

*La directrice de la musique, de la danse,
du théâtre et des spectacles
à
Monsieur Marc Sadaoui*

12 mars 2001

Objet : mission sur l'enseignement supérieur de la danse

La danse est, parmi les arts du spectacle, un de ceux qui, ces dernières années, ont connu le dynamisme le plus marqué, tant en ce qui concerne l'extension de son public que le renouvellement et l'ouverture des esthétiques. L'action des pouvoirs publics a accompagné ce mouvement : la loi du 10 juillet 1989 sur l'enseignement de la danse et la création en 1998 du Centre national de la danse ont été des étapes essentielles dans l'organisation de la profession.

L'État exerce une responsabilité particulière en matière d'enseignement supérieur et de formation professionnelle des danseurs de haut niveau à travers les deux conservatoires nationaux supérieurs de Paris et de Lyon et l'école de l'Opéra national de Paris. S'agissant de la formation des enseignants, le ministère de la culture et de la communication a mis en place des réseaux spécialisés : CEFEDM et habilitation des centres privés pour la formation en vue de la délivrance du diplôme d'État.

Par ailleurs, l'enseignement de la danse est le fait d'un réseau très dense d'écoles dont la création relève de l'initiative privée et d'établissements spécialisés à la charge des collectivités territoriales : écoles nationales de musique et de danse, conservatoires nationaux de région et écoles municipales agréées. Si leur mission essentielle est l'initiation et l'enseignement de base, leur rôle en amont du système d'enseignement à vocation professionnelle doit également être pris en considération.

Enfin, des écoles à vocation professionnelle, aidées par le ministère de la culture et de la communication mais non soumises au contrôle de l'État et dont celui-ci ne valide pas non plus les formations, délivrent en fait un véritable enseignement supérieur.

Je souhaite vous confier une mission de réflexion globale sur l'organisation du système français d'enseignement de la danse.

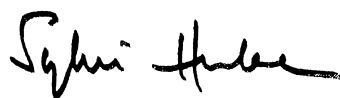
À ce titre, vous procéderez à un bilan de la loi de 1989 et de ses textes d'application et proposerez, le cas échéant, les adaptations nécessaires.

Dans le domaine de l'enseignement supérieur et de la formation professionnelle, vos réflexions et propositions seront formulées en vue de préparer l'établissement par le ministère de la culture et de la communication d'un schéma directeur visant à assurer la cohérence d'ensemble de ce secteur, notamment en qui concerne la définition du contenu des différents niveaux d'enseignement et de formation, les conditions dans lesquelles peut s'opérer le passage d'un niveau à l'autre, les missions qui incombent aux établissements concernés et les sujétions auxquelles il apparaît nécessaire de les soumettre. Vos réflexions sur ce point prendront naturellement en considération l'intérêt qui s'attache à favoriser la formation continue et la reconversion professionnelle des danseurs.

Vous aurez bien sûr à tenir compte, s'il y a lieu, du point de vue des autres départements ministériels concernés et des collectivités territoriales, ainsi que de l'expérimentation en cours, dans deux régions, de protocoles de décentralisation culturelle entre l'État et les collectivités territoriales dans le domaine de l'enseignement de la musique et de la danse.

L'ensemble des services de la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles seront à votre disposition pour vous apporter l'appui dont vous aurez besoin dans l'accomplissement de votre mission.

Je souhaiterais pouvoir disposer de votre rapport avant la fin du mois de juin 2001.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Sylvie Hubac', with a stylized, cursive script.

Sylvie HUBAC

Sommaire

Lettre de mission	5
Introduction	7
Première partie	
La qualification des enseignants de la danse	9
Chapitre I	
L'adéquation du dispositif de qualification des enseignants aux objectifs de l'État	11
Les objectifs de l'État	11
La prise en compte de ces objectifs dans le dispositif actuel de qualification des enseignants	13
La nécessité d'une clarification dans l'intérêt du service public	20
Chapitre II	
Adapter le dispositif d'enseignement à la diversité croissante des formes de danse	35
La problématique	35
Les solutions envisageables pour les danses urbaines	37
La démarche à retenir pour les formes de danses à la frontière entre art et sport	41
Chapitre III	
La conformité du dispositif de formation des enseignants aux exigences du service public	43
Renforcer l'égalité devant le service public	43
Améliorer la qualité du service de la formation	49
Chapitre IV	
Mieux assurer le respect des textes	53
Le préalable : renforcer les moyens de connaissance du secteur de l'enseignement de la danse	53
Mieux constater et pouvoir réellement sanctionner les situations illégales	54

Deuxième partie	
La formation et le devenir des danseurs professionnels	57
Chapitre I	
Éléments de réflexion en vue de l'élaboration d'un schéma directeur concernant l'enseignement de la danse à but professionnel	59
La nécessaire prise en compte de la spécificité du système de formation des danseurs professionnels	59
Clarifier les responsabilités et l'articulation entre les composantes amateur et professionnelle du réseau public d'enseignement de la danse	61
Définir les conditions essentielles d'un fonctionnement performant du réseau de formation des danseurs professionnels	66
Définir le cadre d'un partenariat avec les établissements ne relevant pas de l'État	72
Chapitre II	
Le devenir professionnel des danseurs : insertion et reconversion	75
Favoriser l'insertion professionnelle des jeunes danseurs	75
Faciliter la reconversion au terme de la carrière de danseur	77
Annexes	87

Introduction

Faut-il justifier l'intérêt que l'État doit porter à l'enseignement de la danse ? Nous entrerions alors dans le domaine des évidences !

La danse a fait preuve depuis trente ans d'une vitalité sans égale dans l'univers du spectacle vivant et des arts en général.

Vitalité de la création, dont le bouillonnement et le foisonnement expriment une symbiose entre cette forme d'art et nos attentes, nos angoisses et nos fantasmes.

Vitalité de la diffusion. Le public des spectacles chorégraphiques professionnels s'est accru de plus de 33 % au cours de la dernière décennie ¹. Dans le même temps, la fréquentation des concerts de musique classique, des représentations d'opéras et des spectacles de variétés est restée stable. Les festivals de danse se multiplient ² et la danse a investi les festivals de musique et de théâtre, jusqu'à la cour d'honneur du Palais des papes ! Plus de 3,8 millions de personnes assistent chaque année à au moins un spectacle de danse classique, contemporaine ou jazz ³.

Vitalité des pratiques enfin et surtout. 3,3 millions de personnes font de la danse ⁴. Elles sont 3,5 fois moins nombreuses à faire du théâtre. Le nombre d'élèves danseurs dans les conservatoires territoriaux a augmenté de 25 % au cours des dix dernières années tandis que dans le même temps, le nombre des élèves musiciens restait pratiquement inchangé.

Enfin, par le prestige aujourd'hui inégalé de ses institutions les plus anciennes, l'école et le ballet de l'Opéra national de Paris, et la notoriété de certains de ses chorégraphes les plus contemporains, la danse concourt au rayonnement de la France dans le monde.

1. Évolution entre 1989 et 1997 (Cf. annexe n° 2).

2. Parmi les plus importants : la « Biennale internationale de la danse » à Lyon, « Montpellier Danse », « Danse à Aix », « DanseM » à Marseille, « Le temps d'aimer la danse » à Biarritz.

3. Soit 8 % des personnes de 15 ans et plus.

4. Soit 7 % des personnes de 15 ans et plus.

En poursuivant en permanence un but d'amélioration du système d'enseignement de la danse en France, grâce à une meilleure qualification des enseignants et une formation plus performante des danseurs, on contribue bien sûr à l'élévation du niveau des pratiques mais on œuvre aussi au développement de l'art lui-même, en produisant de meilleurs interprètes et des chorégraphes talentueux et en créant le public de demain, objet et garant du réseau de diffusion de la danse.

* * *

Le présent rapport a été établi à la demande de Madame Sylvie Hubac, directrice de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture et de la Communication ¹.

Fruit d'une réflexion globale sur l'organisation du système français d'enseignement de la danse, il fait le point, d'une part, sur la qualification des enseignants de la danse, telle qu'elle résulte, notamment, de la loi n° 89-468 du 10 juillet 1989, d'autre part, sur la formation et le devenir des danseurs professionnels, dans la perspective de l'élaboration, par le ministère de la Culture, d'un schéma directeur des enseignements artistiques supérieurs.

La plupart des orientations, suggestions et propositions formulées dans ce rapport ne requièrent pas nécessairement de modification législative. Son auteur n'a pas eu le sentiment de manifester en cela une forme d'inhibition. Dans le domaine traité, la portée des mesures préconisées ne saurait s'apprécier à l'aune de la nature juridique des textes qui en seraient le support.

1. Cf. Pages 3 et 4 la lettre de mission adressée à l'auteur de ce rapport.

Première partie

La qualification des enseignants de la danse

L'adéquation du dispositif de qualification des enseignants aux objectifs de l'État

Les objectifs de l'État

Au titre de la mission de service public dont il est investi en matière d'enseignement de la danse, l'État poursuit, en matière de qualification des enseignants, deux objectifs de nature différente.

L'objectif de protection de la santé

L'enseignement de la danse met en jeu le corps humain dans son ensemble. Lorsqu'il est le fait de bons professeurs, il n'est pas dangereux. En revanche, de mauvaises pratiques d'enseignement peuvent être la cause d'accidents osseux, musculaires et ligamentaires, dont le degré de gravité peut aller de la lésion bénigne ne nécessitant qu'un ralentissement ou un arrêt de courte durée de la pratique jusqu'à la lésion irréversible provoquant un état de handicap ou d'invalidité durable voire irrémédiable, en passant par les cas où seule une intervention chirurgicale plus ou moins lourde constitue la seule thérapie possible.

Un mauvais enseignement de la danse produit rarement des effets immédiats sur l'intégrité physique des élèves ; le plus souvent, les lésions se développent progressivement du fait de la répétition durable de mauvaises pratiques ou de l'exécution trop fréquente ou intensive de positions ou de mouvements qui, en eux-mêmes, ne présentent pas de danger particulier. C'est ainsi par exemple qu'à partir de 30 ans, les danseurs et anciens danseurs développent, en proportion nettement supérieure à la moyenne, certaines lésions articulaires, et tout particulièrement des arthroses de la hanche, dues le plus souvent à la répétition durable de certaines pratiques de préparation et d'exécution des positions et des mouvements fondés sur l'en-dehors, principe fondamental de la danse classique, que l'on retrouve aussi mis en œuvre de façon très fréquente dans la danse contemporaine et la danse jazz.

Longtemps négligée par les professeurs, les élèves et leurs familles, et par la puissance publique elle-même, l'exigence de prévention sanitaire est devenue une préoccupation majeure de tous ces acteurs de l'enseignement de la danse dans notre pays.

L'objectif de qualité artistique et technique

Cet objectif a longtemps été la seule préoccupation en matière d'enseignement de la danse. Il demeure le seul au regard duquel se forge la réputation des professeurs. Il est encore et restera naturellement une exigence fondamentale de l'enseignement de la danse.

Qu'il s'applique à des élèves amateurs ou à des élèves engagés dans une formation de danseurs professionnels, il détermine la qualité générale de l'enseignement. Lorsqu'il concerne des praticiens amateurs, cet objectif est atteint de façon satisfaisante lorsque le professeur insuffle à l'élève le désir de continuer et de progresser toujours davantage. Dans l'enseignement à vocation professionnelle, il est atteint lorsqu'il produit des danseurs de haut niveau combinant une excellente maîtrise technique et un sens artistique développé et répondant ainsi aux besoins et aux exigences des compagnies de danse.

Les conditions juridiques de mise en œuvre de ces deux objectifs

L'objectif de prévention sanitaire est celui que le Gouvernement et le Parlement ont mis en avant pour justifier le principe d'une réglementation de l'activité rémunérée de professeur de danse en subordonnant l'exercice de cette activité à l'obtention d'un diplôme d'État. Cela apparaît très clairement dans l'exposé des motifs du projet de loi qui est devenu la loi du 10 juillet 1989 relative à l'enseignement de la danse, dans les débats parlementaires relatifs à ce texte, notamment les déclarations au Sénat puis à l'Assemblée nationale de M. Jack Lang, alors ministre de la culture, et enfin, dans le texte même de cette loi (article 2).

Il ne pouvait en être autrement. L'activité d'enseignement de la danse et l'exploitation d'un cours de danse relèvent de l'exercice de la liberté de l'enseignement et de la liberté d'entreprendre, garanties par la Constitution. La loi ne peut en limiter les conditions d'exercice que pour assurer le respect d'un autre principe ou objectif de valeur constitutionnelle, en l'occurrence la « protection de la santé », que « la Nation » « garantit à tous » aux termes du préambule de la Constitution de 1946, auquel renvoie la Constitution de 1958.

L'objectif de prévention sanitaire est donc bien le seul qui puisse justifier et fonder en droit la réglementation de l'enseignement de la danse en subordonnant son exercice à un diplôme d'État¹. Par voie de conséquence, fixer des conditions de délivrance d'un tel diplôme qui n'auraient pas pour principal objectif de vérifier que les compétences jugées nécessaires à une bonne prévention des risques sanitaires sont acquises, serait critiquable en droit.

En revanche, rien n'interdit à l'État de chercher à garantir également la qualité artistique et technique de l'enseignement de la danse dans le cadre des structures publiques d'enseignement, placées sous sa responsabilité directe, c'est-à-dire les établissements nationaux d'enseignement de la danse (conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse, école de danse de l'Opéra national de Paris) ou placées sous son contrôle pédagogique (conservatoires nationaux de région, écoles nationales de musique et de danse).

Dans le cadre de ce service public, l'État peut aller aussi loin qu'il le souhaite dans la définition des exigences de compétence artistique et technique des enseignants, qu'il s'agisse de la création de tout diplôme conditionnant l'accès aux fonctions publiques d'enseignement de la danse ou des conditions de délivrance d'un tel diplôme.

La prise en compte de ces objectifs dans le dispositif actuel de qualification des enseignants

Le diplôme d'État n'a pas encore trouvé son équilibre

En l'état actuel de la loi du 10 juillet 1989 et de ses textes d'application, le diplôme d'État est obligatoire pour l'enseignement rémunéré de la danse classique, de la danse contemporaine et de la danse jazz, dans toutes les structures de droit privé quelles qu'en soient leurs formes, sous réserve des cas de dispense et d'équivalence prévus par la loi.

En revanche, il n'est pas obligatoire pour ceux qui enseignent ces formes de danse dans le cadre de l'État (pour l'essentiel, des agents du ministère de l'Éducation nationale et du ministère de la Jeunesse et des Sports), de l'Opéra national de Paris (professeurs du ballet et de l'école de danse) et des conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse,

1. De la même façon, l'article 43 de la loi n° 84-610 du 16 juillet 1984 modifiée, relative à l'organisation et à la promotion des activités physiques et sportives, dispose : « Nul ne peut enseigner, animer, entraîner ou encadrer contre rémunération une activité physique ou sportive, à titre d'occupation principale ou secondaire, de façon régulière, saisonnière ou occasionnelle s'il n'est titulaire d'un diplôme comportant une qualification définie par l'État et attestant de ses compétences en matière de protection des pratiquants et des tiers... ».

ainsi que pour les enseignants des écoles publiques territoriales dès lors qu'ils sont titulaires du certificat d'aptitude aux fonctions de professeurs de danse dans ces écoles.

Présenté comme une réponse aux risques sanitaires liés à l'enseignement de la danse, le diplôme d'État s'est voulu également un moyen de mieux assurer la qualité artistique et technique de cet enseignement. Ces objectifs sont loin d'être pleinement atteints.

Les faiblesses du système mis en place dans le cadre de la loi de 1989 tiennent, pour une part, à l'étendue et surtout au caractère trop théorique des connaissances requises pour l'obtention du diplôme au regard de l'objectif d'un bon enseignement de la danse, et, pour une autre part, au profil d'ensemble des candidats et des diplômés, singulièrement dépourvus de l'expérience artistique personnelle nécessaire à un bon enseignement de leur art.

Un programme trop étendu et surtout trop théorique

Le diplôme d'État a largement « débordé » de son objectif initial, la prévention du risque sanitaire.

Dans le programme actuel des formations qui y conduisent, cette préoccupation trouve sa concrétisation dans deux unités de valeur que l'on peut regarder comme spécifiquement conçues dans un but de prévention sanitaire : l'UV « anatomie-physiologie » (50 heures de formation) et, au sein de l'UV « pédagogie », la formation à l'« analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé » souvent appelée « kinésiologie » (80 heures). Ces formations ne représentent qu'à peine plus d'un cinquième du temps total de formation, qui s'élève à 600 heures pour les stagiaires ne bénéficiant d'aucune dispense d'UV. C'est peu dès lors que l'on considère que cet objectif est le seul fondement légal du diplôme d'État en tant qu'il présente un caractère obligatoire.

En adoptant une vision plus compréhensive, on peut admettre que certains éléments théoriques du programme de l'UV de pédagogie ne sont pas étrangers à la préoccupation sanitaire (notamment les éléments de connaissance élémentaire de neuro-physiologie et psycho-physiologie et du développement neuro-psychomoteur de l'enfant et de l'adolescent). Dans le même esprit, on peut considérer que la « formation pratique » de 200 heures visant à mettre les stagiaires en situation pédagogique avec des élèves, les conduit nécessairement à approfondir et à mettre en œuvre l'ensemble de ces connaissances et de celles acquises en anatomie-physiologie et en analyse du mouvement dansé et doit également être prise en compte au titre de la préoccupation sanitaire. On dépasse alors largement la moitié des 600 heures, ce qui correspond davantage à l'esprit de la loi.

Au regard de la préoccupation sanitaire, les autres formations délivrées au titre de la préparation au diplôme d'État, qu'il s'agisse des autres aspects théoriques de la pédagogie (notamment la maîtrise des processus d'apprentissage) ou de la formation musicale et de l'histoire de la

danse, apparaissent alors comme des compléments nécessaires à la formation des professeurs de danse. La part qui leur est affectée (en gros un tiers du temps de formation) est néanmoins importante.

L'équilibre ainsi atteint serait satisfaisant, tant au regard de l'exigence sanitaire que de celle d'une formation complète des professeurs, si globalement le programme des formations délivrées ne présentait pas un caractère trop théorique compte tenu de ce qu'est la réalité quotidienne de l'enseignement de la danse.

Cette appréciation, très largement partagée dans le milieu des professionnels de la danse, concerne d'abord la question centrale des formations les plus directement liées à l'exigence de prévention sanitaire, jugées trop abstraites et non suffisamment dirigées vers l'enseignement même et la pratique des formes de danse concernées. Deux critiques, les plus fréquemment entendues, méritent d'être relevées :

La séparation entre l'UV d'anatomie-physiologie et la composante d'analyse du mouvement dansé au sein de l'UV de pédagogie, rend la première beaucoup trop académique et se traduit par un apprentissage qui relève davantage du « bachotage » aussi vite oublié après l'épreuve qu'il a été appris pour les besoins de celle-ci, que de l'acquisition durable des connaissances de base indispensables pour les besoins d'un enseignement visant à la prévention des lésions corporelles et à l'apprentissage le plus efficace des positions, mouvements et enchaînements de la danse.

Cette faiblesse est accentuée par le fait que dans la plupart des cas, les formations en anatomie-physiologie et en analyse du mouvement dansé sont données par des scientifiques (médecins et kinésithérapeutes) qui, n'ayant pas par ailleurs une connaissance approfondie et a fortiori une expérience personnelle poussée du mouvement dansé, ne peuvent pas suffisamment relier savoir théorique et savoir ou savoir faire pratique alors que cette liaison permanente et systématique entre les deux est une condition sine qua non d'une bonne intelligence et d'une bonne maîtrise des questions liées à la prévention des lésions et à la qualité d'exécution des positions, mouvements et enchaînements de la danse.

Des critiques de même nature sont très fréquemment exprimées en ce qui concerne d'autres formations délivrées dans le cadre du diplôme d'État. Tel est le cas de la formation musicale, qui n'a pas encore fait l'objet d'un travail approfondi d'élaboration d'une pédagogie spécialement appliquée à l'enseignement de la danse et qui reste encore trop calquée sur un enseignement destiné à des musiciens.

Quant à l'histoire de la danse, elle a accompli au cours des dix dernières années des progrès notables dont l'unité de formation au diplôme d'État a pu bénéficier. Les futurs enseignants sont en mesure de bien connaître et faire connaître les caractéristiques majeures de l'évolution de la création chorégraphique dans ses composantes stylistiques les plus importantes. En revanche, les formations délivrées dans le cadre du diplôme d'État restent trop peu axées sur la connaissance du patrimoine chorégraphique tel qu'il est aujourd'hui mis en valeur et diffusé sur les scènes françaises et étrangères, et notamment sur une connaissance

visuelle des pièces les plus représentatives des répertoires classique, contemporain et jazz dans leur diversité et sur une mémorisation des parties les plus significatives de ces œuvres du point de vue de leur intérêt pour l'enseignement des différentes formes de danse.

Des diplômés manquant cruellement d'expérience personnelle de leur art

Les faiblesses propres aux formations conduisant au diplôme d'État sont aggravées par le profil dominant des candidats et des diplômés.

On ne dispose pas d'éléments statistiques sur les caractéristiques d'âge et de cursus personnel, et notamment de diplômes et d'expérience artistique des candidats au diplôme. Mais dans les milieux de la danse, le consensus est général pour relever une nette évolution du profil des diplômés entre le début de la mise en œuvre de la loi de 1989 et aujourd'hui.

Dans les tout premiers temps, les professionnels de la danse, danseurs et enseignants représentaient, semble-t-il, une part importante, sinon dominante, des diplômés, au terme du cursus complet de formation (600 heures) ou du cursus plus réduit (400 heures) réservé aux danseurs professionnels (ceux qui justifient d'une durée d'activité ouvrant l'accès au régime spécifique d'assurance-chômage). Par ailleurs, depuis l'entrée en vigueur de la loi, plus de 8 000 personnes ayant justifié enseigner la danse depuis plus de trois ans à la date de publication de la loi (11 juillet 1989), ont obtenu une dispense de diplôme.

Le profil des diplômés serait aujourd'hui notablement différent. La plupart des stagiaires des centres de formation au diplôme d'État sortent à peine du système scolaire. Le sentiment général correspond à un diagnostic particulièrement préoccupant : manque de maturité pour entrer dans une relation de professeur à élève ; manque de culture générale ; manque de culture chorégraphique et musicale ; manque de pratique et donc de technique en tant que danseurs qu'ils n'ont, dans la plupart des cas, jamais été !

Nombre d'entre eux n'auraient d'ailleurs qu'une motivation superficielle ; ils s'orienteraient vers l'enseignement de la danse davantage par souci de sécurité que par désir profond d'enseigner la danse. Comment d'ailleurs cette motivation pourrait-elle être forte alors qu'ils ont bien conscience, dans le meilleur des cas, de n'avoir pas grand chose à transmettre !

Dans ce diagnostic de la situation actuelle, le plus grave est vraisemblablement le manque de formation initiale des candidats et des diplômés en tant que danseurs. Cette faiblesse apparaît criante, au dire de présidents des jurys de l'examen d'aptitude technique (EAT) qui, depuis 1995, conditionne l'accès aux épreuves du diplôme et, pour ceux (près de 80 % des candidats) qui le souhaitent, l'accès aux centres de formation au diplôme.

Certes, l'examen d'aptitude technique joue bien un rôle de filtre dans l'accès à la formation diplômante puisque qu'en moyenne, selon les années, plus ou moins 75 % des inscrits échouent à cet examen. Mais la plupart des admis le sont avec une note à peine supérieure à celle (10 sur 20) qui conditionne la réussite à cet examen et nombre de présidents ou de membres des jurys des EAT déplorent la très faible proportion, parmi les candidats et même parmi les admis, de véritables danseurs.

S'il est probable qu'une telle situation caractérisait déjà, avant l'intervention de la loi de 1989, une part importante de la population des enseignants, notamment dans la multitude des petits cours privés et associatifs (estimés entre 25 et 30 000), elle n'en est devenue que plus troublante dans le contexte issu du dispositif de mise en œuvre de cette loi.

Les formations instaurées pour conduire au diplôme d'État, aussi efficaces soient-elles, ne sauraient combler le déficit flagrant de formation initiale de danseur et, *a fortiori*, le déficit d'expérience artistique de l'immense majorité des candidats au diplôme. Tout au plus pourraient-elles contribuer à rattraper ce qui peut l'être en mettant l'accent sur l'acquisition intensive du strict minimum de connaissances et d'aptitudes techniques et pratiques nécessaires à la formation d'un professeur pour un enseignement se rapprochant d'un niveau acceptable.

Mais cet objectif apparaît particulièrement difficile à atteindre. D'abord parce que le manque de formation initiale est également à constater, ce qui est d'ailleurs moins anormal, dans d'autres disciplines (formation musicale). Ensuite, parce qu'il n'est pas possible de pallier l'insuffisance de connaissances fondamentales tout en dispensant les connaissances plus pratiques ou « appliquées » indispensables à un bon enseignement de la danse. Le caractère obligatoire du diplôme d'État s'oppose en effet, pour les raisons mentionnées plus haut, à ce qu'une part trop importante du programme de formation à ce diplôme soit consacrée à d'autres matières que celles qui sont en rapport plus ou moins direct avec l'objectif de protection sanitaire.

En définitive, le dispositif du diplôme d'État, dans sa forme présente, n'apparaît pas pleinement satisfaisant. Pour autant, la valeur ajoutée des formations actuelles n'est pas négligeable si l'on rapproche le taux de réussite moyen des candidats ayant suivi ces formations du taux de réussite des candidats libres, respectivement de 65 % et de 28 % sur la période 1991-1999, dès lors qu'il est à exclure que les jurys puissent adopter un comportement discriminatoire à l'égard de ces derniers.

Le certificat d'aptitude, bien qu'apparaissant de plus en plus nettement comme supérieur au diplôme d'État, ne fait pas l'objet d'une véritable formation correspondant à ce « statut »

Le certificat d'aptitude aux fonctions de professeur de danse est, avec le diplôme d'État institué par la loi du 10 juillet 1989, le seul titre

légal de qualification pour l'enseignement de la danse. Cet examen ouvre l'accès aux concours de recrutement des professeurs de danse du cadre d'emplois des professeurs territoriaux d'enseignement artistique.

Dans sa forme actuelle, le certificat d'aptitude ne remplit pas un rôle de même nature que le diplôme d'État. Celui-ci est un titre à vocation générale nécessaire, sauf exception, pour l'enseignement rémunéré de la danse, alors que celui-là n'a d'autre utilité que d'être le point de passage obligé pour l'enseignement en qualité de « professeur » dans le réseau des conservatoires relevant des collectivités territoriales sur lesquels l'État exerce un contrôle pédagogique, c'est-à-dire les conservatoires nationaux de région, les écoles nationales de musique et de danse et les écoles municipales agréées.

