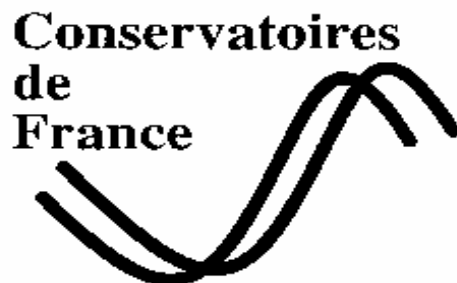


Musique photocopiee, Musique pillée ?



**ACTES DU COLLOQUE DE NANTES
Jeudi 27 et Vendredi 28 Octobre 1994**

SOMMAIRE

OUVERTURE DU COLLOQUE	page 4
1. LE CONTEXTE JURIDIQUE	page 6
Grand témoin : Bernard Delcambre	
LE DROIT FRANÇAIS	
Communication de Bernard Grelon	page 8
<i>Débat</i>	page.12
Communication de Charley Chétrit	page 15
<i>Débat</i>	page 16
2. L'EDITION MUSICALE, LA REPROGRAPHIE ET L'ENSEIGNEMENT MUSICAL	page 17
Grand témoin : Caroline Roosor	
Communication de Marie-Claude Ségard	page 18
Communication de Michel Asselineau	page 20
Communication d'Éric Sprogis	page 23
<i>Débat</i>	page 27
3. L'EDITION MUSICALE: INDUSTRIE, TECHNIQUE, ART?	page 28
Communications de David Lacroix et Denis Delbecq	page 28
LA DIFFUSION, MAILLON FAIBLE DU DISPOSITIF	
Interventions de Marie-Aude Fournier et François Béranger	page 38
<i>Débat</i>	page 38
4. LA C'CREATION CONTEMPORAINE ET LA DIFFUSION	page41
Interventions de Simone Du Breuil, Marie-Claude Ségard, Alain Louvier, Henri Pousseur, Fernand Vandenbergarde, Guy Sirot, David Lacroix	page 41
CLOTURE DU COLLOQUE	page 46
Principaux intervenants	page 47
Participants au colloque	page 48

Le Colloque "Musique photocopie... musique pillée ?"
s'est déroulé les 27 et 28 Octobre 1994
au Conservatoire National de Région de Nantes.
Il était organisé par l'Association
"Conservatoires de France",
avec l'aide et la collaboration de la Ville de Nantes
et du Conservatoire National de Région de Nantes.

Rassemblement et mise en forme des Actes du Colloque :
Eric Sprogis, avec le concours de Patrick Choquet,
Marie Delbecq et Marie-Claude Ségard.
Nous voulons par ailleurs remercier chaleureusement
pour leur participation :
Christophe Duchêne et l'ensemble du personnel administratif, technique
et enseignant du CNR de Nantes ainsi que, tout particulièrement,
Henri Pousseur qui a assuré la présidence de ce colloque.

Jeudi 27 octobre - 9h30

Accueil et ouverture du Colloque

Monsieur Yannick GUIN, adjoint aux affaires culturelles de la Ville de Nantes accueille les participants en soulignant le plaisir et l'intérêt que représente à ses yeux le fait de recevoir le colloque organisé par Conservatoires de France:

Le sujet de ce colloque est à la fois essentiel, tout à fait d'actualité et très incertain. Il pose en effet la question des relations qui s'instaurent entre pédagogie, droit et technologie; nous sommes donc au cœur des grands problèmes engendrés par la transformation accélérée de notre société.

Comme élu, j'attends avec beaucoup d'intérêt et d'impatience les résultats de vos travaux. Je souhaite qu'ils soient très fructueux. Nous avons tous besoin des résultats de vos réflexions, de vos lumières: aussi bien les pédagogues (qui font un usage intensif mais souvent immodéré de la photocopie), les compositeurs qui œuvrent et qui veulent - conformément au droit français - bénéficier des fruits de leur travail, ce qui est parfaitement logique¹, les élus qui sont les responsables ultimes, et dont la responsabilité pourrait être engagée s'ils couvraient, même sans le savoir, des pratiques tout à fait contraires au droit d'auteur.

La Ville de Nantes est confrontée à un problème que l'on peut considérer comme annexe à notre propos mais qui n'est pas sans rapport. Elle est propriétaire des manuscrits de Jules Verne; ces manuscrits, pour les juristes, sont tombés dans le domaine public et peuvent être reproduits. Or une association qui a son siège en Suisse a reproduit ceux-ci par l'intermédiaire de photocopies qu'elle a pu acquérir dans des conditions particulières alors que nous les possédons dans les coffres-forts de notre médiathèque et qui, je le répète, sont notre propriété. La facilité avec laquelle, de nos jours, la reproduction des documents peut s'opérer est propre à bouleverser nos modes de penser et nos principes.

L'association a tout simplement publié un ouvrage à partir de photocopies. Une personne privée qui possède des manuscrits originaux peut-elle les exploiter librement? Devant le Tribunal de Grande Instance de Nantes nous avons gagné. Mais la Cour d'Appel de Rennes nous a donné tort. La Ville a fait un recours en cassation qui vient de renvoyer le dossier devant la cour d'appel d'Amiens avec un arrêt de principe donnant raison à la Ville de Nantes. L'arrêt a été rendu en six mois, ce qui est un record. Cela montre combien ce problème a été estimé par les juges comme extraordinaire et combien il leur paraissait important d'y apporter une prompt réponse. C'est pourquoi, je suis persuadé que le problème précis que vous avez à résoudre va passionner les juges ou au moins les juristes ! Vous êtes donc dans une terre éminemment intéressée par les résultats de vos travaux.

En réalité, nous sommes confrontés en France à un heurt des conceptions juridiques: entre le droit anglo-saxon qui privilégie beaucoup plus le produit et le producteur, et la conception républicaine qui nous vient de la Révolution Française qui met au premier plan l'œuvre et l'auteur. Dans ces conditions on sent bien que la construction d'un droit européen sur nos sujets ne sera pas sans tensions et sans antinomies qu'il faudra bien résoudre.

