs les plus grandes sont visibles depuis la rue intérieure. La bibliothèque-médiathèque, couplée à une salle d'étude sur mezzanine pour les jeunes élèves musiciens, est la première porte à gauche!



Alors que la marche se fait maintenant à plat nous avons dépassé la grande salle de répétition pour la chorale et les orchestres. Comme la précédente elle comporte un mobilier particulier: des gradins extractibles de l'un de ses murs-placard. Sur la droite, toujours au même niveau, un couloir de plus d'une douzaine de mètres s'ouvre directement sur le jardin. Les trois pièces de plus petites hauteur et surface forment l'assise des restanques percées d'un bandeau vitré. Elles accueillent les cuivres, instruments des plus sonores, et s'étagent progressivement, permettant le même type d'éclairage que celui du couloir principal pour les salles de musique de chambre. Le tronc d'un grand cèdre monte la garde devant les pièces ayant des vues vers l'est...



Notre cheminement s'achève en coursive, le long des locaux parmi les plus à l'écart. Vous vous en doutez, ils sont très bien isolés! A l'intérieur s'agitent batteurs et percussionnistes. Heureusement pour évaporer le moiteur de leur effort ils peuvent s'aérer sans détour dans le jardin. On y est!... dans le jardin. Au passage, la porte est bordée par un pilier de brique et un escalier en colimaçon extérieur qui conduit vraisemblablement sur la toiture. Le parcours qui se faisait sur une dalle de béton poli, se prolonge en pente maintenant en pente forte sur caillebotis. Il se lie naturellement avec l'ancien tracé sous la treille dont le design est maintenant quelque peu modernisé. Des glycines s'y enroulent, la tordant définitivement. Qu'importe... le végétal a toujours le dernier mot! Le sol change encore. Ce sont de grandes dalles de pierre, arrangées en bande et entre lesquelles pousse la même herbe qui tapisse tout le jardin.



Le jardin préserve la majorité des arbres présents avant la construction. Une fois arrivé au bout de cette promenade il ne reste plus qu'à remonter la pente. A moins que ce ne fût pour sortir sur l'avenue du Docteur Picaud par un petit portillon à côté de la maison du gardien. La surveillance vidéo, en fort développement à Cannes ces derniers temps, serait ici aussi à l'oeuvre, comme dans le parking sous-terrain.

Au milieu des arbres, là où semblent converger les rayons de la structure qui sert d'entablement à la villa, se trouve le kiosque. C'est véritablement l'exutoire des élèves et des professeurs. Ils s'y mettent scène lorsque l'envie s'en fait sentir. Les moments improvisés sont souvent les meilleurs... Ils pourraient inviter des auditeurs de passage dans le brouhaha de l'avenue, comme c'est le cas dans le parc du Mont-royal de Montréal. J'y ai vu et entendu tantôt un guitariste solitaire jouant ses ballades blues et rock, tantôt des DJ's mixant furieusement d'étranges vyniles... un trio de musique de chambre dont la décontraction consiste à venir faire sonner le vieux bois de ce kiosque. Pour en finir avec mes souvenirs, ma plus mémorable "expérience" en ce lieu, assis dans l'herbe grasse, fût un quatuor improvisé par des musiciens de jazz venus des quatre coins de la ville, dont un merveilleux saxophoniste dont la prestation résonne encore dans bien des têtes...

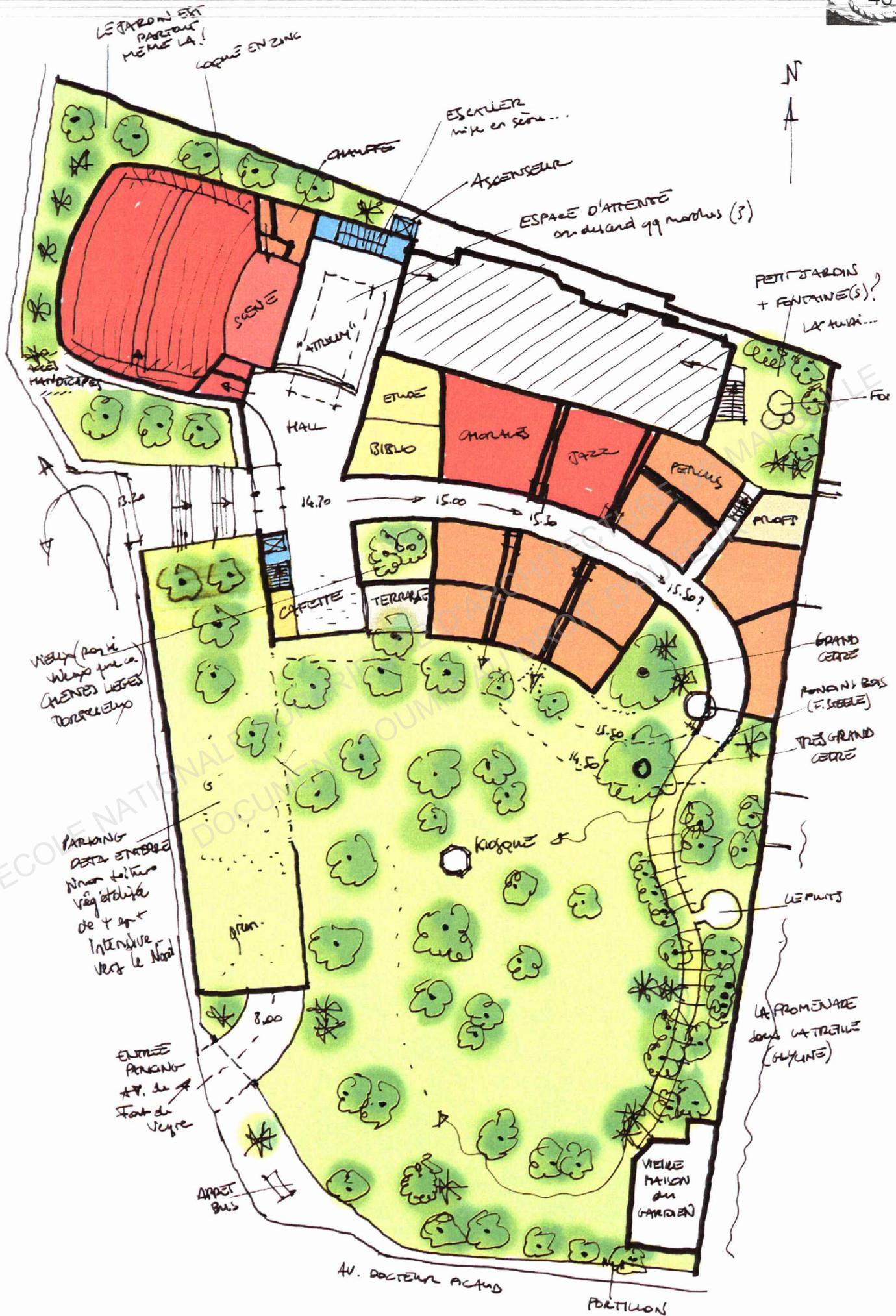


La découverte du projet n'a pas encore pris fin. Depuis ce kiosque bucolique les points de vue découpés par la présence des arbres sont multiples: la toiture verte du parking dont la végétalisation s'intensifie au fur et à mesure que celui-ci s'enfonce dans la pente, la promenade mouvante qui égaye le sinistre mur de clôture est, et la façade sud du projet animées par ses terrasses successives qui permettent d'assoir convenablement le château. Une pergola sur la terrasse haute propose une "nappe" rythmique additionnelle à celle du portique sud tandis que les salles cours au premier plan reprennent la modénature originelle supposée des fenêtres du premier étage. Malgré la perspective, les proportions semblent respectées. On aperçoit aussi les dégoulinants géraniums des jarres sur entablements disposées sous la pergola. Mais personne ne s'y trompe, ça n'est pas la villa César de Capri.

Le souffle court nous sommes à nouveau au proche du hall, sur la terrasse en bois qui prolonge sa course. De retour dans le hall, les trois volées de l'escalier finissent d'épuiser les promeneurs. Sur la terrasse, après avoir longé le toit de la verrière et une pause à l'ombre de la coursive du château, on constate que bien des choses s'y passent (*voir projet final...*). L'herbe y pousse et les marches aussi! En effet, de petits escaliers de bois et de métal forment un jeu sur la cascade de toiture que de minces garde-corps sillonnent légèrement en retrait par rapport au nez de la dalle. Il semble maintenant évident que l'on puisse accéder comme cela aussi à la grande terrasse du château.

D'autres solutions d'accès à cette terrasse minérale et panoramique sont les portes-fenêtres du château, réservées à l'administration ainsi qu'une salle de solfège en rez-de-chaussée. Côté est, dans un couloir connexe de la rue intérieure, un escalier qu'empruntent les percussionnistes conduit dans un petit jardin. Certes, il est plus une cour intérieure qu'un pendant du parc un peu plus bas. Alors que le batteur désire rapidement évaporer la sueur de relative à son agitation, c'est là le plus proche endroit où il peut se rafraîchir; mais aussi le seul qui ait une fontaine!. Adjacente à la salle de percussion, celle des professeurs qui complète pôle pédagogique. Le secrétariat, l'administration ainsi que le bureau du directeur se trouvant en haut des hautes marches qui participent à l'animation du "coin" vert nord-est.





## La Méthode Suzuki - "Education du talent"

### L'origine

La méthode d'enseignement développée par Monsieur Shinichi Suzuki repose sur l'apprentissage de la musique selon les mêmes concepts que l'apprentissage de la "langue maternelle". Sa pédagogie s'est développée en un mouvement international qui a contribué à l'évolution des théories sur l'éducation des enfants. Le Dr. Suzuki de par son dévouement et son humilité, inspira un nouvel élan pédagogique qui de l'Australie aux États-Unis, de l'Afrique du Sud à la Scandinavie, est enseigné aujourd'hui à près d'un million d'enfants. Il n'eut de cesse de partager cette pédagogie jusqu'à son dernier souffle de vie en janvier 1998.

### Le Talent

Cette méthode est non seulement pédagogique, mais aussi philosophique. Elle est fondée sur le respect de l'enfant en tant qu'individu et sur la conception que l'habileté s'apprend, se développe et surtout ne s'hérite pas. Suzuki appelle sa méthode "éducation du talent", parce qu'il croit que le talent n'est rien d'autre que le développement des capacités présentes en chaque enfant. Les travaux menés par Shinichi Suzuki ont prouvé que le niveau moyen de capacité de tout individu est bien plus élevé qu'on ne le croit communément. Lors de grands concerts, si la Méthode Suzuki a les moyens de réunir des centaines d'enfants sur une scène, c'est parce que le talent n'est pas réservé à de quelques privilégiés. Au contraire, il a été développé en chacun de ces enfants au-delà de toute espérance.

### L'instrument à 3 ans

Outre l'apprentissage d'un instrument, l'éducation du talent a beaucoup d'autres avantages. Les enfants peuvent débiter à un âge plus précoce (autour de 3 ou 4 ans) que celui jugé adéquat par le système traditionnel. Ils auront acquis par une grande habileté à l'âge où traditionnellement on les considère prêts à débiter. Les progrès ne sont pas dictés par des objectifs déterminés à l'avance. C'est l'enfant lui-même s'il est respecté et encouragé, qui sera le générateur de progrès ce qui lui apportera équilibre et épanouissement.

### La mémoire

Les enfants ayant débuté très jeunes apprennent plus profondément et jouent avec plus d'aisance. Le répertoire est sans cesse joué tant à la maison qu'en cours de groupe. Cela entraîne le développement de la mémoire, une étape fondamentale dans l'épanouissement de l'esprit et l'aisance de l'expression. Dès le départ les élèves apprennent à mémoriser et reproduire de rythmes et de mélodies grâce à l'écoute. Ainsi graduellement les pièces ainsi que le répertoire des élèves s'allongent au point que lors de concerts, ils sont capables de jouer par coeur pendant plus d'une heure. Les élèves progressent avant tout avec ce qu'ils connaissent et maîtrisent depuis longtemps, d'où leur capacité à acquérir des gestes précis.

### L'habileté

lorsqu'ils débutent les enfants de 3 ans n'ont donc aucune notion de solfège pour reproduire leurs pièces. La musique est un milieu sonore tout comme la langue maternelle, les deux faisant appel aux mêmes organes sensoriels. On n'attend pas d'un enfant qu'il sache lire avant de lui apprendre à parler. Ainsi la notion de solfège proprement dite n'intervient que plus tard, quand l'enfant aura naturellement développé son habileté à entendre et reproduire les sons musicaux. Tout comme le jeune enfant en milieu scolaire qui abordera la lecture vers la fin de la grande section maternelle, l'élève en musique pourra apprendre la lecture et l'écriture musicale d'autant plus facilement qu'il en maîtrisera de nombreux points à travers sa pratique instrumentale. (rythmes multiples, tonalités diverses, etc...).

### Sensibilité et émotion

Le but de tout art est l'expression d'une certaine sensibilité qui se traduit sous diverses formes. Tout au long de ses études, l'enfant entrera en contact avec des modèles musicaux d'abord simples puis de plus en plus élaborés. Ceci exigera de sa part qu'il ait développé et maîtrisé sa sensibilité jusqu'à un très haut niveau pour pouvoir s'exprimer. L'aménagement d'une expérience émotionnelle régulière à travers les jeux en groupe, les concerts, et les petits récitals, stimulera la sensibilité de l'enfant.

## La famille

La musique entre souvent par une petite porte dans la famille. Un enfant exprime le désir de jouer d'un instrument. L'atmosphère de la maison se transforme petit à petit. L'apprentissage instrumental avec la pédagogie de Shinichi Suzuki va inexorablement entraîner toute la famille dans un tourbillon musical. La maison est tellement imprégnée de musique et d'amour autour de cette activité que tout naturellement les frères et sœurs sont attirés à leur tour.

## Les parents

Un des parents de l'enfant va s'engager avec le professeur à prolonger à la maison le travail entrepris en cours particulier. Le professeur compte sur ce parent pour jouer un rôle extrêmement actif, aussi bien dans l'apprentissage que dans la création d'un environnement propice à l'épanouissement musical. Tous les parents sans exception se réjouissent de vivre les premiers mots, les premiers pas de leurs enfants. Cet amour assure le développement de l'enfant. Ce rôle d'éducateur des parents va être plongé dans l'apprentissage de la guitare. Très souvent les parents sont initiés avant l'enfant aux premiers rudiments de l'étude de la guitare afin de mieux connaître les difficultés par lesquelles leur propre enfant passera.

## Les cours

Tous les élèves étudiant la musique selon les principes pédagogiques de la Méthode Suzuki reçoivent une leçon particulière et une leçon de groupe. La leçon particulière permet d'assurer le développement et l'épanouissement de l'enfant dans son individualité. Les leçons de groupe et par la suite les concerts, aident l'enfant à s'affirmer en présence des autres et à les accepter en jouant avec eux. Ces deux cours constituent un équilibre important. La leçon particulière est un attachement à l'évolution intérieure tandis que la leçon de groupe accorde plus d'importance à l'indépendance et à l'opportunité de s'engager envers les autres.

## Découverte de l'instrument

L'apprentissage tout au long des études de l'instrument va se faire en respectant un principe fondamentale de Dr. Shinichi Suzuki. "L'enfant ne doit apprendre et se concentrer que sur un seul point à la fois." On va proposer à l'enfant de développer des aptitudes en suivant une progression adaptée à ses propres capacités. Dans les premières semaines, l'enfant jouera sur un instrument en carton (violon et guitare) en tout points similaire à son futur vrai instrument. Cette période d'apprentissage fondamentale va être consacrée à la découverte des points suivants:

- Position générale du corps
- Tenue de l'instrument
- Position du bras droit et du bras gauche
- Tenue de la main droite et main gauche
- Préparation du toucher à l'aide d'un rythme.

L'enfant peut se concentrer uniquement sur des points techniques sans être frustré par des contraintes trop importantes si on lui proposait en même temps de faire de jolis sons sur son instrument.