Le certificat d'aptitude s'affirme comme un titre nettement supérieur au diplôme d'État

En réalité, il s'est créé une certaine articulation et même une certaine hiérarchie entre les deux titres dans le dispositif actuel d'enseignement de la danse. D'une part, en effet, il faut être titulaire du certificat d'aptitude pour accéder au cadre d'emploi des professeurs territoriaux alors que, pour le cadre d'emploi de niveau inférieur, celui des assistants spécialisés, c'est le diplôme d'État qui est requis. D'autre part, il est désormais nécessaire d'être titulaire du diplôme d'État pour se présenter aux épreuves du certificat d'aptitude.

Le nombre réduit de certificats d'aptitude délivrés chaque année (20 par an en moyenne sur les trois dernières sessions), le taux de réussite à cet examen (de l'ordre de 20 %) et le stock actuel de titulaires du certificat d'aptitude (de l'ordre de 260 personnes) mettent en lumière son caractère nettement sélectif, en comparaison avec le diplôme d'État (250 diplômes délivrés en moyenne par an sur les trois dernières années ; un taux de réussite de l'ordre de 57 %¹ ; un stock de diplômés après épreuves de l'ordre de 2 600).

Cette supériorité du certificat d'aptitude sur le diplôme d'État conduit un certain nombre d'enseignants à passer le certificat d'aptitude, non dans le but d'exercer (ou d'exercer immédiatement) dans un conservatoire territorial contrôlé par l'État, mais dans le but d'afficher un titre supérieur au diplôme d'État. Cette attitude explique en partie, mais en partie seulement, le fait qu'il y ait actuellement près de deux fois plus de titulaires du certificat d'aptitude (260) que d'enseignants effectivement en fonction dans le cadre d'emploi des professeurs territoriaux (137), l'autre raison étant naturellement que le nombre des postes à pourvoir chaque année est inférieur au nombre des certificats d'aptitude délivrés annuellement.

1. Y compris les admis ayant passé les épreuves en candidats libres.

L'absence d'une véritable formation conduisant au certificat d'aptitude

En dépit du caractère supérieur du certificat d'aptitude par rapport au diplôme d'État, il n'existe pas à ce jour de réelle formation à ce diplôme comparable, par son organisation et son étendue même, au dispositif mis en place pour ce diplôme.

Le certificat d'aptitude fait l'objet d'une simple préparation organisée par le Centre national de la danse à Paris et à Lyon et qui comprend trois modules de cinq jours répartis sur une année scolaire.

Il ne s'agit en aucune façon d'une formation destinée à apporter ou à approfondir les connaissances et aptitudes jugées nécessaires à un enseignement correspondant à l'exigence de qualité qui doit prévaloir dans le cadre du service public, mais d'une simple préparation aux épreuves. Celle-ci s'apparenterait d'ailleurs davantage, aux dires mêmes d'anciens candidats et de membres des jurys, à la mémorisation, plus ou moins bien comprise, des critères d'appréciation supposés des jurys, qu'à l'acquisition d'éléments de connaissance qui s'avèreraient durablement utiles au regard d'un objectif de qualité de l'enseignement.

Plusieurs considérations pourraient, il est vrai, sinon justifier, au moins expliquer une telle situation.

En premier lieu, et sans qu'on dispose de statistiques sur ce point, les membres des jurys relèvent que la part des professionnels de la danse, qu'il s'agisse de danseurs ou de d'enseignants, est nettement plus élevée parmi les candidats et surtout parmi les admis au certificat d'aptitude que parmi la population des candidats et des admis au diplôme d'État.

En second lieu, les épreuves du certificat d'aptitude présentent globalement un caractère nettement plus pratique et personnalisé que le diplôme d'État et ce caractère a été encore renforcé par le dernier texte intervenu en la matière ¹. Au stade des épreuves d'admissibilité, une improvisation vient s'ajouter à la composition personnelle préparée en deux heures par le candidat et que celui-ci est en outre désormais appelé à expliciter oralement. Au stade des épreuves d'admission, s'est ajoutée aux deux cours techniques donnés à des élèves de niveau différent une épreuve d'atelier sur un axe de travail plus précis (interprétation, composition, répertoire, etc.), également en situation pédagogique avec des élèves. En outre, le caractère personnalisé des épreuves est renforcé par une autre nouveauté : l'élaboration par chaque candidat d'un dossier témoignant d'une recherche personnelle sur un thème relatif à la technique ou au répertoire et qui servira de fil conducteur aux épreuves d'admission.

Enfin, le diplôme d'État est désormais requis (sauf exceptions ²) pour se présenter aux épreuves du certificat d'aptitude.

1. Arrêté du ministre de la Culture et de la Communication en date du 10 juillet 2001 (JO du 8 août 2001).

2. Possession d'un diplôme équivalent ; dispense du diplôme d'État à raison de l'expérience confirmée ou de la renommée particulière ; carrière exceptionnelle ou travaux faisant autorité dans la spécialité du candidat.

Ces considérations ne suffisent pas, néanmoins, pour juger satisfaisante la situation qui prévaut actuellement en ce qui concerne le certificat d'aptitude.

Indépendamment des faiblesses mêmes du diplôme d'État, telles qu'elles ont été mises en évidence plus haut, il n'apparaît pas normal que l'État ait, à juste titre bien sûr, mis en place un dispositif important de formation pour un diplôme d'État destiné de fait très majoritairement à l'enseignement de la danse dans le secteur privé, aux ambitions souvent très limitées, et que rien de comparable n'ait à ce jour été instauré pour la formation des enseignants dans le cadre du service public, alors que l'exigence de qualité de l'enseignement de la danse doit à l'évidence y être supérieure et tendre sans cesse à l'amélioration.

Une véritable formation spécifique aux futurs enseignants du secteur public territorial fait d'autant plus cruellement défaut que les cours ne constituent pas leur seule activité au sein des conservatoires. Ils doivent aussi faire face à des missions pédagogiques plus générales (construction de projets pédagogiques pluriannuels) d'animation, de production d'événements artistiques faisant notamment appel à des éléments du répertoire, auxquelles ils n'ont pas ou très peu été formés.

La nécessité d'une clarification dans l'intérêt du service public

Face au constat général de faiblesse du dispositif actuel de qualification des enseignants de la danse, deux types de réponses sont envisageables : une stratégie d'adaptation visant à amender ce dispositif sans en remettre en cause l'architecture générale, ou bien une stratégie de transformation se donnant davantage les moyens d'atteindre le double objectif de prévention des risques sanitaires et de qualité générale, artistique et technique, de l'enseignement de la danse.

Les développements ci-après visent à présenter non pas des mesures « clé en main » qu'il ne suffirait plus que de mettre en œuvre mais des pistes de réforme qui nécessiteront, si elles sont retenues, un affinement technique et une mise en forme qui ne sauraient être l'objet de ce rapport.

Les mesures envisageables dans le cadre d'une stratégie d'adaptation du dispositif actuel

Le diplôme d'État

Renforcer les formations les plus sensibles au regard de l'objectif de protection des usagers

Deux mesures au moins permettraient d'aller dans ce sens :

- La fusion des formations en anatomie-physiologie et en analyse du mouvement dansé dans le cadre d'une UV spécifique.

Cette mesure devrait être conçue dans le but de renforcer sensiblement le caractère « appliqué » de la formation visant à prévenir les risques de lésion liés à la pratique de la danse tout en favorisant un apprentissage efficace des positions et mouvements et la recherche constante de la progression technique.

L'intérêt majeur de cette fusion est de rendre absolument systématique le lien entre connaissances théoriques et connaissances pratiques, c'est-à-dire appliquées au mouvement dansé, en faisant dépendre le recours à des éléments purement théoriques dans le domaine de l'anatomie et de la physiologie de leur utilité directe à la maîtrise des risques et de l'exécution la plus correcte possible des positions, mouvements et enchaînements.

Une telle mesure reviendrait ipso facto à renforcer le temps de formation consacré à l'analyse du mouvement dansé telle qu'elle est actuellement enseignée dans le cadre de l'UV de pédagogie, tout en permettant que le nombre total d'heures consacré à la nouvelle UV soit éventuellement inférieur à la somme des durées de formation consacrées actuellement à l'UV d'anatomie-physiologie (50 heures) et à l'analyse du mouvement dansé (80 heures).

Une mesure de cette nature serait d'autant plus efficace que les formateurs qui dispenseraient cette nouvelle unité de formation maîtriseraient eux-mêmes parfaitement le mouvement dansé et seraient en mesure d'illustrer eux-mêmes par démonstration les éléments de leur enseignement. Il serait dès lors indispensable que soit encouragée et organisée, sous l'impulsion du Centre national de la danse et avec le concours des structures universitaires les plus avancées en matière d'analyse du mouvement dansé, la formation de formateurs parmi les danseurs et anciens danseurs professionnels. Les cas actuels de formation dispensée en ces domaines par des danseurs ou anciens danseurs spécialement formés à cet effet témoignent d'ores et déjà des résultats remarquables susceptibles d'être obtenus grâce à cette double qualification.

Les efforts actuels du Centre national de la danse et de l'université de Paris VIII pour créer un cursus de formation universitaire au niveau de la licence, en analyse du mouvement, devraient permettre de s'orienter rapidement dans cette voie prometteuse. Ces efforts viendront compléter en amont le dispositif de formation mis en place par Paris VIII dans le cadre de sa maîtrise de danse, option analyse du mouvement.

Les nombreuses publications universitaires attendues ces prochaines années en la matière devraient par ailleurs contribuer à renforcer l'appareil de connaissances théoriques et appliquées à la disposition des formateurs et des structures qui les formeront.

- La création d'une unité de formation consacrée aux spécificités de l'enseignement aux enfants.

Il ne s'agit pas là à proprement parler d'une proposition mais d'une invitation à explorer sérieusement la pertinence d'une telle piste, en raison de l'importance cruciale que revêt un bon démarrage de l'enseignement de la danse, tant en ce qui concerne l'exigence de protection physique des jeunes élèves, qu'en égard à la difficulté de corriger des défauts graves acquis du fait d'un enseignement techniquement défectueux.

Une nouvelle UV n'aurait d'intérêt que si elle embrassait la totalité des aspects de la formation des très jeunes et veillait à relier entre elles, autant que faire ce peut, les différentes disciplines mises en œuvre : kinésiologie, connaissance du développement psychomoteur de l'enfant et de l'adolescent, maîtrise des processus d'apprentissage et de la progression pédagogique, initiation à la formation musicale et première découverte des grandes pièces du répertoire.

Le temps consacré à cette nouvelle unité de formation, de l'ordre de 50 heures au moins, pourrait être pris, d'une part, sur l'éventuelle économie de temps de formation résultant d'une fusion de l'UV d'anatomie-physiologie et de la formation en analyse du mouvement dansé, d'autre part, par transfert du temps de formation actuellement consacré à l'enfant et à l'adolescent au titre des autres composantes de l'UV de pédagogie.

Renforcer le caractère pratique et « appliqué » des autres formations

Dès lors qu'il n'apparaît pas juridiquement possible, dans le cadre d'un diplôme obligatoire principalement axé sur la prévention sanitaire, de subordonner l'accès au diplôme à des conditions particulières d'âge (au-delà de la simple majorité civile) ou de durée d'activité artistique qui contribueraient à produire des enseignants plus mûrs, plus cultivés et plus expérimentés, le souci de pallier le manque de culture de base, de formation initiale de danseur et d'expérience artistique place les responsables publics devant une alternative qui relève du dilemme.

En effet, dans un laps de temps de formation non extensible à l'infini et qui, juridiquement doit être de façon prédominante centré sur la protection de la santé, même entendue au sens le plus large, on doit opter entre l'une des deux voies suivantes :

- ou bien on tente de combler le déficit de connaissances fondamentales et il ne reste alors plus suffisamment de temps disponible pour une formation pratique sérieuse, directement appliquée à l'enseignement de la danse ;
- ou bien on pare au plus urgent en mettant prioritairement l'accent sur la pratique et l'« appliqué », nécessaires pour combler le manque cruel d'expérience artistique et technique de la population des diplômés, et on

sacrifie alors l'acquisition du corps de connaissances théoriques et de base qui constituent les fondations de tout enseignement solide.

C'est malheureusement la seconde voie qui apparaît la plus réaliste parce qu'elle tient seule compte de toutes les données et contraintes du système actuel ¹.

Dans ce contexte, il faut s'efforcer de renforcer, aussi bien en formation musicale qu'en histoire de la danse, l'ensemble des processus et outils pédagogiques qui permettront aux futurs professeurs de danse de disposer du minimum de connaissances pratiques directement utiles dans l'exercice de leur propre enseignement.

Pour la formation musicale, cela suppose un effort particulier d'imagination pour concevoir des programmes permettant, non de combler, mais de contourner l'absence de culture et de formation de base en la matière.

La formation en histoire de la danse doit évoluer vers une formation au patrimoine chorégraphique pour comprendre une part beaucoup plus importante de découverte visuelle des pièces essentielles du répertoire afin de multiplier les éléments de référence indispensables à un enseignement de qualité et de stimuler la curiosité trop souvent apathique de la population des futurs diplômés à l'égard de leur art.

De façon générale, une formation plus pratique aura pour effet d'attirer vers le diplôme d'État des enseignants qui exercent actuellement dans des conditions illégales sous couvert d'animation ou d'expression corporelle en milieu associatif socioculturel et que le niveau actuel du diplôme d'État rebute, parce que perçu à tort ou raison comme trop élevé, c'est-à-dire en fait trop théorique.

Mieux tirer parti des populations potentiellement les plus intéressantes pour un enseignement de qualité, c'est-à-dire les danseurs professionnels

Chacun sait bien que les mieux placés pour exercer le métier de professeur de danse sont les danseurs et anciens danseurs professionnels. Une pratique durable de leur art à un haut niveau de technicité et d'expression artistique, grâce à une expérience substantielle de la scène et à un travail avec de grands professeurs, des solistes réputés et des chorégraphes, leur donne a priori les meilleurs atouts pour enseigner, c'est-à-dire, au minimum, pour transmettre ce qu'ils ont eux-mêmes appris et vécu, et dans le meilleur des cas, pour donner libre cours, à partir de cette base d'expérience personnelle, à leur propre créativité pédagogique.

Il est donc vital pour la qualité du système d'enseignement de la danse dans notre pays d'offrir aux artistes chorégraphiques qui en ont vraiment le désir les moyens de s'orienter vers les réseaux publics et privés d'enseignement de la danse.

1. Les CEFEDDEM tentent de sortir de ce dilemme en accroissant la durée des formations. Celles-ci peuvent atteindre, voire dépasser les 800 heures.

Pour autant, ce capital essentiel que représente pour l'enseignement de la danse une carrière d'artiste chorégraphique ne suffit pas pour transformer un danseur en bon professeur. Même si le désir d'enseigner crée en général un terrain particulièrement propice à une pratique pédagogique de qualité, celle-ci doit s'appuyer sur un certain nombre de connaissances qui ne s'acquièrent ni dans un studio de danse ni sur un plateau de salle de spectacle.

Telle est la raison parfaitement fondée pour laquelle les danseurs professionnels, tout en étant dispensés d'une part plus ou moins substantielle des formations proposées aux autres candidats au diplôme d'État et de tout ou partie des évaluations imposées à ces derniers, doivent cependant suivre une formation pédagogique conçue pour compléter leur propre capital pédagogique tiré de leur expérience professionnelle.

La formation pédagogique fort justement imposée par la loi aux artistes chorégraphiques ayant exercé au moins trois ans au sein du Ballet de l'Opéra national de Paris, des ballets des théâtres de la Réunion des théâtres lyriques municipaux de France ou des centres chorégraphiques nationaux, gagnerait à cet égard à être étoffée, tout particulièrement en ce qui concerne la pédagogie en direction des enfants et adolescents. Nombre de ceux qui délivrent ou qui ont suivi l'actuelle formation pédagogique de 200 heures spécialement destinée à ces danseurs, ont relevé l'insuffisance de cette formation pour affronter dans de bonnes conditions le public des très jeunes élèves, notamment au stade de l'éveil et de l'initiation, mais aussi à celui du démarrage de la formation technique proprement dite.

Il conviendrait donc d'allonger la durée de cette formation et, dans l'hypothèse où serait mise en place une unité de formation spécialement consacrée à l'enseignement aux enfants et adolescents, de soumettre les artistes relevant actuellement du régime des 200 heures à l'obligation de « suivre » cette même formation. L'allongement de la formation concernant ces artistes correspondrait alors à la durée de la formation spéciale « enfants et adolescents ».

On pourrait objecter à l'encontre d'un tel allongement qu'il ne tiendrait pas compte de la faible disponibilité des danseurs en activité. Cette objection ne paraît pas sérieuse. En effet, si l'activité professionnelle des intéressés, en tant qu'artistes chorégraphiques, est telle qu'ils n'ont pas le temps de suivre une formation, ils n'auront alors pas plus le temps de mettre en pratique cette formation dans le cadre d'une activité complémentaire d'enseignement.

En réalité, l'allongement de la durée de formation imposée aux artistes mentionnés ci-dessus aurait l'heureux effet de les dissuader de la suivre trop tôt dans leur cursus de carrière, et de bénéficier à ceux qui, du fait d'une activité insuffisante en tant que danseur ou du rapprochement de la fin de leur carrière de danseur, se trouvent davantage en situation de préparer leur reconversion dans l'enseignement de la danse. Cette mesure placerait en outre ces artistes dans une position plus solide pour passer ultérieurement le cap du certificat d'aptitude, alors qu'aujourd'hui la faiblesse de leur formation pédagogique les conduit pour la plupart à l'échec.

Enfin, s'il apparaissait possible de modifier le texte même de la loi du 10 juillet 1989, il conviendrait de revoir la rédaction de son article 1^{er}. Cette disposition fixe elle-même la liste des institutions chorégraphiques dont les danseurs peuvent bénéficier du régime dérogatoire de formation allégée, évoqué ci-dessus. Il serait souhaitable de substituer à ce dispositif particulièrement rigide une procédure nettement plus souple par laquelle la loi renverrait à un arrêté du ministre chargé de la culture l'établissement de cette liste et donc ses mises à jour éventuelles. Cette modification permettrait de compléter la liste actuelle pour y intégrer d'autres compagnies prestigieuses, y compris non françaises, comme par exemple le Ballet de Monte Carlo.

Affirmer le caractère spécialisé du diplôme d'État

Une malfaçon rédactionnelle de la loi du 10 juillet 1989 permet à chaque titulaire du diplôme d'État d'enseigner indifféremment les trois formes de danse soumises à l'obligation de diplôme alors que l'esprit même de la loi vise au contraire à mettre en place une spécialisation de l'enseignement dans un souci évident de compétence des enseignants et que son arrêté d'application organise un cursus de formation et des évaluations propres à chacune des trois formes de danse mentionnées par la loi.

Cette anomalie devrait être corrigée à la première occasion devant le Parlement.

Le certificat d'aptitude

Substituer au dispositif actuel de préparation à cet examen une véritable formation diplômante

Face au constat de faiblesse du dispositif actuel de préparation au certificat d'aptitude, la mise en place d'une formation diplômante conçue davantage pour améliorer la formation des professeurs des conservatoires et donc la sûreté et l'efficacité de leur enseignement que pour simplement préparer des candidats à un examen, apparaît aujourd'hui comme une nécessité, en l'absence d'une réforme plus globale et profonde du système français de qualification des enseignants de la danse.

Cette formation doit s'inspirer, dans son organisation même, du système modulaire mis en place pour le diplôme d'État en recherchant un approfondissement substantiel des connaissances et savoir-faire acquis lors de la formation à ce diplôme.

Elle permettra de tirer le meilleur parti de la population des danseurs professionnels, ayant obtenu le diplôme d'État via les formations de 200 ou de 400 heures, et qui constituent assurément le vivier le plus intéressant, compte tenu de leurs compétences artistiques et techniques, pour le réseau des conservatoires nationaux de région, des écoles nationales de musique et de danse et des écoles municipales agréées.

Mener rapidement à leur terme les réflexions et propositions élaborées en la matière par le Centre national de la danse avec les conservatoires nationaux supérieurs de Lyon et de Paris

Le Centre national de la danse et le conservatoire supérieur de Lyon ont préparé une esquisse de projet de dispositif de formation reposant sur un ensemble de modules correspondant à une formation complète de l'ordre de 800 heures, c'est-à-dire nettement supérieure à la durée de formation la plus longue prévue pour le diplôme d'État (600 heures).

L'ampleur de ce projet est à la mesure de l'ambition que l'on doit nourrir pour l'enseignement de la danse dans le réseau public.

Dès lors que le certificat d'aptitude fait l'objet de sessions nationales uniques d'épreuves par discipline, et qu'il ne saurait dès lors être question de mettre en place deux dispositifs parallèles et distincts de formation, il est impératif que les réflexions menées séparément par les deux conservatoires nationaux supérieurs en liaison avec le Centre national de la danse soient rapprochées sous l'égide de ce dernier et la supervision de la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles du ministère de la Culture.

Cette unicité nationale du certificat d'aptitude rend pratiquement impossible de tester un dispositif expérimental de formation mis en place par l'un des deux conservatoires nationaux supérieurs dans le même temps où le certificat d'aptitude « ancienne formule » subsisterait pour tous les candidats qui ne seraient pas soumis au dispositif expérimental.

En revanche, cette unicité du futur dispositif de formation n'est nullement incompatible avec l'autonomie pédagogique de chacun des deux conservatoires nationaux supérieurs. Cette autonomie trouvera matière à se développer largement dans la définition et la mise en œuvre des méthodes pédagogiques et dans la constitution des équipes pédagogiques propres à chaque établissement.

Veiller, dans la définition du contenu des modules de formation, à la mise en œuvre de certaines priorités propres à l'enseignement dans les structures publiques

- Il apparaît clair, en premier lieu, qu'un effort particulier devra être consacré aux spécificités de l'enseignement de la danse aux publics les plus jeunes. À cet égard, la mise en place d'une unité de formation vouée à cette préoccupation et regroupant, dans un esprit interdisciplinaire, l'ensemble des matières concernées par la problématique de la pédagogie appliquée aux enfants et adolescents, apparaît encore plus nécessaire qu'au stade du diplôme d'État, eu égard aux exigences supérieures du service public en ce domaine.

- Dans le même esprit d'exigence de qualité propre à l'enseignement de la danse au sein du service public, le dispositif de formation des futurs professeurs des conservatoires placés sous le contrôle pédagogique de l'État devrait accorder une place au répertoire, tant sous la forme d'une unité spécifique de formation que d'une épreuve spéciale, en mettant

l'accent sur les œuvres relevant de l'esthétique classique, contemporaine ou jazz, choisie par chaque candidat au certificat d'aptitude.

Il s'agit de doter les praticiens amateurs d'une véritable culture de leur art et, à cette fin, de préparer les futurs professeurs à un enseignement de découverte des grandes œuvres du patrimoine chorégraphique et d'apprentissage d'éléments du répertoire, adapté à chaque niveau d'enseignement, mais commençant dès le stade de l'éveil et de l'initiation. Une telle formation implique que soient réalisés des outils multimédias spécialement conçus à cette fin.

Accepter l'allongement du parcours qu'auront à suivre celles et ceux qui se destinent à l'enseignement dans les conservatoires territoriaux

La mise en place d'une véritable formation en vue de la délivrance du certificat d'aptitude s'inscrirait dans un contexte où ce titre n'ouvre pas directement l'accès au cadre d'emploi des professeurs territoriaux d'enseignement de la danse mais constitue la condition d'accès aux concours externes de recrutement de ces professeurs, organisé par le Centre national de la fonction publique territoriale.

Ce parcours en trois étapes – formation, examen du certificat d'aptitude puis concours de recrutement des professeurs territoriaux – peut apparaître excessivement long. Mais l'étape préalable de la formation est une garantie nécessaire de la qualité de l'enseignement dans les conservatoires territoriaux. Quant aux deux étapes suivantes, elles ne pourraient être unifiées, dans le respect des principes qui régissent l'accès à la fonction publique, que par l'« absorption » de l'examen du certificat d'aptitude par le concours de recrutement des professeurs territoriaux. Mais cela reviendrait à supprimer purement et simplement le certificat d'aptitude en tant que titre diplômant ayant acquis une valeur propre sans lien automatique avec l'enseignement dans les conservatoires territoriaux.

Les éléments de réforme envisageables dans le cadre d'une stratégie de transformation du dispositif actuel

Cette stratégie repose sur l'idée que la gravité des lacunes et autres faiblesses du dispositif actuel justifient d'aller plus loin qu'une simple tentative d'amélioration du diplôme d'État et du certificat d'aptitude.

Elle conduirait à la mise en place d'un dispositif nouveau dont l'ambition serait de respecter pleinement les contraintes juridiques qui s'attachent à un diplôme à caractère obligatoire tout en favorisant le développement d'un enseignement de qualité lié à un titre nettement plus valorisant pour les enseignants et pour le service public.

Il s'agirait bien d'une transformation du dispositif actuel, par une réforme substantielle de la vocation et du contenu des deux titres existants, et non d'une révolution qui ferait « table rase » de l'héritage de

1989, lequel, en dépit de ses graves imperfections, a quand même marqué un certain progrès en imposant une formation kinésiologique, pédagogique et musicale préalable à l'exercice de l'activité d'enseignement de la danse.

Le nouveau dispositif comprendrait deux diplômes :

- un diplôme de base à caractère obligatoire, conçu essentiellement dans un but de prévention sanitaire ;
- un diplôme supérieur, par définition nettement plus qualifié, garantissant la maîtrise de l'ensemble des savoirs et aptitudes nécessaires à un enseignement de haute qualité.

Ces deux diplômes ont vocation à s'articuler dans le cadre d'un système modulaire global d'unités de formation : le diplôme de base conditionne en principe l'accès au diplôme supérieur et les connaissances et aptitudes évaluées au stade du diplôme de base sont réputées acquises et maîtrisées au stade de l'accès aux formations au titre du diplôme supérieur. Celles-ci viennent ainsi compléter et, le cas échéant, approfondir les savoirs et aptitudes évalués au stade du diplôme de base.

Le diplôme de base

Objet et champ d'application

Conformément aux intentions du Législateur de 1989 et dans le respect des principes constitutionnels qui limitent les restrictions au libre exercice d'une activité d'enseignement et d'une activité économique, le diplôme de base devrait être centré essentiellement sur l'objectif de protection de la santé des élèves.

L'existence d'un diplôme supérieur facultatif et largement accessible, permettrait à cet égard d'inverser la tendance qu'ont eue les pouvoirs publics, dans la mise en œuvre de la loi de 1989, à faire sensiblement « déborder » le diplôme d'État de sa vocation première pour lui assigner un objectif plus large et plus ambitieux de qualité de l'enseignement dans tous ses aspects. Cet objectif incomberait au diplôme supérieur.