A vous donc d'avancer sur ce terrain mouvant et de nous éclairer. Merci d'être là si nombreux, représentatifs de secteurs divers, pédagogues, parents, libraires, élus, afin que de votre confrontation ressortent quelques principes directeurs

Eric SPROGIS évoque ensuite les raisons qui ont amené CONSERVATOIRES DE FRANCE à organiser cette manifestation:

Dès sa création, notre association s'est saisie des questions relatives à toutes les formes de reprographie de la musique imprimée. Car CONSERVATOIRES DE FRANCE défend certes les «droits moraux et matériels» de ses adhérents (directeurs et établissements), mais ce groupement veut également intervenir sur les questions de contenu, de fonctionnement et d'objectifs liées aux problèmes généraux des établissements. Il travaille ainsi à la fois sur les questions de pédagogie et d'action culturelle.

¹ Notre «divin Mozart» est mort en 1791 au moment où la loi sur le droit d'auteur a été adoptée. S'il avait été français et s'il avait vécu un petit peu plus longtemps, il aurait de ce fait été très riche et n'aurait pas connu tous les problèmes qu'il a pu connaître. S'il avait vécu aujourd'hui, aurait-il participé vigoureusement à notre colloque? Aurait-il été pédagogue? Je ne sais. Mais en tout cas il aurait participé à ce type de réflexion avec de nombreux intellectuels du monde...

C'est dans ce contexte que nous avons abordé la question de la photocopie et plus généralement celle de l'utilisation de la musique imprimée, car elle touche de manière exemplaire aux cinq domaines dans lesquels notre action s'inscrit: le culturel, le pédagogique, le juridique, l'économique, le sociologique. Il nous semblait en effet qu'il s'agissait d'une question de fond sur le plan moral, mais aussi d'un point de vue pratique compte tenu des évolutions de la pédagogie et de la musique elle-même. D'autant que ce débat a été posé de manière aigüe et ferme par les éditeurs. Après diverses propositions, prises de position, échanges, tribunes venant de différents horizons de la profession musicale (réunions, tables rondes avec éditeurs, pouvoirs publics, associations...), CONSERVATOIRES DE FRANCE a pensé qu'il était temps d'organiser une rencontre permettant de prendre un peu de hauteur - sans craindre d'aborder des aspects très concrets - et d'étudier l'ensemble des questions juridiques, économiques et technologiques.

Nous avons ainsi conçu ce colloque comme un lieu de grande liberté de parole, d'ouverture, sans tabou sur aucun sujet. Nous l'avons conçu comme un libre débat, largement ouvert à toutes les positions, tant à la tribune que dans la salle.

C'est la raison pour laquelle nous avons voulu que le président soit un compositeur, extérieur (au moins depuis quelques années) au monde institutionnel et que le contenu de ce débat ne s'organise pas autour des seuls points de vue de CONSERVATOIRES DE FRANCE ...C'est pourquoi, nous regrettons que les représentants de la Société de l'Édition Musicale, de la Chambre Syndicale de Éditeurs de Musique et de la FNUCMU n'aient pas été libres pour répondre à notre invitation.

Henri POUSSEUR ouvre alors le colloque:

Le sujet du débat qui s'ouvre est difficile. En ce qui me concerne je suis compositeur mais aussi pédagogue, responsable de pédagogues, parent d'élèves...

En ce début de colloque, ma position pourrait être la suivante: D'une part, nous rêvons tous d'une société caractérisée par la libre circulation des valeurs et en particulier des valeurs imaginaires des œuvres de l'esprit, d'une société reposant sur le partage des valeurs qui peuvent maintenant être multipliées à l'infini. Le partage ne les diminue pour aucun des bénéficiaires. C'est en quelque sorte notre aspiration à toujours plus de transparence. Nous souhaitons tous que ces valeurs finissent par être celle de la société humaine. D'autre part, il faut bien admettre que nous sommes dans une situation réelle bien différente, presque à l'opposé. Celle de l'exploitation réciproque effrénée plus ou moins intensive de la part de chacun. Chacun doit se situer dans tout cela, essayer de se protéger, de survivre. On est donc tendu entre ces deux exigences terriblement contradictoires. Une question comme celle d'aujourd'hui est déterminée par cette dichotomie. En effet, nous sommes dans le domaine de l'imaginaire mais nous sommes aussi dans le domaine de la réalité économique de chacun. Les rapports entre les compositeurs et les éditeurs sont à dominante économique, alors que les rapports entre compositeurs et enseignement sont plutôt à dominante imaginaire. Il y a donc des différences, des contradictions parfois violentes. J'arrive ici en personne qui s'interroge comme vous tous et serai attentif à tout ce qui se dira et s'échangera.

1- Le contexte juridique

Grand Témoin: Bernard Delcambre

Je n'aurais pas fait cette intervention sans l'insistance de Christophe Duchêne, directeur du CNR et vous prie à l'avance de m'excuser si, pour étayer mon propos, je dois trop parler de mes propres travaux et de moi-même.

J'ai commencé à écrire une méthode de hautbois destinée aux débutants (1^{ère} et 2^{ème} années) il y a 18 ans environ. Cet ouvrage se compose presque uniquement, et volontairement bien sûr, de textes d'auteurs, dont une dizaine de Bartok, un de Kabalevski, un de Britten, un autre de Katchaturian.

J'ai essayé d'y faire figurer toutes les époques, du grégorien au 20^{ème} siècle; j'aurais pu écrire moi-même les textes, plagier les auteurs en écrivant «à la manière de», mais j'ai tenu à employer des textes d'auteurs et ce malgré de grandes difficultés: il fallait disposer les extraits pas enchaînement logique de doigtés, en utilisant un ambulus de plus en plus étendu, tout en épousant le mieux possible la progression rythmique des cours de formation musicale. Quand on écrit un tel ouvrage, comment alors peut-on savoir que des textes anciens sont toujours protégés, que l'on ne peut obtenir « *Alexander Feast* » de Haendel qu'en location, que l'arrière petit fils de tel compositeur possède toujours d'exclusivité de l'œuvre de son aïeul ?...