## Seconde étape

Lorsque l'enfant reçoit son véritable instrument, il a développé toutes les aptitudes nécessaires pour pouvoir dès ce moment-là jouer sur les cordes. Nous pouvons donc avec l'enfant nous attacher à la qualité du son et à l'aptitude à pouvoir jouer vite et bien. Chaque nouveau point technique n'est proposé que lorsque l'enfant a pleinement réussi ce qu'il devait réaliser précédemment. Toute la progression repose sur des fondations très solides permettant à chaque fois d'aborder une nouveauté en lien étroit avec ce que l'enfant maîtrise déjà parfaitement. Ce principe pédagogique met en évidence le fait qu'il est bien plus facile pour l'enfant de progresser avec des repères très clairs.

## MUSIQUE

Texte collectif de BILLARD Pierre, musicologue et PHILIPPOT Michel, professeur de composition au Conservatoire national supérieur de musique de Paris

La musique !... Qu'est-ce que cela veut dire ?... Il est permis de supposer que Bach aurait su tranquillement trouver la réponse à une telle question, et sans doute aussi Couperin, Lassus, Grégoire le Grand et Aristoxène. Plus près de nous, Rameau et Haydn devaient avoir quelque idée claire de la chose. Pour Mozart, cela est déjà moins sûr. Quant à Beethoven, il commence à s'interroger gravement sur la nature même de son art et sur sa finalité véritable.

Il est trop évident que les frontières du domaine musical ne sont pas les mêmes pour tout le monde : chacun s'en forge un concept plus ou moins restrictif à la mesure de sa culture et de ses désirs. Un homme pourtant ouvert à toutes les nouveautés, Berlioz, assistant un jour à un concert donné par une troupe chinoise, se demande si l'on peut encore appeler musique un tel amas de « fausses notes » dont les règles de composition lui échappent complètement. On dit que Debussy, qui n'est pas suspect d'académisme, aurait, vers la fin de sa vie, exprimé une réaction analogue après l'audition du *Sacre du Printemps*. Ces deux exemples ne sont absolument pas scandaleux ni exceptionnels.

Aujourd'hui, grâce à toutes les facilités accordées par le progrès technique, et singulièrement en ce qui concerne l'enregistrement du son, l'expérience musicale s'est élargie dans des proportions vertigineuses. Non seulement la culture occidentale a enrichi son musée de toutes les musiques du passé, mais elle accueille aussi des traditions étrangères à la sienne. Il n'est plus guère possible, à présent que toute la musique du monde est offerte à l'homme de culture occidentale, d'en récuser la presque totalité en vertu de quelques principes dont on a découvert qu'ils ne sont pas plus immortels qu'universels. La musique se présente sous mille visages, c'est-à-dire qu'il est de plus en plus difficile de connaître son visage. Le fait n'est paradoxal qu'en apparence : plus notre connaissance de la musique est étendue et moins nous savons, en fin de compte, ce qu'elle est.

Aujourd'hui, l'étude historique, musicologique, l'étude de la genèse du processus de création ne sauraient suffire à rendre compte des phénomènes de communication, qui sont essentiels. À ce titre, son étude est pratiquement indissociable de celle des moyens par lesquels il lui est permis d'apparaître à la conscience de ses auditeurs. Au cours des âges, en effet, l'idée même que l'on a pu se faire de la musique a varié en fonction du nombre de ceux à qui elle était destinée et de leurs catégories sociales, en fonction du mode de production des assemblages sonores qui la composent (ou du mode de leur reproduction), en fonction aussi d'une certaine « efficacité économique » des collectivités qui la produisent ou qui la consomment. Il semble qu'on soit parvenu à un point de l'évolution de l'art musical où s'est opérée une révolution considérable : celle qui résulte du fait que les techniques d'enregistrement et de diffusion se soient muées en techniques de création (musiques électroacoustiques) et que les moyens informatiques et numériques aient conquis aussi bien les aspects acoustiques (synthèse des sons) que les aspects de création (musique composée par ordinateur) et de diffusion (disques et cassettes numériques). Si les conséquences esthétiques d'une telle révolution ont été immédiatement visibles, les conséquences sociologiques, moins remarquées, sont sans doute plus considérables. Les changements survenus dans les modes de consommation de la musique sont passés presque inaperçus parce qu'ils ont paru naturels, sinon progressifs. Pourtant, ces changements ont sans doute affecté la nature même de la musique. Il suffit, pour s'en convaincre, d'imaginer ce que pouvait représenter, pour un contemporain de Napoléon Ier, une œuvre musicale (par exemple la *Cinquième Symphonie* de Beethoven), qui lui était très difficilement accessible parce qu'il n'avait guère l'occasion de l'entendre plus d'une fois au cours de sa vie (parfois au prix d'un voyage coûteux), et ce que cette même œuvre représente pour nous, qui n'avons que quelques dizaines de francs à dépenser pour en posséder un enregistrement. Il est légitime de se poser la question de savoir si, dans la conscience de l'auditeur de 1808 et dans celle de l'auditeur que nous sommes, il s'agit encore, véritablement, de la même œuvre.

En un certain sens, on peut donc dire que les moyens de communication de masse n'ont pas seulement permis une diffusion de la musique ; en mettant un terme à son extériorité par rapport à de très larges couches sociales, ils l'ont transformée, ont provoqué sa mutation en une véritable « denrée esthétique », en produit de consommation.

Il est donc intéressant d'examiner :

- les processus historiques par lesquels se sont effectuées ces mutations ;
- les relations sociologiques entre les producteurs de musique (compositeurs), les intermédiaires au premier degré (musiciens exécutants) et au second degré (professions et industries annexes telles que : organisateurs de concerts, luthiers, producteurs de films) et les consommateurs (le ou les publics) ;
- les circuits économiques dans lesquels s'insère la vie musicale ou ceux qu'elle secrète.

## La musique partout

Alors que certains arts peuvent être considérés comme les fruits tardifs des civilisations, la musique nous paraît vieille comme le monde, et presque aussi partagée entre tous les peuples que la lumière du Soleil. Il est permis, toutefois, de se demander comment peut s'énoncer le commun dénominateur entre des faits musicaux aussi profondément dissemblables qu'une fugue de Bach, l'air de flûte d'un berger peul, une représentation de *Tannhäuser* à Covent Garden, la leçon de piano d'une petite fille de Saint-Germain-en-Laye, la méditation d'un virtuose indien sur un raga, le dernier disque sorti du laboratoire de l'I.R.C.A.M., le défilé d'une fanfare de Tourcoing, un chant de piroguiers sur le Chari, une séance de jazz au festival de Newport, un concert de gamelan à Java, un bal populaire à Saint-Flour, un no japonais, la chorale d'une paroisse du Devonshire, une cérémonie de funérailles chez les Baoulé, la prière d'un muezzin en basse Égypte, une grand-messe à Notre-Dame et la douce chanson d'une jeune Esquimaude qui berce son enfant.

Il s'agit là, sans doute, d'exemples arbitrairement choisis, et dont les différences sont manifestes. Mais, quels que soient les jugements de valeur qu'on puisse porter sur chacun d'eux, il est indéniable qu'objectivement – et bien qu'à des titres divers – ce sont tous là des faits musicaux. Et pourtant, lorsque nous cherchons à démêler quelque fil conducteur dans cet ensemble hétérogène, une première difficulté surgit aussitôt : comment un musicien imprégné de la tradition classique occidentale peut-il se défendre de faire, même inconsciemment, référence à des schémas de pensée qui sont les outils de sa propre culture ? Comment s'empêcherait-il de raisonner en termes de *composition*, d'*exécution*, de *concert*, de *mélodie*, d'*harmonie*, de *gamme*, de *mesure*, de *tonalité* ... Comment n'essaierait-il pas d'appliquer à toutes les musiques les grilles formelles de cette « théorie de la musique » qu'il a apprise à l'école et dont la généralisation lui paraît justifiée, tant elle est simple et rationnelle.

## La « grande » musique

Il est difficile de contester que l'élaboration méthodique de la doctrine musicale occidentale, née de la conspiration du génie latin et du génie germanique, constitue l'une des très grandes aventures de l'intelligence humaine. Elle repose sur des principes si robustes que son évolution, au cours des âges, s'est faite par additions successives d'innombrables perfectionnements, sans jamais, jusqu'à présent, remettre sérieusement en cause les acquisitions précédentes. Sa division de l'octave, son découpage du temps, son système d'écriture, son instrumentation précise et normalisée ont servi de support – de Pérotin à Xenakis – à la création de toute une lignée de chefs-d'œuvre. La tentation est grande de voir en cet art glorieux la musique par excellence, la « grande musique », auprès de laquelle tout n'est que petite musique, et, en quelque sorte, folklore.

N'oublions pas, cependant, qu'au regard de l'histoire, cette grande musique, qui a eu pour berceau, vers la fin du Moyen Âge, un étroit territoire situé à la pointe de l'Europe et comprenant l'Italie, l'Allemagne, la France et les pays flamands, n'a même pas un petit millénaire d'existence, que son domaine géographique est de dimensions restreintes, et qu'en somme elle n'a concerné directement, jusqu'à présent, qu'une très faible fraction de l'humanité.

Cela est vrai, sans doute, si l'on considère les choses d'un point de vue très strict. Mais le système musical que l'on peut, faute de mieux, qualifier d'« occidental », lié par ses origines à la civilisation technique qui a étendu son empire sur l'ensemble du monde, se trouve, lui aussi, en pleine expansion. Non seulement il couvre sous sa juridiction l'énorme masse de sous-produits que représentent les chansons et les danses populaires de caractère proprement commercial, mais il a rallié à lui, en Europe et hors d'Europe, des folklores authentiques et des mouvements musicaux particulièrement créateurs. C'est ainsi que le jazz, par exemple, qui utilise son échelle de sons, sa mesure, son harmonie, certaines de ses formes architecturales (l'alternance, la répétition et le principe de la « variation »), son instrumentation et, le cas échéant, son écriture, est indiscutablement un produit dérivé de la tradition musicale occidentale, de même qu'en sont issues toutes les recherches qui visent à relancer la musique dans des voies nouvelles.

## Musique originale

« À mesure qu'on a plus d'esprit, écrit Pascal, on découvre qu'il y a plus d'hommes originaux. » Plus la musicologie moderne nous fait progresser dans la connaissance des grandes traditions musicales extérieures à la nôtre, plus elles nous apparaissent comme originales et irréductibles les unes aux autres, moins il est possible d'en dégager une théorie générale de la musique. Sans doute une étude approfondie permettra-t-elle de déceler toutes sortes de similitudes, certaines constantes, certaines traces d'influences, certains témoignages de filiation. Peut-être réussira-t-on un jour à démontrer que l'art musical des Chinois est fondamentalement identique à celui des Incas du Pérou et à celui des Dogon de la boucle du Niger. Mais, à la lumière de toutes les découvertes des ethnomusicologues, une chose, au moins, nous paraît certaine, c'est que la tradition occidentale est d'une originalité absolue par rapport à toutes les autres, et que le mot « musique », qui lui est propre, représente un ensemble de notions intransposables.

Une doctrine musicale raffinée et hautement complexe comme celle des Chinois, et un art sommaire comme celui de certains peuples d'Afrique centrale ou d'Océanie ont ceci en commun qu'ils restent profondément enracinés dans la mythologie, la cosmologie, ou la métaphysique. Ils exigent du musicien et de l'auditeur (lorsqu'ils distinguent entre les deux) une participation profonde, et comme un engagement éthique. Au contraire, la musique occidentale s'est donnée pour un jeu gratuit, indemne de toute justification, un art laïque sans finalité religieuse, morale ou métaphysique. Pour elle, tous les sons se valent : un son n'est ni un dieu, ni une vertu, ni un symbole, ni un talisman ; il n'est ni mâle ni femelle. Il est tout simplement un phénomène physique défini par sa durée et sa hauteur. À l'aube des temps modernes, la constitution du système musical occidental est une des plus étonnantes conquêtes de l'esprit rationnel.

Cela ne signifie nullement qu'une œuvre musicale ressortissant à ce système ne puisse avoir une signification religieuse, morale ou métaphysique, mais l'acte musical proprement dit y a perdu son caractère sacré. Le concert est une cérémonie qui crée sa propre liturgie. La tradition occidentale est probablement la seule qui admette qu'un homme imparfait puisse créer des sons purs.

### La musique et le bruit

La musicologie comparée ne saurait sans doute pas plus nous éclairer sur la nature du fait musical que l'histoire des religions n'apporte de contribution positive à la théologie.

Qu'est-ce que la musique ?... C'est sans doute, en dernier recours, dans un approfondissement de l'expérience musicale propre à chacun de nous qu'il est possible de risquer une réponse. La première définition de la musique est donc d'ordre subjectif. De même que le maître de philosophie de monsieur Jourdain professait que tout ce qui n'est point prose est vers, et réciproquement, l'opinion commune admet le plus souvent que l'univers sonore est divisé de telle sorte que tout ce qui n'est pas musique est bruit.

Au niveau élémentaire, on a longtemps distingué les sons dits musicaux, relativement simples, sinon purs, produits par des instruments spécialisés, appelés instruments de musique, et les bruits, de nature complexe et d'origine quelconque. La recherche de sonorités simples et pures, seules susceptibles de perception claire et de notation précise, a d'abord été l'objectif principal des musiciens. Un tel état d'esprit a subsisté chez les théoriciens jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, et Littré donne de la musique cette définition : « Science ou emploi des sons qu'on nomme rationnels, c'est-à-dire qui entrent dans une échelle dite gamme «... Et pourtant, depuis toujours, sans doute, les musiciens ne s'étaient pas privés de recourir à des sons « sauvages » qui ne pouvaient entrer dans aucune gamme connue à leur époque : les partitions d'opéras, en particulier, abondent en exemples de bruitages intégrés à la musique. Berlioz, contemporain de Littré, pouvait écrire dans son traité d'instrumentation : « Tout corps sonore utilisé par le compositeur est un instrument de musique. »

Entre le son (relativement) pur d'une hétérodyne ou d'un diapason et le son « sale » d'un jet de vapeur échappé d'une marmite, il y a des différences de degrés dans la complexité et non pas de nature. Les principes fondamentaux de l'harmonie, qui sont si facilement applicables à des sons simples, peuvent également s'appliquer à des sons plus complexes, selon des modalités évidemment différentes. Si la musique occidentale n'a fait pendant longtemps qu'un usage discret des sons « impurs », c'est sans doute parce que son processus de création passe traditionnellement par le stade de l'écriture, et que ce genre de sons se prête mal à son type de notation. Ce n'est donc pas la nature du son qui distingue la musique du bruit, mais l'usage qu'en fait le compositeur. Une *tache sonore* composée d'un mélange informel de sons « musicaux » est proprement un bruit, tandis qu'un concert d'assiettes, de verres, de bouteilles, de casseroles et de moulins à café, convenablement organisé, peut prétendre à la qualité d'œuvre musicale.

### La musique-objet

Pouvons-nous admettre que nous soyons en présence d'un fait musical toutes les fois qu'un ensemble d'éléments sonores nous paraît organisé ? En d'autres termes, la musique serait-elle, selon Abraham Moles, « un assemblage de sons qui doit être perçu comme n'étant pas le résultat du hasard » ? Mais le tic-tac de la pendule, la pétarade d'une motocyclette ou le bercement régulier des vagues de la mer sont assurément des phénomènes sonores dont la *forme* ne peut être due au hasard : s'aviserait-on pour autant de les nommer « musique » autrement qu'au style figuré ? Au demeurant, rien n'est moins clair que cette notion de hasard en pareille affaire : tel ensemble de sons pourra paraître cohérent et organisé à un observateur averti, et totalement décousu et dépourvu de forme à un non-initié, tant il est vrai que « le hasard est la somme de nos ignorances » (Émile Borel).