Recentré d'avantage sur la préoccupation sanitaire, le diplôme actuel, devenu diplôme de base dans le nouveau dispositif, verrait ainsi son caractère obligatoire juridiquement conforté et relégitimé.

Ce caractère obligatoire devrait naturellement être tempéré par des possibilités de dispense, d'équivalence et d'attribution de plein droit, analogues à celles qui ont été mises en place en application de la loi de 1989. Sur ce plan, les adaptations envisageables de l'actuel diplôme d'État, telles qu'elles ont été mentionnées plus haut ¹, pourraient être intégrées au régime du nouveau diplôme de base.

1. Cf. pages 24 la proposition d'allonger la durée de la formation pédagogique que doivent suivre certains danseurs ou anciens danseurs professionnels pour bénéficier de plein droit du diplôme d'État.

Contenu de la formation

Le diplôme d'État actuel fait l'objet de formations en partie communes et en partie spécialisées pour chacune des trois formes de danse, classique, contemporaine et jazz, auxquelles il s'applique. Un éventuel recentrage des formations sur la prévention sanitaire pourrait conduire à réduire, voire supprimer purement et simplement les formations spécialisées.

Il conviendrait alors de tenir compte des observations et propositions formulées dans l'hypothèse d'une simple adaptation de l'actuel diplôme d'État, qu'il s'agisse de la nécessité de lier davantage connaissances théoriques d'anatomie-physiologie et analyse fonctionnelle du corps appliquée au mouvement dansé au sein d'une seule unité de formation, ou de l'intérêt de regrouper également au sein d'une même unité de formation l'ensemble des éléments de connaissance nécessaires à un bon enseignement aux enfants et adolescents.

Le corpus unique des formations conduisant au diplôme de base pourrait comprendre, pour un total de 600 heures, les unités de formations suivantes :

- éléments généraux d'analyse fonctionnelle du mouvement dansé (axée essentiellement sur la protection de la santé) : 110 heures ;
- éléments généraux de pédagogie (approche théorique de la progression pédagogique, connaissances élémentaires de neuro-physiologie et psycho-physiologie) : 20 heures ;
- spécificité de l'enseignement aux enfants et adolescents (analyse fonctionnelle du mouvement, aspects psycho-moteurs et psychologiques de la pédagogie, éveil et initiation à la danse) : 120 heures ;
- développement technique (éléments de base relatifs à l'enseignement des techniques classique, contemporaine et/ou jazz ¹) ; maîtrise des rapports avec la musique ; mise en situation pédagogique : 280 heures ;
- éléments d'histoire de la danse et connaissance des éléments essentiels du patrimoine chorégraphique (avec ou sans spécialisation) : 70 heures.

La durée totale, particulièrement importante, de l'unité de formation « développement technique » vise à combler autant qu'il est possible le manque d'expérience personnelle de la danse qui caractérise la plupart des diplômés des promotions récentes et devrait encore caractériser la population future des titulaires de l'éventuel diplôme de base. Dans le cadre de cette formation, il conviendrait de renforcer les mises en situation pédagogique auprès de professeurs expérimentés, notamment en exploitant à cette fin le réseau des conservatoires territoriaux contrôlés par l'État.

S'agissant de la nécessaire formation musicale, elle est ici intégrée à l'unité de formation « développement technique », afin que soit établi un lien systématique entre les éléments de connaissances proprement musicales et leur mise en œuvre pratique dans la fonction d'enseignement de la danse.

1. Selon que le diplôme de base ne comprend que des formations communes ou comporte également des formations propres à chaque forme de danse.

Se pose enfin la question d'une éventuelle extension à d'autres formes de danse, et tout particulièrement aux danses urbaines telles le hip hop, des formations au diplôme de base. Cette éventualité peut être étudiée, que le caractère obligatoire du diplôme de base soit ou non étendu à ces nouvelles formes. Cette question fait l'objet de développements spécifiques ci-après.

Le diplôme supérieur

Objet et champ d'application

Première caractéristique majeure : ce diplôme aurait vocation à être ouvert à tous les titulaires expérimentés du diplôme de base.

Sa nature de diplôme supérieur et le caractère globalement peu ou pas expérimenté des actuels diplômés d'État et des titulaires futurs du diplôme de base inclineraient à fixer une condition d'accès garantissant un minimum d'expérience professionnelle dans l'art de la danse. On pourrait à cette fin fixer une condition d'accès alternative, qui pourrait être de justifier : soit d'une activité de danseur professionnel pendant au moins trois ans ¹, soit d'une activité professionnelle d'enseignement de la danse pendant la même durée ².

Seconde caractéristique majeure : le diplôme supérieur serait facultatif, sous réserve des cas suivants :

- En tant qu'il se substituerait également à l'actuel certificat d'aptitude, il ouvrirait, dans les mêmes conditions que celui-ci, l'accès aux concours de recrutement de la fonction publique territoriale au titre du cadre d'emplois des professeurs territoriaux, lesquels ont vocation à enseigner dans les conservatoires territoriaux placés sous le contrôle pédagogique de l'État.

- La création d'un tel diplôme supérieur conduirait à se poser la question de savoir s'il ne devrait pas également ouvrir, en principe, l'accès à l'enseignement dans les écoles vouées à la formation des danseurs professionnels, dès lors que ces établissements relèvent de l'État (école de danse de l'Opéra national de Paris, conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse) ou sont subventionnés par lui (comme c'est notamment le cas du centre national de danse contemporaine d'Angers ou des écoles supérieures de danse de Marseille et de Cannes).

Il serait en effet assez logique que les garanties de compétence que représenterait la possession de ce diplôme pour l'enseignement public de la danse en amateur bénéficient a fortiori aux jeunes qui apprennent la danse dans un but professionnel dans des établissements relevant de l'État ou subventionnés par lui.

1. En retenant par exemple les modalités de décompte appliquées en matière d'assurance-chômage des intermittents du spectacle.

2. Éventuellement calculée en nombre d'heures de cours ; soit, à titre indicatif d'exemple, 972 heures de cours (6 cours d'1h30 par semaine, sur 36 semaines annuelles, sur 3 ans).

On notera cependant que le système actuel, tel qu'il résulte de l'article 3 de la loi de 1989, laisse déjà à l'écart du champ d'application du diplôme d'État les professeurs de l'école (et du ballet) de l'Opéra national de Paris et les professeurs des conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse. Les recrutements des enseignants de la danse s'y effectuent de fait exclusivement dans un vivier constitué d'anciens danseurs professionnels issus de ces mêmes établissements. Ce système a manifestement fait la preuve de son efficacité eu égard à la qualité internationalement reconnue des danseurs qui en sont issus. Il convient à l'évidence de tenir compte d'un tel état de fait.

Dans ces conditions, deux solutions alternatives doivent être envisagées :

- Soit le maintien pur et simple du statu quo : les enseignants des établissements concernés resteraient dispensés de tout diplôme dans le cadre de leurs fonctions au sein de ces établissements ; mais leur accès aux concours externes pour le recrutement des professeurs territoriaux d'enseignement de la danse serait subordonné à l'obtention du diplôme supérieur dans les conditions de droit commun (de même qu'actuellement ces enseignants doivent obtenir le certificat d'aptitude pour se présenter à ces concours).

- Soit une solution qui assurerait la logique d'ensemble du nouveau dispositif tout en prenant pleinement en compte les compétences et l'expérience exceptionnelles des artistes issus de ces établissements et de tous ceux qui auraient suivi un cursus professionnel de niveau comparable. Le diplôme supérieur serait en principe exigé pour l'enseignement dans les établissements concernés. Toutefois :

- les professeurs en poste (depuis au moins trois ans ?) dans les établissements concernés au moment de l'entrée en vigueur du nouveau diplôme seraient dispensés de plein droit de celui-ci ;

- les artistes titulaires du diplôme de base et justifiant d'une activité professionnelle pendant une durée totale d'au moins six ans au sein de l'une ou de plusieurs des compagnies et autres institutions chorégraphiques figurant sur une liste établie par arrêté du ministre chargé de la culture, se verraient attribuer de plein droit le diplôme supérieur après avoir suivi une formation pédagogique, à l'instar du dispositif actuel des 200 heures applicable dans le cadre de l'actuel diplôme d'État ou du dispositif comparable qui serait applicable dans le cadre du nouveau diplôme de base.

La procédure de l'arrêté ministériel offrirait le maximum de souplesse pour la détermination des institutions chorégraphiques concernées. Elle permettrait de prendre en compte certaines compagnies prestigieuses installées en dehors du territoire national (par exemple et entre autres le ballet de Monte Carlo ou le Bêjart ballet de Lausanne) et non visées à l'article 1^{er} de la loi dans sa rédaction actuelle. Quant à la durée minimale d'activité de six ans, elle correspondrait au double de celle exigée dans le cadre de l'actuel diplôme d'État ou du nouveau diplôme de base pour l'application du dispositif d'attribution de plein droit de ce diplôme après le « suivi » d'une formation pédagogique.

L'attribution de plein droit du diplôme supérieur ouvrirait ainsi à ses bénéficiaires, non seulement le droit d'enseigner dans les établissements de formation des danseurs professionnels susmentionnés relevant de l'État ou subventionnés par lui, mais aussi l'accès aux concours externes de recrutement des professeurs territoriaux d'enseignement de la danse.

Contenu de la formation

L'intérêt majeur d'un diplôme supérieur à caractère facultatif (sous réserve des cas évoqués ci-dessus) et ouvert à tous les enseignants (à condition qu'ils soient titulaires du diplôme de base, ou qu'ils en aient été dispensés, ou qu'ils possèdent un diplôme équivalent) est de pouvoir sanctionner un ensemble de formations nettement plus complet et plus poussé que le diplôme de base.

Le caractère facultatif du diplôme supérieur présente l'énorme avantage de ne pas contraindre les pouvoirs publics à en circonscrire l'objet principal, et donc le contenu des formations qui s'y attachent, à la préoccupation de protection de la santé.

Toute liberté, au plan juridique, leur est ainsi donnée de concevoir un dispositif de formation couvrant tous les types de connaissances et d'aptitudes jugées nécessaires à un enseignement de qualité.

Les réflexions en cours en vue de la mise en place, dans le cadre du système actuel de qualification des enseignants de la danse, d'une véritable formation diplômante pour le certificat d'aptitude, pourraient pour l'essentiel trouver à s'appliquer au diplôme supérieur d'enseignement de la danse si sa mise en place était décidée. On renverra donc sur ce point aux développements relatifs à une réforme du certificat d'aptitude, en indiquant simplement que le programme des formations et des évaluations pourrait être bâti autour des disciplines suivantes, pour un total de 800 heures :

- analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (axée sur la prévention sanitaire et la qualité technique d'exécution) : 80 heures ;
- spécificité de l'enseignement aux enfants et adolescents (analyse fonctionnelle du mouvement, aspects psycho-moteurs et psychologiques de la pédagogie, pédagogie de l'éveil et de l'initiation à la danse) : 120 heures ;
- développement technique : 250 heures ;
- expression artistique (improvisation et composition ; exécution d'éléments du répertoire de corps de ballet et de soliste) : 120 heures ;
- formation et sensibilité musicales du danseur : 100 heures ;
- histoire de la danse et éléments essentiels du patrimoine chorégraphique (dont initiation à la notation) : 80 heures ;
- organisation de l'enseignement de la danse en France et organisation administrative et pédagogique du réseau public : 20 heures ;
- construction d'un cursus pédagogique ; animation artistique et culturelle ; production d'événements chorégraphiques : 30 heures.

Le caractère supérieur de ce diplôme, gage d'un haut niveau de qualification, exige qu'il soit spécialisé par forme de danse. Cette spécialisation sera d'autant plus nécessaire que le diplôme de base revêtira pour sa part un caractère « généraliste » très marqué. Les unités de formation au

diplôme supérieur viseront donc, pour chaque discipline, à apporter les éléments de connaissance propres à chacune d'elle.

Le caractère spécialisé du diplôme supérieur conduit à s'interroger sur la liste des formes de danse qui feront l'objet d'une « spécialité » au titre de ce diplôme. Outre les danses classique, contemporaine et jazz, se pose la question de la prise en compte d'autres esthétiques, et tout particulièrement des danses urbaines. On renverra sur ce point aux développements spécialement consacrés ci-après cette question.

En définitive, le diplôme supérieur, par son niveau de qualité même et le prestige que lui conférerait son caractère de clé d'accès au réseau public d'enseignement de la danse, pourrait exercer une attraction forte sur un nombre croissant d'enseignants et de cours privés et associatifs voulant, dans un souci de qualité de leur enseignement et d'image, afficher un haut niveau de qualification.

Adapter le dispositif d'enseignement à la diversité croissante des formes de danse

La problématique

La loi du 10 juillet 1989, intervenue au premier chef pour prévenir les risques sanitaires liés à un enseignement mal avisé de la danse, n'a elle-même instauré à cette fin un diplôme d'État obligatoire que pour l'enseignement de trois formes de danse : le classique, le contemporain et le jazz. Elle a renvoyé au pouvoir réglementaire la question de l'enseignement des autres formes de danse.

Lorsque la loi a été élaborée puis examinée et votée par le Parlement, chacun savait bien, comme en témoignent notamment les débats parlementaires, que d'autres formes de danse enseignées dans notre pays étaient susceptibles de comporter des risques sérieux pour l'intégrité physique des personnes auxquelles ces enseignements étaient dispensés.

À l'époque, on avait en tête certaines danses dérivées des danses dites « de salon » et tout particulièrement les formes « acrobatiques » du tango et du rock. Mais, eu égard aux multiples difficultés que le ministère de la Culture avait rencontrées pendant de nombreuses années pour réunir un consensus des acteurs concernés sur le principe et surtout sur les modalités de mise en œuvre d'un diplôme obligatoire pour le classique, le contemporain et le jazz, il avait été jugé opportun de ne point trop « charger la barque » en étendant d'emblée le nouveau dispositif à d'autres formes de danse, au risque de compromettre l'adoption de la loi.¹

Douze ans après, aucune disposition réglementaire concernant l'enseignement d'autres formes de danse n'est encore venue compléter le dispositif législatif.

1. S'agissant en revanche des danses dites traditionnelles, relevant des cultures régionales, l'appréciation portée lors des débats parlementaires par le ministre de la culture, M. Jack Lang, selon lequel « elles relèvent d'un type de transmission qui échappe à toute réglementation » (Sénat, séance du 12 avril 1989), a d'autant moins lieu d'être remise en cause que l'enseignement de ces danses ne présente pas de risque physiologique.

Depuis cette date, se sont développées des formes nouvelles de danse dont la pratique et un enseignement mal avisé peuvent aussi provoquer des risques pour l'intégrité physique au moins aussi sérieux que dans les domaines du classique, du contemporain ou du jazz.

Pour l'essentiel, ces formes nouvelles relèvent de ce que, faute de mieux, on appellera ici les « danses urbaines », parce qu'elles sont nées et se sont développées d'abord dans la rue et l'espace urbain. On s'attachera ici plus particulièrement à l'une de ces formes, le hip hop, car elle nous paraît illustrer de façon particulièrement exemplaire la problématique à laquelle la puissance publique est confrontée.

Issu du Bronx au début des années 1970, le hip hop s'est véritablement « mondialisé » dans les années 1980 pour devenir une culture urbaine multiforme (musicale, vestimentaire, graphique, chorégraphique) portée par une jeunesse multiraciale qui y exprime et canalise son désir de trouver sa place dans une société qu'elle ressent comme spontanément plutôt hostile.

Dans son expression dansée, le hip hop revêt de multiples formes (breakdance, hype, smurf, electric boogie, new jack swing, etc.) où se manifestent l'esprit de compétition et la recherche de la prouesse, dans des mouvements et figures souvent acrobatiques qui sollicitent de façon intensive, en appuis et torsions, l'ensemble tête-cou-épaules-bras-mains.

Certains s'interrogent encore sur l'appartenance de cette forme d'expression à l'univers de la danse et même à l'univers artistique, y voyant davantage un mode d'expression purement récréative ou sportive. Il est vrai que la pratique des « battles » ou « défis », organisés aux plans national et international pour désigner des « champions » qui font assaut de prouesses techniques et stylistiques pour se départager, inclineraient à une telle appréciation.

La réalité d'aujourd'hui n'est plus ou plus seulement celle-là. Le hip hop, comme d'autres formes d'expression corporelle issues des nouvelles cultures urbaines, a investi le terrain de l'écriture chorégraphique ; de nombreux chorégraphes du monde de la danse contemporaine s'en sont emparé (pour n'en citer de quelques-uns : Blanca Li, Jose Montalvo, Pierre Doussaint...) Aux États-Unis, Doug Elkins mêle dans un travail de création très « œcuménique » esthétique de danse contemporaine, modern dance, breakdance et capoeira. Par ailleurs, de véritables compagnies de danse à caractère professionnel se sont multipliées dans ce secteur ces dernières années ; on en compte actuellement plus d'une dizaine qui sont régulièrement diffusées, y compris dans le réseau public (notamment Kafig, Boogie Lockers, Actuel Force, Koream, Franck II Louise, Boogie Saï, Makadam, Sailence, Pambe Dance Cie).

En revanche, d'autres encore, comme la capoeira, soulèvent des interrogations sur leur nature même : danse ou sport, à l'instar des dérivés acrobatiques des danses de salon comme le tango et le rock.

Ces diverses formes de danses doivent aujourd'hui conduire les pouvoirs publics à s'interroger sur les conditions dans lesquelles leur enseignement peut être pratiqué, au regard des risques qu'il est susceptible de comporter pour l'intégrité physique des personnes qui le reçoivent.

Les solutions envisageables pour les danses urbaines

Il apparaît utile à ce stade de rappeler le cadre juridique dans lequel des réponses peuvent être apportées.

L'article 2 de la loi du 10 juillet 1989 dispose : « Un décret en Conseil d'État fixera, en tant que de besoin pour la protection des usagers, les conditions de diplôme exigées pour l'enseignement des autres formes de danse que celles visées à l'article 1^{er} de la présente loi » (c'est-à-dire autres que le classique, le contemporain et le jazz). Ce texte appelle deux observations :

- La loi ne crée pas une obligation d'intervention du règlement pour ces autres formes de danse (« un décret fixera en tant que de besoin... »). On pourrait cependant inférer de cette rédaction qu'en l'absence d'intervention du règlement pour des formes de danse nécessitant une protection des usagers, la responsabilité civile de l'État pour abstention fautive de sa part pourrait être engagée.

- Pour ces formes de danse, la loi autorise l'instauration par décret d'un diplôme obligatoire pour tout enseignement rémunéré dès lors qu'il répond essentiellement à une exigence de prévention sanitaire. Mais elle n'interdit pas de définir un champ d'application ou des conditions de délivrance différents de ceux qui ont été retenus pour le classique, le contemporain et le jazz, dès lors que ces différences de régime seraient justifiées au regard de la nature des formes de danse en cause ou de leurs conditions d'enseignement.

Par ailleurs, dans la présentation des solutions envisageables, on tiendra naturellement compte des deux grandes familles de réforme étudiées plus haut, c'est-à-dire, soit de simples aménagements au dispositif actuel tel qu'il résulte de la loi de 1989, soit une réforme plus profonde qui instituerait un double niveau de diplômes : un diplôme de base obligatoire, à objectif de prévention sanitaire, et un diplôme supérieur facultatif sauf pour l'enseignement dans les structures publiques ou subventionnées par l'État.

Enfin, la prise en compte éventuelle des nouvelles formes de danses dans le cadre d'une réforme de la réglementation de l'enseignement de la danse implique d'effectuer un choix terminologique pour les qualifier le plus simplement et clairement possible dans les textes où leur mention expresse serait indispensable. Dès lors qu'il s'agirait de faire le pendant aux termes de « danse classique », de « danse contemporaine » et de « danse jazz » employés par la loi, le terme de « danses urbaines » (au pluriel) semble le plus approprié. Il est le seul susceptible de ne pas créer d'incertitude trop grande sur les formes de danses qu'il recouvre, et notamment, aujourd'hui, les multiples styles de hip hop. Il présente en outre l'avantage, par son caractère générique, de pouvoir englober toute nouvelle forme à venir de danse issue des pratiques spontanées de la jeunesse

urbaine et qui se développerait au point de susciter une demande substantielle d'enseignement, notamment dans le réseau public.

À la lumière de ces considérations, il est permis d'envisager trois types de solutions :

Première solution : étendre le champ d'application du diplôme d'État obligatoire aux danses urbaines

Comme pour toute forme de danse non citée par l'article 1^{er} de la loi de 1989 et dont il apparaîtrait nécessaire d'encadrer les conditions d'enseignement afin d'en prévenir les risques sanitaires, ce type de solution est assurément le plus conforme à la lettre de l'article 2 de cette même loi.

Dans l'hypothèse de la mise en place d'un système de diplômes à deux niveaux, il pourrait être également envisagé que le diplôme de base obligatoire s'applique aux danses urbaines.

Dans l'un ou l'autre cas, il faudrait inclure dans les formations au diplôme obligatoire des éléments de programme en rapport avec la spécificité des risques liés à la pratique des danses urbaines.

Cependant, on ne peut qu'appeler aujourd'hui à la plus grande prudence vis-à-vis de ce type de solution.

La danse hip hop n'obéit pas (ou pas encore) au mode traditionnel de transmission professeur/élève. Les pratiquants les plus anciens ou expérimentés apprennent aux pratiquants plus jeunes. L'apprentissage et la pratique font appel à une forme d'intelligence intuitive du corps et du mouvement.

Il serait certes inexact d'affirmer que cette transmission d'un savoir-faire s'effectue hors de toute mise en perspective théorique, technique, historique ou artistique de nature à le rendre comparable, dans l'esprit de son enseignement, aux danses actuellement couvertes par l'obligation de diplôme d'État. La référence aux grands maîtres, la plupart américains, à l'esprit et aux principes qui les ont guidés, la réflexion sur les techniques et les méthodes d'exécution des positions et mouvements, les préoccupations esthétiques sont de plus en plus présentes dans le travail de transmission opéré par les acteurs les plus réputés du monde hip hop et des autres formes de danses urbaines.

Il n'en demeure pas moins que plaquer le modèle actuel du diplôme d'État obligatoire sur ces nouvelles formes de danse ne serait pas aujourd'hui adapté à leur spécificité même et à celle de leur mode actuel de transmission. Il ne serait pas réaliste de contraindre les praticiens du hip hop à se soumettre aux formations communes aux danses classique, contemporaine et jazz, dont le contenu relève d'une culture chorégraphique qui leur est largement étrangère et qui leur serait d'une utilité très incertaine dans leur enseignement. Même entièrement conçu en fonction

des spécificités des danses urbaines et de leurs modes d'enseignement, un diplôme à caractère obligatoire serait rejeté par le milieu des pratiquants-enseignants. Celui-ci redoute de façon unanime l'institutionnalisation que représenterait pour lui une telle mesure. La lui imposer aujourd'hui risquerait de le braquer contre la puissance publique sans que cela change en quoi que ce soit la réalité quotidienne des pratiques de transmission.

Deuxième solution : subordonner l'enseignement des danses urbaines dans le réseau public à une formation spécifique à l'analyse du mouvement dansé

S'il apparaît peu réaliste d'imaginer que les praticiens des danses urbaines puissent être canalisés dans leurs pratiques d'enseignement rémunéré par un dispositif de diplôme d'État obligatoire, la question se pose en revanche impérativement de savoir comment traiter les problèmes sanitaires posés par la pratique de ces danses dans le cadre du réseau public d'enseignement de la danse.

Cette question n'est plus théorique. De plus en plus d'établissements contrôlés par l'État, qu'il s'agisse de conservatoires nationaux de région, d'écoles nationales de musique et de danse ou d'écoles municipales agréées, doivent faire face à une demande d'enseignement de ces nouvelles formes de danse et organisent en conséquence des stages ou ateliers, tout particulièrement de hip hop. Pour ce faire, ils font appel, soit à des enseignants en fonction dans leur établissement, soit le plus souvent à des intervenants extérieurs choisis parmi les acteurs les plus aguerris de la mouvance hip hop.

Dans le premier cas, il s'agit en général de professeurs de jazz, en principe titulaires du diplôme d'État et/ou du certificat d'aptitude, et donc de personnes dont les qualifications en matière de prévention sanitaire des risques liés aux mouvements dansés ont été évaluées. Mais la spécificité marquée des positions, mouvements et enchaînements pratiqués dans les danses urbaines par rapport au classique, au contemporain et au jazz est telle que leurs compétences en la matière ne sont certainement pas suffisantes au regard de l'exigence de protection des usagers.

S'agissant des intervenants extérieurs choisis parmi les praticiens de terrain et notamment ceux de la mouvance hip hop, ils n'ont pour leur part reçu aucune formation répondant à cette exigence. Certes, la prévention sanitaire est devenue une préoccupation importante chez la plupart des leaders de cette mouvance ; de plus en plus nombreux sont ceux qui travaillent en liaison avec des médecins, des kinésithérapeutes et des kinésilogues. Mais leur approche pragmatique de ces problèmes (qui les conduit à pratiquer des formes d'échauffement en début de séance et d'étiement en fin de séance) ne saurait constituer une garantie suffisante pour les établissements qui font appel à eux.

Dans ces conditions, l'enseignement des danses urbaines dans les établissements du réseau public pourrait être subordonné à une formation préalable en analyse du mouvement dansé, conçue spécialement pour ce type de danses, en liaison étroite avec les acteurs les plus expérimentés de ces formes de danses et conduites avec leur participation active.

Cette formation pourrait être proposée en module facultatif de la formation au diplôme d'État (ou à l'éventuel nouveau diplôme de base) et de la formation à organiser au titre du certificat d'aptitude (ou de l'éventuel nouveau diplôme supérieur) ou en module ultérieur complémentaire.

Elle serait également dispensée, en formation autonome, à toute autre personne souhaitant enseigner des danses urbaines dans le réseau public.

En toute hypothèse, un certificat attestant que ce module de formation a bien été suivi avec succès devrait être exigé pour l'enseignement des danses urbaines dans les établissements d'État, les conservatoires nationaux de région et les écoles nationales de musique et de danse. Cette obligation figurerait dans le schéma directeur d'orientation pédagogique des conservatoires territoriaux contrôlés par l'État.

À terme (d'ici dix ans ?), si l'enseignement des danses urbaines en France était appelé à occuper une place significative et durable dans les établissements du réseau public, il faudrait envisager de transformer le module de formation proposé en une formation plus complète comparable à celles qui devraient faire partie d'une formation diplômante conduisant au certificat d'aptitude dans sa forme actuelle ou à un éventuel diplôme supérieur spécialisé, au même titre que les danses classique, contemporaine et jazz.