Mais, une fois le travail terminé, je n'ai aucun désir d'en enlever quelque partie de ce soit.

Cette méthode fait la part belle à la musique d'ensemble (duos, trios, canons, jeux divers...), aux chansons populaires et à l'analyse, grâce à un travail en commun avec mon ami Christian Villeneuve.

J'ai pu la peaufiner considérablement car beaucoup de mes collègues l'ont testée depuis une dizaine d'années.. grâce, naturellement, aux photocopies !

Devant son succès grandissant, je lui ai donné une suite depuis trois ans; ainsi cette méthode achevée couvrira les 1^{er} et 2^{ème} cycles. Bien entendu, cette suite comporte encore plus de textes de compositeurs qui ne sont pas tombés dans le domaine public. Je n'y ai cependant pas mis ceux qui feraient appel à l'écriture contemporaine, en raison de l'interdiction des photocopies; je produirai un travail sur l'écriture contemporaine grâce à Christian Villeneuve qui écrit des textes ludiques et pédagogiques pour les 1^{er} et 2^{ème} cycles, en solo, duo, trio et ensembles de hautbois. Tout ceci parce qu'il accepte que son travail soit vérifié, poli, dans ma classe, pendant un ou deux ans sans doute.

L'idéal aurait été que je puisse tester la suite de ma méthode et l'ouvrage de Christian Villeneuve auprès de collègues l'utilisant avec leurs élèves pendant deux ou trois ans. Cette procédure est une sécurité pour les élèves, mais aussi pour les éditeurs: elle est le gage d'un travail pensé, fini, adapté aux besoins actuels des professeurs, des élèves et tient compte de l'évolution de la pédagogie. Un travail intelligemment conçu doit avoir été testé préalablement à sa diffusion.. *ce qui implique qu'on utilise la photocopie.*

Ma méthode aurait du être éditée chez Van de Velde: envoyée à leur demande en janvier 1990, je signe le contrat le 15 avril 1991. Devant la durée du travail, et avec l'autorisation de M.Van de Velde, je reprends mes droits le 30 juin 1993. Je signe un contrat en 1994 avec un autre éditeur qui doit faire paraître ma méthode en sept volumes couvrant approximativement les deux premiers cycles. La parution doit se faire à raison d'un ou deux volumes par an, normalement à partir de l'an prochain. J'ai reçu un coup de téléphone, ce matin même: l'éditeur me dit qu'il doit absolument envoyer d'ici dix jours une épreuve de la première méthode chez le graveur; je dois donc dans ce délai établir une table des matières, m'être occupé des photos des hautbois (pour lesquelles j'avais dû moi-même trouver un *sponsor*²), retrouver toutes les origines des chansons populaires ainsi que la provenance exacte - exigée parait-il par la SACEM - de tous les textes de Gluck, Mozart, Devienne ou Hotteterre le Romain que j'ai pu inclure dans cette méthode!

Bien entendu mon éditeur m'interdit toute photocopie; donc je ne puis plus tester la fin de cet ouvrage, comme je le désirais, comme cela me paraît indispensable.

² ainsi d'ailleurs que pour payer les droits des textes de Bartok...

Comment alors préserver les droits de uns - les compositeurs et les éditeurs - et le devoir moral des autres :

1°) *devoir moral de l'auteur de la méthode*, qui se doit d'éduquer l'élève à l'aide de textes couvrant toutes les époques, qui se doit de faire passer la musique, toute la musique, avant son propre orgueil qui lui commanderait d'écrire lui-même les textes ?

2°) *devoir moral de l'auteur de la méthode*, qui se doit d'être sûr, avant de faire paraître un ouvrage, qu'il correspond bien à ce qu'en attendent professeurs et élèves ?

3°) *devoir moral de l'auteur de la méthode*, qui se doit de présenter à son éditeur un travail reconnu par ses pairs ?

Comment concilier tout cela ?

Peut-on se permettre de tester un ouvrage non édité, par exemple dans un temps relativement court (2 à 3 ans) et dans un nombre d'exemplaires limité (une centaine par exemple) ...en ayant recours à des photocopies?

Comment codifier et réglementer une telle procédure ? Je souhaite que l'on puisse en discuter.

Par ailleurs, je suis aussi professeur de musique de chambre au CNR de Nantes: il arrive souvent que les œuvres travaillées soient éditées sans conducteur. Je ne peux pas, sans perte de temps insupportable, travailler et faire travailler sans ce conducteur. Puis-je utiliser la photocopie pour le reconstituer ?

Il me faut d'ailleurs un double de toutes les parties séparées: les élèves ne peuvent se permettre d'acheter tout le matériel ...et ils égarent souvent leur partie. Mais la bibliothécaire me dit qu'elle n'a pas le droit de conserver les éventuelles photocopies. Quelles solutions ?

Autre chose: mon fils de sept ans, en CE1 à l'école primaire, travaille beaucoup sur photocopies. Thème de ce trimestre: la lune. Toutes les poésies qu'il étudie sont donc photocopiees dans un but évident de réunion par thème. Ainsi pendant son cursus d'étude utilisera abondamment la photocopie, bien plus que dans nos établissements musicaux.

Peut-on, doit-on comparer les enseignements musicaux et scolaires? Peut-on élaborer des solutions communes ? Il me semble qu'il ne faudrait pas dissocier ces deux enseignements quant à l'utilisation de la photocopie.

Il ne faudrait pas que nous soyons obligés, nous musiciens enseignants, de devoir un jour refuser par peur et par réaction, d'utiliser quelque photocopie que ce soit; je connais bien des partitions qui ne seraient plus vendues parce que trop chères, trop mal présentées, quand ce n'est pas trop longues à obtenir.