Le fait musical est lié à l'existence d'une œuvre ou objet musical, qui, comme tout objet, se définit par sa « forme », plus ou moins solide, plus ou moins évidente et plus ou moins complexe. Or, plus une forme paraît complexe, moins il est probable qu'elle résulte du hasard. Une célèbre parabole le fait parfaitement comprendre : un singe, tapant *au hasard* sur un clavier de machine à écrire, peut réussir, de temps en temps, à assembler des lettres formant des mots français, avec d'autant moins de chances que les mots comportent plus de lettres. Déjà, l'apparition d'un mot de six ou huit lettres ne pourrait plus être tenue pour effet du hasard, et l'on crierait au miracle. Quant à imaginer que le singe puisse écrire, à la suite, une fable de La Fontaine !...

La conception occidentale de la musique est dominée depuis des siècles par la théorie implicite de la musique-objet qui repose sur la triade classique *composition-exécution-audition*, le schéma du processus musical comportant le compositeur, l'interprète et l'auditeur. L'œuvre s'interpose entre le compositeur et l'interprète comme l'exécution entre l'interprète et l'auditeur : le fait que le compositeur soit parfois son propre interprète ou que l'interprète et l'auditeur soient une seule et même personne ne change rien au schéma. Dans cette perspective, on admet communément que l'*objet musical* réside dans l'œuvre créée par le compositeur, c'est-à-dire, en fin de compte, presque toujours, une partition écrite sur du papier. « La musique est une architecture de sons », note Littré dans une définition complémentaire. Pas plus qu'un plan d'architecte n'est une maison, une partition n'est une symphonie... Mais l'analogie ne s'arrête pas là : on finit par considérer que la musique est un art comparable aux arts plastiques, qui a pour but la création d'objets, les « œuvres » musicales.

On pourrait sans doute attribuer la responsabilité de cette conception au fait que la musique occidentale a été profondément marquée par la pratique de l'écriture. N'est-il pas révélateur de constater que le mot *note*, qui veut dire signe écrit, a fini par désigner dans le langage courant le son lui-même ? Le plus souvent, la composition et l'écriture se confondent, et le mot composition lui-même évoque étymologiquement l'idée d'un arrangement graphique d'éléments dans l'espace beaucoup plus que la disposition de sons au long d'une durée mouvante. En y regardant d'un peu près, on remarquera qu'une bonne part de notre vocabulaire musical est constituée de métaphores qui prennent leur origine dans l'écriture, et, notamment, tout ce qui a trait à la hauteur des notes.

Beaucoup plus qu'une simple technique de notation permettant de fixer et de transmettre les trouvailles du musicien, le système d'écriture occidentale est un véritable instrument de recherche qui permet au compositeur de dépasser ses propres facultés. Par le jeu de l'écriture, il est possible de préméditer l'échafaudage de structures sonores d'une telle complexité que le plus grand musicien du monde ne saurait les concevoir directement, et, plus encore, d'écrire des musiques inexécutables, des sons inaudibles. À la limite d'une telle hypothèse, l'exécution musicale peut apparaître comme une simple formalité, une sanction finale plus ou moins facultative.

La composition musicale apparaissant comme le résultat d'un ensemble d'opérations combinatoires, il a pu paraître raisonnable à certains chercheurs contemporains de confier ces opérations à des ordinateurs convenablement programmés, qui posent leurs résultats en données numériques. Ces petits monuments arithmologiques constitueraient l'œuvre en soi, une sorte d'idée platonicienne de la musique, un archétype indépendant de toute réalité sonore. Déjà les pythagoriciens ne parlaient-ils pas d'une musique des corps célestes, gouvernés par l'harmonie des nombres ?

À l'opposé de la croyance à l'objet musical « abstrait », la croyance à l'objet musical « concret » est aujourd'hui très répandue. Grâce, sans doute, à la vulgarisation de l'enregistrement sonore, l'exécution, la performance, l'édifice des sons dans le temps sont de plus en plus considérés comme des entités, des objets manipulables, transformables, découpables, juxtaposables, etc. De même qu'on était enclin à confondre la partition écrite avec le déroulement d'un ensemble de phénomènes sonores, de même on a tendance à confondre le disque ou la bande magnétique avec l'événement dont ils ne portent que la trace. Il est certain, en tout cas, que la possibilité de recréer indéfiniment les échos d'un moment unique ne peut manquer de donner à réfléchir. Puisque la distribution et la consommation des œuvres musicales se font le plus souvent par l'intermédiaire du disque et de la bande magnétique, ne peut-on assimiler la production des objets musicaux à celle de produits manufacturés édités à un grand nombre d'exemplaires, à l'instar de ce qui est fait couramment pour les arts plastiques ?... Une pareille hypothèse de travail légitime à l'avance tous les trucages permettant d'élaborer l'objet musical comme un « produit fini » qui n'a pas à prouver son authenticité autrement que par son existence matérielle. Dans cette perspective, la triade classique compositeur-interprète-auditeur pourrait faire place à un autre schéma ne comportant que deux termes : d'une part, le fabricant de machines à sons, d'autre part, l'utilisateur de ces machines, toute référence à l'événement musical primitif (l'exécution d'une œuvre) devenant de plus en plus dénuée de sens.

Nous voici aussi loin que possible du mythe d'Orphée qui se servait de sa lyre pour parler aux bêtes féroces : la musique est alors comme une médiatrice entre l'artiste et son interlocuteur, le public. L'exemple d'Orphée hante toute la musique de tous les temps et de tous les peuples. Il est de fait que la musique exerce sur les passions de l'âme des pouvoirs qu'aucun autre art ne peut égaler, et qui paraissent d'autant plus irrésistibles qu'ils échappent à l'analyse rationnelle puisqu'ils opèrent en marge de la pensée conceptuelle. Au cours des siècles, toute une belle littérature n'a cessé de vanter la musique comme « un langage qui parle au cœur sans le secours des mots », un art d'exprimer l'ineffable.

Il est toujours très difficile de garder la tête froide en parlant de musique. La musique, plus que tous les autres arts, provoque les passions. Cela tient au fait que la musique exige de nous autre chose que du respect. On peut contempler de loin un tableau, mais avec la musique, on entre forcément en contact. Il faut la subir, et, plus encore, y adhérer. La musique a sur nos sens des effets physiologiques profonds qui engagent à notre insu la participation de notre corps tout entier. Ce corps n'est d'ailleurs nullement une masse inerte ou indifférente, mais un organisme cultivé, préparé, « programmé » par une infinité de réflexes conditionnés qui sont le capital secret de notre culture.

Sur de pareilles données, l'intelligence peut exercer son activité, noter des similitudes, saisir des rapports, identifier des formes, essayer de comprendre les éléments d'un langage... Mais, peut-on *comprendre* la musique ?

## Processus historiques

Schématiquement, il est possible de décrire les transformations du monde musical en énumérant les étapes d'une chaîne de transmission qui, partant du compositeur, irait jusqu'à l'auditeur. Progressivement, ces étapes deviennent plus nombreuses, sollicitent des activités de plus en plus diversifiées et aboutissent non plus à des auditeurs, mais à des catégories d'auditeurs, peu à peu descriptibles et définissables, représentants de classes socioculturelles qui pourront ensuite être réparties non seulement en respectant une échelle de valeurs plus ou moins arbitraire, mais aussi en fonction d'un mode de consommation musicale. L'échelle des valeurs sera, approximativement, celle qui a été définie (empiriquement) par une certaine morale esthétique dite bourgeoise et dans laquelle, a priori, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven sera réputée supérieure à une chansonnette de variété. Mais, pour essayer de corriger les incertitudes et les imperfections dues à l'usage immodéré de facteurs purement affectifs (qui font constater que la morale esthétique bourgeoise recouvre presque totalement la morale esthétique dite socialiste, comme le prouve le rapport Jdanov publié en U.R.S.S. en 1947), on essaiera, toujours arbitrairement, d'y substituer un facteur dit de complexité, lequel aura le mérite d'être plus objectif (la complexité est mesurable) et plus extensif (en matière esthétique, les exceptions sont parfois plus importantes que les règles). Le mode de consommation musicale sera déterminé par une simple description de la manière par laquelle un consommateur de musique prend contact avec l'art dans la compréhension duquel il décide de pénétrer. Par exemple, celui qui fréquente assidûment les salles de concert ne sera pas forcément un discophile. L'évolution des classes socioculturelles musicales ne peut donc être représentée sur un axe unique (vecteur des « valeurs » musicales ou échelle de complexité), mais elle pourra l'être dans un espace à trois dimensions identifiées à l'échelle de la complexité du message musical, à celle de la complexité du mode de consommation de la musique, à celle des temps. Cette dernière, que l'on aurait pu négliger au XIXe siècle, se révèle être, de nos jours, extrêmement importante, étant donné l'accélération du développement des techniques de diffusion, d'enregistrement et, à la limite, de création du fait musical.

Chez les primitifs, les diverses fonctions de production, d'exécution et de consommation musicale sont sinon confondues, du moins largement recouvertes les unes par les autres. L'idée de l'homme qui joue seul d'une flûte de roseau qu'il a lui-même taillée est d'ailleurs restée dans les esprits. La notion de jeu, un jeu qui devient bientôt collectif (musique du village, du clan, de la tribu), est intimement liée à celle de production, d'exécution et de consommation musicales. La chaîne de diffusion est réduite à un cercle fermé : ce sont les mêmes hommes qui font la musique et qui l'écoutent. Très rapidement, une nouvelle fonction apparaît qui est celle de l'artisan spécialisé dans la fabrication des instruments de musique (le luthier). Parallèlement, une séparation tend à s'établir entre ceux qui font la musique et ceux qui l'écoutent mais, le plus souvent, le créateur (compositeur) et l'exécutant restent les mêmes personnages.

Une première révolution importante se produit lorsque sont mises au point les techniques de l'écriture musicale (la partition). Le compositeur devient alors capable de fixer, donc de transmettre, sans ambiguïté, sa pensée à une tierce personne qui sera chargée de la transformer en sons audibles. Une spécialisation progressive tend à séparer le créateur de ses exécutants. En même temps, l'existence de la partition crée dans le monde musical de nouvelles fonctions : celles de copiste et d'éditeur. Facilement transportable, la partition va contribuer à ronger les diverses frontières géographiques qui caractérisaient les styles musicaux. Elle est vraisemblablement responsable de la spécificité de la musique européenne, dans laquelle les styles nationaux réagissent les uns sur les autres. L'apogée de ce degré d'évolution se situe vers la fin du XIXe siècle. On constate alors l'existence d'une véritable « cité musicale », différente de celle des lettres ou des arts plastiques et fortement structurée. La chaîne de transmission de la musique est déjà d'une grande complexité : partant du compositeur (généralement invisible du public et inconnu de lui, sauf par sa signature), on trouve les musiciens exécutants, solistes ou musiciens d'orchestre, ces derniers réunis sous l'autorité du chef d'orchestre, pour aboutir aux consommateurs (le public), dont les genres se diversifient ; cette chaîne n'existe qu'avec la collaboration d'activités annexes diverses : lutherie, copie et éditions des œuvres, organisation des concerts. Au sein de cette « cité musicale », la musique garde son caractère de relative immatérialité : elle s'évanouit aussitôt qu'elle est entendue et ne peut être écoutée que dans la salle de concert. Le seul canal temporel est la partition, qui fixe non la musique elle-même, mais les signes par lesquels on la représente.

La seconde révolution se produit à l'aube du XXe siècle, lorsque vont être imaginés successivement les procédés d'enregistrement (canal temporel transmettant les sons eux-mêmes et non plus seulement leurs signes) et la radiodiffusion (canal spatial qui pulvérise les limites de la salle de concert). Alors qu'il est difficile de donner des dates précises aux principales étapes de l'évolution antérieure, il est possible de fixer les jalons (dates charnières) de la révolution technologique dont nous subissons encore directement les conséquences (tabl. 1). On constate que les canaux de communication de la musique tendent à devenir de plus en plus complexes. Si, à l'époque primitive, il n'y avait qu'un seul artisan spécialisé (le luthier) comme collaborateur indirect de la vie musicale de sa cité, à partir de la fin du XVIe siècle apparaîtront le copiste et l'éditeur, au XIXe siècle l'organisateur de concerts ; aujourd'hui, de nombreuses professions de techniciens (fabricants ou utilisateurs d'appareils de reproduction sonore ou de diffusion), de gestionnaires et d'organiseurs et, enfin, d'industriels dont les activités supposent une vaste utilisation des moyens musicaux (cinéma, télévision, radio, industries du spectacle diverses) doivent être comprises dans cette liste.

La description du processus historique de la consommation musicale pourrait donc se faire à partir de celle du canal de transmission. Schématiquement, on retiendra les étapes qui sont indiquées sur le tableau 2. Ce processus historique rend compte de la complexité croissante du mode de communication de la musique. Mais il serait incomplet si, parallèlement, on ne cherchait à discerner les changements qui interviennent, quantitativement parlant, dans le monde des consommateurs de musique, changements qui sont directement liés à ceux du mode de communication, puisqu'il est facile de constater que le canal de transmission s'élargit (gagne en capacité) à mesure qu'il devient plus complexe. En reprenant les étapes énumérées, on peut décrire les issues du canal de communication musicale (tabl. 3).

En résumé, cette évolution historique se fait dans le sens d'une accessibilité de plus en plus grande à la musique. Mais cette accessibilité provoque elle-même une diversification des genres, des types, des styles de musique consommée. De ce fait, une sociologie musicale ne peut plus se contenter des seuls critères quantitatifs mais doit, en découvrant ou non des liaisons avec ces derniers, tenir compte de critères qualitatifs.

### Relations sociologiques

La plupart des problèmes sociologiques concernant la musique et sa consommation sont liés à des critères économiques. Mais un certain nombre d'entre eux peuvent être étudiés indépendamment de l'économie musicale, notamment ceux qui répondent (ou tentent de répondre) aux questions suivantes : quelle est la musique qui est consommée ? par qui, et en quels lieux ? quelle est la condition psychosociologique réservée aux musiciens ? En un mot, quelle est la place qui leur est réservée au sein de la cité ? Un certain parti pris en ce qui concerne la localisation géographique des phénomènes décrits sera inévitable du fait de l'accélération des révolutions technologiques (quatrième et cinquième étape des tableaux 2 et 3), les effets de ces révolutions ne pouvant être observés que dans les pays industrialisés.

Jusqu'au début du XXe siècle, il était relativement facile de répondre à notre première question. Les mass media n'avaient pas encore complètement bouleversé les modes de consommation musicale. Il existait donc une adéquation certaine entre les types d'auditeurs et les genres de musique consommés, ces derniers pouvant, à partir d'une approximation assez grossière, être répartis en trois catégories : l'opéra et le ballet (nous dirions aujourd'hui la musique accompagnée de l'image), dont les amateurs étaient relativement nombreux ; le concert, dont les habitués faisaient un peu figure d'initiés, et, enfin, la musique dite populaire, celle des chansons et des bals, qui n'était pas encore devenue l'objet d'une gigantesque entreprise commerciale. On peut constater, en se référant à la presse et aux critiques de l'époque, que les amateurs d'opéra, de concert, de musique légère et de chansons constituaient des catégories qui ne se recouvraient que partiellement. Ces catégories étaient elles-mêmes liées à des classes sinon sociales, du moins socioculturelles. Il en résultait que ces catégories d'auditeurs ne pouvaient que céder à la tentation de se comparer à partir de jugements de valeur, une valeur « esthétique » établie à partir de critères très vagues et parmi lesquels une idée de « morale esthétique » n'était pas absente. S'il était de bon ton d'aller au concert ou à l'opéra, c'était « s'encanailler » que de participer à un bal populaire. Mais les places de concert ou d'opéra étaient d'un prix relativement élevé, pratiquement hors de portée de la bourse d'un petit artisan ou d'un ouvrier. On peut donc constater qu'il existait une corrélation entre les catégories sociales et les catégories esthétiques.