Troisième solution : établir des modules spécifiques d'enseignement s'imposant aux conservatoires contrôlés par l'État

Cette solution, moins contraignante que la précédente, consisterait à mettre en place des modules d'enseignement spécialement adaptés au public amateur des conservatoires, conçus conjointement par les artistes du secteur les plus expérimentés et des spécialistes de kinésiologie. Ces modules pourraient être élaborés sous l'égide du Centre national de la danse. Ils seraient revus et adaptés très régulièrement compte tenu de l'évolution de ces formes de danse et de leur pratique ainsi que des connaissances en matière de prévention sanitaire appliquée. Ils constitueraient le cadre dans lequel les établissements du réseau public souhaitant dispenser ce type d'enseignement, à titre permanent ou façon ponctuelle, devraient le mettre en œuvre.

Quatrième solution : mieux informer et sensibiliser les milieux des danses urbaines à la prévention sanitaire

Que l'une des solutions présentées ci-dessus soit ou non retenue, il apparaît souhaitable que, de façon alternative ou complémentaire, et sous l'impulsion et la responsabilité du Centre national de la danse, l'ensemble du réseau des centres publics de formation des enseignants de la danse entreprenne des actions régionalisées de sensibilisation et de formation spécifiques aux problèmes sanitaires posés par l'enseignement et la pratique des danses urbaines, notamment sous forme de stages, ateliers et conférences.

Les mesures et actions suggérées ci-dessus (solutions n° 2, 3, et 4), dont il appartiendrait au Centre national de la danse d'assurer la supervision générale, doivent naturellement, pour être pleinement efficaces, être organisées et conduites avec le concours actif des principaux acteurs du monde des danses urbaines. En matière de hip hop, on pourrait aujourd'hui compter, en France, sur la quarantaine de praticiens les plus réputés et sérieux ayant déjà une expérience solide en matière d'enseignement de leur danse, dont une dizaine pour les formes de top dance (danses debout) et une trentaine pour les formes de breaking (danses au sol). Enfin, compte tenu du caractère acrobatique d'un certain nombre de ces formes de danses, les centres d'éducation populaire et de sport (CREPS), institués dans chaque région, pourraient être utilement associés à ces actions régionalisées.

La démarche à retenir pour les formes de danses à la frontière entre art et sport

L'enseignement des danses dites de salon ou de société telles qu'elles sont pratiquées dans les fêtes et soirées ne pose pas de difficulté particulière au regard de l'objectif de protection de la santé.

Seuls leurs dérivés acrobatiques, et tout particulièrement ceux du tango et du rock, présentent un risque à cet égard. Mais, préalablement à la question de savoir comment répondre sur le fond à l'exigence sanitaire, se pose celle de savoir si l'on a affaire à une forme de danse comme une autre ou plutôt à une discipline sportive. Dans le premier cas, une éventuelle réglementation devrait s'inscrire dans le cadre de la loi du 10 juillet 1989 et faire ainsi l'objet d'un décret d'application de l'article 2 de cette loi, dans le cadre d'une concertation interministérielle engagée à l'initiative du ministère de la Culture. Dans le second cas, il appartiendrait au seul ministère de la Jeunesse et des Sports de trouver les solutions adéquates au travers de ces propres dispositifs de brevets ou autres titres requis dans le cadre de l'éducation physique et sportive.

Cette question reste aussi problématique qu'au moment où la loi de 1989 a été débattue et adoptée.

À bien des égards, ce type de danses, dans ses formes acrobatiques, peut être rapproché du patinage artistique, en ce que, s'il comporte, comme cette discipline sportive, une dimension esthétique évaluée comme telle lors des manifestations auxquelles il donne lieu, il repose essentiellement, comme le patinage artistique, sur une logique de compétition sportive et fait l'objet d'une organisation fédérale aux plans national et international, conçue dans ce même esprit.

D'un autre côté, ces formes de danses acrobatiques n'en restent pas moins étroitement liées, dans leur esthétique même, à leur forme originale, et pourraient dès lors être davantage regardées comme une discipline artistique que comme une discipline sportive.

Sur cette question, l'avis des intéressés eux-mêmes au travers de leurs représentants fédéraux semble déterminant. On ne saurait légitimement leur imposer une logique de réglementation relevant de la loi de 1989 s'ils considèrent pratiquer une discipline sportive, ou, inversement, leur imposer une logique de réglementation sportive s'ils sont convaincus de pratiquer avant tout un art.

Quoi qu'il en soit, une éventuelle réglementation de l'enseignement en ce domaine pour répondre à des exigences de prévention sanitaire nécessite une concertation entre le ministère de la Culture et le ministère de la Jeunesse et des Sports.

Après consultation des fédérations intéressées, ces deux ministères devraient opter, soit pour le maintien du statu quo, soit pour l'une des deux voies de réglementation mentionnées plus haut.

S'agissant enfin de la capoeira, cette danse pugilistique et acrobatique d'origine brésilienne, née à Bahia au XVII^e siècle, s'est d'abord développée dans les rues de cette ville et de Recife puis hors du Brésil, pour attirer aujourd'hui un nombre croissant de pratiquants dans le monde entier.

Même s'il s'agit à l'origine, et à l'inverse du rock et du tango acrobatiques, d'un sport ayant dérivé vers une certaine forme de danse tout en conservant des mouvements et enchaînements acrobatiques, la capoeira soulève aujourd'hui le même type d'interrogation que les danses acrobatiques issues des danses de salon et le même type de démarche pourrait être retenu.

La conformité du dispositif de formation des enseignants aux exigences du service public

Renforcer l'égalité devant le service public

Service public, monopole et concurrence

La loi du 10 juillet 1989, en créant un diplôme obligatoire pour l'enseignement rémunéré de la danse, a, dans un but d'intérêt général, la protection de la santé des « usagers » (terme employé par la loi), transformé cette activité en profession réglementée.

La mise en œuvre de cette loi a conduit à l'instauration d'un dispositif de formation des enseignants qui est lui-même réglementé puisqu'aux termes d'un arrêté ministériel d'application de la loi (en dernier lieu l'arrêté du 11 avril 1995) : « La formation conduisant à la délivrance de ce diplôme... est assurée par des centres de formation créés ou habilités par le ministre chargé de la culture et fonctionnant selon les modalités définies... » par ce même arrêté.

Ainsi, le système de formation des enseignants de la danse, tel qu'il résulte de la loi, présente toutes les caractéristiques d'un service public dont l'État a la responsabilité.

Pour autant, les textes actuels n'ont pas établi une organisation monopolistique ou exclusivement publique de ce service public. D'une part en effet, le ministère de la Culture n'a pas jusqu'à présent « créé » ses propres centres de formation (qui auraient alors pu prendre la forme de services de l'État ou d'établissements publics placés sous sa tutelle) mais a procédé par habilitation de centres. D'autre part, ces centres ont en pratique été mis en place, pour les uns, à l'initiative de l'État (en association avec des collectivités territoriales), pour les autres à l'initiative de personnes privées.

Si bien que l'organisation actuelle du service public de la formation des enseignants de la danse se caractérise par une pluralité d'acteurs qui ont, en majorité, un statut de droit privé et sont placés dans une situation potentielle ou réelle, selon leur localisation, de concurrence.

Cette situation ne va pas de soi. Le caractère réglementé de la profession de professeur de danse aurait pu et pourrait encore justifier l'instauration d'un dispositif de formation des enseignants à caractère exclusivement public, en gestion directe par l'État, ou par l'entremise d'un établissement public placé sous sa tutelle, ou encore par décentralisation à l'une des catégories de collectivités territoriales. On pourrait également concevoir que cette activité fasse l'objet, conformément à la loi n° 93-122 du 29 janvier 1993 ¹, d'une délégation de service public à un opérateur de dimension nationale ou répartie entre plusieurs opérateurs territoriaux. Il est même permis de se demander si l'État, dès lors qu'il choisit de s'appuyer sur des opérateurs de droit privé, n'est pas tenu de recourir aux procédures de publicité préalable et de mise en concurrence organisées par cette loi.

Quoi qu'il en soit, le dispositif actuel de formation au diplôme d'État pourrait être amélioré au regard des principes qui doivent caractériser l'organisation et le fonctionnement du service public. Deux points méritent à cet égard une attention particulière.

L'égal accès à la formation

Le dispositif de formation relatif au diplôme d'État, mis en place dans le cadre de l'arrêté ministériel du 11 juillet 1995, comprend actuellement quatre types d'opérateurs de statut différent :

- 2 centres relèvent directement du Centre national de la danse (CND) lui-même, établissement public de l'État, au travers de l'un de ses départements, l'Institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques (IPRC), dont l'activité de formation au titre du diplôme d'État, se déploie à Paris et à Lyon ².

- 4 centres de formation des enseignants de la danse et de la musique (CEFEDM), établissements d'enseignement supérieur ayant le statut d'associations, créés à l'initiative de l'État, avec la participation des conseils régionaux concernés. Les 3 centres fonctionnant d'ores et déjà, constitués sous statut associatif, sont installés à Bordeaux, Poitiers et Rouen. Le CEFEDM de Nantes, constitué entre la région de Bretagne et la région des Pays-de-la-Loire sous la forme d'un syndicat mixte, commencera à fonctionner en 2001-2002.

- 2 centres ont été mis en place par des centres d'éducation populaire et de sport (CREPS), établissements publics de l'État ayant

1. Loi relative à la prévention de la corruption et à la transparence de la vie économique et des procédures publiques (articles 38 à 41).

2. Les formations dispensées par le CND ne concernent que les danseurs professionnels (200 heures et 400 heures).

principalement une vocation d'entraînement au sport de haut niveau et de formation aux métiers du sport et de l'animation. Les 2 « CREPS » concernés sont ceux de Montpellier et de Nancy.

- 24 centres de caractère privé, tous adossés à une école de danse : 10 à Paris, 4 en Provence-Alpe-Côte d'Azur, 2 en Languedoc-Roussillon, 2 en Midi-Pyrénées, 2 en Rhône-Alpes, 1 dans le Nord-Pas-de-Calais, 1 en Auvergne et 2 en Guadeloupe.

Une telle organisation s'expose à au moins deux critiques majeures qui représentent autant d'atteintes au principe de l'égalité d'accès à ce service public :

Des écarts considérables de coût pour les usagers entre les centres publics et les centres privés

Essentiellement financés par subventions publiques (CEFEDM), ou dans le cadre du budget général des établissements publics dont ils font partie (centres du CND-IPRC), les centres mis en place à l'initiative de la puissance publique affichent un coût à la charge des usagers qui n'excède pas 550 euros environ pour une formation complète de 600 heures étalée sur deux années (CEFEDM), la formation de 400 heures dispensée aux danseurs professionnels par le Centre national de la danse étant quant à elle gratuite pour les candidats, du fait de sa prise en charge dans le cadre des mécanismes de financement de la formation continue.

Financés essentiellement par les usagers eux-mêmes (et, pour certains d'entre eux, sur les excédents de recettes des écoles de danse auxquelles ils sont adossés), les centres privés affichent des tarifs qui s'échelonnent entre 3000 et 4300 euros environs. Plus surprenant, des tarifs équivalents sont pratiqués par une structure publique, le CREPS de Lorraine, qui, pour son activité de formation au diplôme d'État, très secondaire par rapport à ses missions dans le domaine sportif, fonctionne manifestement selon une logique de centre privé.

Des bourses peuvent être attribuées par le ministère de la Culture (directions régionales des affaires culturelles) aux stagiaires à faibles ressources. Leur montant varie de 1 677 à 2 897 euros en fonction des ressources des intéressés. Certaines régions ont également mis en place des aides de même nature. Enfin, certains centres consentent à leurs frais des réductions de tarifs parfois importantes.

Il n'en reste pas moins que, pour un dispositif national de formation, les écarts de tarifs à la charge des stagiaires, dont on peut penser que la majorité ne reçoit aucune bourse ¹, sont incompatibles avec l'égalité d'accès que l'on est en droit d'attendre d'un service public.

1. Il n'existe pas de statistiques au niveau central permettant d'avoir une vue précise sur ce point.

En mettant en place un centre de formation d'apprentis (CFA), le centre de formation adossé à l'école supérieure de danse de Cannes pense avoir partiellement résolu le problème du coût de la formation au diplôme d'État, tant pour les centres de formation habilités que pour les stagiaires eux-mêmes. Le régime de la formation professionnelle en alternance permet en effet à des jeunes de 18 à 25 ans de préparer leur insertion dans l'entreprise, dans le cadre d'un contrat de travail rémunéré de 30 à 75 % du SMIC, combinant formation théorique en CFA et formation pratique dans l'entreprise, sous la direction et le contrôle d'un tuteur ou maître d'apprentissage. Cette formation fait l'objet d'un financement public via la taxe d'apprentissage et les concours financiers des conseils régionaux.

Appliqué à la formation au diplôme d'État, ce dispositif assure aux jeunes ayant passé avec succès l'examen d'aptitude technique et trouvé l'employeur adéquat (école de danse, centre culturel, etc) la gratuité de cette formation. Hors la mise en situation pédagogique auprès de l'employeur, la formation reste dispensée par le centre de formation au diplôme d'État, auquel le CFA, utilisé comme simple structure juridique de mobilisation des fonds publics de la formation professionnelle, délègue sa mission de formation théorique.

S'il n'appartient pas à l'auteur de ce rapport d'émettre une objection à l'encontre de cet habile montage juridique, celui-ci n'est acceptable qu'à la condition que la formation pratique dispensée par l'employeur corresponde bien à un apprentissage réel auprès d'un professeur de danse qualifié, c'est-à-dire au moins titulaire du diplôme d'État et ayant une expérience professionnelle d'enseignement d'une certaine durée, et qu'il ne serve pas en réalité à payer au rabais un enseignant. Les initiateurs du dispositif cannois font sur ce point observer qu'au contraire, il peut aiguiller vers le diplôme d'État des personnes qui enseigneraient en marge de la loi.

Quoi qu'il en soit, ce montage, actuellement circonscrit au centre de formation de Cannes, ne semble pas voué à s'étendre rapidement, sans doute en raison de sa complexité même, des risques qu'il comporte et de la limitation de son application aux jeunes de 18 à 25 ans préalablement embauchés dans une structure pratiquant l'enseignement de la danse.

La très inégale répartition des centres sur le territoire national

La situation d'inégalité en termes de coût pour les usagers est aggravée par la répartition des centres sur le territoire national ¹. En mettant de côté les centres parisiens et lyonnais du CND-IPRC qui se consacrent exclusivement à la formation au diplôme destinée aux danseurs professionnels (formations de 200 et 400 heures), il apparaît globalement, que les centres fonctionnant selon une logique publique, avec les tarifs les plus bas, c'est-à-dire les CEFEDM, sont tous situés sur la moitié ouest du

1. Cf. la carte de l'annexe 6.

territoire métropolitain, tandis que les centres fonctionnant selon une logique privée se concentrent à Paris (10 centres) et dans le quart sud-est du territoire (8 centres, dont 6 sur l'arc méditerranéen).

Cette répartition met en lumière :

- l'absence de concurrence territoriale entre centres publics et centres privés, qui aurait pu pallier au moins en partie les conséquences négatives, au regard du principe de l'égalité d'accès, des écarts tarifaires entre les CEFEDM et les autres centres de formation ;
- la faiblesse de la couverture du quart nord-est en structures de formation, qu'elles soient publiques ou privées, et, si l'on met de côté Paris, de toute la moitié nord du territoire.

Naturellement, la répartition actuelle des centres de formation des enseignants correspond dans une large mesure à celle des écoles de danse, très concentrées dans l'agglomération parisienne et dans le quart sud-est de la métropole.

Cette situation appelle néanmoins des mesures correctrices permettant d'assurer davantage d'égalité dans l'accès au service public de la formation des enseignants de la danse :

- La mise en place de CEFEDM sur toutes les parties du territoire où ils font défaut, soit pour offrir une alternative aux centres privés, soit pour combler un vide absolu ou quasi absolu. Il est impératif, à cet égard, d'en créer un dans chacune des zones suivantes :
 - dans la région Nord-Pas-de-Calais, par exemple à Roubaix, eu égard à la présence du ballet du Nord et de son école de danse ;
 - dans le grand est, à Nancy (présence du conservatoire national de région et du ballet de Lorraine) ou à Strasbourg (conservatoire national de région et ballet du Rhin) ;
 - dans le sud, où il serait souhaitable de prévoir deux implantations : l'une dans l'agglomération lyonnaise, pour couvrir Rhône-Alpes, Bourgogne et Franche-Comté ; l'autre pour couvrir l'arc méditerranéen : par exemple à Montpellier (pour couvrir aussi une partie du sud-ouest, et du fait de la présence d'un conservatoire national de région et d'un centre chorégraphique national) ou à Marseille (école du ballet) ou Nice (conservatoire national de région) ;
 - enfin, dans l'agglomération parisienne, où il est incompréhensible que, pour la formation complète de 600 heures, les structures privées se partagent la totalité du marché !
- Une uniformisation des droits d'inscription pratiqués par les CEFEDM. Le CEFEDM interrégional de Nantes, ouvert en 2001-2002, devrait pratiquer un tarif nettement inférieur à celui des trois autres (de l'ordre de 150 à 180 euros). Cela est en soi une bonne chose, mais s'agissant d'un réseau national essentiellement financé sur fonds publics, un alignement des tarifs des 4 centres paraît s'imposer.

L'égalité devant le dispositif d'évaluation

L'arrêté ministériel du 11 juillet 1995 a fixé les modalités d'évaluation des candidats au diplôme. L'attention de l'auteur de ce rapport a été appelée par plusieurs de ces interlocuteurs sur les faiblesses de ce dispositif au regard des principes d'impartialité et d'objectivité qui s'imposent en la matière et conditionnent l'égalité des chances entre les candidats et la qualité égale du diplôme au plan national.

Les interrogations et critiques ne portent pas sur les conditions dans lesquelles se déroule l'examen d'aptitude technique, préalable à l'inscription dans les centres de formation. L'organisation centralisée de ces examens à Paris et à Lyon sous la responsabilité du Centre national de la danse, ainsi qu'à Bordeaux sous la responsabilité du CEFEDem, présente à cet égard, comme la composition même des jurys, toutes les garanties ¹.

Il semble en revanche qu'une réflexion doive être engagée sur ce point en ce qui concerne l'évaluation des candidats au terme de chacune des unités de formation dispensées en vue de la délivrance du diplôme d'État.

Bien que déjà distendu par l'arrêté de 1995, le lien de proximité entre les centres de formation et les jurys semble encore trop étroit à certains observateurs et à certains de ceux qui ont été amenés à siéger dans ces jurys : d'une part, en effet, les évaluations se déroulent encore en principe dans les centres de formation ; d'autre part, les jurys sont composés par les préfets sur proposition des directeurs des centres.

Si les jurys ne peuvent comprendre qu'un représentant du centre de formation, choisi parmi les membres de l'équipe pédagogique, le souci des centres privés d'obtenir des taux de réussite attractifs pour les candidats potentiels et de mieux assurer leur équilibre financier peut conduire certains d'entre eux à inciter les membres du jury à une excessive mansuétude. Plus grave encore, le dispositif actuel ne garantit pas totalement le nécessaire secret qui doit entourer le choix des sujets des épreuves, risquant ainsi de rompre l'égalité des chances entre les candidats.

Enfin, le principe même de l'organisation et du déroulement des évaluations dans chacun des centres peut conduire, du fait de la coexistence de centres privés fonctionnant selon une logique de rentabilité et de centres financés sur ressources publiques, à un manque d'homogénéité, au plan national, dans le niveau de difficulté des épreuves et surtout dans le degré de sévérité des jurys.

Aussi apparaît-il fort souhaitable que soit rapidement étudiée une réforme des modalités d'évaluation des candidats, passant par une centralisation régionale ou interrégionale de l'organisation et du déroulement des épreuves. Une telle réforme pourrait s'inspirer des modalités

1. S'il fallait alléger la charge matérielle de ces trois centres d'examen, eu égard à la durée des épreuves et au nombre des candidats, faudrait-il alors simplement envisager d'ouvrir un quatrième centre d'examen, qui pourrait être confié au nouveau CEFEDem de Nantes.

actuellement retenues pour l'examen d'aptitude technique ou, en Île-de-France, de l'organisation centralisée au niveau régional mise en place à l'initiative de la direction régionale des affaires culturelles.

Ce dispositif n'est pas nécessairement incompatible avec la prise en compte du travail des équipes pédagogiques des centres de formation et de leur propre appréciation des mérites des candidats. Une évaluation de leur part dans le cadre d'un contrôle continu pourrait être intégrée, avec une pondération minoritaire, à l'évaluation globale et finale par les jurys régionaux ou interrégionaux.

Améliorer la qualité du service de la formation

Renforcer le système de formation des formateurs

La qualité des formateurs constitue une condition essentielle de la qualité des futurs enseignants de la danse.

Le Centre national de la danse, en tant que centre de ressources des disciplines et métiers de la danse, a vocation à jouer en ce domaine un rôle majeur.

Il lui appartient d'impulser, de coordonner, d'exploiter et de diffuser l'ensemble des travaux de recherche menés dans toutes les disciplines en rapport avec l'art de la danse et son enseignement, afin d'enrichir sans cesse le corpus de référence des formateurs.

Il lui appartient tout particulièrement de lancer, superviser et exploiter le travail de recherche susceptible de développer et de rendre plus efficaces les méthodes et outils pédagogiques liés à l'enseignement de la danse et à la formation des enseignants.

Comme il l'a fait récemment avec l'université de Paris VIII en contribuant à la création de cursus universitaires au niveau de la licence et de la maîtrise dans le domaine de l'analyse du mouvement dansé, le Centre national de la danse doit jouer auprès des pouvoirs publics un rôle essentiel de proposition pour la mise en place ou l'adaptation de filières notamment universitaires, susceptibles d'être suivies par tous les formateurs des enseignants de la danse.

Dans le même esprit, des partenariats doivent pouvoir être noués avec les grandes institutions chorégraphiques et de formation des danseurs professionnels afin que le maximum de formateurs soit en mesure, sous forme de stages d'observation et de rencontres avec les artistes et professeurs qui y travaillent, de tirer profit des gisements considérables de savoir-faire et d'expérience pédagogiques que possèdent ces grandes institutions.

Le Centre national de la danse doit s'affirmer comme l'opérateur principal de la formation des formateurs, notamment en mobilisant les compétences existant en ce domaine dans les grands établissements de formation des danseurs professionnels. Cette mission complètera, en amont, le rôle d'organisation, qui lui incombe au premier chef, de la formation diplômante à mettre en place pour les candidats au certificat d'aptitude ou, s'il était institué, du diplôme supérieur d'enseignement de la danse.

À terme, il conviendrait que l'ensemble, ou le plus grand nombre des formateurs en activité dans les centres de formation pour des enseignements pédagogiques, soient titulaires du certificat d'aptitude ou, s'il s'y substitue, du diplôme supérieur.

Favoriser l'ouverture des centres de formation sur leur environnement artistique et culturel

Il est essentiel que les centres de formation pour le diplôme obligatoire et les structures de formation qui seront mises en place par le Centre national de la danse pour le certificat d'aptitude ou le diplôme supérieur, s'ouvrent sur leur environnement artistique et culturel.

S'agissant des futures structures de formation au certificat d'aptitude ou diplôme supérieur, les dispositifs mis en place continueront de s'adresser pour l'essentiel (à titre exclusif, pour le diplôme supérieur) à des professionnels de la danse. Par ailleurs, ces formations associeront les deux conservatoires nationaux supérieurs. Ces deux facteurs contribueront à ouvrir les futurs enseignants supérieurs sur leur environnement artistique, notamment en les mettant en contact avec le corps enseignant et les élèves de ces deux établissements.

Quant aux centres de formation au diplôme obligatoire (l'actuel diplôme d'État ou le diplôme de base qui s'y substituerait), et tout particulièrement les CEFEDM, qui ont vocation à s'affirmer comme les opérateurs de référence en ce domaine, ils devront rechercher toutes les opportunités pédagogiques de mise en contact de leurs stagiaires avec la vie culturelle de leur région. Cet effort portera bien sûr prioritairement sur le secteur de la danse (observation de cours, de répétitions et de spectacles des compagnies) mais aussi sur les autres arts, afin de stimuler leur curiosité intellectuelle et artistique.

Développer la formation continue des enseignants

Quasi inexistante avant que ne se mette en place le Centre national de la danse, la formation continue des enseignants de la danse commence à prendre forme sous l'impulsion de l'institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques de cet établissement.

Stages, cycles de formation thématiques et séminaires doivent prioritairement permettre de répondre à une demande effective des enseignants, telle qu'elle peut être perçue au travers de questionnaires et d'enquêtes auprès de panels représentatifs de cette population et de ses diverses composantes. Ce travail régulier d'observation et d'écoute devra conduire le Centre national de la danse à définir et actualiser périodiquement sa stratégie d'intervention en ce domaine.

Instaurer une évaluation des centres de formation

Tout reste à faire en ce domaine alors que cette évaluation est la condition sine qua non d'une amélioration continue des performances des structures de formation.

Le préalable à l'amorce d'un tel processus repose dans la détermination des responsabilités en ce domaine.

Deux solutions peuvent à cet égard être envisagées :

- On pourrait concevoir que cette mission incombe au Centre national de la danse, dans le cadre d'une responsabilité générale qui lui serait reconnue en matière d'organisation et de contrôle des formations au diplôme obligatoire. Mais il conviendrait dans ce cas que le Centre national de la danse renonce à assurer lui-même des formations au travers de son institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques (les 200 heures et les 400 heures destinées aux danseurs professionnels), afin de ne pas être à la fois juge et partie. Cela impliquerait aussi que le Centre se dote d'une petite équipe d'inspection, spécialement et exclusivement vouée à cette tâche.

- Une autre solution, plus conforme à la tradition administrative française et préconisée par l'auteur de ce rapport, serait que le ministère de la Culture lui-même, au travers de l'inspection générale de l'administration et de l'inspection de la danse, prenne en charge une fonction de conseil et de contrôle de gestion, pour l'une, de conseil et de contrôle pédagogiques, pour l'autre. Cette solution serait la plus logique dès lors que c'est le ministre qui délivre les habilitations. Pour renforcer sa capacité d'intervention, aujourd'hui saturée, l'inspection de la danse pourrait recourir à des chargés de mission, en soutien ou en délégation d'inspecteurs en titre, choisis parmi un panel de personnalités particulièrement qualifiées.

À terme, si les centres de formation venaient, dans le cadre d'un mouvement de décentralisation, à passer sous la responsabilité des régions ou de groupements de régions, le ministère de la Culture au travers de ces services d'inspection, ou le Centre national de la danse, selon la solution retenue, devrait en conserver le contrôle pédagogique.