Aucun d'entre nous, éditeurs ou utilisateurs, ne serait satisfait s'il fallait en arriver à cette dernière solution.

Je précise enfin, en conclusion, que l'article 2 du contrat qui me lie avec mon éditeur stipule que celui-ci garantit la protection de mon œuvre *«pour l'univers entier tant terrestre que spatial»...!*

quelque photocopie que ce soit; je connais bien des partitions qui ne seraient plus vendues parce que trop chères, trop mal présentées, quand ce n'est pas trop longues à obtenir.

Aucun d'entre nous, éditeurs ou utilisateurs, ne serait satisfait s'il fallait en arriver à cette dernière solution.

Je précise enfin, en conclusion, que l'article 2 du contrat qui me lie avec mon éditeur stipule que celui-ci garantit la protection de mon œuvre *« pour l'univers entier tant terrestre que spatial »...!*

Le droit français :

Protection du créateur ou menace pour la pédagogie?

propriété intellectuelle
situations rencontrées
domaine public et domaine protégé
droits des auteurs et devoirs des pédagogues...

Communication de Bernard GRELON

Il m'a été demandé d'aborder le thème du conflit possible des rapports entre le(s) droit(s) d'auteur du point de vue de la reprographie et la pédagogie. C'est à dire en définitive les rapports entre un droit privatif, subjectif comme disent les juristes, c'est à dire le droit de l'auteur, mais aussi - même si c'est un peu différent - le droit de l'éditeur et de l'entreprise à l'épreuve d'un des aspects de l'intérêt général représenté par le système éducatif ou les méthodes pédagogiques.

Ce conflit, ce rapport, les difficultés de ces rapports ne datent pas d'aujourd'hui. C'est un thème traditionnel qui hante le droit et les juristes -dans la mesure où ils sont hantés!- depuis le XIX^{ème} siècle (conflit entre l'intérêt général et l'intérêt particulier).

Ce conflit trouve sa formulation la plus nette avec la naissance du droit libéral et - s'agissant du droit d'auteur - la fin du XVIII^{ème} siècle et le début du XIX^{ème}.

La loi de 1791 a créé le droit d'auteur. Le Code de la Propriété Intellectuelle résulte de la loi de 1957 qui a repris les conceptions fondamentales de textes plus anciens à partir de la loi de 1791.

Avant le 18^{ème} siècle, l'idée que l'auteur avait un droit privatif sur son œuvre était relativement étrangère à la pensée classique. Michel Schneider, ancien Directeur de la Musique et de la Danse, dans un superbe ouvrage³, montre comment la critique du plagiat (on ne peut pas emprunter librement à ce qui a été fait dans le domaine des arts, de la musique, de la littérature) est très nettement liée à une transformation des modes de pensée qui apparaissent à la fin du 18^{ème} siècle et au début du 19^{ème} siècle.

Je crois donc que, pour aborder notre thème, on est obligé de rappeler à partir de quels présupposés, de quelle architecture s'est construit le droit français entre le *romantisme* (de l'auteur, du génie créateur et original) et le *mode de production des œuvres* (appropriation privée d'un certain nombre de biens). C'est donc entre romantisme et capitalisme que s'inscrit en quelque sorte le droit d'auteur français. Seulement comme toute règle de droit, ce droit et ces règles sont confrontés quotidiennement - heureusement d'ailleurs - à un certain nombre de pratiques sociales, de pratiques économiques, de pratiques individuelles et collectives, qui ont pour effet de bouleverser le mode d'élaboration des œuvres, la nature des œuvres. Le droit ne peut pas rester figé. Il est confronté à des pratiques qui l'obligent à se transformer, à évoluer, à réfléchir sur lui-même. Ces pratiques peuvent être paralécales, créées dans le silence de la loi et quelquefois elles sont plus ouvertement en opposition avec la loi. On connaît tous dans de nombreux domaines des exemples de comportements sociaux qui un jour apparaissent en totale rupture et de manière très globale avec le texte, ce que les juristes appellent depuis les latinistes, dans le droit romain, la *coutume contra legum*.

Cette intervention de la technologie dans notre domaine va entraîner des bouleversements qui ne sont pas simplement techniques, ni simplement pédagogiques. La pédagogie est certainement l'aspect le plus noble et le plus problématique de la photocopie. On constate en effet deux phénomènes qui placent le Droit dans une situation d'équilibre instable:

1°) La photocopie est devenue une *pratique pédagogique constante*: dans les écoles de musique, les universités (très important), les lycées, les écoles primaires, maternelles, voire les garderies...

Il y a une *confrontation permanente* de ce droit aux pratiques sociales nées de l'évolution des techniques et de la pédagogie.

Cela oblige ceux qui sont chargés de tenir cet équilibre difficile entre la loi, texte sacré qui s'impose à tous, et la société telle qu'elle vit et pratique la loi, à réfléchir, à trouver des solutions. Ceux qui ont cette charge, sont:

³ Michel Schneider - "les voleurs de mots"

2°) La justice et le juge qui va être, le premier, confronté au conflit d'une pratique et d'un texte

3°) Le politique chargé de prendre acte des évolutions, des changements nécessaires

C'est à travers ces trois thèmes que mon propos s'organisera:

A) ROMANTISME/CAPITALISME, **les soubassement-a du droit**

Le droit d'auteur, est né au début du 19^{ème} avec - c'est frappant dans les textes et les commentaires de l'époque - cette idée très forte que l'écrivain, le musicien, le génie créateur intellectuel finalement crée une oeuvre originale à qui l'on doit le respect et la protection. Dès la fin du 18^{ème} siècle et tout au long du 19^{ème} siècle se développe la notion de droit d'auteur à travers l'idée d'originalité, puisque vous savez que ce n'est pas la qualité de l'oeuvre qui est protégée. Des oeuvres absolument nullissimes méritent la même protection que des oeuvres considérables.