Les méthodes d'analyse du message musical fondées sur ce que nous a enseigné la théorie de l'information montrent que l'on peut substituer la notion de complexité à celle de valeur esthétique. Une musique est donc perçue comme d'autant plus complexe, donc comme difficile à comprendre pour un auditeur donné, que son code, c'est-à-dire l'organisation des sons qui la composent, est moins connu de cet auditeur et que la quantité d'information qu'elle véhicule par unité de temps est plus grande. En classant les musiques existant à la fin du XIXe siècle, on peut ainsi les répartir, grosso modo, en trois catégories, qui n'ont pas disparu aujourd'hui. On trouverait ainsi, par ordre de complexité décroissante, les musiques dites modernes ou d'avant-garde (il s'agissait à l'époque, par exemple, de Berlioz, de Wagner et même de certaines œuvres de Beethoven), les musiques classées comme sérieuses et admises par le plus grand nombre des mélomanes (Chopin, Liszt, Meyerbeer, Spontini...) et, enfin, les musiques dites populaires.

Il est remarquable de constater que le jugement de valeur le plus favorable s'attachait alors aux musiques de la deuxième catégorie (*in medio stat virtus*). Une autre caractéristique importante de cette époque préindustrielle est que les auditeurs s'intéressaient à la musique du présent plus qu'à celle du passé. Par exemple, les chefs-d'œuvre de la Renaissance étaient oubliés et Mendelssohn dut déployer de grands efforts pour faire re-découvrir et admirer la musique de Bach. Comme, ainsi que nous l'avons déjà remarqué, la musique était encore coûteuse pour le consommateur et qu'il n'était pas si facile d'être admis dans l'un de ces salons où se produisaient les grands virtuoses, on peut avoir la certitude, bien qu'il soit impossible de donner des évaluations précises, que le nombre des véritables amateurs de musique ne représentait qu'un très faible pourcentage de la population.

L'apparition des moyens industriels de diffusion de la musique (mass media) va bouleverser cette situation. On peut tenter d'énumérer les changements survenus aussi bien que leurs conséquences.

En premier lieu, la musique (ou plutôt son support) va devenir accessible à tous. Non seulement la musique qui est distribuée par les chaînes de radio et de télévision donne l'impression d'être pratiquement gratuite pour l'auditeur, mais encore le prix d'un disque (une heure de musique environ) va être moins élevé que celui d'une place au concert ou à l'opéra. Par ailleurs, les moyens de communication par satellite et par réseaux câblés vont atténuer considérablement les frontières géographiques. En second lieu, la musique va devenir pratiquement omniprésente dans la vie quotidienne en étant associée à des messages non musicaux tels que la télévision, le cinéma et, surtout, la publicité. Il y a donc non seulement la musique que l'on écoute, mais aussi celle que l'on entend. Inconsciemment, les auditeurs sont maintenant conditionnés par cette dernière. De plus, la consommation de musique (écoutée ou entendue) est devenue considérable ; on découvre, en minutage, un besoin de plus en plus grand de musique. Cette situation a deux conséquences principales, qui peuvent paraître contradictoires : un élargissement de l'intérêt en direction des types de musiques autrefois difficilement accessibles, telles que les musiques archaïques et extra-européennes (par exemple, le marché des enregistrements des musiques dites ethniques ou de tradition orale est loin d'être négligeable) ; une tendance accusée dans un très large public – celui qui est le résultat direct de la généralisation des mass media et qui, par conséquent, n'existait pas au XIXe siècle – de ne s'intéresser qu'aux musiques déjà connues, ce qui conduit à un rétrécissement du répertoire, ce dernier étant très fortement orienté par des modes plus ou moins passagères (musique dite baroque ou bel canto, par exemple).

La production de la musique est maintenant devenue beaucoup plus coûteuse qu'au XIXe siècle. Toutefois, il est possible d'en répartir les charges sur un beaucoup plus grand nombre de consommateurs. Il est donc normal, pour assurer son financement, que l'on se mette en quête de ce plus grand nombre. De nombreux critères de rentabilité commerciale viennent donc corriger (ou dévier) les précédents critères de valeur esthétique. Au début du XXe siècle, les impératifs de production étaient à la fois commerciaux et techniques. Avec l'enregistrement dit acoustique, il était impossible d'obtenir une reproduction satisfaisante d'un orchestre ou de certains instruments. C'est pourquoi le répertoire des cylindres et des premiers disques est composé presque uniquement de chansons et de bel canto. Avec l'enregistrement électromécanique, la diffusion de la musique instrumentale put accomplir de grands progrès. Vers 1925, les difficultés purement techniques qui s'opposaient à l'enregistrement, et, par conséquent, à la diffusion de certains types de musique, disparaissent pratiquement. À cette époque commence le développement de la radiodiffusion et de l'industrie du disque. C'est aussi, simultanément, grâce à cette évolution que l'on voit apparaître le goût presque exclusif d'une grande quantité d'auditeurs pour les musiques du passé ou, plus exactement, pour les musiques qu'ils connaissent déjà et qui ne demandent aucun effort de découverte. L'idée même de « culture musicale » s'en trouve transformée et, fréquemment, l'attention du public se porte davantage vers les diverses subtilités d'interprétation d'œuvres souvent entendues plutôt que vers ces œuvres elles-mêmes. Il peut paraître normal que l'entrepreneur (fabricant de disques, organisateur de concerts ou de festivals) soit obligé de tenir compte, pour le financement de la musique dont il assure la production, d'une sanction commerciale. Toutefois, jusqu'à l'année 1980 environ, la brutalité de cette sanction était encore tempérée par une volonté politique dans les pays où la part de l'État dans le financement des activités culturelles n'était pas négligeable. On assistait alors au développement de deux tendances complémentaires et pourtant parfois contradictoires.

D'une part, la recherche du plus grand nombre d'auditeurs poussait à produire des musiques dont le niveau de complexité, dans la conscience de l'auditeur, était tempéré par un conditionnement préalable, donc des musiques déjà connues. Il est facile de constater qu'une telle tendance est « autocatalysante » puisque la satisfaction d'un conditionnement vient forcément renforcer ce dernier. D'où une tendance à la répétition des mêmes œuvres venant rétrécir l'éventail des programmes. D'autre part, la notion de culture musicale avait, dans la plupart des pays, poussé les pouvoirs publics à prendre en main une partie des charges de la production musicale : la culture étant considérée comme un des devoirs de l'État, la notion de service public culturel était venue prendre la relève de celle de mécénat. Les genres de musique produits par les organismes officiels n'étaient donc pas seulement ceux dont la rentabilité commerciale était le mieux assurée. Par approximations successives, l'ensemble des goûts des auditeurs, dans leur diversité, tendaient à être satisfaits.

Des changements considérables se produisent à partir de 1980. On peut les énumérer en suivant un ordre aussi chronologique que possible. Ce sont : l'apparition du disque compact ; la disparition progressive, en Europe, du monopole de l'État dans les moyens de grande diffusion (radio et télévision) avec, en corollaire, la multiplication des réseaux de diffusion à audience relativement réduite ; la transformation d'une économie socialiste en économie de marché dans les pays de l'Est avec, pour conséquence, la mise en difficulté ou la disparition de nombreux orchestres ; enfin, l'apparition de nouveaux supports tels que les vidéodisques et vidéocassettes, dont les conséquences sur le marché de la musique sont encore difficilement appréciables. Si, à la suite de ces changements, il ne paraît pas niable que la consommation globale de la musique ait augmenté, bien que les statistiques en ce domaine deviennent de plus en plus difficiles à établir, il ne semble pas, en revanche, que les goûts des auditeurs aient évolué de manière significative. Deux types de classement restent donc possibles. On peut compléter un classement de type vertical, dans lequel les auditeurs seraient répartis en fonction de la complexité (à laquelle on est tenté d'accorder une « valeur ») de la musique qu'ils consomment, par un classement horizontal correspondant à une répartition par mode de consommation. Dans ce dernier classement, on pourrait distinguer : les auditeurs qui fréquentent les salles de concert et n'écoutent qu'accessoirement des disques ou la radio ; ceux qui ne fréquentent guère que les spectacles d'opéra ou de ballet ; ceux qui n'écoutent que des disques (discophiles purs) ; ceux qui n'écoutent que la radio ; ceux qui n'entendent la musique qu'à l'intérieur d'un spectacle global (cinéma, télévision, théâtre, etc.) et, enfin, celui, devenu plus rare, qui pratique encore, pour lui-même, l'art musical. Chacun de ces types étant généralement mélangé avec un ou plusieurs autres, un tel classement est difficile à établir. Certaines statistiques, quoique partielles, permettent pourtant d'en donner une idée. Dans le domaine des musiques de variété, par exemple, on sait que les amateurs consomment leur musique surtout par le disque et la radio et que ceux qui vont aux concerts ou aux rassemblements, parfois énormes, de rock n'appartiennent pas à des classes d'âge élevées. Par ailleurs, il est intéressant d'observer que, si on allait assister à un tour de chant d'Édith Piaf, on va maintenant à un concert de rock ou de Madonna... Une telle mutation terminologique n'est pas innocente. Si nous restituons maintenant au mot « concert » son sens traditionnel, ce sera pour constater que, lentement, le nombre des auditeurs semble être en augmentation (tabl. 4).

Mais de telles statistiques (ou sondages) sont malheureusement assez peu fiables. Si, jusqu'en 1975, les indices d'écoute de la musique établis par les services de l'O.R.T.F. permettaient de se faire une idée du nombre et des goûts des auditeurs, il serait maintenant imprudent de se référer à ceux de Radio France, qui n'est plus qu'un seul organisme de diffusion parmi un grand nombre. Malgré l'« audimat », les volumes de diffusion de la musique par les stations publiques ou privées, par les radios et les télévisions, par les moyens d'écoute individuels ou collectifs sont devenus incontrôlables. En ce qui concerne les places relatives de l'écoute des musiques que l'on dit savantes et de celles que l'on dit de variété, le meilleur indicateur reste la distribution des droits d'auteur par la S.A.C.E.M. (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique ; tabl. 5).

Le fait que la part de la musique savante dans les répartitions représente un pourcentage de plus en plus faible ne signifie pas forcément qu'il y ait un intérêt décroissant pour ce genre de musique, mais plutôt que la diffusion des musiques de variété a été en forte augmentation, parfois d'une manière subreptice, par le biais des innombrables supports publicitaires.

Une chose demeure certaine : malgré la lente augmentation de la fréquentation des salles de concert, la musique « en conserve » (disques et cassettes), « livrée à domicile » (radio et télévision), ou distribuée presque au hasard (sonorisations diverses) représente un volume qui est sans commune mesure avec celui qui est reçu par les auditeurs « directs ». En effet, la capacité d'une salle de concert est limitée à quelques milliers de personnes au plus, et la durée d'un concert excède rarement 1 heure 45 minutes, alors que la consommation musicale par les moyens de diffusion de masse est sans limites précises de durée, renouvelable plusieurs fois par jour et accessible simultanément à des millions d'auditeurs. Une nouvelle notion de mesure apparaît alors, qui n'est plus fondée sur le nombre des entrées dans une salle, mais sur le nombre d'heures-auditeurs. Mesurée avec cette nouvelle unité, on constate que la consommation musicale totale se trouve multipliée par plus de mille par rapport à ce qu'elle était au XIXe siècle. On peut alors se demander si l'on n'est pas en présence d'une forme de culture entièrement nouvelle, un tel changement quantitatif provoquant forcément un changement qualitatif. Pour donner une idée de cette transformation de dimensions, il suffit d'observer qu'en Europe l'audience d'un concert radiodiffusé ou télévisé est égale à celle qu'a pendant un peu plus de trois ans un orchestre qui n'est ni radiodiffusé ni télévisé.

En fonction de ce prodigieux accroissement de la consommation musicale, il est intéressant d'essayer de voir quelle est la nature de la musique consommée. Le meilleur indicateur en ce domaine était, jusqu'au début des années 1980, l'ensemble des sondages réalisés par les chaînes de radio ou de télévision. Depuis lors, la multiplication incontrôlée des réseaux de distribution ainsi que leur dispersion géographique rendent pratiquement impossible l'établissement de pourcentages crédibles. En revanche, on peut admettre que l'analyse du marché du disque donne une image relativement précise de l'éventail du goût des auditeurs (tabl. 6).

Une grande différence apparaît cependant en ce qui concerne la répartition entre les variétés et la musique dite sérieuse. Alors que les répartitions de droits d'auteur montrent que la part des variétés dépasse 97 p. 100 (tabl. 5), cette dernière ne serait que de 72 p. 100 environ dans la distribution des disques. Il n'y a là rien de contradictoire. On peut seulement en déduire que le mélomane moyen achète volontiers les enregistrements des œuvres qu'il aime alors que l'amateur de variété se dirige davantage vers la radiodiffusion, la télévision, le cinéma ou les spectacles en tout genre, sans oublier l'usage abondant des musiques à buts publicitaires. Une analyse des ventes de disques en France portant sur un peu plus de 10 500 titres se révèle intéressante (tabl. 7).

Déjà, en 1936, une enquête effectuée aux États-Unis sur les programmes de concert et de radiodiffusion avait révélé que quinze compositeurs seulement occupaient 50 p. 100 de ces programmes. Les goûts des auditeurs semblent donc, du moins en France, être devenus plus éclectiques puisque, pour la moitié des disques mis en vente, on relève maintenant les noms de trente et un compositeurs (le pourcentage très élevé obtenu par Mozart a été provoqué par une véritable inflation due au deux centième anniversaire de sa mort). Mais on constate que, pour un compositeur donné, ce sont souvent les mêmes œuvres qui sont rééditées. Par conséquent, le monde musical repose sur la pointe d'une pyramide qui n'est occupée que par quelques « géants ».

Il faudrait, maintenant, affiner cette notion de musique dite savante, ou sérieuse (c'est-à-dire une musique qui, pour des raisons difficiles à définir, est « prise au sérieux »), en tenant compte du fait que, dans le tableau 7, on trouve pêle-mêle les œuvres de musique de chambre, les opéras, les concertos, les symphonies... Par ailleurs, parmi ces musiques que l'on prend au sérieux, un secteur a été négligé : celui des musiques extra-européennes. Bien que l'on ne dispose pas encore, sur ce sujet, de statistiques précises, ces musiques occupent, dans la diffusion discographique, une place de plus en plus importante.

On constate également un changement important dans la sociologie musicale en jetant un regard sur la presse spécialisée ou sur les critiques musicales dans les divers journaux ou revues. Deux phénomènes sont à prendre en considération. D'abord, la diminution de l'espace occupé par la critique musicale dans la presse non spécialisée. Ensuite, le changement du contenu des commentaires dans la presse musicale. Jusqu'en 1975, les œuvres nouvelles (premières auditions) étaient commentées non d'une manière exhaustive, mais suffisamment pour que les lecteurs puissent se faire une idée de l'évolution des tendances des compositeurs. À partir de 1975 environ, l'intérêt pour l'opéra et le bel canto commence à augmenter nettement avec, comme conséquence, un détournement de la critique vers les chanteurs au détriment des œuvres ; parallèlement, en ce qui concerne les musiques symphoniques ou de chambre, les commentaires sur les interprètes plus ou moins vedettes deviennent beaucoup plus abondants que sur les œuvres. Tout se passe donc comme si le jugement de valeur qui, autrefois, pesait sur les créateurs ne s'appliquait plus qu'aux interprètes. Il en résulte comme une sorte d'indifférence, un nivellement des goûts musicaux : toutes les musiques sont jugées « bonnes » (à condition qu'elles ne soient pas trop complexes), mais ces musiques ont seulement des interprètes plus ou moins « géniaux », plus ou moins « vedettes ».

Malgré le bouleversement apporté par la révolution industrielle de la musique, il est étonnant de constater que la situation psychosociologique du musicien semble n'avoir que très peu évolué. Si la musique baigne littéralement les sociétés développées, ses producteurs restent encore les membres d'une microsociété considérée par l'ensemble du corps social tantôt avec admiration, tantôt avec condescendance. Cela peut être dû au fait que le musicien n'est pas, contrairement à l'ingénieur, à l'ouvrier ou au paysan, relativement interchangeable et que sa spécialisation le condamne à rester dans une zone étroite de sa profession. De plus, il est toujours marqué par cette auréole un peu inquiétante et héritée du romantisme qui est celle de l'artiste.