Mieux assurer le respect des textes

Le préalable : renforcer les moyens de connaissance du secteur de l'enseignement de la danse

En organisant les conditions de l'enseignement de la danse, la loi du 10 juillet 1989 a :

- placé l'administration dans l'obligation de connaître le plus précisément possible la réalité, quantitative et qualitative, des acteurs et des pratiques de l'enseignement de la danse, afin d'assurer une bonne application de la réglementation ;
- donné à l'administration les instruments statistiques lui permettant de mieux appréhender la vie de ce secteur, en instaurant des mécanismes de décisions individuelles liés au diplôme d'État (examen d'aptitude technique, dispenses, équivalences, bourses, déclarations liées à l'exploitation des établissements d'enseignement, etc.).

Si l'on ajoute à cela les éléments d'information statistique antérieurs à la loi, liés notamment au dispositif du certificat d'aptitude, et, postérieurement à la loi, l'outil important que représente en ce domaine le Centre national de la danse créé en janvier 1998, le ministère dispose d'une capacité réelle de connaissance du secteur de l'enseignement de la danse.

En réalité, cette capacité est loin d'être exploitée. Chaque direction régionale des affaires culturelles tient (ou ne tient pas) ses propres statistiques, en l'absence d'un cadre uniforme fixé par l'administration centrale. Celle-ci ne s'est manifestement pas organisée pour centraliser ces données afin de tenir et mettre à jour régulièrement un tableau de bord national rassemblant l'ensemble des indicateurs existants.

Il est impératif que le ministère de la Culture et le Centre national de la danse établissent ensemble, à partir des données dont l'un et l'autre disposent déjà ou pourraient disposer, un cadre méthodologique et procédural permettant de dresser et de tenir un tel tableau de bord, indispensable en tant qu'instrument d'information et d'aide à la décision.

Mieux constater et pouvoir réellement sanctionner les situations illégales

La route est encore longue pour atteindre cet objectif qui est pourtant une exigence élémentaire pour l'État. Il faut en effet affronter et pallier :

Une réalité probable : le caractère encore massif des situations illégales

Il est particulièrement difficile d'évaluer de façon précise les situations d'exercice illégal de l'activité d'enseignement de la danse. Le critère du nombre des plaintes et des dénonciations, d'ailleurs non comptabilisées au plan national, ne suffirait pas à lui seul à rendre compte de l'importance du phénomène. D'abord parce que c'est souvent un simple défaut d'affichage qui est à l'origine de ces dénonciations. Ensuite parce que la réglementation reste inconnue de nombreuses familles.

Une évaluation de l'ampleur des situations d'exercice illégal peut cependant être tirée de la confrontation entre le nombre de cours de danse, estimé très approximativement entre 20 000 et 30 000, et le nombre de demandes de dispenses du diplôme au titre de l'article 11 de la loi du 10 juillet 1989, par les personnes qui enseignaient la danse depuis plus de trois ans à la date de publication de la loi : de l'ordre de 8 000. La loi n'ayant pas fixé de terme à cette procédure de régularisation, des demandes continuent à être présentées aux directions régionales des affaires culturelles. Faut-il maintenir indéfiniment ouverte cette possibilité de régularisation ? Plus le temps passe et plus l'application de cette disposition prend un caractère absurde : comment admettre, douze ans après l'ouverture de cette voie de régularisation, qu'il se trouve encore aujourd'hui des personnes répondant à la condition légale et qui n'auraient pas encore été en mesure d'en demander l'application ! Le moment paraît venu, à l'occasion d'une modification de la loi, d'abroger son article 11. Pour donner une dernière chance à celles et ceux qui ne l'ont pas encore saisie, cette abrogation pourrait ne prendre effet que dans le délai d'un an suivant l'entrée de vigueur de la loi modificative.

Quoi qu'il en soit, l'essentiel du « stock » des enseignants en situation illégale ne pourra être résorbé que très difficilement. Nombre d'activités exercées, soit à titre individuel, soit dans un cadre associatif dans des organismes socioculturels, sont présentées comme des métiers et activités d'« animation » ou d'« expression corporelle ». Il est et restera souvent délicat d'établir une distinction nette entre des appellations retenues dans le dessein d'échapper à la réglementation sur l'enseignement de la danse et des activités qui ne relèvent effectivement pas d'un tel enseignement.

Dans ce contexte, il apparaît absolument indispensable que le ministère de la Culture engage ou suscite régulièrement des campagnes

d'information et de sensibilisation, aux plans national et surtout régional, afin d'inciter ceux qui enseignent la danse en marge de la loi à entrer dans une démarche de régularisation et d'éveiller la vigilance des parents et de tous ceux qui reçoivent un enseignement de danse dans des structures purement privées ou en milieu associatif, sur les risques et les responsabilités encourus.

Dans cet esprit, des opérations d'information menées conjointement par les directeurs régionaux des affaires culturelles et les médias régionaux pourraient avoir une grande efficacité.

Une faiblesse certaine : celle des moyens de constatation des situations illégales

Indépendamment des infractions qu'elle a créées en vue de réprimer les manquements aux règles qu'elle a édictées, la loi ne comporte aucune disposition particulière en vue d'assurer sa bonne application. Elle n'a instauré à cette fin aucun dispositif spécial de police administrative ou de police judiciaire. Le contrôle de l'application de la loi relève dans ces conditions des autorités et des procédures de droit commun.

Au plan national, le ministère de la Culture ne dispose pas d'un corps de contrôle habilité à entreprendre des actes d'investigation sur place et sur pièces en vue de constater des infractions et d'en saisir l'autorité judiciaire. Au plan local, il appartient aux préfets de département de veiller à l'application de la réglementation relative à l'enseignement de la danse dans le cadre de leurs pouvoirs de police administrative, notamment au titre de la protection de la santé, et, le cas échéant, de saisir le procureur de la République de toute infraction dont ils auraient connaissance en la matière, conformément à l'article 40 du code de procédure pénale.

On pourrait envisager d'aller plus loin en confiant à un corps de contrôle ou d'inspection le pouvoir de constater sur place par procès-verbal les infractions à la loi du 10 juillet 1989 et à son décret d'application du 27 février 1992, qu'il s'agisse de l'exercice illégal de l'enseignement de la danse ou du non-respect des règles relatives aux conditions d'exploitation des salles de danse.

Pour le ministère de la Culture, le mieux serait naturellement que de tels pouvoirs soient confiés à des agents de l'un de ses services d'inspection. Mais il paraît peu réaliste de l'envisager à court terme dès lors que de façon générale, l'État veille à ne pas disperser entre un trop grand nombre de services ou de corps d'inspection ses prérogatives en matière de constatation d'infraction.

Dès lors, la solution pourrait être de confier ce pouvoir à un service d'inspection d'un autre ministère disposant déjà de pouvoirs de même nature qui seraient étendus, par la loi, aux infractions en matière d'enseignement de la danse. Le service le mieux placé à cet égard pourrait être celui des inspecteurs de la direction générale de la concurrence, de la consommation et de la répression des fraudes, dès lors que ces agents

pourraient être assistés, dans cette mission, par des agents du ministère de la Culture, qu'il s'agisse de fonctionnaires des directions régionales des affaires culturelles ou de membres de l'inspection de la danse.

Dans l'immédiat et en l'absence de tout contrôle sur place ¹, les préfets ne connaissent des manquements à la réglementation que sur plaintes et dénonciations. Celles-ci donnent lieu dans le meilleur des cas à une démarche auprès des personnes en cause en vue de recueillir leurs explications et, s'il y a lieu, de mettre fin aux manquements dénoncés. Dans des cas plus rares, les préfets saisissent le parquet de faits qui leur paraissent pénalement répréhensibles. Mais, pour les raisons évoquées ci-après, ces affaires sont classées sans suite.

Une impossibilité absurde : celle de poursuivre et de sanctionner les infractions

Une amélioration des conditions de constatation des manquements aux prescriptions relatives à l'enseignement de la danse n'aurait de sens que si les dispositions pénales prévues par la loi de 1989 étaient effectivement applicables. Or certaines d'entre elles sont rédigées de telle façon que leur application est impossible !

On entre dans l'univers de l'absurde lorsque, comme c'est le cas des infractions instituées par l'article 9 de la loi (enseignement sans diplôme, manquement aux obligations en matière de déclaration, d'hygiène, de sécurité et de contrôle médical), l'infraction n'est constituée qu'en cas de récidive. Or, il ne peut y avoir de récidive que si cette infraction a déjà fait l'objet d'une condamnation. Mais une telle condamnation préalable est évidemment impossible puisqu'il n'y a pas d'infraction, aux termes de la loi, que s'il y a récidive !

Cette malfaçon flagrante de la loi explique sans doute que le gouvernement ait jugé nécessaire de reprendre ces mêmes infractions dans les articles 7 à 9 du décret du 27 février 1992, sans introduire cette condition absurde de récidive. On se trouve ainsi dans la situation étonnante d'infractions définies dans la loi elle-même et reprises, mais modifiées dans leur définition même et donc dans des conditions de légalité douteuse, par son décret d'application !

Il conviendrait naturellement de revoir la rédaction d'ensemble de ces dispositions pénales à l'occasion d'une réforme législative du régime juridique de l'enseignement de la danse. Dans ce cas, il pourrait être envisagé d'aggraver les peines encourues en retenant des peines délictuelles et non simplement contraventionnelles.

1. Les inspections effectuées sur la requête des commissions locales chargées de donner un avis sur les demandes de dispense du diplôme d'État au titre de l'article 11 de la loi ne peuvent être regardées comme relevant d'un contrôle de la bonne application de la loi mais comme un élément de la procédure administrative d'instruction de ces demandes.

Deuxième partie

La formation et le devenir des danseurs professionnels

Éléments de réflexion en vue de l'élaboration d'un schéma directeur concernant l'enseignement de la danse à but professionnel

La nécessaire prise en compte de la spécificité du système de formation des danseurs professionnels

Enseignement « supérieur » ou enseignement « à but professionnel » ?

Dans la terminologie consacrée du secteur de l'enseignement et de la formation, l'« enseignement supérieur » vise des filières et organismes qui dispensent un enseignement post-baccalauréat, qu'ils aient ou non un but affiché de formation professionnelle. Il se distingue ainsi de l'enseignement primaire et secondaire auquel il fait suite.

Le secteur de l'enseignement de la danse ignore très largement cette définition et a tendance à qualifier de « supérieur » les enseignements et les établissements à but professionnel. La raison de cette confusion tient à une particularité essentielle de la danse par rapport aux autres disciplines et notamment aux autres enseignements artistiques : la formation initiale des danseurs professionnels s'achève et leur carrière professionnelle commence au moment où débute la formation à but professionnel dans les autres disciplines artistiques. C'est ainsi que la majorité des élèves danseurs des conservatoires nationaux supérieurs sont des mineurs scolarisés dans l'enseignement général secondaire alors que la quasi-totalité des élèves musiciens de ces établissements sont majeurs.

Il serait plus clair, au regard des définitions habituellement retenues dans le système de l'éducation nationale et de la compréhension qu'en a la population dans son ensemble, de renoncer à utiliser le terme

« supérieur » pour qualifier l'enseignement de la danse à but professionnel qui est en réalité une formation professionnelle initiale.

Seuls les conservatoires nationaux supérieurs de Paris et de Lyon justifient l'emploi de ce qualificatif dans la mesure où les élèves ayant accompli la totalité du cursus pédagogique, au terme de 4 années (Lyon) ou de 5 années de formation (Paris)¹, et dont l'âge est compris entre 17 et 23 ans (Paris) ou entre 18 et 24 ans (Lyon), ont reçu une formation sanctionnée par un diplôme de niveau supérieur, homologué comme tel au niveau 2 (bac+3).

Sous cette réserve qui, naturellement vaudrait pour tout autre établissement, public ou privé, assurant le même type de cursus et de niveau de formation, il apparaît préférable, dans un souci de clarté, de qualifier l'enseignement et les établissements dont la vocation est de former des danseurs professionnels pour ce qu'ils sont effectivement, c'est-à-dire un enseignement et des établissements « professionnels » ou « à but professionnel ».

Ce qui conduit à mettre en évidence une autre distinction, celle-ci nettement plus pertinente parce qu'elle reflète deux logiques et deux systèmes d'enseignement foncièrement différents : celle qui doit être établie entre l'enseignement de la danse à but professionnel et l'enseignement qui s'adresse à des amateurs, en veillant à assurer une articulation cohérente entre ces deux types d'enseignement.

Un guide de conduite pour l'État lui-même

L'idée d'élaborer un schéma directeur susceptible de couvrir l'enseignement de la danse à but professionnel a pour mérite essentiel d'amener la puissance publique à réfléchir aux principes qui doivent guider l'organisation et le fonctionnement des établissements qui relèvent de sa responsabilité exclusive mais aussi aux conditions dans lesquelles L'État est amené à soutenir d'autres établissements ayant la même vocation.

Un tel document devra naturellement être élaboré à la lumière du schéma directeur existant (et en cours de refonte) pour l'enseignement de la danse dans les conservatoires territoriaux aidés par l'État et placés sous son contrôle pédagogique, afin d'assurer la cohérence d'ensemble du système public d'enseignement de la danse. Mais il ne saurait être, dans le domaine de la danse, une simple transposition ou adaptation du document établi pour les conservatoires territoriaux.

D'abord parce que les établissements visés poursuivent des buts très différents : dans un cas l'enseignement d'une pratique artistique en amateur, dans l'autre la formation de danseurs professionnels.

1. Y compris l'année de mise en situation pré-professionnelle (Junior Ballet au CNSMD de Paris, Jeune Ballet au CNSMD de Lyon).

Ensuite parce que ces deux types d'enseignement font l'objet d'une organisation elle-même très différente : le secteur de l'enseignement public de la danse en amateur comprend plus d'une centaine de conservatoires territoriaux ¹ répartis dans autant de villes et accueille près de 13000 élèves ; les écoles à but professionnel sont composées principalement de trois écoles d'État et de trois écoles de statut associatif relevant de la responsabilité conjointe de l'État et des collectivités territoriales concernées, et qui, au total, forment chaque année à peine plus de 500 élèves.

Les buts poursuivis au travers des schémas directeurs sont également fort différents dans les deux cas.

Le schéma directeur des conservatoires territoriaux vise à assurer la cohérence pédagogique d'ensemble d'un dispositif organiquement très dispersé. Il garantit l'unité de l'organisation pédagogique des établissements concernés et constitue le cadre de référence du contrôle pédagogique exercé par l'État sur ces établissements.

Un schéma directeur de l'enseignement à but professionnel qui couvrirait le secteur de la danse devrait se fixer pour objectif premier de susciter, grâce à une très large autonomie des établissements concernés, une émulation pédagogique entre ces établissements afin de garantir et de développer la qualité de l'école française et de pourvoir les compagnies chorégraphiques en artistes de haut niveau. Il s'agirait davantage d'un guide de conduite pour l'État lui-même que pour les établissements concernés.

Les développements qui suivent visent à mettre en évidence les principes, thèmes et orientations qui pourraient guider l'État dans le secteur de l'enseignement de la danse à but professionnel.

Clarifier les responsabilités et l'articulation entre les composantes amateur et professionnelle du réseau public d'enseignement de la danse

Vrais et faux établissements « nationaux » : pour une clarification des appellations et des compétences

Dans tous les secteurs d'intervention publique, seuls les organismes appartenant à l'État, qu'il s'agisse de services, de sociétés ou d'établissements publics, sont qualifiés de « nationaux ». Toute structure ne

1. 32 des 35 conservatoires nationaux de région et 72 des 106 écoles nationales de musique comprennent un département d'enseignement de la danse.

relevant pas de l'État et qui se qualifierait de « nationale » se verrait immédiatement retirer cette appellation par toute voie de droit à la disposition de la puissance publique. Cet usage exclusif du mot « national » pour qualifier les organismes relevant de l'État constitue à l'évidence une garantie pour les citoyens. Ceux-ci peuvent ainsi distinguer clairement ce qui relève de la responsabilité de l'État de ce qui relève de la responsabilité d'autres acteurs publics ou privés.

Il en est ainsi dans tous les secteurs... sauf dans celui de la culture : scènes « nationales », centres dramatiques « nationaux », centres chorégraphiques « nationaux », ballet « national » de Marseille, orchestre « national » de Lille, Opéra « national » de Lyon ou, dans le secteur de l'enseignement, conservatoires « nationaux » de région, écoles « nationales » de musique et de danse... Les exemples ne manquent pas d'institutions, le plus souvent de droit privé (associations ou SARL), financées très majoritairement par d'autres collectivités publiques que l'État et qui n'ont de « national » que le nom, entretenant ainsi une confusion totale, vis-à-vis du public, sur les responsabilités de chacun.

On objectera que dans certains cas, l'État lui-même consent à une telle situation, voire l'organise. Il en est ainsi des structures qui, juridiquement n'ont rien de « nationales », mais qui font partie d'un réseau d'institutions avec lesquelles l'État entretient des relations particulières ; qu'il en nomme seul, ou conjointement avec d'autres, les responsables ; ou qu'il en ait fixé, seul ou contractuellement, les missions et les modalités de fonctionnement ; et enfin, qu'il finance, le plus souvent pour une part très minoritaire de leur budget. Tel est le cas par exemple des centres dramatiques ou chorégraphiques nationaux, ou bien, dans le secteur qui est l'objet du présent rapport, des conservatoires nationaux de région ou des écoles nationales de musique.

S'il n'est évidemment pas question de remettre en cause le principe même de tels réseaux, qui constituent des éléments précieux d'une politique culturelle de l'État, elle-même, à proprement parler « nationale », il serait souhaitable que, dans l'appellation des organismes en cause, ne soit plus entretenue de confusion entre leur statut et leur appartenance éventuelle à un réseau mis en place à l'initiative de l'État.

En matière d'enseignement public de la danse, une clarification en ce sens s'impose d'autant plus que la confusion des termes est, dans ce secteur, portée à son comble. Les écoles nationales de musique sont en réalité des écoles territoriales appartenant le plus souvent à une commune, un groupement de communes ou, plus rarement, à un département. Quant aux conservatoires nationaux de région, ils ne relèvent ni de l'État ni d'une région mais de communes ou de groupements de communes. Le lien de ces établissements avec l'État se manifeste par la mise en œuvre en leur sein d'un système commun d'orientation pédagogique et d'évaluation des élèves, contenu dans un schéma directeur, et par l'attribution d'une subvention annuelle qui, en moyenne, représente moins de 10 % du budget de ces établissements.

Cette situation confuse, totalement incompréhensible pour le public, est aussi la source d'une confusion des responsabilités qui amène plus fondamentalement à s'interroger sur la cohérence d'ensemble du système d'enseignement public de la musique et de la danse et tout particulièrement sur la répartition des responsabilités entre l'État et les collectivités territoriales.

Plus généralement et dans la perspective, fort vraisemblable, d'une prochaine réforme visant à clarifier les relations entre l'État et les collectivités territoriales et à redéployer certaines compétences et sources de financement entre les différents niveaux de collectivités publiques, le moment paraît venu d'envisager, à cette fin, une évolution du statut des écoles territoriales.

Cette réflexion pourrait s'engager sur la base de quelques principes simples :

1°) L'État doit conserver seul la responsabilité de l'enseignement de la danse à but professionnel ; en premier lieu, au travers de ses propres établissements publics : les conservatoires nationaux supérieurs de Paris et de Lyon et l'école de danse de l'Opéra national de Paris ; en second lieu, par le soutien qu'il peut apporter dans certaines conditions aux autres établissements ayant la même vocation.

2°) Les collectivités territoriales ont la responsabilité de l'enseignement public destiné aux amateurs.

Les actuels conservatoires nationaux de région et les plus importantes des actuelles écoles nationales de musique et de danse ont vocation, du fait de l'importance de leurs moyens pédagogiques (effectifs des équipes pédagogiques, diversité des disciplines, développement d'un cursus pédagogique complet) à relever des régions (ou groupements de régions dans les parties les moins peuplées du territoire national) et prendre l'appellation de « conservatoire régional de [nom de la région ou des régions de rattachement] ».

Les actuelles écoles nationales de musique de moindre importance et les actuelles écoles municipales continueraient de relever des communes ou groupements de communes et prendraient le nom d'« école de musique et de danse de [nom de la commune d'implantation] ».

3°) Tous ceux des établissements territoriaux – conservatoires régionaux et écoles de musique et de danse – qui adhèreraient, pour la part qui les concerne, au schéma directeur d'orientation pédagogique défini par l'État en concertation avec les grandes associations représentatives des élus régionaux et locaux, recevraient un label, qui pourrait figurer après le nom de l'établissement et qui pourrait être « membre du réseau national des conservatoires ».

Ce label permettrait d'afficher le terme de « national », tant apprécié des collectivités territoriales et des enseignants, tout en ne suscitant aucune confusion quant à la collectivité de rattachement.

L'articulation entre les composantes amateur et professionnelle du réseau public d'enseignement de la danse

Le positionnement respectif de ces deux réseaux d'enseignement doit tenir compte de deux considérations essentielles :

- La formation en danse classique constitue la matrice indispensable de la formation de tout bon danseur professionnel, y compris en contemporain et en jazz. Une formation classique de bon niveau requiert au moins six à huit ans d'enseignement intensif. Le démarrage d'une carrière de danseur professionnel devant à l'évidence se produire le plus tôt possible à partir du moment où le niveau atteint le permet, c'est-à-dire un peu avant ou un peu après l'âge de 18 ans, il apparaît hautement souhaitable que la formation professionnelle initiale commence en principe entre 10 et 12 ans ¹.

- Un enseignement de la danse destiné à former des danseurs professionnels de haut niveau présente nécessairement un caractère intensif très difficilement compatible avec un cadre d'enseignement en amateur. Le suivi de cours quotidiens (et, dans la plupart des grandes écoles dans le monde, de deux cours quotidiens d'une durée totale d'au moins 3 heures, à partir de 13-14 ans) et un enseignement dans des classes de niveau très homogène et dans une ambiance de motivation et d'émulation fortes permettant des progrès rapides et continus, rendent indispensable la mise en place de structures spécialement adaptées à ces exigences.

Dans ces conditions, les conservatoires territoriaux, s'ils doivent s'imposer la plus haute qualité possible de leur enseignement et s'ils doivent s'efforcer d'offrir à ceux des élèves qui le souhaitent l'environnement pédagogique leur permettant d'aller le plus loin possible dans la formation technique et artistique, ne sauraient être les mieux placés pour former des danseurs professionnels. Leur vocation première est et ne peut qu'être de s'adresser essentiellement à des praticiens amateurs.

Ils ont en revanche un rôle essentiel à jouer dans le repérage de ceux de leurs élèves dont les caractéristiques physiques, le potentiel technique et le degré d'intérêt qu'ils portent à leur art laissent raisonnablement augurer une aptitude sérieuse à suivre un cursus à but professionnel. Dans ce cas, les responsables pédagogiques des écoles territoriales ont le devoir d'étudier avec les intéressés et leurs parents les solutions les plus appropriées à l'exploitation la plus poussée de leurs capacités.

Si les aptitudes de l'enfant ou de l'adolescent sont manifestes, une orientation vers l'un des conservatoires nationaux supérieurs ou l'école de danse de l'Opéra national de Paris doit être retenue. Si l'enfant est encore très jeune et si les aptitudes détectées méritent d'être confirmées, une orientation probatoire vers un conservatoire national de région

1. Cette règle générale connaît bien sûr des exceptions : il y a eu et il y aura encore de très bons danseurs ayant commencé une formation sérieuse après cette période de pré-adolescence.

doit être envisagée s'il est inscrit dans une école municipale ou une école nationale de musique.

Il se peut aussi que des jeunes révèlent tardivement, et particulièrement après l'âge limite d'inscription dans les écoles nationales, un potentiel et une motivation également importants, soit du fait de l'âge où ils auront commencé leur formation artistique, soit parce qu'il leur aura fallu un certain temps pour faire preuve de telles aptitudes. Dans ce cas, la poursuite de la formation dans un conservatoire national de région doit être conseillée en vue de leur donner, malgré ce handicap, les plus grandes chances d'intégration ultérieure dans une compagnie chorégraphique. L'établissement choisi devra, dans la mesure du possible, être l'un de ceux qui dispensent un cursus complet, comportant un 4^e et dernier cycle dit « spécialisé » ou « préprofessionnel » avec horaires aménagés d'enseignement général.

L'impératif d'efficacité qui fonde, dans tous les grands systèmes d'enseignement de la danse, une séparation nette entre formations dispensées à des praticiens amateurs et formations de danseurs professionnels, semble ne pas souffrir de véritables exceptions.

En dehors des trois grands établissements nationaux que sont l'école de danse de l'Opéra national de Paris et les conservatoires nationaux supérieurs de Paris et de Lyon, l'école supérieure de danse du ballet de Marseille a clairement opté pour une logique professionnelle, conduisant la ville à envisager la mise en place d'une structure distincte d'enseignement de la danse pour les amateurs, dans le cadre d'un conservatoire territorial. L'école supérieure de danse de Cannes engage une réforme profonde de ses cursus de formation allant dans le même sens.

L'expérience actuellement menée à l'école de danse du ballet du Nord fait preuve d'une certaine originalité dans ses objectifs en ce qu'elle a l'ambition de dispenser une formation intensive sans objectif nécessairement professionnel, en mettant l'accent à la fois sur sa proximité avec une grande compagnie professionnelle et sur l'esprit non élitiste de son enseignement. Elle fait figure, à cet égard, de structure intermédiaire entre un conservatoire national de région et un conservatoire national supérieur. Cette expérience originale mérite d'être protégée, en tant qu'elle contribue à la diversité du système français. Mais elle trouve sa limite en ce que les élèves disposant d'un fort potentiel professionnel sont fort heureusement orientés vers l'école de l'Opéra national de Paris ou l'un des conservatoires nationaux supérieurs.

Définir les conditions essentielles d'un fonctionnement performant du réseau de formation des danseurs professionnels

Garantir la plus large autonomie aux établissements de formation

L'expérience de ces dernières décennies montre que les écoles les plus prestigieuses et les plus performantes de formation de danseurs professionnels, dans le monde entier, bénéficient toutes d'une très large autonomie, soit parce que leur statut privé, adossé ou non à une fondation, favorise par nature cette autonomie (l'exemple le brillant à cet égard étant celui de la School of American Ballet de New York), soit parce que les autorités publiques de rattachement ont eu également l'intelligence de s'en remettre en la matière aux artistes professionnels les plus expérimentés, comme c'est le cas en France avec l'école de danse de l'Opéra national de Paris.

L'autonomie pédagogique la plus étendue dans les mains de grands professionnels de la danse est bien la condition sine qua non de la réussite des écoles de formation des danseurs professionnels. Ce principe fondamental doit guider l'État dans l'organisation et le fonctionnement de ces établissements.