C'est l'originalité qui justifie la reconnaissance du droit d'auteur. On va vivre avec cette idée qu'un musicien crée quelque chose dans un monde qui n'a jamais existé, crée à partir de rien une oeuvre qui va se mettre en place toute seule, alors que le 16^{ème} et le 17^{ème} siècles étaient un temps où l'on savait que l'on empruntait, parfois consciemment, parfois inconsciemment, mais qu'il n'y avait pas de création sans connaissance et sans utilisation des créateurs précédents. Toujours est-il que le 19^{ème} a le mythe du génie, solitaire bien entendu, et qui crée l'oeuvre du siècle.

Cela va se traduire par les critères de la reconnaissance du droit d'auteur - critère essentiel: il faut que l'oeuvre soit originale -, par la protection accordée d'abord et principalement à l'auteur qui est titulaire du droit, par la reconnaissance d'un droit moral indépendamment de droits patrimoniaux. C'est bien l'idée que le génie de l'auteur doit faire l'objet d'une protection toute particulière. Enfin c'est aussi l'acceptation que dans le domaine des choses de l'esprit, de l'intelligence, on ne nie pas tout à fait⁴ que l'on ne peut pas supprimer la libre circulation des idées et qu'il faut protéger aussi le mouvement des idées. D'où l'idée d'un caractère temporaire du droit d'auteur qui va être accordé à l'auteur et à ses ayants droit pendant une période limitée dans le temps, au moins en ce qui concerne les droits patrimoniaux. Ensuite on a cette invention merveilleuse, le «*domaine public*», c'est à dire des oeuvres qui appartiennent enfin à tout le monde et plus seulement à leur auteur ...et c'est finalement là que la gloire de l'auteur rejaillit et que l'on n'oublie pas les oeuvres au fin fond d'une bibliothèque.

Ce droit d'auteur va se mettre en oeuvre, se construire à travers des instruments techniques, juridiques et il va être utilisé dans le cadre

d'une production d'oeuvres par des entreprises indépendantes éditoriales fondées et fonctionnant comme toute entreprise sur l'appropriation d'un certain nombre de biens. Ainsi le droit d'auteur est la reconnaissance - parce que c'est la forme de pensée de notre société - de ce que ce droit du génie finalement a une valeur économique, une valeur marchande, qu'il est susceptible d'échanges marchands et donc aussi qu'il représente une marchandise comme une autre. Le droit d'auteur est ainsi la consécration, à la fois de cette solitude et de cette primauté au génie et à l'intelligence solitaires, et de cette traduction en terme de droit de propriété.

Cet échange marchand se traduit évidemment par la possibilité de céder les droits d'auteurs aux éditeurs que l'on va retrouver à travers un certain nombre de droits: droits patrimoniaux, droits de divulgation, droits de représentation, de reproduction réservés à l'auteur ou à celui qui a acheté ces droits (éditeur).

C'est dans ce domaine du droit de reproduction, droit marchand fondamental, que se pose le problème de la reproduction indépendamment du droit de l'auteur et de l'éditeur, indépendamment de la mise en vente de l'ouvrage divulgué et vendu.

La loi de 1957 reprise par l'article L123 1 du Code de la Propriété Intellectuelle, s'agissant des droits «protégés» prévoit une interdiction très générale de reproduction sans l'accord et la rémunération sous trois réserves dont une qui nous intéresse directement: celle qui autorise à reproduire pour copie à usage privé du copiste à l'exclusion d'une utilisation dans un cadre collectif. Cette disposition législative n'a fait aucune difficulté pendant des dizaines d'années tant que la copie était faite soit manuellement soit par des procédés artisanaux extrêmement malcommodes ou qui impliquaient des investissements très lourds.

⁴ peut-être aussi parce que les juristes sont aussi gens pétris d'Ancien Régime sous lequel ils ont été élevés même s'ils flirtent avec la Révolution puis avec Napoléon

B) TECHNOLOGIE/PEDAGOGIE, **les pratiques sociales**

Il est évident que ces dispositions ont été bouleversées par la photocopie.

Là encore l'évolution a été lente. En 1957 les photocopieurs existaient en petit nombre et, pendant de nombreuses années, la photocopie a été peu présente.

La photocopie va devenir un instrument de reproduction de masse à partir du moment où les appareils vont devenir très peu chers (puis les fax, la télématique...). La photocopie est utilisée à tous usages et notamment universitaire, scientifique et administratif.

Dans l'enseignement, la photocopie est devenue un instrument pédagogique absolument indispensable: la progression de l'enseignement, la synthétisation de thèmes passent par la photocopie d'extraits relativement larges. Ce type de travail est devenu aujourd'hui un mode de connaissance auquel on ne peut pas échapper: on observe donc un développement de la photocopie dans ces établissements mais aussi dans des officines spécialisées.

D'où la volonté constante des éditeurs de tous domaines, et notamment des éditeurs scientifiques et musicaux, de s'opposer à cette pratique systématique qui limite l'achat des ouvrages originaux en plus grand nombre. Cette pratique a donné lieu pendant très longtemps à peu d'interventions contentieuses (trois arrêts seulement qui font date). Aujourd'hui on assiste à une politique assez systématique à la fois de contestation devant les juges (universités, conservatoires...), de négociation collective ou pseudocollective par la signature d'accords contractuels - ce qui est un mode de solution des litiges assez traditionnel⁵ -, ou - mais l'Etat ne paraît pas être très favorable à cette solution - par la voie de la réforme législative qui poserait sans doute d'autres problèmes.

D'où mon 3^{ème} thème: comment se comporter face à un droit existant et des pratiques qui, dans une large mesure, mettent en cause les intérêts des éditeurs, ce qui ne s'assimile tout de même pas à la «fraude»⁶.

C) JUSTICE/POLITIQUE, **les solutions au problème**

Comment réagissent justice et politique à ces problèmes?

La justice a, dans un premier temps, été confrontée à peu de problèmes. Plutôt que de sanctionner, elle a essayé de trouver la ligne de partage acceptable entre des pratiques et une règle sur l'usage privé et non collectif de la copie.