Un des faits les plus inquiétants depuis la fin de ce que, dans le déroulement du processus historique de la vie musicale, on avait appelé l'étape artisanale est le prix de revient devenu très élevé de la musique. Le problème se trouve donc posé de savoir qui assume ce prix et d'où proviennent les ressources.

Jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, la production de la musique revenait presque exclusivement aux catégories sociales qui possédaient la puissance financière : princes, gens d'Église, grands seigneurs ; quelquefois, collectivités diverses. La situation du musicien était celle d'un salarié. Il pouvait être domestique (comme Haydn chez les Esterházy), employé municipal (comme Bach à Leipzig), organisateur de spectacles royaux (comme Lully) et souvent, à l'église, il cumulait les fonctions de maître de chapelle ou d'organiste avec celles de chanoine ou de sacristain. Toutefois, en 1672, étaient apparus en Angleterre (à l'initiative du violoniste John Banister) les premiers concerts dont le financement était assuré par les droits d'entrée payés par les auditeurs. Le XIX<sup>e</sup> siècle va voir l'éclosion de multiples sociétés de concert. Si les musiciens y gagnent leur indépendance, ce n'est pas sans avoir à supporter de multiples difficultés financières. La situation est d'autant plus difficile que le XIX<sup>e</sup> siècle est aussi celui où l'on voit apparaître les grandes formations orchestrales. Or, s'il est relativement facile d'amortir les frais d'un concert dans la production duquel une seule personne se trouve engagée (cas des récitals), et même de faire de confortables bénéfices (Liszt, Paganini), il l'est moins de maintenir un équilibre financier dans ceux (orchestres) où l'on trouve un nombre d'exécutants souvent égal, parfois supérieur à celui des auditeurs payants. Pourtant, en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le prix des places de concert était très élevé et de généreux donateurs venaient parfois combler le déficit.

En ce qui concerne les créateurs de musique (compositeurs), la situation n'était guère plus brillante. C'est également au cours du XIX<sup>e</sup> siècle que l'on voit s'organiser les mécanismes du droit d'auteur (en France avec la S.A.C.E.M.), qui devient un salaire différé payé au compositeur au prorata du nombre d'exécutions publiques de ses œuvres. Auparavant, le compositeur se trouvait dépendre soit de son éditeur, qui lui concédait une partie des sommes recueillies sous forme de vente de partitions ou de divers droits d'exécution (location de matériel d'orchestre, par exemple), soit des généreux commanditaires pour lesquels il écrivait.

N'oublions pas, enfin, que, pour le consommateur, l'audition de la musique n'était pas chose si aisée. Il fallait, si l'on ne se contentait pas de celle qui était distribuée dans les églises au cours des cérémonies religieuses ou dispensée dans les jardins et autres lieux publics par des exécutants souvent de qualité douteuse, soit pratiquer la musique soi-même, soit fréquenter les milieux mondains où elle était offerte aux invités, soit attendre l'occasion d'un concert, se trouver libre de s'y rendre au jour et à l'heure fixés, gagner le lieu de son exécution et y acquitter le prix de sa place.

À l'époque industrielle, la distribution et la consommation de la musique se trouvent brusquement bouleversées. La musique devient un élément habituel de notre environnement : imprégnation de la musique publicitaire, bruit d'accompagnement des récepteurs à transistors, « intoxication » par les baladeurs, facilité d'accès à la musique enregistrée, etc. Les circuits économiques deviennent alors d'une extrême complexité.

On trouve un grand nombre d'industries principales et d'industries annexes de la musique : industrie du disque, industries du cinéma, du spectacle, de la télévision, entreprises de publicité, factures d'instruments de musique, lutherie traditionnelle, électronique ou informatique, fabrication d'appareils d'enregistrement et de reproduction. On peut cependant avoir une idée de la vie musicale en se limitant à l'étude des canaux de transmission directs de la musique (compositeurs, exécutants, auditeurs) et en tenant compte seulement des supports immédiats de ces canaux : concerts, radiodiffusion et disques.

Commençons par les concerts entendus directement dans une salle. Dans les cas des solistes ou de la musique de chambre, le prix de revient n'a évolué que par l'accroissement d'un certain nombre de charges indirectes (location de la salle, frais d'organisation, publicité et taxes fiscales, ces dernières étant passées de 12,5 p. 100 du montant de la recette en 1850 à près de 50 p. 100 à la fin du XX<sup>e</sup> siècle) qui en diminue la rentabilité. Mais le prix de revient d'un concert d'orchestre est devenu considérable (tabl. 8).

Il est important de savoir que cette augmentation est due au fait que les musiciens reçoivent, enfin, un salaire correspondant mieux au niveau élevé de leur qualification. Il est facile de constater que, à moins d'élever le prix des places d'une manière prohibitive (ce qui viderait les salles de concert), les charges liées à la vie d'un orchestre ne peuvent être couvertes par la seule participation des auditeurs. Une telle situation implique donc une intervention des pouvoirs publics, qui peut se faire sous diverses formes. Dans les pays d'Europe occidentale, les organismes de radiodiffusion et de télévision ont longtemps joué un rôle primordial: l'O.R.T.F. a fait vivre, jusqu'en 1975, sept orchestres, et la B.B.C. en compta parfois jusqu'à treize tandis que les diverses radios allemandes possédaient chacune leur orchestre. Les divers mécanismes de privatisation, ouverts ou déguisés, ont évidemment modifié cet état de choses (il restait seulement deux orchestres à Radio France au début des années 1990). Pour les orchestres n'appartenant pas à ces grands organismes de diffusion, le financement était assuré soit de manière directe – lorsque l'orchestre était pris en charge partiellement par l'État, partiellement par les collectivités locales, et par les recettes venues du public pour la partie restante –, soit d'une manière indirecte – lorsque, l'État n'accordant aucune subvention, il permettait cependant aux divers mécènes de substantiels dégrèvements d'impôts (système du *tax delectable* aux États-Unis). Il est évident que, dans un cas comme dans l'autre, les frais de fonctionnement sont, finalement, supportés en grande partie par les contribuables. Dans les pays de l'Europe ex-socialiste, la situation était fort simple puisque l'État assurait le fonctionnement de la musique comme celui de n'importe quel service public.

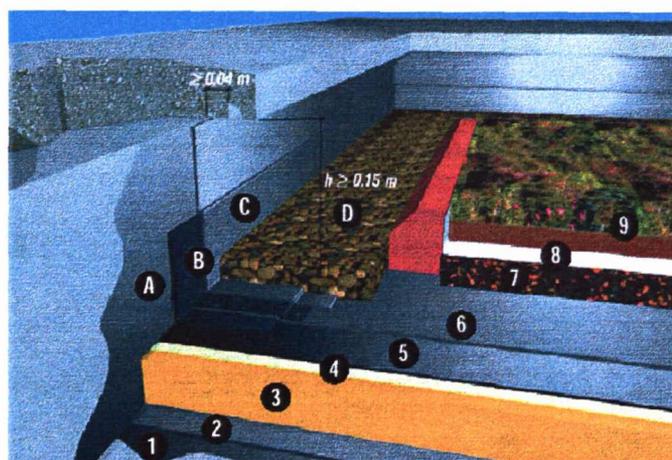
Mais comme, ainsi que nous l'avons vu, la plus forte consommation de musique se fait par le canal du disque, il faut nous pencher sur les transformations qui ont bouleversé cette industrie. Le phénomène le plus marquant est, à partir du développement du disque compact, celui de la concentration, la plupart des firmes d'enregistrement s'étant regroupées au sein de vastes sociétés multinationales : en 1992, il ne restait plus que cinq grands groupes mondiaux monopolisant la presque totalité des enregistrements mis en vente (tabl. 9).

Malgré les gigantesques chiffres d'affaires réalisés par ces groupes, leur équilibre financier reste souvent suffisamment précaire pour qu'ils soient amenés à ne prendre aucun risque et à ne produire qu'après des études de marché assurant des ventes de plusieurs millions de dollars. L'essentiel des activités de prospection et de promotion des musiques nouvelles et des jeunes artistes reste donc assuré par des petites marques faisant parfois preuve de grand courage. Par ailleurs, et sans qu'il soit possible de donner sur ce point des statistiques même approximatives, on voit apparaître des disques dits autoproduits, c'est-à-dire réalisés par les artistes eux-mêmes utilisant parfois leurs propres studios d'enregistrement de types artisanaux.

On peut maintenant résumer comme suit l'évolution de la cité musicale :

- Les chaînes de communication de la musique se sont diversifiées et compliquées.
- Les diverses formes et les diverses variétés de musique consommée s'inscrivent à l'intérieur d'un éventail de plus en plus large.
- La musique, qui était un objet de consommation réduite (presque un art ésotérique), est devenue un objet de consommation courante. Les techniques modernes de diffusion conduisent presque, dans les pays économiquement développés, à un niveau de saturation en heures de musique par habitant.
- Les professions musicales se spécialisent de plus en plus et requièrent l'exercice de professions associées. On assiste à une nouvelle structuration des professions musicales : auteur-compositeur, auteur-interprète, compositeur-technicien, arrangeur-orchestrateur, etc., avec les augmentations simultanées des musiciens amateurs jouissant d'une réussite commerciale et des commerçants ou musiciens se croyant musiciens.
- La musique est devenue une denrée culturelle ou de divertissement et se trouve exploitée industriellement. Il en résulte une nouvelle situation de l'artiste dont lui-même et la société semblent avoir pris conscience.

Reste un sujet d'inquiétude : si l'on constate que, dans les pays ex-socialistes, bien des orchestres se trouvent en proie à de graves difficultés financières, si l'on constate le phénomène de concentration économique des firmes de disques et le désengagement progressif des États dans le financement de la vie musicale, on peut se demander si et comment la véritable création musicale pourra survivre à l'établissement d'une économie fondée seulement sur les lois du marché.



1. Primaire 2. Pare-vapeur 3. Isolant 4. SOPRAVOILE 100 5. ELASTOPHENE FLAM 25 6. SOPRALENE FLAM JARDIN 7. Drain 8. Filtre 9. Protection SOPRANATURE A. Primaire B. ÉQUERRE DE RENFORT SOPRALENE C. SOPRALENE FLAM JARDIN D. Bande pourtour



La maison du gardien



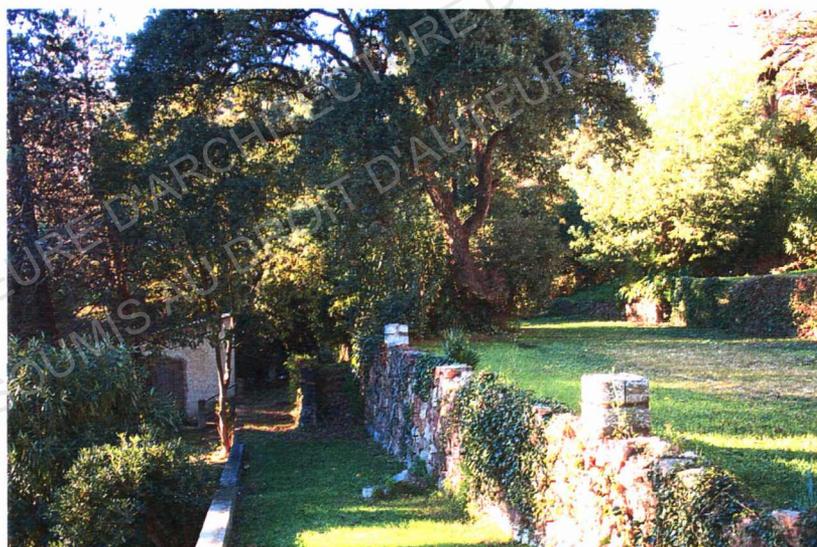
Le vieux cèdre



Les grands cèdres



L'entrée sud



Cabanon, restanques et chènes lièges



Le portail nord-ouest



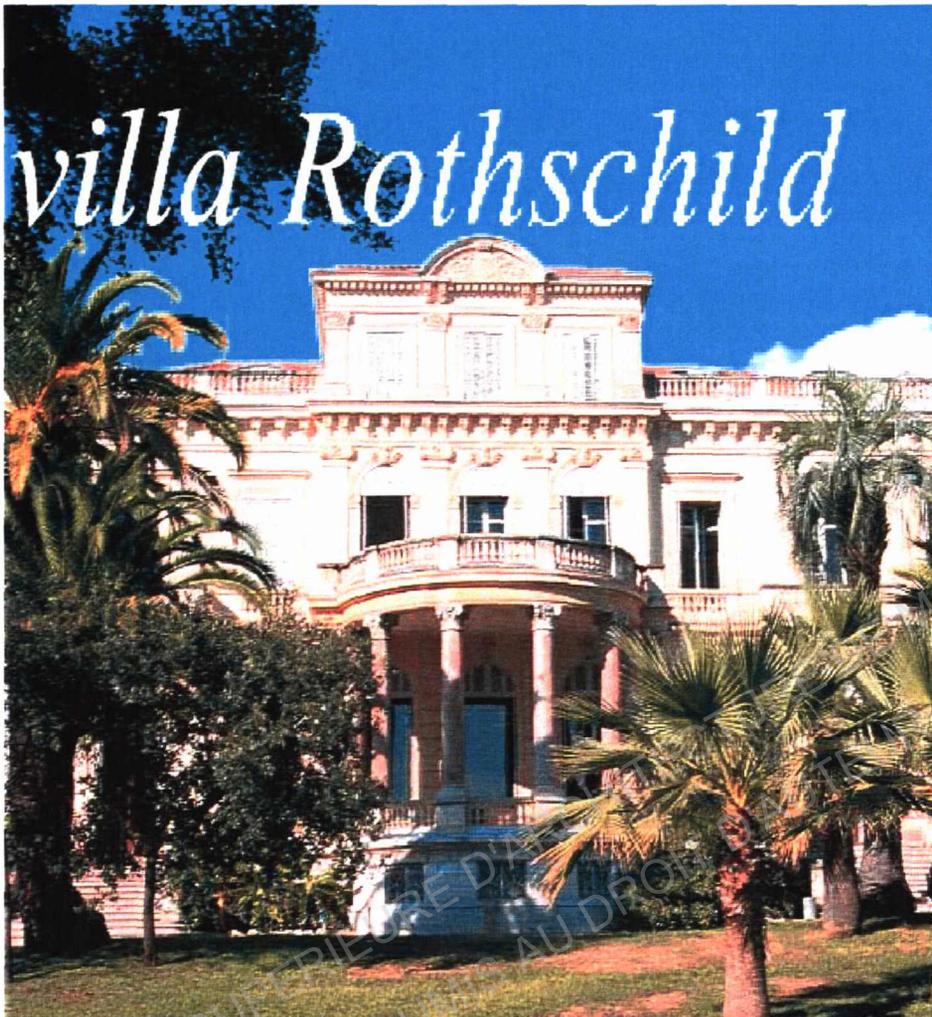
l'ancienne treille et le puits



Surface cadastrale : 6771 m<sup>2</sup>  
Dimensions : ~124 x 82 (m)