Le champ de l'autonomie

Cette autonomie s'applique à la détermination du projet d'établissement dans son ensemble :

- formes de danse enseignées ;
- types de débouchés professionnels visés ;
- étendue de la formation dispensée (enseignements complémentaires à celui de la forme de danse faisant l'objet de l'enseignement principal) ;
- longueur du cursus pédagogique et niveaux attendus au stade de l'admission et au terme du cursus ;
- niveaux de formation générale possibles ou imposés et modalités de suivi des enseignements correspondants.

Une émulation nécessaire pour lutter contre une hiérarchie entre écoles

La diversité des projets d'établissement est un élément de la qualité globale d'un système de formation des danseurs professionnels dès lors que cette diversité des voies empruntées correspond à une forme d'émulation pédagogique entre les établissements et qu'elle ne débouche pas, au terme des cursus de formation, sur des performances techniques et artistiques des élèves trop inégales. Sauf à admettre que s'instaure, de façon délibérée ou au fil du temps, une sorte de hiérarchie entre les établissements et que les uns servent trop systématiquement de refuge ou de

« second choix » pour ceux qui n'auront pu accéder aux autres ou en auront été évincés.

Si, en pratique, cette hiérarchisation de fait est inévitable, les responsables des établissements doivent employer tous les moyens pédagogiques dont ils peuvent disposer, si nécessaire avec le concours de l'État, pour combler les écarts de niveau. Si cette situation perdure ou s'aggrave, l'État doit en tirer les conséquences en désignant de nouveaux dirigeants. Cette vigilance de l'État implique que celui-ci procède régulièrement à l'évaluation des établissements concernés, grâce à l'expertise de grands professionnels indépendants de ces établissements.

Les points auxquels l'État est fondé à porter une attention particulière

La formation générale des élèves

La culture générale est le point faible des danseurs professionnels. La passion qu'ils portent à leur art et les exigences d'une vie remplie de cours, de répétitions et de représentations, occupent leur temps et leur esprit. Cette vie « en circuit fermé » leur donne peu d'occasion de s'intéresser à la vie politique, sociale et intellectuelle et plus généralement aux grands problèmes contemporains. Leur horizon culturel se limite trop souvent au monde de la danse, lui-même appréhendé essentiellement au travers des seuls styles, formes chorégraphiques ou éléments de répertoire qu'ils pratiquent dans leur propre vie professionnelle.

Il convient cependant de ne point noircir à l'excès ce tableau. Au cours des dernières décennies, la mentalité des danseurs a notablement évolué. Ils sont davantage ouverts sur le monde. L'élévation de leur niveau de formation générale est en partie à l'origine de cette évolution. Aujourd'hui, la grande majorité des danseurs ont le baccalauréat. Dans l'univers du contemporain, où les carrières démarrent plus tardivement que chez les danseurs classiques, nombreux sont également ceux qui se sont engagés dans une formation universitaire ¹.

L'État se doit de favoriser la poursuite de cette évolution. Dans les établissements qui relèvent de lui et dans ceux qui bénéficient de son soutien financier, il doit veiller à ce que les élèves soient mis en mesure de poursuivre leur formation générale aussi loin qu'ils le souhaitent et selon des modalités compatibles avec les servitudes de leur formation artistique.

1. L'enquête lancée par le ministère de la Culture et le Centre national de la danse sur les danseurs professionnels devrait permettre d'étayer par des statistiques précises ces observations. Dans l'immédiat, cette présomption peut se fonder sur l'enquête relative au devenir professionnel des professeurs de danse diplômés d'État, établie en 1998 par le département des études et de la prospective du ministère de la culture. Il ressort de cette enquête que les danseurs professionnels bénéficiant du régime de formation allégée à 400 heures, très majoritairement spécialisés en danse contemporaine, possèdent pour un tiers d'entre eux un diplôme universitaire ou équivalent et pour un cinquième d'entre eux un diplôme de 2^e ou de 3^e cycle.

Pour le moins, l'obtention du baccalauréat est et doit rester une exigence absolue.

La mise en œuvre d'un tel principe n'est susceptible de constituer un problème qu'à l'Opéra national de Paris où il n'est pas rare que des élèves achèvent leur scolarité artistique avant d'avoir passé ou obtenu le baccalauréat. Il pourrait être envisagé que, dans ce cas, ceux qui seraient appelés à entrer dans le ballet ne pourraient y être engagés dans le cadre d'un contrat à durée indéterminée qu'après avoir obtenu ce diplôme.

La qualification des professeurs de danse

La qualité des professeurs de danse en poste dans les écoles à but professionnel ne pose pas de difficulté particulière. Dans tous les établissements des pays de grande culture chorégraphique classique, contemporaine et jazz, les professeurs y sont tous d'anciens danseurs professionnels très expérimentés, souvent eux-mêmes anciens élèves de l'école où ils enseignent et anciens danseurs de la compagnie à laquelle cette école est parfois adossée.

La seule interrogation qui pourrait faire l'objet d'une réflexion et d'une concertation approfondies est liée à la création éventuelle d'un diplôme supérieur d'enseignement de la danse et aux conditions dans lesquelles cette réforme pourrait concerner les enseignants des écoles à but professionnel. On renverra sur cette question aux développements et propositions qui lui sont spécialement consacrés dans la première partie de ce rapport.

Durée des cursus et limites d'âge ¹

- Ce point ne soulève pas de difficulté en ce qui concerne l'école de l'Opéra national de Paris. La politique pédagogique retenue de longue date vise à assurer une formation classique complète comprenant six niveaux, des débutants (8 ans au moins pour les filles et pour les garçons) jusqu'à au moins 16 ans et l'entrée dans le corps de ballet de l'Opéra ou dans d'autres compagnies. Une admission en cours de cursus, jusqu'à l'âge de 11 ans et demi pour les filles et 13 ans pour les garçons est également fréquente mais l'école marque une préférence très nette pour un recrutement le plus tôt possible, afin de ne pas avoir à consacrer trop d'efforts à la correction des défauts acquis antérieurement.

La place prééminente de cette école dans le paysage français et international de l'enseignement professionnel de la danse classique témoigne de la validité des choix pédagogiques actuels et de l'efficacité d'une continuité de ces choix sur le long terme.

- Les cursus pédagogiques retenus par les conservatoires nationaux supérieurs de Paris et de Lyon correspondent à un choix différent : celui d'un recrutement plus tardif d'élèves ayant nécessairement une

1. Cf. le tableau de l'annexe n° 9.

pratique, plus ou moins poussée, de la danse classique ou contemporaine, notamment dans les conservatoires territoriaux.

Si la durée maximale du cursus retenue par le conservatoire national de Paris (4 années hors l'année de mise en situation professionnelle dans le Junior Ballet) apparaît comme le strict minimum acceptable pour un cycle de formation d'un danseur professionnel, la durée du cursus actuellement retenue par le conservatoire national de Lyon (3 années hors l'année préprofessionnelle dans le Jeune Ballet) apparaît à l'évidence insuffisante. Elle suppose, au moins pour le classique, un niveau technique, au stade du recrutement, trop élevé pour les conservatoires territoriaux ou les écoles privées qui constituent sa source de recrutement. Il est impératif que le conservatoire de Lyon soit le plus rapidement possible mis en mesure d'augmenter d'un an son cursus de formation.

- On évoquera également, à ce stade du rapport consacré en principe aux seuls établissements nationaux, la situation du centre national de danse contemporaine d'Angers ¹. Le cursus de 2 années qu'il a mis en place le positionne davantage comme un centre de perfectionnement préprofessionnel que comme une école de formation en danse contemporaine alors que cette structure revendique très légitimement ce rôle. Il importe de lui donner les moyens nouveaux qui lui permettront de construire un cursus sur 3 années. Dans l'immédiat, le centre a, de façon très intelligente et relativement inédite en France, mis l'accent sur le développement de la sensibilité artistique de ses élèves.

Formation technique et aptitudes artistiques des futurs danseurs

Au-delà des nécessaires qualités techniques attendues d'un danseur professionnel, son aptitude à exprimer une sensibilité artistique, mêlant à la fois des qualités musicales (musicalité et sens du rythme) et théâtrales (aptitude à exprimer des sentiments, à maîtriser l'aspect dramatique d'un rôle) est devenue un critère déterminant de recrutement dans les compagnies (tout particulièrement dans les compagnies de danse contemporaine) et de progression dans la carrière.

Or, les responsables des grandes compagnies, et tout particulièrement des compagnies classiques et néoclassiques étrangères et françaises, rencontrées par l'auteur de ce rapport ², sont unanimes dans leur constat d'une trop faible formation proprement artistique des danseurs qu'ils recrutent. La primauté absolue du technique sur l'artistique leur amène trop souvent des danseurs « sans vie », « sans âme », et sur lesquels les responsables des compagnies et les chorégraphes auront les plus grandes peines du monde à produire le « déclic » qui brisera le carcan

1. En effet, bien qu'il s'agisse d'une structure associative regroupant l'État, la ville et la région, l'État y tient une place prépondérante en assurant à lui-seul 60 % de son financement public.

2. Notamment des responsables du New York City Ballet et du Royal Opera Ballet de Londres.

psychologique dans lequel une formation trop obsessionnellement technique les aura enfermés.

Cette prise de conscience des dégâts du « tout technique » s'est répandue dans le monde professionnel de la danse, y compris, certes de façon plus tardive mais non moins réelle, dans le monde du classique.

Les voies de solutions sont connues et simples. Sans en rabattre en quoi que ce soit sur l'exigence de qualité technique, sans laquelle le danseur le plus « artiste » du monde ne sera jamais un grand danseur, elles conduisent à :

- développer une formation musicale spécialement appliquée au mouvement dansé ;
- mettre en place systématiquement, dès l'adolescence, des ateliers d'improvisation dirigée (pouvant comporter, de façon plus ou moins régulière, des cours de théâtre) et de composition personnelle ;
- organiser de façon absolument systématique, et le plus tôt possible dans le cursus de formation, une sensibilisation à la découverte des pièces du répertoire classique et/ou contemporain et un travail d'interprétation d'éléments du répertoire de soliste ou de corps de ballet, selon le niveau des élèves.
- confronter le plus tôt, le plus fréquemment et le plus directement possible les élèves à l'univers de la scène et du spectacle.

Le rapprochement des élèves danseurs et des élèves musiciens dans les conservatoires nationaux supérieurs

Les deux conservatoires nationaux supérieurs de musique et de danse ont enfin pris conscience, depuis les dernières nominations intervenues à leur tête, de l'intérêt de tirer partie de la coexistence en leur sein des disciplines musicale et chorégraphique. Des travaux et productions en commun vont se développer, sous des formes multiples : accompagnement de productions chorégraphiques internes par des formations plus ou moins nombreuses d'élèves musiciens, orchestration et direction d'orchestre pour le ballet, travaux communs de création chorégraphique et musicale, etc.

Les autorités de tutelle doivent encourager les directions des conservatoires nationaux à aller le plus loin possible dans cette voie. Elles contribueront ainsi à mettre définitivement fin à l'isolement et au manque de considération dont les départements de danse de ces institutions ont trop longtemps été victimes.

La transmission des grandes techniques ou méthodes d'enseignement, en tant qu'éléments du patrimoine artistique

Les plus grandes institutions de formation des danseurs, qu'il s'agisse de l'école Vaganova de Saint-Pétersbourg, de la School of American Ballet de New York, de la Royal Ballet School de Londres, de l'école du Ballet national de Cuba ou bien sûr de l'école de danse de l'Opéra

national de Paris, sont, chacune d'entre elles, porteur d'une « école » d'enseignement faite de types d'exercices, de méthodes de progression technique et d'éléments stylistiques qui en composent l'identité propre.

L'extraordinaire richesse patrimoniale de ces diverses « écoles » d'enseignement de la danse se transmet de génération en génération grâce à une chaîne de quelques très grands professeurs. L'école française masculine s'est transmise sans discontinuer, au cours des soixante-dix dernières années, par une chaîne de grands maîtres allant de Gustave Ricaux à Gilbert Mayer, en passant par Serge Peretti, Yves Brioux, Serge Golovine et Raymond Franchetti. Une chaîne comparable s'est établie, sur une période plus étendue encore, pour la technique féminine, de Carlotta Zambelli à Christiane Vaussard.

Il faut espérer que ce patrimoine continue à se transmettre dans les mêmes conditions. Mais sa richesse n'a d'égale que sa fragilité. Le ministère de la Culture et le Centre national de danse doivent étudier avec l'Opéra national de Paris les moyens de consolider cette mémoire, sous les formes éditoriales (texte, notation, images) les plus appropriées. Il importe naturellement d'associer à cette tâche les grands professeurs actuels et tous ceux, jeunes professeurs et spécialistes de la notation chorégraphique et de l'histoire de la danse, qui peuvent y apporter une contribution utile.

La couverture du territoire métropolitain en écoles de formation des danseurs professionnels

De la même façon qu'il convient d'envisager, à très court terme, les mesures susceptibles d'améliorer la répartition territoriale des structures de formation des enseignants de la danse, il importe, dans le même souci d'égal accès au service public, d'engager une réflexion, à échéance peut-être plus lointaine eu égard à l'impact financier des mesures qui pourraient en résulter, sur les aspects territoriaux de l'offre publique d'enseignement de la danse à but professionnel.

Pour la danse classique, Paris (école de l'Opéra et conservatoire national) et Lyon (conservatoire national) sont actuellement les deux seuls pôles nationaux de formation des danseurs professionnels.

Pour le contemporain, Angers, avec son centre « national », s'ajoute aux pôles parisien et lyonnais que forment les deux conservatoires nationaux.

Pour la danse jazz, aucune structure publique de formation de professionnels n'existe en France, situation qui témoigne d'une considération qui n'est pas à la hauteur de l'intérêt du public et du nombre de pratiquants amateurs ¹.

1. La proportion de candidats en danse jazz à l'examen d'aptitude technique (50 % en 1999) et de titulaires du diplôme d'État ayant suivi la formation destinée à l'enseignement de cette même forme de danse entre 1991 et 1999 (36 %) donne une idée de cet intérêt.

Face à cette situation, les mesures suivantes pourraient, à échéance de cinq à dix ans, être envisagées :

1°) Soit la création d'un 3^e pôle national, comprenant cette fois-ci le classique, le contemporain et le jazz, sous la forme d'un conservatoire national supérieur, plutôt situé dans la moitié ouest de la métropole (Nantes, Bordeaux ou Toulouse).

2°) Soit la création dans l'une de ces villes d'un 3^e conservatoire national supérieur voué au classique et au contemporain...

3°)... et, par ailleurs, dans l'une de ces villes (qui n'aurait pas été retenue pour ce nouveau conservatoire), ou à Paris, ou à Lyon ou... dans une autre grande métropole (Marseille, Nice, Lille ou Strasbourg), la création d'une structure nationale, vouée au jazz sous ses multiples formes et pouvant comprendre : une école de danse professionnelle et une école pour amateurs, une compagnie de jazz ayant le statut de centre chorégraphique national, un ensemble musical et une école de musique adossée à cet ensemble, un centre de documentation et de recherche sur la culture jazz, etc.

Définir le cadre d'un partenariat avec les établissements ne relevant pas de l'État

L'État apporte son soutien financier à trois importants établissements sous statut associatif et donc de droit privé mais dont les adhérents et les membres des conseils d'administration sont essentiellement des collectivités publiques : État, région et ville d'implantation.

On a mentionné plus haut le centre national de danse contemporaine d'Angers, dont l'État, on le rappelle, apporte 60 % du financement public, soit 46 % du budget. L'école supérieure de danse de Marseille, association adossée au ballet de Marseille, centre chorégraphique national, est quant à elle financée, pour 50,3 % de ces ressources publiques par l'État ¹, soit 49 % de son budget. Enfin, l'école supérieure de Cannes reçoit 24 % de ses ressources publiques de l'État, soit 9,4 % de son budget ².

1. Le solde du financement public étant apporté, pour 41,2 % par la ville de Marseille et pour 8,5 % par la région.

2. S'agissant de l'école de danse du Ballet du Nord, son intégration juridique et financière au centre chorégraphique national ne permet pas de disposer de données chiffrées sur ce point. Cette absence d'autonomie juridique et financière n'est pas indispensable au maintien d'un lien étroit entre le ballet et l'école. Outre le manque de clarté qu'elle induit au plan de la gestion des deux structures, elle ne contribue pas à garantir la pérennité de l'école.

Conformément aux principes que s'est imposés l'État dans ses relations avec les structures associatives qu'il subventionne ¹, et dans le prolongement de la politique contractuelle qu'a déjà engagée le ministère de la culture avec un certain nombre de structures au fonctionnement desquelles il contribue et est associé étroitement (notamment les centres dramatiques nationaux), il apparaît hautement souhaitable que soit conclue entre l'État et chacune de ces écoles, une convention de partenariat précisant les missions qui justifient l'intervention de l'État et notamment les principes essentiels de leur projet pédagogique, et fixant à titre prévisionnel la répartition pluriannuelle de sa contribution financière.

S'agissant plus particulièrement de l'école de Cannes, son transfert dans de nouveaux locaux et la transformation substantielle et très positive du projet pédagogique de cet établissement dans le sens d'une séparation complète entre son enseignement destiné aux amateurs et sa mission essentielle de formation de danseurs professionnels, devraient conduire à un réexamen complet de son partenariat avec l'État. Cette réflexion devra tenir compte de la proximité de l'école de Marseille et porter à cet égard sur la recherche d'une possible complémentarité des projets pédagogiques de ces deux établissements.

1. Circulaire du Premier ministre aux ministres et aux préfets, en date du 1^{er} décembre 2000.

Le devenir professionnel des danseurs : insertion et reconversion

Favoriser l'insertion professionnelle des jeunes danseurs

L'insertion professionnelle des jeunes qui se sont formés dans le but de devenir danseurs n'échappe pas à une logique de marché du travail. Celui-ci est particulièrement déséquilibré, entre un nombre d'emplois permanents nettement inférieur au millier ¹ et un effectif d'artistes chorégraphiques intermittents de l'ordre de 4 000 personnes, dont la situation est particulièrement fragile ².

Une politique publique en ce domaine peut agir sur :

L'offre d'emplois aux artistes chorégraphiques

Cet aspect est évident essentiel. L'État stimule directement ou indirectement l'offre par une politique plus ou moins vigoureuse de soutien à la création et à la diffusion chorégraphiques, notamment au travers de l'aide aux compagnies. Cette question sort du cadre du présent rapport. On se bornera ici à souligner l'importance que représente, pour les jeunes danseurs professionnels, le réseau des compagnies aidées financièrement par l'État et les autres collectivités publiques, et tout particulièrement les centres chorégraphiques nationaux.

La qualité du travail de ces structures, qui repose en partie sur un minimum de stabilité des équipes artistiques qui les composent, et

1. Le nombre cumulé d'emplois stables (ballet de l'Opéra national de Paris, ballets de la Réunion des théâtres lyriques de France et, pour une partie seulement de leurs effectifs, les centres chorégraphiques nationaux) n'excède pas 500.

2. Selon les dernières statistiques disponibles, remontant à 1997, les danseurs intermittents travaillent en moyenne 71 jours par an (contre 119 jours en 1986) et leur salaire journalier s'élève, en 1997, à 714 francs (soit aujourd'hui 109 euros) (Source : Caisse des congés-spectacles).

l'intérêt professionnel légitime des artistes interprètes, impliquent que les collectivités publiques et tout particulièrement l'État favorisent les recrutements par contrats à durée indéterminée ou pour le moins pluriannuelle. Moyennant si nécessaire un renforcement de l'aide financière à tout ou partie de ces centres, ceux-ci devraient s'engager, dans le cadre des conventions fixant les principes de leurs relations avec l'État, à privilégier, au terme d'une période d'essai, l'emploi stable ou pluriannuel au détriment des formes trop souvent répandues d'emploi intermittent.

L'organisation d'une transition vers l'exercice du métier de danseur

Les établissements de formation des danseurs professionnels ont pris conscience, au cours des vingt dernières années, que leur mission ne consistait pas seulement à faire acquérir à leurs élèves le niveau technique nécessaire en vue de leur embauche dans une compagnie. On ne reviendra pas ici sur le rôle essentiel qui incombe en propre aux établissements de formation dans la stimulation de la sensibilité artistique de leurs élèves ¹.

Le basculement de la vie d'élève à celle de danseur en compagnie nécessite aussi une forme de transition dont la responsabilité n'incombe pas seulement aux écoles mais également aux compagnies.

La mise en place par les conservatoires nationaux supérieurs, en fin de cursus de formation, du Junior Ballet (Paris) et du Jeune Ballet (Lyon), répond partiellement à cet objectif, en plaçant les jeunes danseurs en situation préprofessionnelle (réalisation de productions chorégraphiques, travail avec des chorégraphes, confrontation à la scène) et en constituant une « vitrine » en vue de l'embauche par les compagnies. Le Jeune Ballet international créé auprès de l'école supérieure de danse de Cannes fonctionne dans le même esprit.

Le Jeune Ballet de France, créé au début des années 1980 et dont l'activité vient de cesser, s'est voulu un outil ambitieux d'insertion professionnelle des jeunes danseurs tout en se rapprochant, dans son organisation, son mode de fonctionnement et sa politique artistique, d'une véritable compagnie. Le ministère de la Culture pourrait engager une réflexion en vue d'étudier les conditions dans lesquelles une structure de diffusion nationale et européenne, ayant pour mission première de parachever la formation professionnelle initiale des jeunes danseurs en les confrontant durant un à deux ans au plus à l'univers du spectacle et au métier de danseur, et de favoriser leur insertion rapide dans des compagnies professionnelles, pourrait être mise sur pied, en se conformant strictement aux règles du droit du travail et aux dispositifs existants d'aide à la formation professionnelle. Si la création d'une telle structure s'avérait opportune, elle devrait naturellement être conçue en concertation étroite avec les établissements de formation des danseurs professionnels, qu'il s'agisse des

1. Cf. pages 69 et 70.

établissements précités ayant institué le Junior Ballet, le Jeune Ballet et le Jeune Ballet international, de l'école de danse de l'Opéra national de Paris ou encore de l'école supérieure de danse de Marseille.

Enfin, il est essentiel que la transition vers la vie professionnelle soit également facilitée en y associant les compagnies professionnelles elles-mêmes. L'accueil en stage de jeunes en fin de cursus de formation, des formules de tutorat d'élèves ou tout autre moyen permettant à des élèves d'établissements de formation de se familiariser in situ avec la vie d'une compagnie professionnelle de haut niveau et de bénéficier, le cas échéant, d'une perspective d'engagement, doivent pouvoir être mis en œuvre dans le cadre d'un partenariat contractuel entre écoles et compagnies ¹. S'agissant des centres chorégraphiques nationaux et des établissements de formation des danseurs professionnels relevant de l'État ou subventionnés par lui, ce partenariat doit aujourd'hui être regardé comme une composante de leur mission de service public.

Faciliter la reconversion au terme de la carrière de danseur

L'attachement à leur art est pour la plupart des danseurs à ce point intense et même vital que nombre d'entre eux n'envisagent qu'avec effroi la perspective de s'en éloigner. Ils se voient chorégraphes, maîtres de ballet, directeurs de compagnie, professeurs de danse ou encore régisseurs de scène. Peu envisagent sereinement de quitter cet univers des studios de danse et des plateaux pour exercer une activité sans lien avec leur formation et le métier qui est toute leur vie. Et pourtant, la carrière d'un danseur dure rarement plus d'une vingtaine d'années, soit à peine la moitié de toute une vie active !

Remplir dans des conditions psychologiquement acceptables l'autre moitié de leur vie active, tel est le défi que doivent relever les danseurs professionnels. Le devoir de la puissance publique est de les y aider en les accompagnant dans leur réorientation, sur la base de principes simples :

- permettre autant qu'il est possible à ceux qui le souhaitent de rester dans l'univers de la danse ;
- aider en temps utile à la reconversion des autres dans des univers professionnels différents.

1. Il conviendra naturellement de veiller à ce que des compagnies ne fassent appel à de jeunes stagiaires dans le seul but de pourvoir ponctuellement et à bon marché à des remplacements !

Rester dans l'univers de la danse

On n'évoquera ici que pour mémoire l'évolution de carrière que représente l'orientation vers une activité consacrée à la chorégraphie ou aux fonctions d'assistants de chorégraphes, de maîtres de ballet ou de répétiteurs. Cette évolution se produit en général de façon naturelle dans la continuité du métier de danseur. Dans ces cas, la puissance publique n'a pas à intervenir, sinon, bien sûr, dans le cadre d'une politique d'aide aux compagnies et à la création, visant notamment à soutenir les jeunes chorégraphes et les jeunes compagnies.

Mais ces opportunités ne concernent qu'une infime minorité des danseurs professionnels appelés à quitter ce métier. Pour tous les autres, qui souhaitent rester dans l'univers de la danse, deux voies se présentent, qu'il appartient aux structures publiques concernées de rendre accessibles dans les conditions les meilleures : l'enseignement de la danse et la formation des enseignants de la danse.

On ne reviendra pas ici sur les développements consacrés à ces activités dans la première partie de ce rapport. On se bornera à suggérer des pistes de réflexion et d'action.

L'enseignement de la danse

Privilégier les danseurs professionnels dans l'accès à l'enseignement public territorial de la danse

Cette piste correspond à une orientation fondamentale, celle de tirer le meilleur parti, pour la qualité même de l'enseignement dans les conservatoires territoriaux contrôlés par l'État, de l'expérience technique et artistique des anciens danseurs professionnels.

C'est la raison pour laquelle il a été proposé, dans l'hypothèse de la création d'un diplôme supérieur d'enseignement de la danse qui aurait notamment vocation à se substituer au certificat d'aptitude pour l'accès aux fonctions de professeur de danse dans les écoles territoriales, d'instituer une condition de durée d'exercice professionnel, soit en tant qu'enseignant de la danse, soit en tant que danseur.

L'enseignement de la danse dans le cadre de la fonction publique territoriale représente, pour les danseurs professionnels, un débouché particulièrement intéressant sur le fond mais quantitativement très restreint¹ : 480 postes environ au plan national, dont moins de 140 emplois de professeur titulaire, 85 emplois d'assistants et d'assistants spécialisés titulaires et de l'ordre de 250 emplois contractuels. En moyenne, une vingtaine seulement de professeurs titulaires sont recrutés tous les deux ans par la voie du certificat d'aptitude. La rareté de ce débouché rend d'autant plus souhaitable d'en réserver l'accès aux professionnels, via le futur diplôme supérieur.

1. Cf. le tableau de l'annexe n° 8.

Favoriser l'accès aux filières d'enseignement de la danse dans le cadre de l'éducation nationale et le développement de ces filières elles-mêmes

Le développement des enseignements artistiques dans le cadre de l'enseignement général, primaire et secondaire, constitue l'un des axes fondamentaux de la politique menée par le ministère de l'Éducation nationale.