Qu'est ce qu'être copiste, qu'est-ce que l'usage collectif et non collectif?

La loi est loin d'être brutale; sur ces notions il y a en effet des possibilités de jouer sur des concepts et des définitions de manière plus ou moins extensive. Ainsi le juge, quand il est confronté à des comportements qui semblent s'écarter de la légalité, essaie de tracer la frontière de ce qui est acceptable par rapport à ce qui ne l'est pas en tenant compte justement des évolutions des pratiques et des technologies: ce qui est fait et autorisé aujourd'hui n'est pas exactement la même chose qu'il y a cinquante ans.

Les juges savent que le sens des mots change en fonction des modifications de mentalités et de comportements sociaux. L'évolution jurisprudentielle consiste à appliquer la même loi dans des temps différents en faisant dire aux mots des choses qu'ils ne disaient pas auparavant (on peut citer, en exemple, la notion de responsabilité civile qui a constamment été interprétée en fonction de l'évolution du machinisme et particulièrement de l'automobile).

⁵ Ce qui d'ailleurs pose un petit problème: dans la mesure où la contrefaçon est une infraction pénale, je ne suis pas sûr qu'on puisse contractuellement organiser la commission de l'infraction pénale...

⁶ Certains éditeurs ont tendance à affirmer que nous sommes en présence de fraude organisée, systématique, de pillage des ressources naturelles des éditeurs comme on a pillé à une époque les ressources naturelles des pays en voie de développement. Les conservatoires seraient ainsi les nouveaux colonisateurs intérieurs de la culture, les nouveaux impérialistes. Je crois qu'il faut savoir dans la terminologie, dans l'emploi des mots - surtout quand on est éditeur - raison garder. Il y a des pratiques qui peuvent être jugées illégales, des illégalités massives, mais la fraude - c'est à dire l'organisation systématique de tourner la loi, la volonté de nuire à quelqu'un - c'est quand même autre chose. L'illicéité ne se confond pas avec la fraude et le pillage; les juristes, qui aiment bien les mots précis le savent.

C'est une méthode tout à fait courante et, pour notre sujet, on trouve dans trois affaires, des traces de cette évolution.

1- Affaire du CNRS (1974)

Le CNRS a été condamné parce qu'il faisait et laissait faire des photocopies. Mais il a été condamné parce que le tribunal a constaté que le CNRS se comportait en véritable officine commerciale, en essayant de rentabiliser son système de photocopie et ne se contentait pas de répondre à sa mission, qui était, selon le Tribunal de Grande Instance de Paris, d'aider à la recherche en permettant aux chercheurs d'améliorer leurs connaissances et de travailler ensemble.

Ce qui est très intéressant dans le jugement, c'est qu'il énonce expressément que les conditions de la recherche ont complètement changé au cours du 20ème siècle. Il énonce qu'aujourd'hui les chercheurs doivent travailler en groupe, donc qu'il faut que l'on puisse disposer de documents photocopiés. Le tribunal énonce que si le CNRS s'était borné à autoriser les chercheurs à photocopier pour les besoins de la recherche, l'exception de copie privée aurait été admissible.

Ce jugement a d'ailleurs été critiqué de manière à peu près constante par les auteurs édités. Mais il révèle cependant une conscience du juge sur ces problèmes de photocopies: dans la mesure où cela entre dans le cadre de la mission scientifique du CNRS, on est dans le cadre de la copie privée.

2-affaire Rannou-Graphie (arrêt de la cour de cassation en 1984) Rannou-Graphie était une officine de photocopie commerciale qui laissait photocopier librement. Les éditeurs avaient noté que l'on copiait des ouvrages entiers parfois par centaines d'exemplaires. Rannou-Graphie a été condamné. L'arrêt de la Cour de Cassation relève que l'officine est elle-même copiste dans la mesure où elle met les machines à la disposition de ses clients.

On peut alors retenir deux éléments de ce jugement:

- si Rannou-Graphie a été condamné, c'est parce qu'il y avait une exploitation du matériel (donc la recherche d'un profit) mis à la disposition de ses clients.
- c'est un arrêt d'espèce à portée très limitée car liée à cette exploitation commerciale (fait concurrence à l'éditeur).

Cet arrêt dit que la copie massive est illicite dans un cadre commercial, mais ne va pas plus loin.

On peut en déduire :

- soit que c'est un cas d'espèce qui n'a pas d'autre portée
- soit qu'il peut être étendu: le copiste est celui qui détient la machine à photocopier. Dès que l'établissement est copiste on tomberait alors dans l'infraction. Mais ce n'est qu'une interprétation.

La position de beaucoup d'éditeurs, qui donnent une interprétation extensive de cet arrêt, est une position que ne permet pas explicitement cet arrêt.

3 - Arrêt Aubanel

Un éditeur avait pris un ouvrage publié par un concurrent (dans le domaine public) et l'avait photocopie et vendu . La Cour de Cassation a fait remarquer que, bien que l'ouvrage soit dans le domaine public, l'absence d'originalité dans la présentation de l'ouvrage sur le plan graphique ne donnait pas à l'éditeur d'origine un droit d'auteur sur la présentation. Là encore le comportement de l'éditeur qui avait commercialisé un ouvrage à des coûts beaucoup plus faibles par la pure copie servile et qui donc avait profité du travail réel de l'éditeur sans en supporter les charges avait un comportement déloyal. C'est donc sur le terrain de la concurrence déloyale que le photocopieur a été condamné. C'est donc là encore dans le domaine marchand que la jurisprudence a eu à intervenir et à sanctionner.

La jurisprudence, à travers ces trois arrêts, fait donc ressortir, d'une part, que ce qui est certainement répréhensible c'est l'utilisation de la photocopie à des fins de concurrence d'un éditeur, mais, d'autre part, qu'il faut en revanche avoir une attitude beaucoup plus modérée, beaucoup plus réservée lorsque la photo est faite à des fins scientifiques ou universitaires.