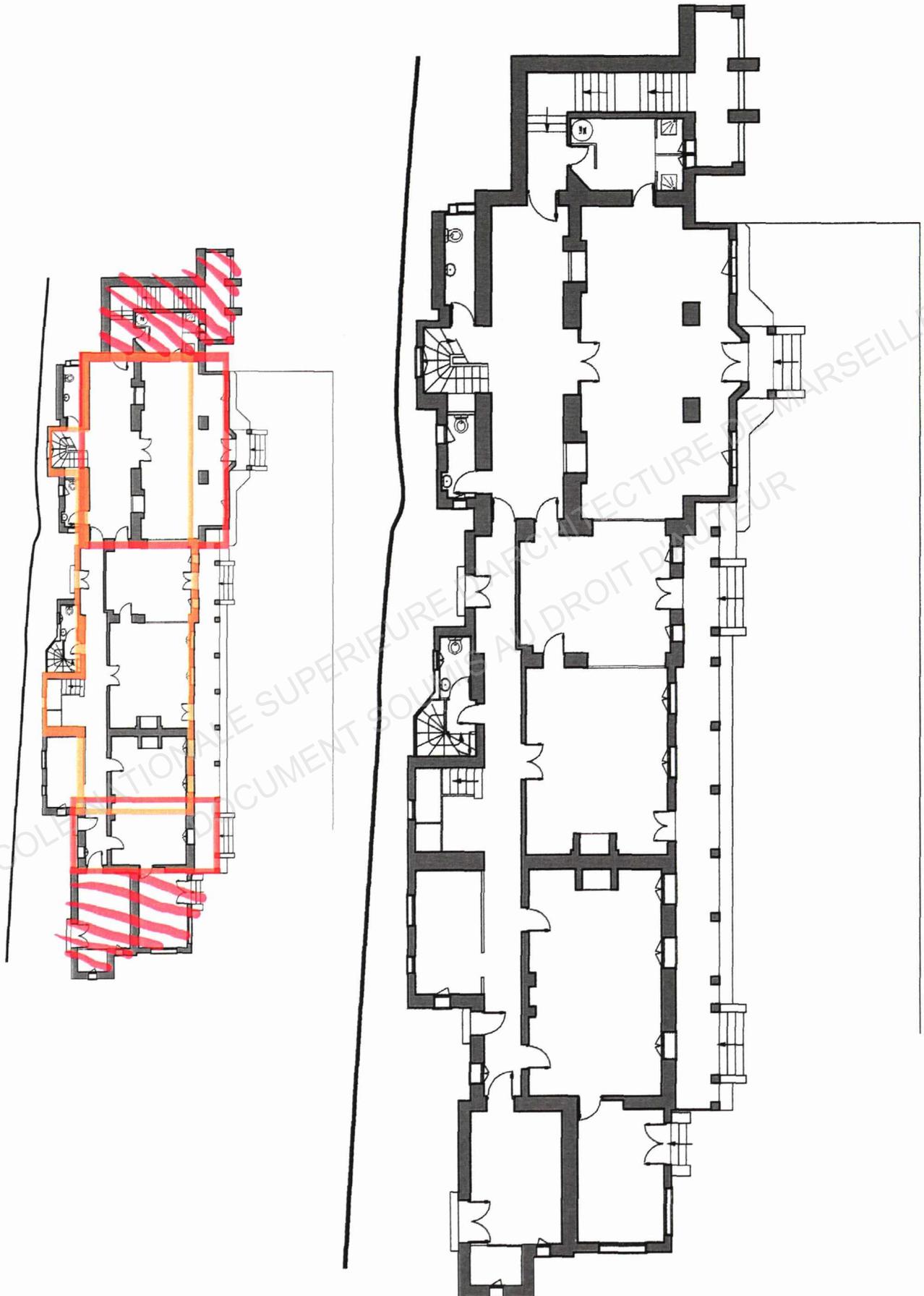


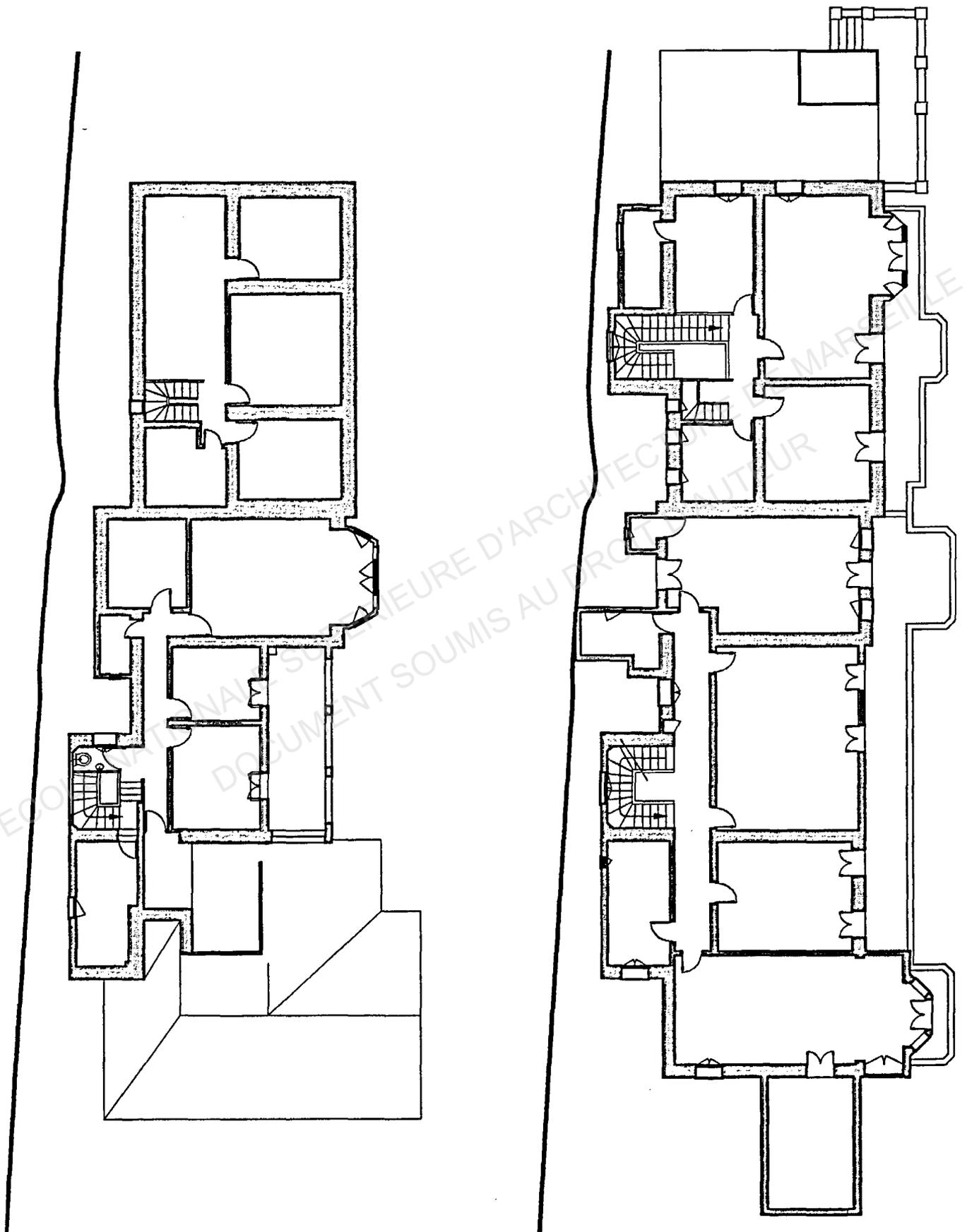
Un projet parmi tant d'autres...



Villa des Anthémis - de Charles Baron - Rue du Grand Pin

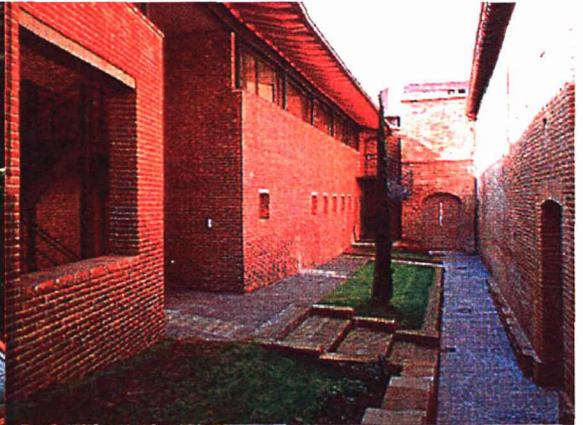
Bâtie pour M. Tournol en 1870. A l'origine un seul corps de bâtiment de plan carré, trois niveaux sur un sous-sol à demi-enterré. Un escalier à deux volées donne accès au rez-de-chaussée. Charles Baron a très souvent projeté des villas classiques de ce type, aux façades à trois travées avec frontons, masques et décor végétal, selon un programme mesuré et bourgeois, adapté à un séjour temporaire. En 1883, un deuxième corps de bâtiment, d'un modèle très proche fut ajouté à l'ouest. Restée dans son état d'origine, la villa est divisée en appartements.





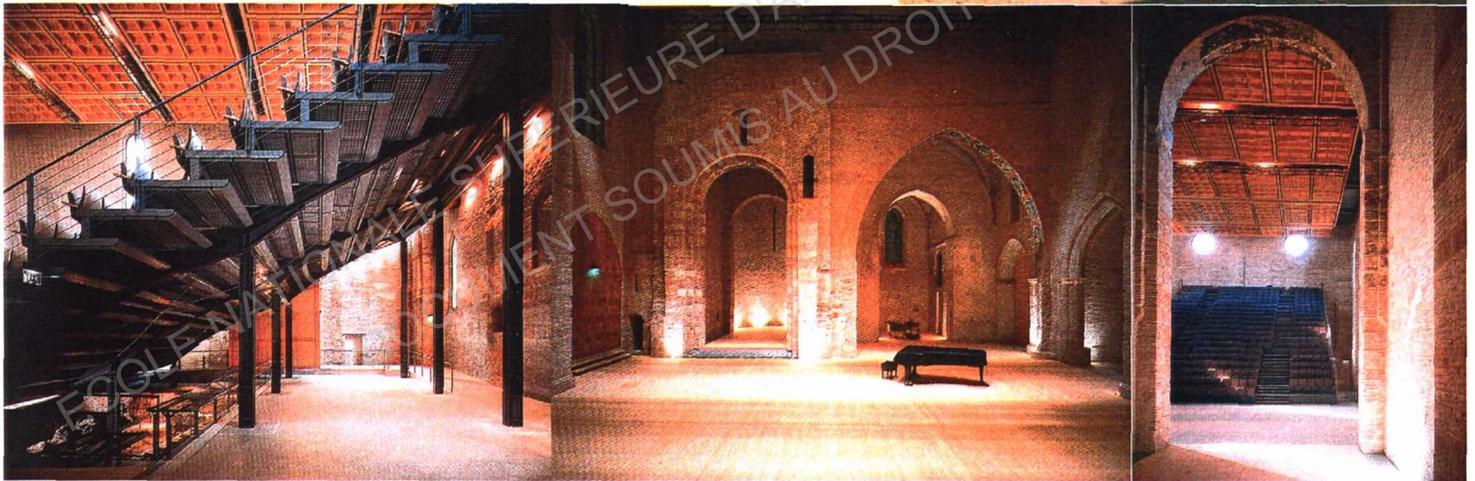
**TABLEAU INDICATIF DES DISCIPLINES et des LIMITES d'AGE  
D'ADMISSION en 1ère ANNEE**

<u>INSTRUMENT</u>	<u>AGE MINIMUM</u> (à partir de)	<u>AGE MAXIMUM</u> (moins de)
VIOLON ALTO	5 ans	10 ans
VIOLON	5 ans	8 ans
HARPE	6 ans	13 ans
COR	6 ans	30 ans
PIANO	6 ans	8 ans
VIOLONCELLE	6 ans	11 ans
GUIWARE	7 ans	11 ans
PERCUSSIONS	8 ans	16 ans
BASSON	8 ans	30 ans
TROMBONE	8 ans	30 ans
CLARINETTE	6 ans	11 ans
FLUTE	8 ans	12 ans
SAXOPHONE	8 ans	14 ans
TROMPETTE	8 ans	14 ans
HAUTBOIS	8 ans	30 ans (si places disponibles)
CONTREBASSE	6 ans	30 ans
JAZZ	15 ans	25 ans
ART LYRIQUE	17 ans	25 ans
CHANT	17 ans	25 ans
ECRITURE (Harmonie, Contrepoint, Analyse)	Bon niveau en Solfège FM6 (minimum)	Adultes acceptés En fonction des places disponibles
ORGUE	Niveau Fin de Cycle I En Piano	
HISTOIRE DE LA MUSIQUE	15 ans	Adultes acceptés En fonction des places disponibles
VIOLON ADULTES	Durée des Etudes = 5 ans au maximum	
MUSIQUE TRADITIONNELLE	6 ans	25 ans
FORMATION MUSICALE	5 ans	



**Auditorium de St-Pierre-des-Cuisines & Ecole de danse**  
(Toulouse)

Architectes: Bernard Voinchet, architecte en chef des monuments historiques, Jacques Munvez et Alain Castel.



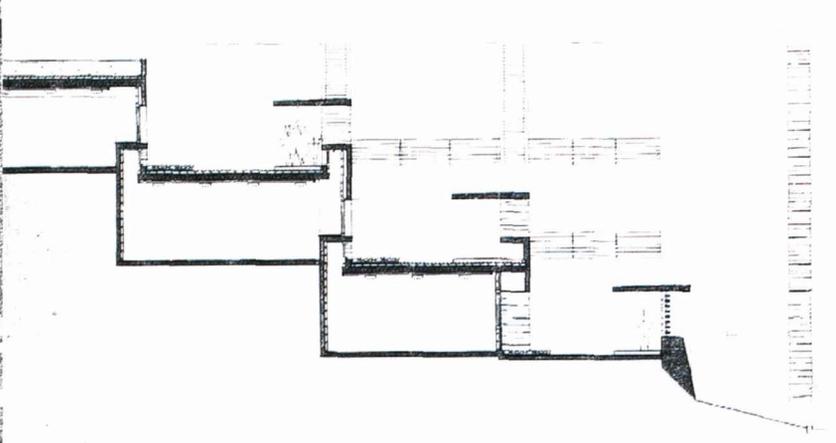
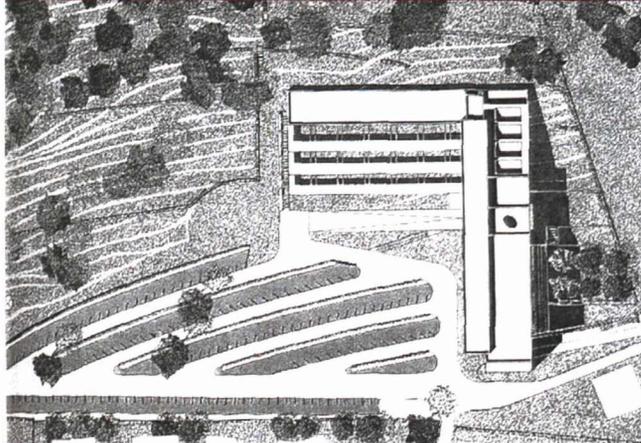
**Conservatoire des parcs et jardins de Chaumont-sur-Loire** (Restructuration d'un corps de ferme)  
Architecte: Philippe Dangles