Dans le système actuel de l'éducation nationale, seuls la musique et les arts plastiques font partie intégrante des programmes de l'enseignement secondaire (une heure par semaine pour chacune des deux disciplines) et donnent lieu à des concours spéciaux de recrutement de professeurs titulaires par la voie du CAPES et de l'agrégation. Ces concours sont le plus souvent préparés par les candidats ayant suivi des filières « arts » au sein de l'Université, jusqu'au stade du DEA.

Les autres disciplines artistiques, et notamment la danse, ne peuvent prendre place que dans les interstices laissés éventuellement disponibles à l'intérieur du temps scolaire obligatoire ou dans le cadre d'activités facultatives, par appel à des intervenants extérieurs.

Conformément au souhait exprimé par le ministre de l'éducation nationale de renforcer l'enseignement artistique dans les établissements scolaires, le ministère de la Culture pourrait explorer certaines pistes avec le ministère de l'Éducation nationale, susceptibles d'assurer une présence plus importante de la danse dans l'enseignement artistique au collège et au lycée.

1^{ère} piste envisageable : ouvrir aux élèves, dans le cadre de l'enseignement artistique obligatoire, soit le choix de deux disciplines artistiques d'une heure chacune parmi une palette de disciplines artistiques proposées (musique, arts plastiques, danse, théâtre...), soit le choix d'une 3^e discipline venant s'ajouter aux deux disciplines actuellement imposées, ce qui supposerait alors de passer de deux à trois heures d'enseignement artistique dans les programmes obligatoires.

Ce type de solution supposerait la mise en place de nouvelles filières de recrutement par le CAPES et l'agrégation pour les disciplines artistiques, dont la danse, faisant leur entrée dans les programmes obligatoires, et, en amont, le renforcement de l'option « danse » dans les filières universitaires « arts » (actuellement en place à Paris VIII et à l'université de Nice).

2^e piste envisageable : dans le cadre du dispositif actuel, maintenu à deux heures hebdomadaires ou augmenté d'une heure, les professeurs de musique et les professeurs d'arts plastiques pourraient devenir les coordonnateurs d'activités artistiques plus diversifiées. Les premiers seraient chargés d'un pôle « spectacle vivant » incluant la danse et le théâtre, les seconds d'un pôle « arts visuels » incluant notamment le cinéma. Pour ces activités, ils feraient appel à des intervenants extérieurs et notamment à des professeurs de danse.

La formation des formateurs

La première partie de ce rapport a insisté sur l'idée que la formation des futurs enseignants de la danse sera d'autant plus « appliquée » et donc efficace qu'elle sera dispensée par des professionnels de la danse, dont le capital de compétences acquis dans leur activité antérieure de danseur et/ou d'enseignant aura été complété par les autres éléments de connaissance (kinésiologie, principes essentiels de pédagogie, etc.) nécessaires à la conduite de cette formation.

Le dispositif de formation des formateurs devrait dès lors être organisé pour attirer ceux qui achèvent leur carrière de danseur et il serait certainement judicieux d'orienter les intéressés vers la formation à l'analyse fonctionnelle du corps appliqué au mouvement dansé.

Les filières de formation universitaire des formateurs en la matière sont déjà partiellement en place (maîtrise de danse, option analyse du mouvement, à Paris VIII) et le seront complètement lorsque la formation de 900 heures en cette même matière mise en place au Centre national de la danse en liaison avec Paris VIII sera validée comme licence délivrée par cette université (dès la rentrée 2002).

Cette piste apparaît d'autant plus intéressante pour ceux des danseurs en voie de reconversion qui ont obtenu le diplôme d'État ou le certificat d'aptitude, que la dispense de DEUG pour l'accès à la licence ou la dispense de licence pour l'accès à la maîtrise leur sera aisément accordée par la commission de dispense compétente, eu égard à la valeur ajoutée que représentent ce diplôme d'État et le certificat d'aptitude dans le suivi d'une licence ou d'une maîtrise de danse, a fortiori dans l'option « analyse du mouvement ».

Enfin, une telle formation universitaire ouvre la voie, non seulement aux postes de formateurs dans les centres de formation à l'enseignement de la danse mais aussi à des activités de formation dans d'autres cadres : intervention dans les compagnies de danse, dans les écoles de musique ou les écoles d'art, de plus en plus sensibles aux aspects kinésiologiques de leurs propres disciplines, et bien sûr dans les milieux du sport, professionnel et amateur.

Quitter l'univers de la danse

Les danseurs qui n'ont pas la chance ou le désir de conserver un lien professionnel avec leur art affrontent une période de vide existentiel peu propice à une introspection lucide et constructive sur leurs perspectives professionnelles. Beaucoup finissent par se rendre compte qu'ils n'ont pas su préparer cette issue comme ils auraient pu le faire.

On ne saurait leur en faire grief. L'apprentissage puis la pratique de la danse professionnelle occupent entièrement l'esprit des artistes à défaut d'occuper toujours leur temps. Trop penser à ce que l'avenir leur réserve « après » pourrait affaiblir leur détermination. Et leur mode de vie

ne leur offre que peu d'opportunités de découvrir d'autres cercles professionnels qui leur laisseraient entrevoir d'autres horizons de carrière.

À ce moment de leur vie, un soutien, un accompagnement, sont d'autant plus nécessaires, qu'à l'exception des danseurs de quelques compagnies bénéficiant soit d'une pension (Opéra national de Paris), soit d'une garantie de réemploi (danseurs ayant le statut de fonctionnaire territorial ou assimilé), les artistes chorégraphiques perdent le peu de sécurité financière dont ils avaient pu bénéficier dans leur compagnie ou leur activité intermittente.

Les dispositifs en place

À ce jour, aucun dispositif spécifique aux anciens danseurs n'a été mis en place ou même envisagé sérieusement. En dépit du fait que les danseurs sont obligés de mettre fin à leur carrière bien plus tôt que dans la quasi-totalité des autres métiers, y compris artistiques, ils sont soumis au droit commun de la formation continue et au régime propre à l'ensemble des intermittents du spectacle.

On ne dispose en outre d'aucun élément statistique sur le nombre de danseurs concernés chaque année par le problème de la reconversion. 30 à 50 danseurs viennent chaque année dans les services du ministère de la Culture pour s'informer, dans le cadre d'un entretien individualisé, sur les possibilités de réorientation professionnelle et sur leurs droits sociaux, notamment à formation. Mais, il est fort vraisemblable que le nombre de personnes effectivement concernées est sensiblement plus élevé, peut-être de l'ordre de 100 à 200 par an.

L'organisme de formation institué pour les intermittents du spectacle, l'AFDAS¹, semble conscient des problèmes spécifiques posés par la reconversion des danseurs. Mais il n'en a pas à ce jour tiré de conséquences. Il intervient dans le cadre du congé individuel de formation, dont la durée dépend des droits acquis en fonction des rémunérations perçues par les artistes au cours de leur carrière. Ce dispositif permet tout au plus de financer un congé-formation d'un an à dix-huit mois dans les meilleurs des cas. Il est d'autant moins favorable aux danseurs que, dans la dernière phase de leur carrière, ils dansent en général beaucoup moins souvent et que l'assurance-chômage perçue en période d'inactivité génère moins de droit à formation qu'une rémunération d'activité.

Les dispositifs envisageables

Une amélioration sensible de la situation des danseurs au regard du problème de leur reconversion implique la mise en place de dispositifs spécifiques aux différents stades de leur carrière.

1. Assurance formation des artistes du spectacle.

Le Centre national de la danse a vocation à jouer en la matière un rôle pilote de proposition et, s'il y a lieu, d'organisation, en liaison avec les organismes de formation.

Quelques pistes de réflexion sont esquissées ci-après :

- Il convient, en premier lieu, de favoriser le renforcement du bagage de culture générale du danseur en activité. Cette formation doit s'effectuer selon des modalités tenant compte de sa disponibilité sur des plages de temps très courtes. Il s'agirait de modules de formation permanente ayant pour objet, non de préparer à une reconversion sur un type d'activité déterminée, mais de faciliter l'acquisition de savoirs généraux (langues, notions fondamentales de droit et d'économie, informatique, etc.) permettant de faciliter, le moment venu, une insertion dans un nouvel univers de travail, quel qu'il soit. Un projet en sens pourrait bénéficier si nécessaire, d'un soutien du Fonds social européen.

- Il convient, en second lieu, d'offrir aux danseurs s'approchant du terme de leur carrière des modules de formation continue, axés sur la préparation directe de leur reconversion sur une activité déterminée, préalablement choisie sur la base d'un bilan de compétences et d'une aide personnalisée à l'orientation.

- Il appartient au Centre national de la danse, conformément à sa mission statutaire, d'organiser au plan national ce service gratuit de conseil personnalisé en vue de l'orientation et de la formation professionnelle de reconversion. Ce service sera mis à la disposition des usagers dans les locaux parisiens et lyonnais du Centre ainsi que dans un certain nombre des CEFEDM, afin de couvrir équitablement l'ensemble du territoire.

- Il importe enfin d'étudier sérieusement la création d'un fonds spécial d'aide à la reconversion des danseurs professionnels. Ce fonds permettrait de financer dans de bonnes conditions les formations nécessaires, sur des périodes d'un à trois ans, selon les projets professionnels identifiés. Le financement de ce fonds impliquerait selon toute vraisemblance la création d'une cotisation à la charge des employeurs et des salariés concernés. Il fonctionnerait selon une logique de mutualisation : sa répartition ne prendrait pas seulement en compte les droits acquis en fonction des rémunérations perçues mais également d'autres paramètres reflétant les besoins réels de formation propres à chacun des bénéficiaires ¹.

- Les structures publiques ou parapubliques employant des danseurs professionnels sous statut de droit privé doivent faire preuve d'un comportement exemplaire en matière d'aide à la reconversion. Des dispositifs d'alerte devraient être actionnés par les directions des établissements concernés, un certain nombre d'années (au plus tard trois ans) avant la fin

1. Ce fonds spécial pourrait bénéficier plus largement à l'ensemble des professions du spectacle. Une telle réforme aurait un impact naturellement plus fort sur l'ensemble des milieux artistiques concernés. Une base de financement élargie et répartie selon le principe de mutualisation serait plutôt favorable aux danseurs, dont la brièveté de carrière produit des droits acquis relativement plus faibles que dans les autres secteurs du spectacle.

prévisible de la carrière de chacun des danseurs, et provoquer l'enclenchement d'une procédure de sensibilisation des intéressés, les invitant à envisager, soit une solution de reconversion interne à la structure employeur, soit un rapprochement avec une cellule d'information et d'aide à l'orientation en place au Centre national de la danse ou dans un CEFEDM.

- S'agissant enfin des danseurs sous statut d'agent territorial ¹, leur situation est à la fois enviable en ce sens qu'ils bénéficient de la garantie de l'emploi au sein de la collectivité territoriale de rattachement jusqu'à l'âge de la retraite (60 ans !) et défavorable dans la mesure où leur maintien en activité dans le giron de la collectivité territoriale peut passer par l'occupation d'emplois de reconversion excessivement éloignés des centres d'intérêt des intéressés et aussi parce qu'ils ne sont pas actuellement éligibles aux droits à formation et à reconversion, dans le cas où une reconversion interne ne les satisferait pas.

Aussi, dans l'hypothèse où serait institué un fonds spécial de financement de la formation professionnelle de reconversion, il serait légitime que les danseurs sous statut territorial y soient éligibles.

* * *

Grandeur et servitude du métier de danseur ! Il faut toute la passion, la fougue, l'inconscience et l'irresponsabilité de la jeunesse pour s'engager dans une telle voie ! Voie royale pour une infime minorité, dont le talent et la chance ouvriront la porte d'une compagnie prestigieuse. Incessant parcours du combattant pour l'immense majorité, armée des intermittents du spectacle, ballottés d'un emploi à l'autre, au gré des auditions et des contrats dits d'usage. Voie de garage sinon impasse même pour tous les autres, dont l'évolution physique, la médiocrité des performances ou la malchance auront eu raison de leurs illusions d'enfance et qui s'accrocheront à la plus petite branche leur permettant de donner un semblant de consistance à leur rêve de jeunesse.

L'État doit à l'ensemble de cette communauté de femmes et d'hommes, si essentielle à la vie artistique et culturelle de notre pays, mais dont les satisfactions matérielles sont presque toujours sans rapport avec les sacrifices inhérents à la rigueur quotidienne de leur métier, un soutien sans faille.

1. Notamment le ballet de Bordeaux ou le ballet du Rhin.

Annexes

Résumé sommaire des pistes de réflexion et des propositions

La qualification des enseignants

Mesures envisageables dans la perspective
d'une simple adaptation du dispositif actuel

Diplôme d'État

- Regrouper dans une même UV les formations en anatomie-physiologie et en analyse du mouvement dansé
- Encourager la formation de formateurs en ce domaine parmi les anciens danseurs professionnels
- Envisager la création d'une unité de formation consacrée aux spécificités de l'enseignement aux enfants et adolescents
- Renforcer le caractère « appliqué » des diverses formations, y compris la formation musicale et la connaissance du patrimoine chorégraphique
- Mieux tirer parti des populations potentiellement les plus intéressantes pour l'enseignement de la danse, les danseurs professionnels :
 - renforcer l'actuelle formation pédagogique de 200 heures
 - modifier la loi pour renvoyer à un arrêté la liste des institutions chorégraphiques dont les artistes peuvent bénéficier de cette formation et compléter cette liste à cette occasion
- Préciser dans la loi le caractère spécialisé du diplôme d'État
- Alléger le dispositif législatif de dispense pour les professeurs, notamment étrangers, bénéficiant d'une renommée particulière ou d'une expérience confirmée, dans le cas d'enseignement en France à titre ponctuel (par exemple dans le cadre d'un stage ou d'une *master class*)¹

1. Cf. l'annexe 6.

Certificat d'aptitude

- Mettre en place une véritable formation diplômante, organisée par le CND avec les deux conservatoires nationaux supérieurs
- Mettre l'accent sur la spécificité de l'enseignement aux enfants et sur la connaissance et l'apprentissage d'éléments du répertoire

Mesures envisageables dans la perspective d'une transformation du dispositif actuel

- Créer un diplôme de base obligatoire, conçu essentiellement dans un but de protection de la santé
- Créer un diplôme supérieur, facultatif (sauf pour l'enseignement dans les écoles territoriales contrôlées et, éventuellement, dans les établissements nationaux de formation des danseurs professionnels) et ouvert à tous les titulaires du diplôme obligatoire justifiant d'un minimum d'expérience professionnelle (condition de durée d'activité professionnelle comme danseur ou enseignant)

La prise en compte des nouvelles formes de danse

Quatre solutions envisageables (les solutions 2, 3 et 4 étant compatibles entre elles) :

- Solution n° 1 : étendre le champ d'application du diplôme obligatoire aux danses urbaines
- Solution n° 2 : subordonner l'enseignement des danses urbaines dans les écoles territoriales contrôlées à une formation spécifique à l'analyse du mouvement dansé
- Solution n° 3 : établir des modules d'enseignement s'imposant pour l'enseignement des danses urbaines dans les écoles territoriales contrôlées
- Solution n° 4 : organiser une information et une sensibilisation des milieux des danses urbaines à la protection de la santé

Mesures relatives aux structures de formation

L'égal accès à la formation

- Compléter le réseau des CEFEDEM
- Veiller à l'uniformité des droits d'inscription dans les CEFEDEM

L'égalité dans l'évaluation

- Centraliser au niveau régional ou interrégional l'organisation, le déroulement et l'évaluation des épreuves, prenant en compte une phase préalable de contrôle continu par les centres de formation eux-mêmes

La qualité du service de la formation

- Développer le rôle du CND en tant que centre de ressources, afin d'enrichir le corpus de référence des formateurs
- Affirmer le rôle du CND en tant qu'opérateur principal de la formation des formateurs
- Favoriser l'ouverture des centres de formation sur leur environnement artistique et culturel
- Instaurer une évaluation périodique des centres de formation par les services d'inspection du ministère de la Culture

Mieux assurer le respect des textes

- Le préalable : renforcer les moyens de connaissance du secteur de l'enseignement de la danse.
- Abroger le dispositif de régularisation ouvert par l'article 11 de la loi du 10 juillet 1989.
- Mieux constater et pouvoir sanctionner effectivement les situations illégales :
 - favoriser l'organisation de campagnes d'information et de sensibilisation, notamment au plan régional ;
 - confier à un corps d'inspection disposant déjà de pouvoirs de même nature le pouvoir de constater sur place les infractions à la réglementation sur l'enseignement de la danse, selon des modalités associant les services d'inspection du ministère de la Culture ;
 - revoir le dispositif pénal en supprimant la condition de récidive et en alourdissant les peines encourues ;

La formation et le devenir des danseurs professionnels

La formation des danseurs professionnels

Clarifier les responsabilités et l'articulation entre les composantes amateur et professionnelle du réseau public d'enseignement

- Clarifier les appellations des écoles territoriales contrôlées par l'État
- Envisager le transfert aux régions des conservatoires nationaux de région, appelés alors à devenir « conservatoires régionaux »

- Créer le label de « membre du réseau national des conservatoires » pour toutes les écoles territoriales soumises au contrôle pédagogique de l'État

- Clarifier l'articulation entre les composantes amateur et professionnelle du réseau public d'enseignement

Garantir la plus large autonomie des établissements nationaux de formation des professionnels

Travailler sur les grands enjeux à venir de la formation des professionnels

- Aller le plus loin possible dans la formation générale
- Renforcer la qualification des professeurs
- Allonger la durée des cursus du CNSMD de Lyon et du CNDC d'Angers
- Renforcer la formation proprement artistique des futurs professionnels
- Assurer la sauvegarde patrimoniale des grandes méthodes et techniques d'enseignement
- Compléter la couverture du territoire en établissements de formation à but professionnel
- Comblent l'absence d'effort public en faveur de la danse et de la musique jazz en créant, dans une grande métropole, une structure nationale vouée, en ces domaines, à la formation, à la création, à la diffusion, à la documentation et à la recherche

Définir un cadre de partenariat contractuel entre l'État et les établissements à but professionnel ne relevant pas de lui

Le devenir des danseurs professionnels Favoriser l'insertion professionnelle des jeunes danseurs

- Développer les partenariats contractuels entre les centres chorégraphiques nationaux et les établissements de formation des danseurs professionnels relevant de l'État ou financés par lui, en vue de l'insertion professionnelle des jeunes (notamment les formules de tutorat ou d'accueil en stage)
- Inciter les centres chorégraphiques nationaux, dans le cadre des conventions les liant à l'État, à privilégier l'emploi stable de leurs danseurs

- À la lumière du bilan des conditions de fonctionnement de l'ex Jeune Ballet de France, étudier l'opportunité de favoriser la création d'une structure comparable, pleinement conforme à l'intérêt professionnel et social des jeunes issus des écoles

Accompagner la reconversion professionnelle des danseurs

Dans l'univers de la danse

- Privilégier les danseurs professionnels dans l'accès à l'enseignement dans le réseau public territorial
- Favoriser l'accès aux filières d'enseignement dans le cadre de l'éducation nationale et le développement même de ces filières
- Faciliter l'orientation des anciens danseurs professionnels vers la formation des futurs enseignants

Hors l'univers de la danse

- Favoriser, dans le cadre de la formation permanente, le renforcement de la culture générale des danseurs
- Mettre en place, sous l'impulsion du CND, un réseau de cellules de conseil en orientation et en formation continue
- Etudier la création d'un fonds spécial d'aide à la reconversion des danseurs

Statistiques tirées de l'enquête du ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français (1997)

Personnes de 15 ans et plus étant allées à un spectacle
de danse professionnelle

	1989	1997
Au moins une fois au cours des 12 derniers mois	6 %	8 %
Au moins une fois dans leur vie	24 %	32 %

Personnes de 15 ans et plus ayant pratiqué au cours
des 12 derniers mois

	1997
La danse	7 %
Un instrument de musique	13 %
Le théâtre	2 %

NB : la population de 15 ans et plus s'élève, en 1999, à 48 072 000.

Statistiques sur l'examen d'aptitude technique

	1997		1998		1999	
	Inscrits	Admis	Inscrits	Admis	Inscrits	Admis
Classique	264	75 28 %	304	78 26 %	264	73 28 %
Contemporain	338	81 24 %	410	105 26 %	331	104 31 %
Jazz	644	178 28 %	729	174 24 %	610	159 26 %
Total	1 246	334 27 %	1 467	357 24 %	1 205	336 28 %

Admis / inscrits	1997	1998	1999
Bordeaux	21 %	24 %	29 %
Lyon	22 %	22 %	25 %
Paris	35 %	26 %	31 %
Total	27 %	24 %	28 %

Source : Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture et de la Communication.

Statistiques sur le diplôme d'État

	Candidats en formation			Candidats libres			Total candidats		
	Inscrits	Admis		Inscrits	Admis		Inscrits	Admis	
1991-1992	416	274	66 %	52	26	50 %	468	300	64 %
1992-1993	491	344	70 %	55	18	33 %	546	362	66 %
1993-1994	554	363	66 %	154	42	27 %	708	405	57 %
1994-1995	569	369	65 %	195	48	25 %	764	417	55 %
1995-1996	543	311	57 %	160	43	27 %	703	354	50 %
1996-1997	343	237	69 %	126	26	21 %	469	263	56 %
1997-1998	356	245	69 %	120	32	27 %	476	277	58 %
1998-1999	294	175	60 %	143	45	31 %	437	220	50 %
Total 1991-1999	3 566	2 318	65 %	1 005	280	28 %	4 571	2 598	57 %

Total 1991-1999 Par forme de danse	Candidats en formation			Candidats libres			Total candidats		
	Inscrits	Admis		Inscrits	Admis		Inscrits	Admis	
Classique	1 126	764	68 %	293	98	33 %	1 419	862	60 %
Contemporain	1 086	681	63 %	348	105	30 %	1 434	786	55 %
Jazz	1 354	873	64 %	364	77	21 %	1 718	950	52 %

Source : Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture et de la Communication.

Statistiques relatives au certificat d'aptitude à la fonction de professeur de danse dans les écoles territoriales

Discipline	Année	Admissibilité		Dispensés	Admissibi- lités anté- rieures	Admission	
		Présents	Admissibles			Présents	Admis
Classique	1985	77	18	0	12	44	19
	1987	92	44	0	12	56	24
	1990	81	45	9	17	67	21
	1994	26	9	1	16	25	12
	1995	19	9	3	6	18	10
	1997	24	11	8	3	20	8
	1999	35	12	13	6	28	13
	Total	354	148	34	72	258	107
Contemporain	1986	48	21	0	1	18	7
	1989	55	19	2	8	27	14
	1991	37	12	3	10	23	15
	1994	36	16	0	4	20	10
	1995	12	7	4	5	16	7
	1997	19	9	6	2	17	6
	1999	7	3	3	7	13	6
	Total	214	87	18	37	134	65
Jazz	1989	21	7	0	0	7	3
	1992	16	6	1	1	8	3
	1994	8	5	4	1	10	6
	1995	6	2	2	3	7	2
	1997	10	3	3	2	8	4
	1999	10	3	1	1	5	2
	Total	71	26	11	8	45	20

Source : Direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture et de la Communication.

Le diplôme d'État et les professeurs étrangers

La loi du 10 juillet 1989 relative à l'enseignement de la danse n'a pas établi de régime différent selon que l'activité rétribuée d'enseignement de la danse en France est le fait de citoyens français ou d'étrangers :

- Le principe de la subordination de cette activité à l'obtention du diplôme d'État, posé par cette loi, s'applique indistinctement aux Français et aux étrangers.

- La loi n'a pas non plus établi de distinction de cette nature en ce qui concerne les dérogations à ce principe. Ainsi, un Français ou un étranger peut se livrer à cette même activité sans être titulaire du diplôme d'État :

- s'il est titulaire d'un diplôme français ou étranger reconnu équivalent par le ministre chargé de la culture après avis d'une commission nationale ;

- ou s'il bénéficie d'une dispense du diplôme d'État, accordée dans les mêmes conditions, en raison de sa renommée particulière ou de son expérience confirmée en matière d'enseignement de la danse.

Il est à noter que la loi ne fait pas non plus de distinction entre l'exercice de l'activité rémunérée d'enseignement de la danse à titre permanent ou à titre occasionnel ou même ponctuel. C'est ainsi par exemple qu'un artiste chorégraphique ou un professeur de danse (français ou étranger), non titulaire du diplôme d'État, s'il est invité par une école ou une compagnie à donner des cours durant quelques jours ou quelques semaines (notamment dans le cadre d'un stage ou d'une *master class*), doit obtenir préalablement la reconnaissance de diplôme équivalent ou la dispense mentionnées ci-dessus.

Cette situation n'est évidemment pas satisfaisante, eu égard à la lourdeur de la procédure prévue par la loi (saisine pour avis de la commission nationale) en matière de reconnaissance d'équivalence de diplôme ou de dispense pour renommée particulière ou d'expérience confirmée.

Aussi serait-il souhaitable qu'à l'occasion d'une modification de la loi du 10 juillet 1989 soit introduite une procédure plus légère et rapide en cas d'invitation pour une durée courte (au plus un mois ?) d'un professeur, français ou étranger, non titulaire du diplôme d'État mais bénéficiant d'une renommée particulière ou d'une expérience confirmée, par une école de danse ou une compagnie chorégraphique.

On pourrait envisager par exemple :

- soit un simple arrêté ministériel (sans consultation de la commission nationale) ;
- soit une procédure d'autorisation tacite du ministre de la culture. L'organisme invitant devrait présenter une demande trois mois au moins avant la date du premier cours ; l'autorisation serait réputée accordée en l'absence de saisine de la commission nationale par le ministre dans le mois suivant le dépôt de la demande.