Je ne dis évidemment pas que toute photocopie faite à des fins pédagogiques va être validée par la jurisprudence. D'abord parce que nous pouvons avoir des décisions parfaitement contradictoires, ensuite parce qu'on ne peut pas tirer des arrêts seulement leur contraire.

Je veux seulement montrer que le souci des juridictions, lorsqu'elles ont eu à se prononcer de manière parfaitement claire, a été de faire le partage entre activités de concurrence d'un éditeur et finalités à objectifs pédagogiques ou scientifiques qui sont manifestement examinées avec une faveur beaucoup plus grande et où je pense, quoiqu'on en dise, que certaines juridictions sont susceptibles de considérer que la notion de copie privée doit pouvoir s'étendre à un certain nombre de pratiques pédagogiques.

Est-ce que cette ligne va être maintenue, est-ce que la multiplication des photocopies, la crise économique réelle ou invoquée par les éditeurs, va conduire les tribunaux à avoir une attitude plus répressive à l'égard des utilisateurs? Je ne sais pas. Il y a là une zone d'incertitude. D'où l'intervention nécessaire du politique pour, soit renforcer la loi dans son aspect répressif, soit l'ouvrir à ces nouvelles pratiques.

En 1985, au moment de la réforme de la loi, le législateur n'a pas voulu entrer dans cette question difficile. On sait que les intérêts en jeu sont très contradictoires, jusqu'au sein de l'Etat: le Ministère de la Culture a comme rôle de protéger la création et l'édition sera sensible aux arguments des ministères, alors que, par exemple, le Ministère de l'Education Nationale se préoccupera de développer toutes les conditions favorables à l'enseignement. Même lorsque ces deux départements ministériels ont été confiés à un seul ministre, cette contradiction n'a pu être résolue. Une convention a certes été élaborée, mais elle n'a jamais été mise en œuvre.

Alors, que faire si le politique n'intervient pas et si le juge n'intervient que très lentement ?

Il y a la solution de la convention, qui de toute façon pose un problème juridique, puisque la contrefaçon est une infraction pénale. On serait alors dans le cadre d'une «contrefaçon tolérée» par absence de plainte des ayant-droit vis à vis de ceux qui signeraient cette convention. A priori, cela devrait éviter les poursuites, mais on ne peut exclure totalement l'hypothèse qu'un juge en prenne l'initiative. Par ailleurs il serait indispensable qu'une telle convention soit négociée avec tous les partenaires représentatifs, ne mette pas en place de discrimination dans les conditions financières. L'idée d'un «code de bonne conduite» ou de déontologie est également évoquée. C'est une piste à suivre, mais cela ne réglera pas tout, notamment sur le plan juridique.

Alors peut-être faudra-t-il en arriver à d'une intervention législative.

DEBAT

Le jugement CNRS pose les conditions de licéité de la photocopie; dans la mesure où la pratique de la photocopie ne correspond pas à la mission du CNRS (publicité à l'extérieur pour «rentabiliser» les photocopieurs).

Dans le cas où un manuel serait photocopie en 30 exemplaires dans un conservatoire, l'usage privé paraît très discutable.

Bernard Grelon: *Dans l'affaire du CNRS, le tribunal dit: si 15 chercheurs ont besoin, pour travailler ensemble, de la photocopie d'un extrait, ils peuvent chacun aller à la photocopieuse et se réunir pour étudier ensemble à partir de ce tirage; ce serait dans ce cas un usage privé. Mais, on ne peut préjuger de ce que dirait un autre tribunal sur une affaire semblable. La question est donc: pour un cours, est-ce qu'un extrait reproduit par les élèves, est considéré comme un usage non collectif. Selon moi, la jurisprudence CNRS l'admet; mais c'est une opinion, pas un avis de tribunal. Des auteurs ont d'ailleurs critiqué cette interprétation.*

C'est le chef d'établissement qui est responsable des photocopies considérées comme illicites, éventuellement celui qui a fait la copie (infraction pénale).

Les photocopies ne doivent elles pas être réalisées seulement par l'établissement ?

Il y a un avantage et un inconvénient:

- avantage : cela permet de contrôler donc de courir moins de risque d'être en infraction. Dans la mesure où il n'y a pas de jurisprudence, le fait d'avoir imposé des règles, d'avoir essayé de trouver une ligne de partage

acceptable et qui ne gêne pas trop les élèves, les professeurs et l'enseignement, cela peut, devant un tribunal, constituer des éléments qui donnerait envie au tribunal de ne pas vous condamner ou de vous donner raison.
- inconvénient: le chef d'établissement est vraiment responsable. Il faudra donc savoir assumer cette responsabilité.

Ne peut-on distinguer trois cas de figures?

- cas de la musique instrumentale photocopie pour un usage instrumental
- photocopie d'une œuvre instrumentale pour un usage analytique ou de solfège. Ce serait un usage détourné sans exécution
- photocopie d'ouvrage pédagogique dans le cas d'une classe de Formation Musicale Générale ou d'analyse, comme dans un lycée où l'on photocopie des livres de sciences naturelles par exemple (le cas le plus «coupable» semble-t-il)

Ces trois cas de figure ne semblent pas identiques.

Il faut noter aussi le cas des «pirates reconnus» (citons le cas des éditions Kalmus qui ont pris des œuvres de la Bachgesellschaft par exemple et qui l'ont publié en profitant du fait qu'il n'y a pas d'accord entre les USA et l'Europe à ma connaissance).

Quoi qu'en disent beaucoup d'éditeurs, la reproduction d'un ouvrage de Jean Sébastien Bach ne pose pas de problème, sauf les éditions critiques. S'il n'y pas d'intervention d'un auteur intermédiaire, la prohibition de la photocopie est excessive. Restent les différents degrés. Dans le cas d'un ouvrage pédagogique constitué d'extraits dont l'auteur s'est attaché à obtenir les droits universels, il est clair que l'on ne pourra jamais soutenir que l'on fait de la photocopie à usage privé et non collectif.