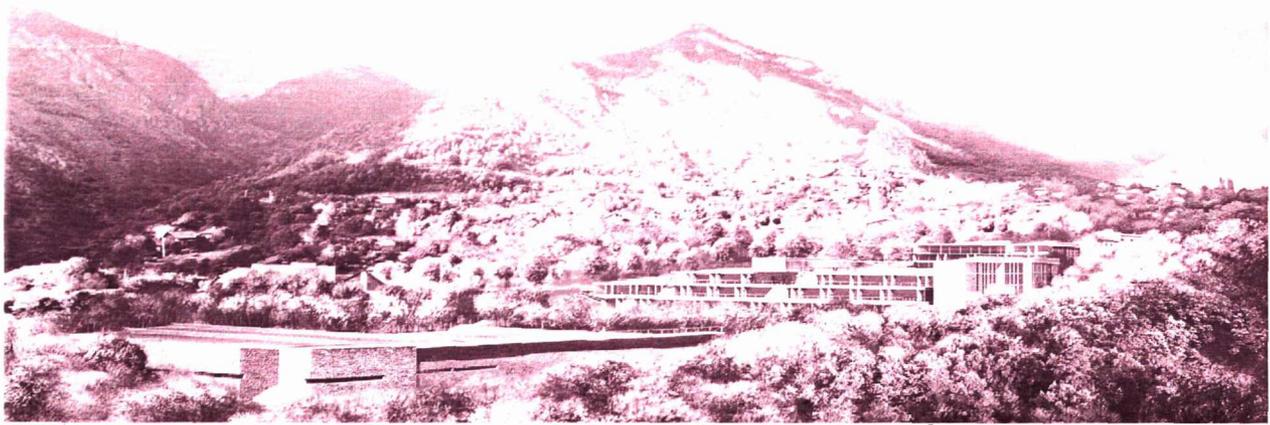




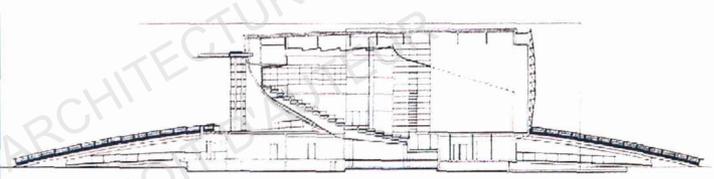
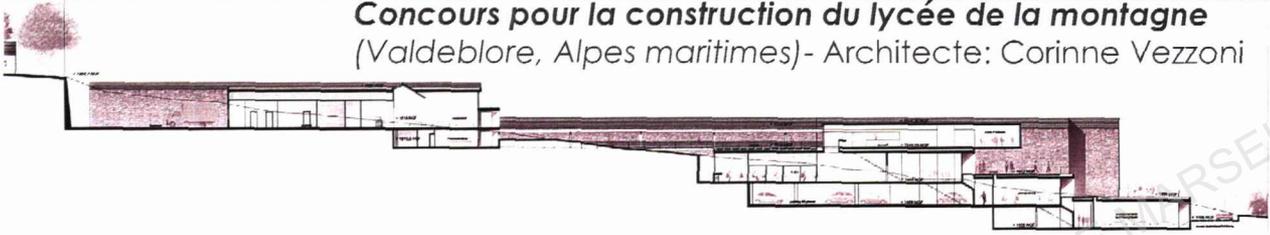
**Université de Haute-Corse**

Architectes: Olivier Arène et Christine Edekins

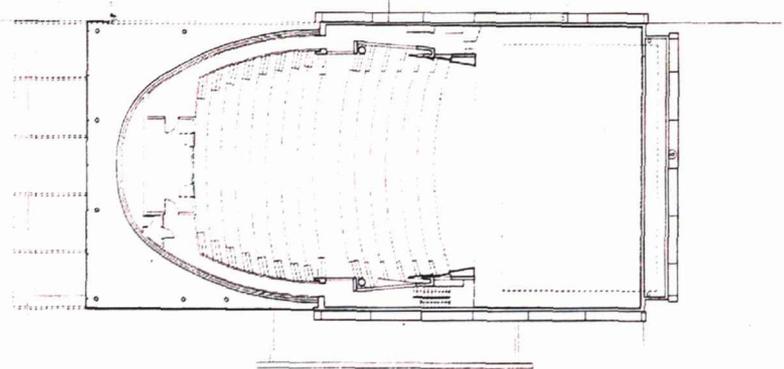
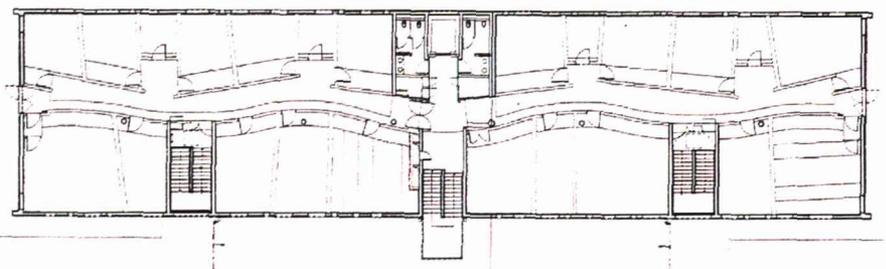




**Concours pour la construction du lycée de la montagne**  
(Valdeblore, Alpes maritimes)- Architecte: Corinne Vezzoni



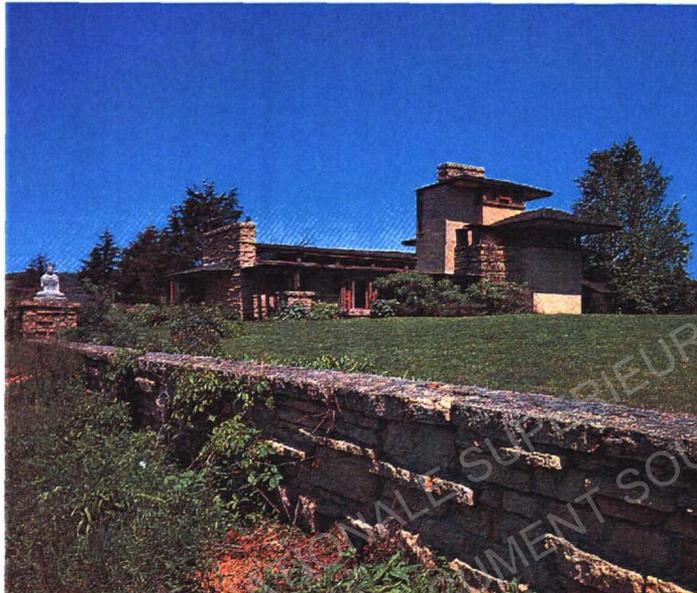
**Ecole de musique**  
(Chalon-sur-Saône)  
Architectes: Jérôme Brunet et Eric Saunier





**FRANK LLOYD WRIGHT**

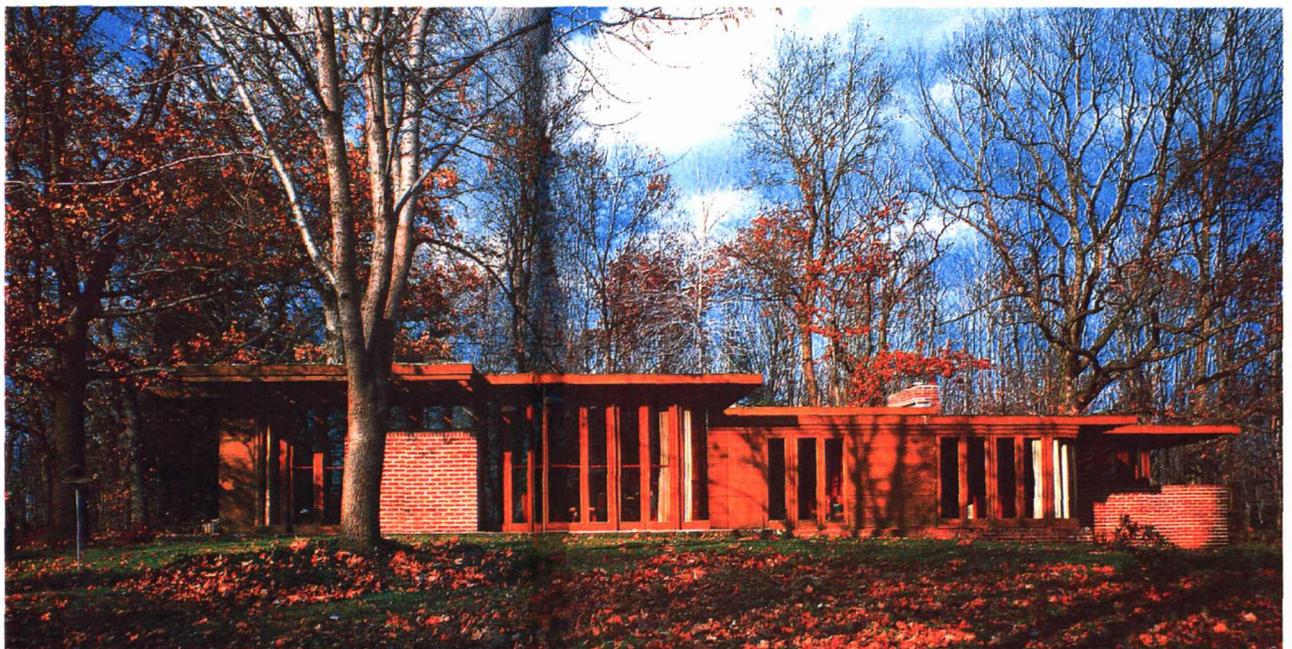
*Frederick C. Robie House  
Chicago, Illinois, 1906-1909*



*Taliesin - Spring Green, Wisconsin, 1911*



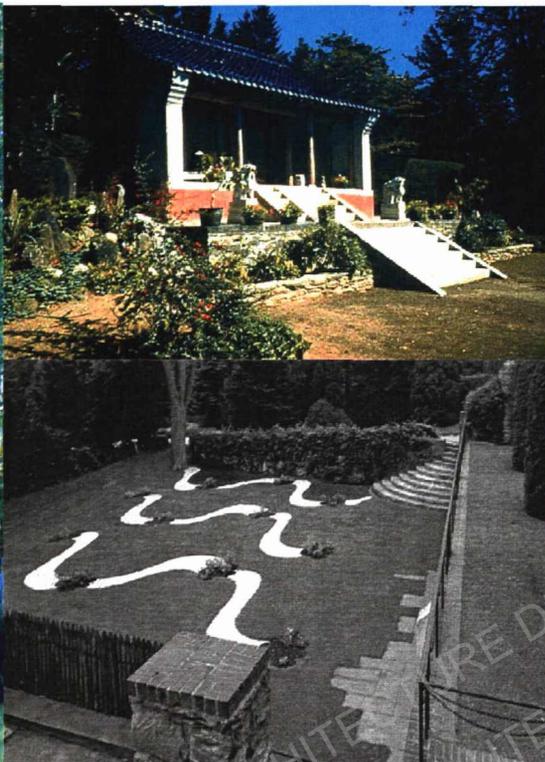
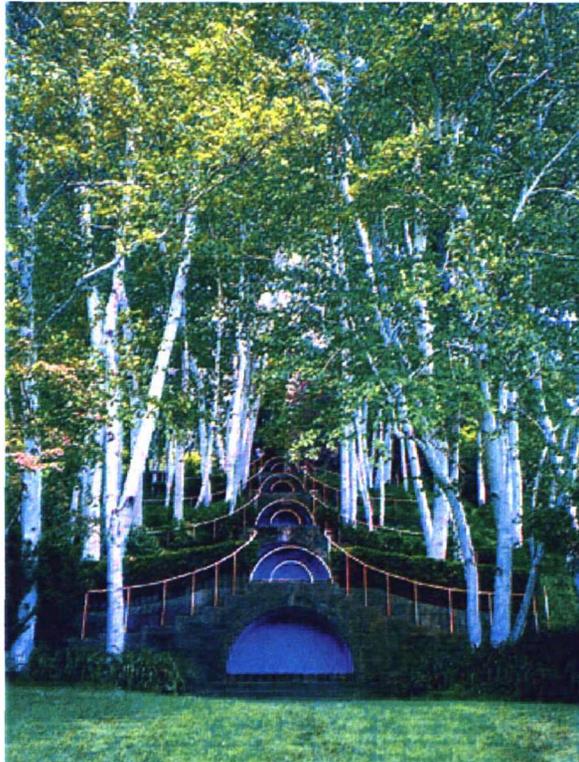
*Malcolm Willey House - Minneapolis, Minnesota, 1933-1934*



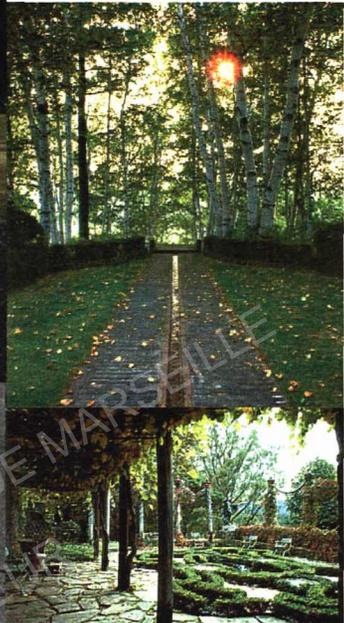
*Theodore Baird House - Hamherst, Massachusetts, 1940*

FLETCHER STEELE

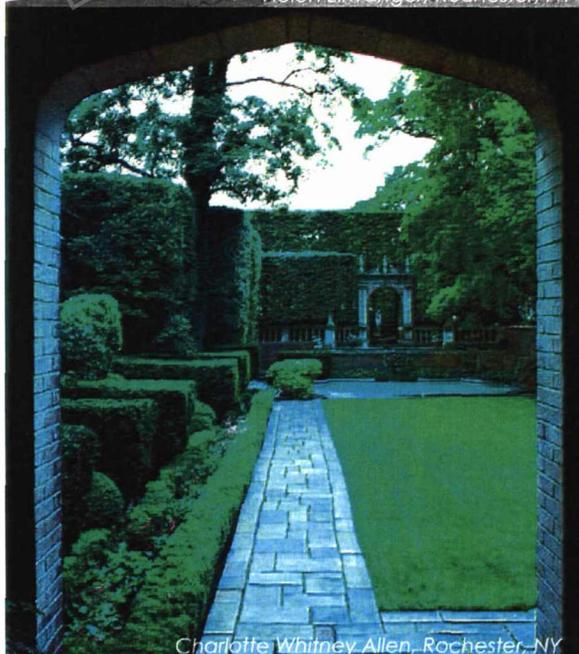
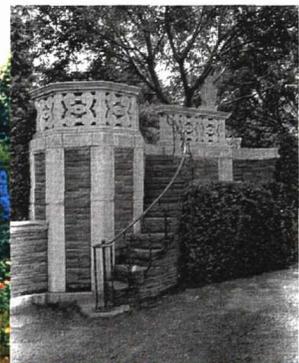
(jardins, 1915 - 1971)



Mabel Choate  
(Naumkeag)  
Stockbridge, MA



Helen Ellwanger, Rochester, NY



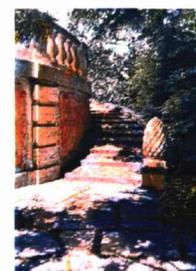
Charlotte Whitney Allen, Rochester, NY



Angelica Gerry (Ancrum House), Lake Delaware, Delhi, NY



Ethan Allen  
North Andover, MA



Ethan Allen  
North Andover, MA

## LE CONTEXTE

- [http://www.cannesinfo.com/gene/Historique/Historique\\_Cannes.asp](http://www.cannesinfo.com/gene/Historique/Historique_Cannes.asp)
- <http://www.culture.fr/culture/paca/patr/cannes/cannes.htm>
- <http://www.cannes-on-line.com/Francais/histdemeuresfr.html>
- <http://www.culture.fr/documentation/merimee/accueil.htm>

## LE CONSERVATOIRE DE MUSIQUE

- Histoire de l'éducation musicale  
Georges FAVRE - Ed. La pensée universelle - 1980
- [http://perso.wanadoo.fr/j-b-histoire/histoire-revolution/revo\\_cultu1.html](http://perso.wanadoo.fr/j-b-histoire/histoire-revolution/revo_cultu1.html)
- <http://musicaetmemoria.ovh.org/choron-bio.htm>
- [http://lexnews.free.fr/les\\_interviews.htm](http://lexnews.free.fr/les_interviews.htm)
- La méthode Suzuki - <http://perso.wanadoo.fr/suzuki-musique/peda1.htm>
- "La musique !... Qu'est-ce que cela veut dire ?..."  
Texte collectif de BILLARD Pierre et PHILIPPOT Michel - <http://www.arfe-cursus.com>

## LE PROJET

- Le jardin moderne  
Jane BROWN - Ed. Actes Sud - Octobre 2000
- Auditorium de St-Pierre-des-Cuisines & Ecole de danse à Toulouse  
*L'Empreinte* - N°43 - Décembre 1998 - p29 à 31
- Conservatoire des parcs et jardins de Chaumont-sur-Loire  
*Séquence bois* - N°24 - Décembre 1998 - p12
- Ecole de musique à Chalon-sur-Saône  
*Séquence bois* - N°20 - Février 1998 - p8 à 11
- Université de Haute-Corse  
*Technique & architecture* - N°442 - Avril 1999
- Concours pour la construction du lycée de la montagne à Valdeblore (*Alpes maritimes*)
- Frank Lloyd Wright  
*Taschen* - 1991

Merci à tous ceux qui m'ont soutenu durant mon labeur, pour ne pas dire mon laborieux travail.