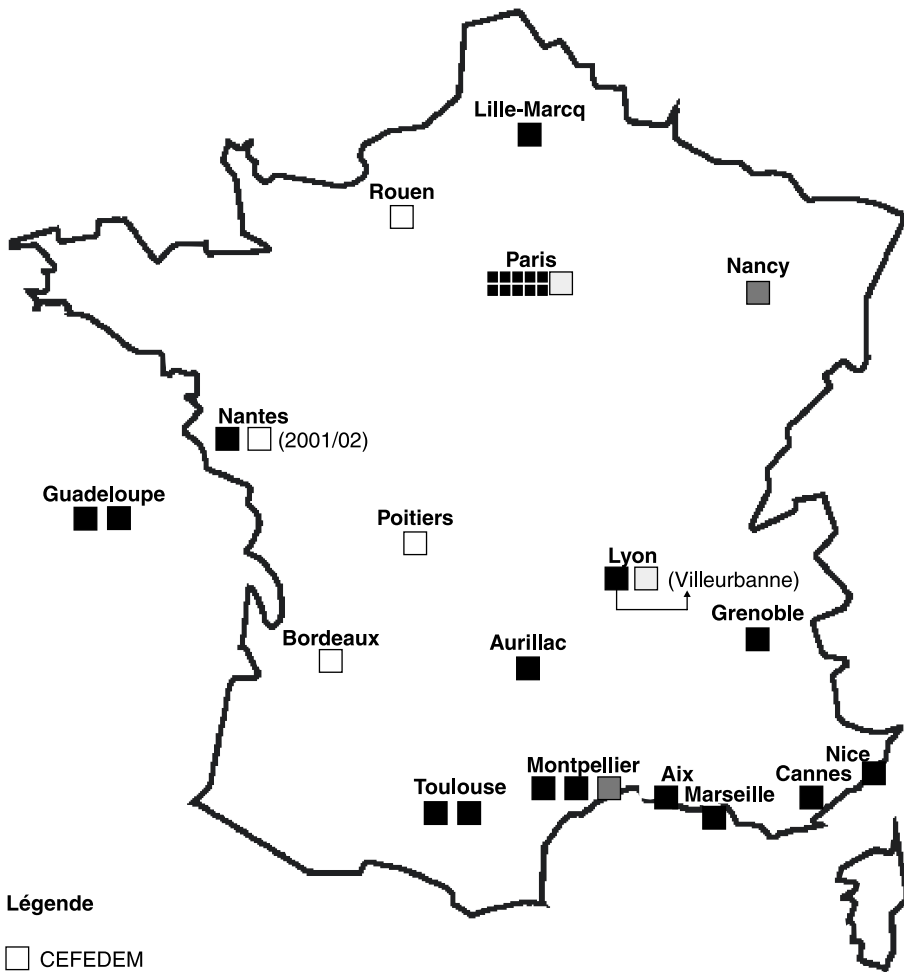
S'agissant des ressortissants de l'Union européenne, une situation juridique particulière résulte de l'intervention de la directive 92/51/CEE du Conseil en date du 18 juin 1992 relative à un deuxième système général de reconnaissance des formations professionnelles, qui complète la directive 89/48/CEE.

On doit d'abord observer que la loi du 10 juillet 1989, en tant qu'elle a institué un diplôme obligatoire pour l'enseignement rétribué de la danse, n'est pas en elle-même contraire au droit communautaire. Même si la France est actuellement le seul État de l'Union européenne à avoir institué un tel diplôme et donc érigé cette activité en profession réglementée, le droit communautaire reconnaît aux États membres la faculté de réglementer l'exercice d'une activité professionnelle pour des motifs d'intérêt général et notamment de protection de la santé.

Au demeurant, la directive européenne du 18 juin 1992 a précisément pour objet de fixer les conditions dans lesquelles les ressortissants d'un État membre peuvent exercer une activité professionnelle dans un autre État membre ayant réglementé l'accès à cette profession.

La loi du 10 juillet 1989 ayant instauré une procédure de reconnaissance de diplôme « équivalent » au diplôme d'État, la directive européenne n'appelle de mesures de transposition en droit interne que pour les cas de ressortissants de l'Union ne possédant pas de diplôme regardé comme équivalent à ce diplôme d'État. La directive prévoit dans ce cas de soumettre les personnes concernées à un stage d'adaptation ou à une épreuve d'aptitude. Il appartient aux autorités françaises d'édicter les mesures nationales correspondantes, ce qu'elles n'ont pas encore fait à ce jour.

Carte des centres de formation



Légende

□ CEFEDM

□ CND

■ CREPS

■ CPH (Centre de formation Privé Habilité)

Statistiques sur les conservatoires nationaux de région (CNR) et les écoles nationales de musique et de danse (ENM)

Évolution des effectifs d'élèves

	1990-91	1998-99	Variation
Musique	124 896	125 617	+ 0,6 %
Danse	10 205	12 721	+ 25 %
Total	135 101	138 338	+ 2,4 %

Répartition des enseignants en CNR/ENM suivant leur statut

	Total	CNR	ENM
Titulaires	226	108	118
Professeurs	137	69	68
Assistants spécialisés	45	19	26
Assistants	40	20	20
Non titulaires	250	114	136
Total	476	222	254

Évolution des effectifs d'enseignants

	1990-91	1998-99	Variation
Musique	6 394	7 037	+ 10 %
Danse	357	476	+ 33 %
Total	6 751	7 513	+ 11,3 %

Source : département des études et de la prospective au ministère de la Culture et de la Communication.

Établissements de formation de danseurs professionnels

Limites d'âge pour l'admission et durée des cursus

	École ONP ¹	CNSMD-Paris		CNSMD-Lyon		CNDC-Angers
	cl ²	cl	c	cl	c	c
Filles	8-11,5	12-16	13-18	14-20	14-20	18-22
Garçons	8-13	12-18	13-18	14-20	14-20	18-22
Durée du cursus	6 années	4 années ³	4 années	3 années ⁴	3 années	2 années

1. École de l'Opéra national de Paris.

2. cl=classique, c=contemporain.

3. Hors année de mise en situation pré-professionnelle au sein du Junior Ballet.

4. Hors année de mise en situation pré-professionnelle au sein du Jeune Ballet

Effectifs des établissements (1999-2000)

	Classique	Contemporain	Total
École ONP	147	–	147
CNSMD-Paris	65	69	134
CNSMD-Lyon	32	30	62
CNDC-Angers	–	30	30
École supérieure de Cannes ¹	22	27	49
École supérieure de Marseille	101	–	101
Total	367	156	523

1. Hors amateurs.

Écoles de danse classique
Royal Ballet School

Éléments sur quelques
écoles de formation
de danseurs professionnels
à l'étranger

Mission affichée *	Cursus de formation	Formations complémentaires	Enseignement général	Nombre d'élèves	Frais annuels de scolarité
« To produce dancers possessing a strong, clean classical technique with great emphasis on artistry, musicality, purity of line, co-ordination and quality of movement that is free of mannerisms. The intent is to produce graduates who are capable of integrating effortlessness into the Royal Ballet, Birmingham Royal Ballet and other top professional dance companies »	1) Lower School (White Lodge) 5 années (11-15 ans)	Danse de caractère, danses irlandaise et écossaise, contemporain, claquettes, gymnastique, Dalcroze Eurhythmic, et dans les dernières années, répertoire, cours d'adage, et, pour les garçons, musculation.	1) Lower School Enseignement intégré jusqu'au GCSE Level : fin de l'enseignement secondaire obligatoire (équivalent à la fin de la 2de)	205 élèves en full-time training : – Lower School : 124 – Upper School : 81	1) Lower School (White Lodge) : Par an : – internat (tous frais) : 20 490 £ – externat (cours) : 15 171 £ – Kinésithérapie : 90 £ – Assurance : 240 £
	2) Upper School 3 années (16-18 ans)	Cours d'adage, répertoire, contemporain, danse de caractère, Stagecraft, maquillage, Body Conditioning et, pour les garçons, musculation. 3 ^e année : spectacles avec le Royal Ballet et le Birmingham Ballet et dans un touring group d'élèves.	2) Upper School Enseignement intégré jusqu'au A Level (terminale)		2) Upper School : Par an : – Cours : 11 523 £ – Internat (pour les élèves de 1 ^{er} et 2 ^e année) : 6 249 £ – Kinésithérapie : 210 £ – Assurance : 240 £ Possibilité de bourses susceptibles de couvrir tout ou partie des frais de scolarité

* Extraits de documents officiels de l'établissement.

School Of American Ballet

Mission affichée *	Cursus de formation	Formations complémentaires	Enseignement général	Nombre d'élèves	Frais de scolarité
« <i>Professional academy whose one goal is to train professional ballet dancers...., official School of the New York City Ballet, the S.A.B. remains dedicated to the permanence of Balanchine's tested truths.</i> »	De 8 ans à 20 ans : -12 niveaux pour les filles -5 niveaux pour les garçons 1) <i>Children Division</i> (à partir de 8 ans) : Filles : 5 niveaux Garçons : 3 niveaux 2) <i>Girls Preparatory Division</i> : 2 niveaux 3) <i>Intermediate Division</i> : Filles : 2 niveaux Garçons : 1 niveau (<i>Intermediate men</i>) 4) <i>Advance Division</i> : Filles : 3 niveaux Garçons : 1 niveau (<i>Advanced Men</i>)	Formation musicale, cours d'adage, répertoire, danses de caractère, danses de salon, mime, gymnastique, musculation (garçons), ateliers de création chorégraphique (créations avec de jeunes chorégraphes du ballet), spectacles annuels de l'école et participation à des spectacles du New York City Ballet	Scolarité dans des établissements extérieurs. Des établissements professionnels, offrant d'avantage de flexibilité d'horaires, notamment la <i>Professional Performing Arts School</i> , sont conseillés. Possibilité de bourses, attribuées par La SAB	350	– Hébergement à l'école en pension complète : 9 745 \$ – cours : de 1 120 \$ à 3 462 \$ selon le niveau. Gratuité pour les garçons. Possibilité de bourses susceptibles de couvrir tout ou partie des frais de scolarité

* Extraits de documents officiels de l'établissement.

Écoles de danse contemporaine London Contemporary Dance School

Mission affichée *	Cursus de formation	Formations complémentaires	Nombre d'étudiants	Frais de scolarité
« <i>positively embrace the complex physical and mental demands of dance technique and the choreographic process. Train "thinking dancers", dance artists who are outward looking.</i> »	I – À partir de 18 ans, cursus en 3 années, sanctionné par un Bachelor of arts (BA) validé par l'Université de Kent : – Cours quotidiens de classique et contemporain – « <i>Creative work and performance</i> » : composition, répertoire contemporain II – À partir de 20 ans, cursus de spécialisation d'un an, sanctionné par un <i>Postgraduate Diploma</i> : • « <i>performance</i> » • « <i>Choreography</i> » • « <i>Dance for the screen</i> » (réalisation d'un documentaire, adaptation pour l'écran d'un travail conçu pour l'écran) Possibilité d'obtention d'un Master of Arts (MA) de l'Université de Kent, au terme d'une période complémentaire de 6 mois (réalisation d'un projet personnel)	– « <i>Supporting studies</i> » : • <i>body conditioning</i> • <i>Pilates et Alexander technique</i> • <i>Practical workshop in different styles</i> – « <i>Contextual studies</i> » : • musique • technique de scène • réalisation de vidéos • danse et société • biologie humaine – <i>Choreology</i> – <i>Dance criticism and analysis</i> – <i>Music for contemporary dance</i> – <i>Film and video</i> – <i>Anatomy for safe performing practice</i>	Maximum : 170	Régime des droits d'inscription universitaires, mis en place en septembre 2001 : – pour le BA : 1 075 £ – pour le <i>Postgraduate</i> : 2 600 £ Hébergement non assuré

* Extraits de documents officiels de l'établissement.

Mission affichée *	Cursus de formation	Formations complémentaires	Nombre d'étudiants	Frais de scolarité
« <i>The future of dance lies at the heart of the LCL's philosophy. LCL's commitment to innovation aims to ensure the students a permanent place in the future of dance</i> »	I – BA (Hons) <i>Dance Theatre</i>, validé par <i>City University</i> de Londres : cursus de 3 années, à partir du niveau bac : . technique de la danse contemporaine . danse classique . répertoire contemporain . improvisation . composition chorégraphique . production scénique de travaux chorégraphiques II – Plusieurs <i>Masters</i> sont délivrés, notamment : MA /Etudes de danse MA /Scénographie de la danse MSc/ <i>Dance Science</i>	– Kinésiologie – <i>Body conditioning</i> – Histoire et sociologie de la danse – Notation chorégraphique – Théâtre – Musique – Production – Eclairages, son, décors et costumes	I – BA : 188	Frais de cours : 1^{re} année : 9 600 £ 2^e année : 9 180 £ 3^e année : 9 160 £ Possibilités de bourses selon le régime universitaire Le LCL a vocation, à court terme, à bénéficier du même régime de financement des frais de scolarité que celui du LDCS. Hébergement non assuré
			II – <i>Masters Courses</i> : 48	

* Extraits de documents officiels de l'établissement.

Performing Arts Research And Training Studios (PARTS)

Mission affichée *	Cursus de formation	Formations complémentaires	Nombre d'étudiants	Frais de scolarité
« Aims at providing a thorough technical training to dancers/choreographers and at helping them develop into independent active and creative artists... in a constant dialogue with the other performing arts, music and theatre... The dancer as a thinking performer, a conceptually trained performer... »	À partir de l'âge de 18 ans (rares admissions au-delà de 25 ans). Cursus de 4 années composé de 2 cycles séparés. – <i>Training cycle</i> : 2 ans – <i>Research cycle</i> : 2 ans, soit en section « danse », soit en section « chorégraphie » Les deux cycles comportent un entraînement quotidien en technique classique et en technique contemporaine post-moderniste	– Improvisation, composition, répertoire (De Keersmaeker, Forsythe), théâtre, « théorie » (philosophie, sociologie, histoire de la danse et du théâtre), shiatsu Section « danse » : Improvisation, répertoire (De Keersmaeker, Trisha Brown), analyse musicale, théâtre, « théorie » Section « chorégraphie » : Travail chorégraphique personnel, répertoire, travail avec des chorégraphes invités, scénographie, dramaturgie, gestion-production, vidéo.	Total maximal fixé par l'école : 60 Actuellement : – <i>Cycle Training</i> : 46 – <i>Cycle Research</i> : 14	Frais d'inscription : 2 500 euros Scolarité (cours +1 repas maternelle par jour) : 2 100 euros par an. Bourses attribuées sur financement de l'Union européenne (« Departs »), en complément éventuel d'une bourse attribuée à l'étudiant par les autorités nationales ou locales de son pays d'origine)

* Extraits de documents officiels de l'établissement.

The Juilliard School

Mission affichée *	Cursus de formation	Formations complémentaires	Nombre d'étudiants	Frais de scolarité
« At Juilliard, dancers learn what is essential to cross the bridge from studio to stage, what it means to be a professional... The vision guiding the training of a Juilliard student is one of creating a "fusion dancer", one who is trained equally in both the centuries-old techniques of classical ballet and the techniques of modern dance of our time... The dancer's eye and mind are consciously opened to exploring the new possibilities that lie ahead on the choreographic horizon. »	Après achèvement des études secondaires (<i>High School Diploma</i>), cursus de 4 années sanctionné par un <i>Bachelor of Fine arts (BFA)</i> , incluant des cours du <i>Liberal Arts Department</i> (arts et sciences humaines). Cours obligatoires : – danse classique, Modern Dance, répertoire, duos, composition chorégraphique – histoire de la danse, littérature et textes sur la musique, matières au choix dans le domaine des arts et sciences humaines – technique de scène, production, économie du spectacle.	Cours en option : – pointes – jazz – claquettes – anatomie	79	Frais de cours, par an : 18 400 \$ Internat : 7 375 à 9 200 \$

* Extraits de documents officiels de l'établissement.

Personnes rencontrées

Jacques Alberca, professeur de danse jazz à l'institut de formation professionnelle Rick Odums

Luc Allaire, directeur financier de l'Opéra national de Paris, ancien chef de bureau à la direction de la musique et de la danse au ministère de la Culture

Christian Andongui, danseur et enseignant de hip hop

Fanny Aubert-Malaurie, attachée culturelle au service culturel de l'ambassade de France aux États-Unis d'Amérique

Kader Belarbi, danseur étoile de l'Opéra national de Paris

Claude Bessy, directrice de l'école de danse de l'Opéra national de Paris

Nicole Blum, chargée de mission au service culturel de l'ambassade de France aux États-Unis d'Amérique

Olivier Borgeaud, attaché culturel à l'ambassade de France au Royaume-Uni

Jérôme Bouet, directeur régional des affaires culturelles de Provence-Alpes-Côte d'Azur

Philippe Braunschweig, président du conseil d'administration de l'École supérieure de danse de Cannes, président de l'organisation internationale pour la reconversion des danseurs professionnels

François Brouat, sous-directeur de la formation et des entreprises culturelles à la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture et de la Communication

Pierre Buhler, conseiller culturel à l'ambassade de France aux États-Unis d'Amérique

Gilles Cagnard, directeur de l'école nationale de musique et de danse de Saint-Germain-en-Laye

Eric Camillo, Ballet de l'Opéra national de Paris

Anne Chiffert, présidente du Centre national de la danse

Sylvie Clavier, coordinatrice des études de l'École supérieure de danse de Marseille

Michel Clément, délégué au développement et à l'action territoriale au ministère de la Culture et de la Communication

Gérard Cieslik, conseiller pour la musique et la danse à la direction régionale des affaires culturelles des Pays-de-la-Loire

Philippe Cohen, directeur du département de la danse au conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon

Kay Cummings, Chair, Department of Dance, School of American Ballet

Suzanne Davidson, President, School of American Ballet

Didier Deschamps, directeur du ballet de Lorraine, ancien conseiller pour la danse auprès du directeur de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture et de la Communication

Marie-France Dieulevin, directrice des études du centre national de danse contemporaine d'Angers

Christophe Duchêne, directeur du conservatoire national de région de Nantes

Aurélie Dupont, danseuse étoile de l'Opéra national de Paris

Christophe Duveau, professeur de danse à l'école supérieure de danse de Cannes

Henri Fourès, directeur du conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon

Franck II Louise, directeur de compagnie (hip hop)

Joëlle Galliot, mission de l'éducation artistique et de l'action culturelle au ministère de l'Éducation nationale

Hubert Godard, professeur à l'université de Paris VIII

Catherine Grouet, professeur de danse jazz à l'Institut de formation professionnelle Rick Odums

Jean Guizerix, conseiller pour la danse à la Mission de l'éducation artistique et de l'action culturelle au ministère de l'Éducation nationale

Kevin Haigen, maître de ballet au Ballet de Hambourg – John Neumeier

Pascal Henrion, administrateur du ballet et de l'école supérieure de danse de Marseille

Dominique Hervieu, co-directeur de la compagnie Montalvo-Hervieu

Denise Jefferson, director, Alvin Ailey Dance Center

Darryl Jaffray, director of education and access, Royal Ballet, Royal Opera House, Londres

Dominique Jamet, département des études et de la prospective au ministère de la Culture et de la Communication

Catherine Joannes, direction générale des enseignements supérieurs au ministère de l'Éducation nationale

Thierry Jopeck, chargé de mission auprès du chef du service du personnel et des affaires sociales au ministère de la Culture et de la Communication

Charles Jude, directeur du ballet de l'Opéra national de Bordeaux

Dirk Korell, administrateur des compagnies Storm et Boogie Saï (hip hop)

Amal Lahlou, attachée la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles (bureau de l'enseignement supérieur et de la formation professionnelle) au ministère de la Culture et de la Communication

Brigitte Lefèvre, directrice de la danse à l'Opéra national de Paris

Bernadette Leguil, directrice déléguée de l'institut de pédagogie et de recherche chorégraphiques du Centre national de la danse

Veronica Lewis, director, London Contemporary Dance School

Karl Libanus, compagnie Makadam (hip hop)

Monique Loudières, directrice de l'école supérieure de danse de Cannes, centre de formation habilité

Yorgos Loukos, directeur du ballet de l'Opéra national de Lyon

Jeanne Lunin, director of external affairs, School of American Ballet, New York

Gilbert Mayer, professeur à l'école de danse et au ballet de l'Opéra national de Paris

Kay Mazzo, Co-Chairman of Faculty, School of American Ballet

Geneviève Meley-Othoniel, chef du bureau de l'enseignement supérieur et de la formation professionnelle à la direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture et de la Communication

Christian Mesnier, professeur de danse à l'école nationale de musique et de danse de Saint-Germain-en-Laye

Pascal Minam-Borier, directeur de l'école de danse du ballet du Nord

Marion North, Chef executive, Laban Centre, Londres

Xavier North, conseiller culturel à l'ambassade de France au Royaume-Uni, directeur de l'Institut français de Londres

Rick Odums, directeur de l'Institut de formation professionnelle Rick Odums

Stéphane Panaras, administrateur général de l'école supérieure de danse de Cannes

Jean-Christophe Paré, conseiller pour la danse auprès de la directrice de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture et de la Communication, inspecteur général de la création et de l'enseignement artistique

Dominique Patureau, département des études et de la prospective au ministère de la Culture et de la Communication

Marie-Claude Pietragalla, directrice générale du ballet national de Marseille

Elisabeth Platel, danseuse étoile de l'Opéra national de Paris

Alain Poirier, directeur du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Jean Pomarès, inspecteur de la danse, direction de la musique, de la danse, du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture et de la Communication

Jean-Marie Quenon, directeur du conservatoire national de région de Nancy

Jean-Claude Ramseyer, inspecteur de la danse, direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France

Yette Resal, directrice d'un centre de formation habilité, Marseille

Josiane Rivoire, département de la danse du Centre de formation des enseignants de la danse et de la musique (CEFEDM)

Quentin Rouiller, directeur du département de la danse au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris

Michel Sala, directeur général du Centre national de la danse

Giovanna Salze, administratrice adjointe du ballet et de l'école supérieure de danse de Marseille

Janine Stanlowa, directrice de l'Institut international de danse Janine Stanlowa, centre de formation habilité

Jean-Paul Strauss, département des études et de la prospective au ministère de la Culture et de la Communication

Ghislaine Thesmar, professeur de danse au ballet de l'Opéra national de Paris

Mark Tyler, head of admission and academic administration, Laban Centre, Londres

Theo van Rompay, Deputy Director de Performing Arts Research and Training Studios (P.A.R.T.S.)

Jean-François Vazelle, administrateur du centre national de danse contemporaine d'Angers

Jacques Yoteau, directeur du centre d'éducation populaire et de sport (CREPS) de Nancy

Francesca Zumbo, professeur à l'école de danse de l'Opéra national de Paris

Table des matières

Lettre de mission	5
Introduction	7
Première partie La qualification des enseignants de la danse	9
Chapitre I L'adéquation du dispositif de qualification des enseignants aux objectifs de l'État	11
Les objectifs de l'État	11
L'objectif de protection de la santé	11
L'objectif de qualité artistique et technique	12
Les conditions juridiques de mise en œuvre de ces deux objectifs	12
La prise en compte de ces objectifs dans le dispositif actuel de qualification des enseignants	13
Le diplôme d'État n'a pas encore trouvé son équilibre	13
Le certificat d'aptitude, bien qu'apparaissant de plus en plus nettement comme supérieur au diplôme d'État, ne fait pas l'objet d'une véritable formation correspondant à ce « statut »	17
La nécessité d'une clarification dans l'intérêt du service public	20
Les mesures envisageables dans le cadre d'une stratégie d'adaptation du dispositif actuel	21
Les éléments de réforme envisageables dans le cadre d'une stratégie de transformation du dispositif actuel	27
Chapitre II Adapter le dispositif d'enseignement à la diversité croissante des formes de danse	35
La problématique	35
Les solutions envisageables pour les danses urbaines	37

Première solution : étendre le champ d'application du diplôme d'État obligatoire aux danses urbaines	38
Deuxième solution : subordonner l'enseignement des danses urbaines dans le réseau public à une formation spécifique à l'analyse du mouvement dansé	39
Troisième solution : établir des modules spécifiques d'enseignement s'imposant aux conservatoires contrôlés par l'État	40
Quatrième solution : mieux informer et sensibiliser les milieux des danses urbaines à la prévention sanitaire	41
La démarche à retenir pour les formes de danses à la frontière entre art et sport	41
Chapitre III	
La conformité du dispositif de formation des enseignants aux exigences du service public	43
Renforcer l'égalité devant le service public	43
Service public, monopole et concurrence	43
L'égal accès à la formation	44
L'égalité devant le dispositif d'évaluation	48
Améliorer la qualité du service de la formation	49
Renforcer le système de formation des formateurs	49
Favoriser l'ouverture des centres de formation sur leur environnement artistique et culturel	50
Développer la formation continue des enseignants	50
Instaurer une évaluation des centres de formation	51
Chapitre IV	
Mieux assurer le respect des textes	53
Le préalable : renforcer les moyens de connaissance du secteur de l'enseignement de la danse	53
Mieux constater et pouvoir réellement sanctionner les situations illégales	54
Une réalité probable : le caractère encore massif des situations illégales	54
Une faiblesse certaine : celle des moyens de constatation des situations illégales	55
Une impossibilité absurde : celle de poursuivre et de sanctionner les infractions	56
Deuxième partie	
La formation et le devenir des danseurs professionnels	57
Chapitre I	
Éléments de réflexion en vue de l'élaboration d'un schéma directeur concernant l'enseignement de la danse à but professionnel	59
La nécessaire prise en compte de la spécificité du système de formation des danseurs professionnels	59

Enseignement « supérieur » ou enseignement « à but professionnel » ?	59
Un guide de conduite pour l'État lui-même	60
Clarifier les responsabilités et l'articulation entre les composantes amateur, et professionnelle du réseau public d'enseignement de la danse	61
Vrais et faux établissements « nationaux » : pour une clarification des appellations et des compétences	61
L'articulation entre les composantes amateur et professionnelle du réseau public d'enseignement de la danse	64
Définir les conditions essentielles d'un fonctionnement performant du réseau de formation des danseurs professionnels	66
Garantir la plus large autonomie aux établissements de formation	66
Les points auxquels l'État est fondé à porter une attention particulière	67
Définir le cadre d'un partenariat avec les établissements ne relevant pas de l'État	72
 Chapitre II	
Le devenir professionnel des danseurs : insertion et reconversion	75
Favoriser l'insertion professionnelle des jeunes danseurs	75
L'offre d'emplois aux artistes chorégraphiques	75
L'organisation d'une transition vers l'exercice du métier de danseur	76
Faciliter la reconversion au terme de la carrière de danseur	77
Rester dans l'univers de la danse	78
Quitter l'univers de la danse	80
 Annexes	87
 Annexe 1	
Résumé sommaire des pistes de réflexion et des propositions	87
 Annexe 2	
Statistiques tirées de l'enquête du ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français (1997)	93
 Annexe 3	
Statistiques sur l'examen d'aptitude technique	95
 Annexe 4	
Statistiques sur le diplôme d'État	97

Annexe 5	
Statistiques relatives au certificat d'aptitude à la fonction de professeur de danse dans les écoles territoriales	99
Annexe 6	
Le diplôme d'État et les professeurs étrangers	101
Annexe 7	
Carte des centres de formation	103
Annexe 8	
Statistiques sur les conservatoires nationaux de région (CNR) et les écoles nationales de musique et de danse (ENM)	105
Annexe 9	
Établissements de formation de danseurs professionnels	107
Annexe 10	
Éléments sur quelques écoles de formation de danseurs professionnels à l'étranger	109
Annexe 11	
Personnes rencontrées	115