\* Ne vous meprenez pas, ce n'est pas le générique d'un film qui va suivre mais une liste probablement incomplète (*et je m'en excuse par avance...*), mal ordonnée (*si tant est qu'il le faille...*), des personnes dont les encouragements et l'aide me sont précieux.

Jean-Paul Lacroix  
René Pasquali  
La famille Ardisson  
(*au grand complet!*)  
Michel Carreras  
Marie Garmy  
Olivier Bocquet  
Audrey Guerrin  
Marc Obin  
Alexis Blanchi  
Hélène  
Le Délirium Tzigane

...

Ma famille,  
Et ceux qui me supporteront encore longtemps...

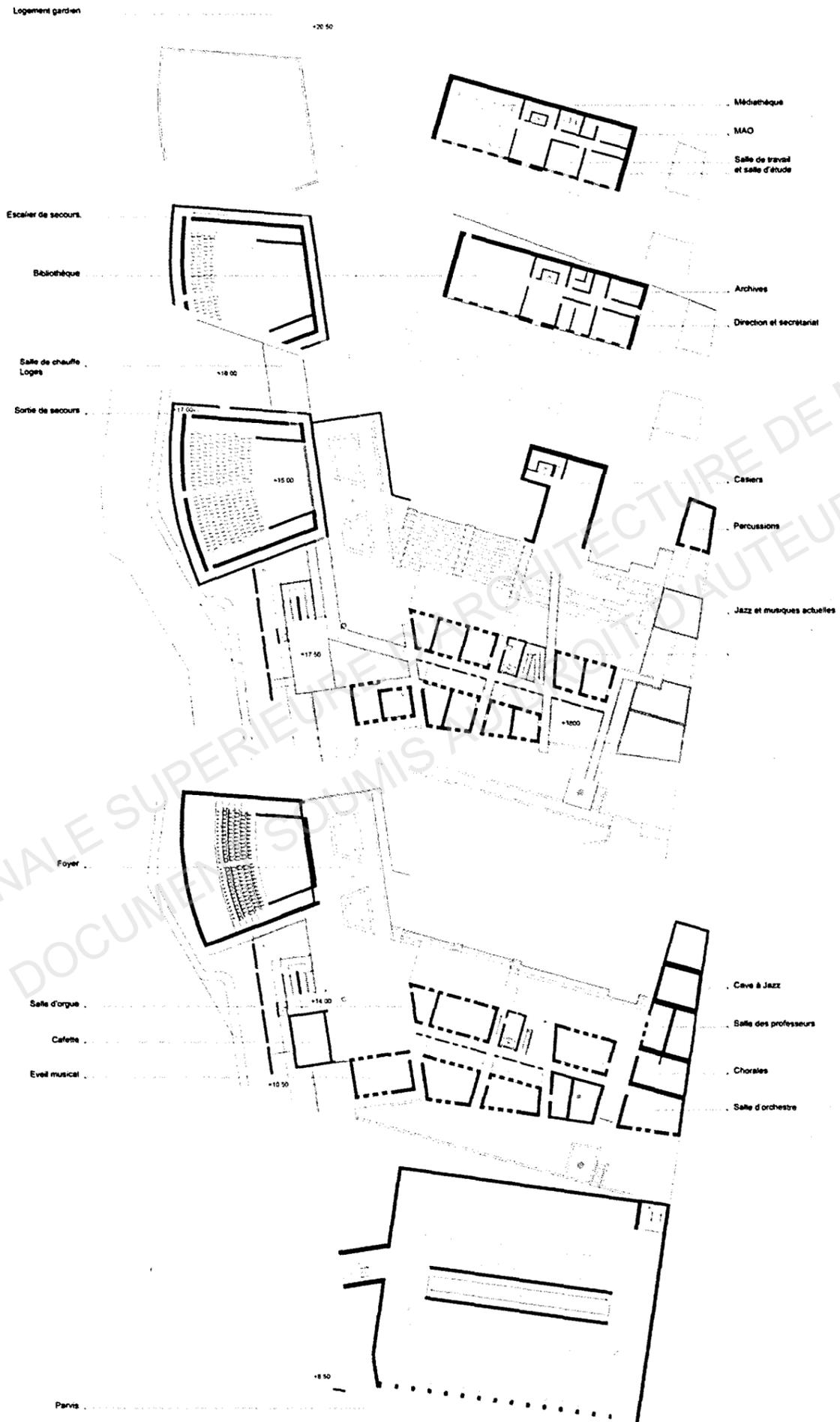
"Rien n'est plus musical qu'un coucher de soleil"

C. Debussy



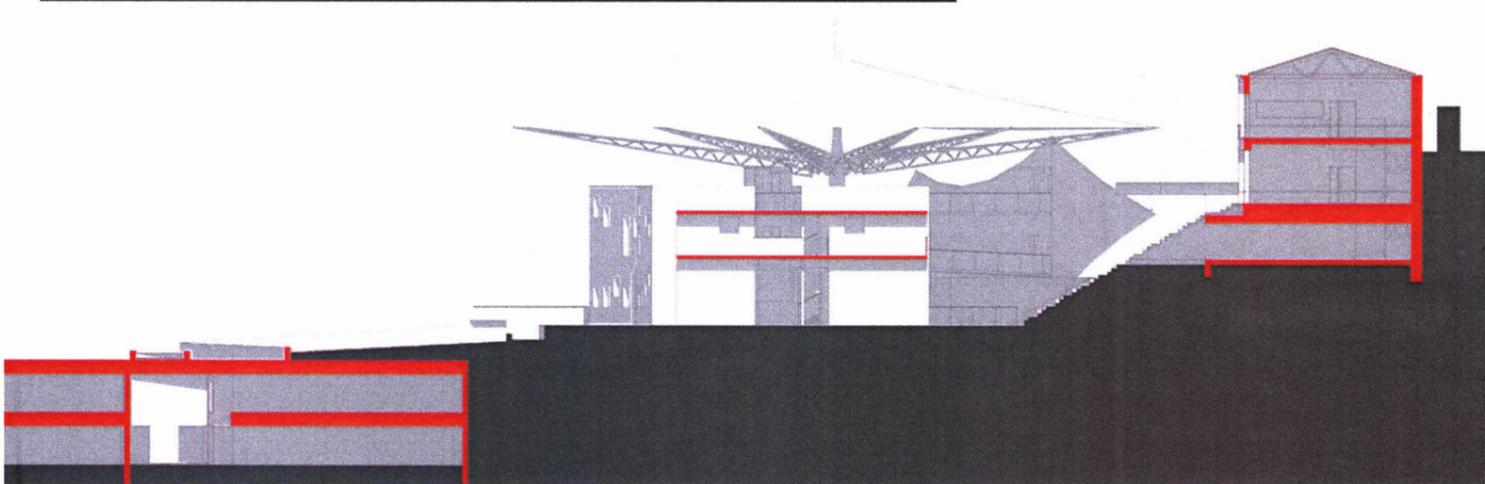
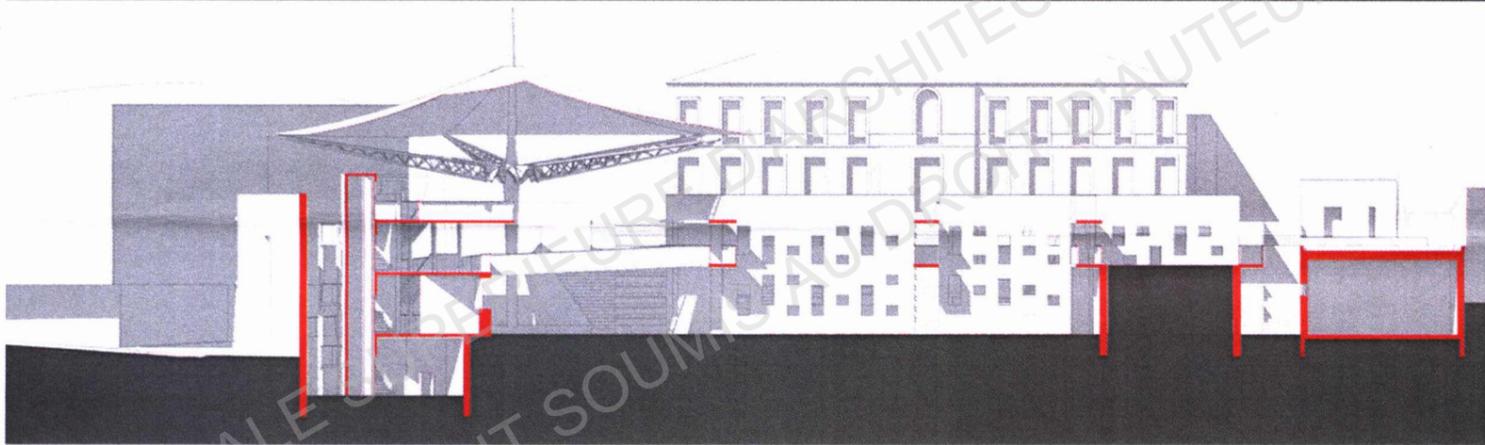
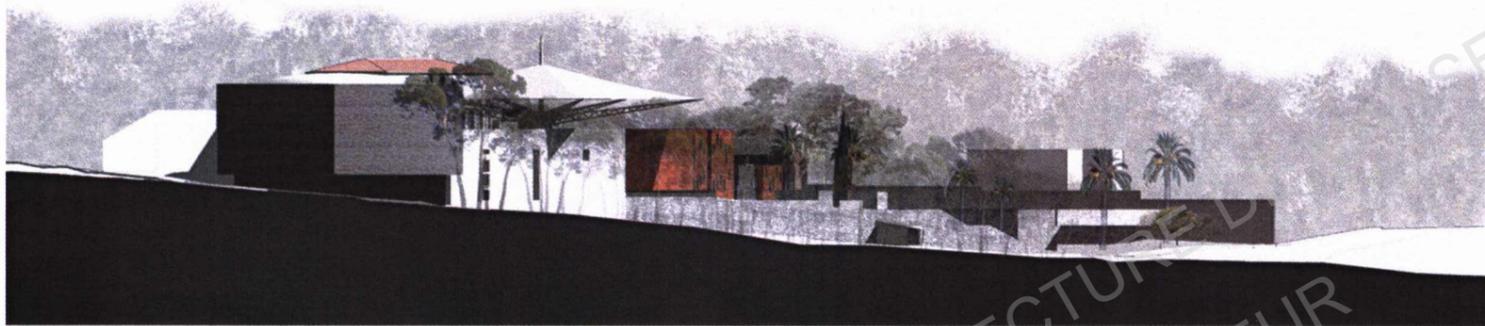
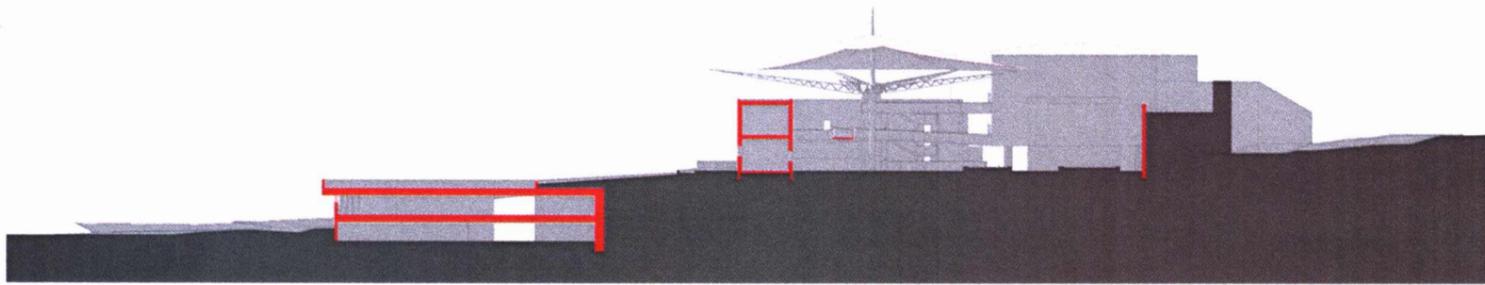
Le renouveau du Conservatoire de Musique de Cannes - Château de Font-de-Veyre

PANNEAU 2



Plans

Ech.: 1/200°

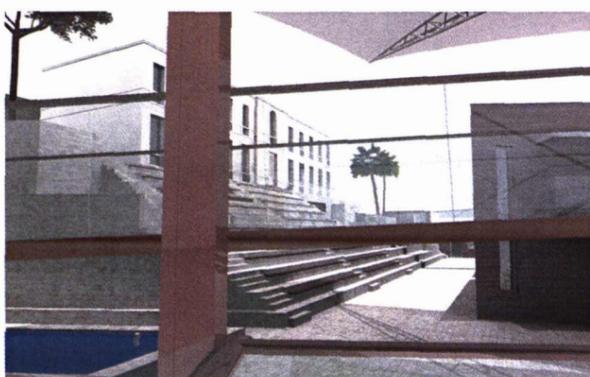
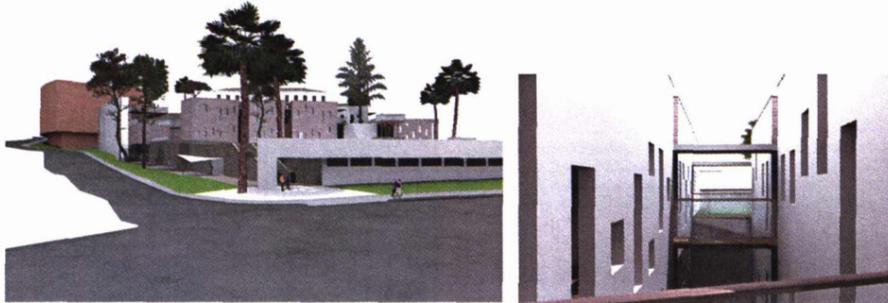
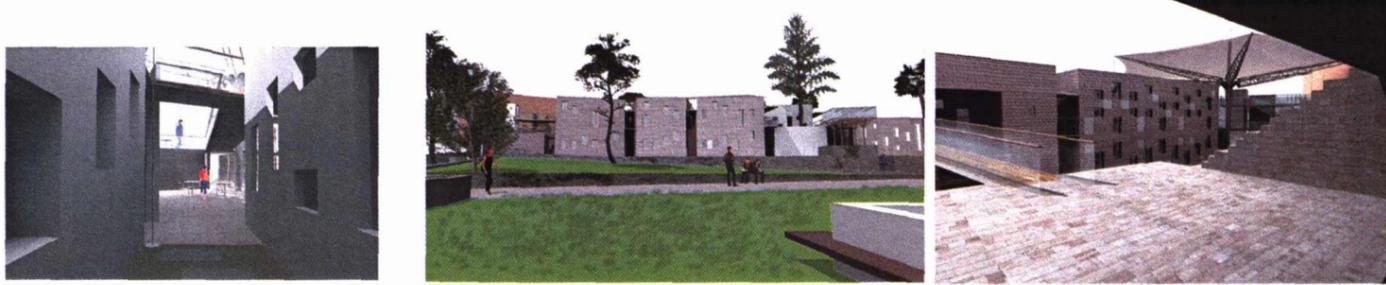


Coupes façades

Ech.: 1/100° et 1/200°

Le renouveau du Conservatoire de Musique de Cannes - Château de Font-de-Veyre

PANNEAU 4



à Cannes - La Bocca

TPFE | février 2004 | François Desruelles