Lorsque nous prenons l'initiative de faire des photocopies en nombre à l'usage des élèves, nous risquons, en l'état actuel du droit, d'avoir quelques problèmes. Ce qui semble cependant possible c'est que des élèves arrivent avec des extraits dans une classe hors cas de l'exécution.

Si un élève a des photocopies dans son cartable, peut-on mettre en cause l'établissement?

Bernard Grelon: les éditeurs doivent prouver qu'il y a eu contrefaçon soit par l'élève, soit par le professeur, soit par l'établissement.

Est posé le cas du professeur d'analyse qui travaille par exemple sur un extrait de deux pages d'une œuvre de Sforzini. S'il a 15 élèves dans sa classe, il photocopie parce que les élèves ne vont pas acheter une partition aussi coûteuse. L'éditeur peut dire que la partition de poche est un outil d'analyse (pas seulement pour le chef d'orchestre). Concrètement, qui est responsable ?

Bernard Grelon: Il convient de distinguer le droit d'exécution et celui de reproduction (qui comprend aussi le droit de reproduction par phonogramme).

L'interdiction porte sur toutes les reproductions.

Le droit de reproduire est donc distinct.

Pour le cas de l'analyse, un professeur en début d'année peut faire un plan de cours et peut demander l'autorisation d'utiliser certains extraits. Les éditeurs ne refuseront sans doute pas. Ils veulent en effet surtout contrôler la reprographie.

La distinction est-elle en définitive entre le mercantile et le non-mercantile ?

Bernard Grelon: la distinction fondamentale - dans la lettre de la Loi - se fait par rapport à l'usage privé pour ses propres besoins et à des fins non collectives. Il n'empêche que le juge confronté à ces pratiques dans les décisions publiées a tendance - mais c'est une interprétation - à déplacer le problème et a eu le souci de condamner systématiquement l'utilisation à des fins mercantiles de la copie même si le destinataire final faisait un usage privé. Les deux motivations du Tribunal de Grande Instance et de la Cour de Cassation laissent entendre que si l'utilisation avait été faite dans le cadre de l'institution pour ses besoins, il y aurait peut-être eu une solution différente. Mais c'est le juge qui décide de déplacer le critère en application de la loi. C'est ce qu'on appelle l'interprétation du texte. Là encore, en l'état du droit positif et sous réserve d'une évolution législative, on n'a pas de solution sûre. On a seulement des indices. S'il y a des procès, c'est un argument à développer devant un juge. On n'a pas selon moi, dans ce cas, ce que les éditeurs appellent le «pillage», terme inutilement polémique. En tout état de cause, personne ne viendra dire que le professeur a un intérêt marchand à faire de la photocopie.

Si un élève emprunte un ouvrage, le reproduit et se présente avec la photocopie à son cours, est-on dans l'usage privé?

Bernard Grelon: *un élève a le droit de reproduire un document pour le travailler chez lui. Le problème du cours est un peu différent- est-on dans un usage collectif? Il y a des opinions différentes. J'aurais tendance à penser (mais il faut être prudent) que la lettre de la loi, dans son sens littéral, ne permet pas l'usage en cours (collectif) mais que la tendance jugement CNRS) semble le considérer comme possible.*

Henri Pousseur: *cela prive toutefois l'auteur et l'éditeur de leur rémunération si l'élève a photocopie toute une pièce pour la jouer à son cours.*

Communication de Charley CHETRIT

Je vous transmets les excuses du Directeur de la Musique et de la Danse que je représente.

Le Ministère de la Culture a une double mission : il a en charge l'élaboration des textes relatifs à la propriété intellectuelle (c'est le Ministère qui rédige les règlements, les textes, qui négocie à Bruxelles l'harmonisation européenne...); il est en même temps chargé de la promotion des arts, de l'enseignement musical.

La conciliation de ces deux exigences n'est pas toujours simple. Nous sommes bien conscients que les pédagogues ont des exigences liées à leur mission éducative qui peuvent entrer en contradiction avec les exigences tout aussi importantes de la protection du droit d'auteur qui concernent des personnes (qui peuvent être les mêmes car les enseignants sont aussi parfois des compositeurs) - cas des droits voisins- piratage...

Ces problèmes percutent les principes du droit de la Propriété Intellectuelle du fait de l'évolution des nouvelles technologies de numérisation, de reproduction sonore, de reprographie qui dépasse ce qui était acceptable dans un contexte technologique moins performant. Cela explique aussi que l'exposé de Me Grelon était emprunt d'une grande prudence parce qu'actuellement il y a peu d'arrêts, peu de décisions de justice, parce qu'elle a été insuffisamment saisie. Mais actuellement la massification des moyens de reproduction - voir les prises de position d'un certain nombre d'intellectuels reconnus - pose la question du «copillage» massif d'œuvres scientifiques, littéraires, musicales, notamment à l'université. Il est incontestable que cela peut toucher à la fois les auteurs et les éditeurs. Il faut rappeler ainsi que l'éditeur est lié à l'auteur par un contrat d'édition, c'est à dire que l'auteur lui cède un droit d'exploitation en son nom et qu'il sera pénalisé si son œuvre se trouve éditée une fois puis photocopiée de manière systématique. Cela découragera aussi l'éditeur et les auteurs auront alors du mal à trouver des éditeurs qui seront prêts à s'engager dans des aventures non rentables.

Cette dialectique entre la création et l'économique prend donc des aspects tout à fait problématiques.

Le ministère cherche alors à concilier toutes les parties. A cet égard, on sait que nous allons présenter au Parlement un projet de loi spécifique sur la reprographie. Cette loi va définir les principes de gestion de ce droit particulier, les bases juridiques étant suffisantes (Code de la Propriété Intellectuelle): interdiction de faire des reprographies. Principes de cette loi: la gestion de droits qui pourront être demandés au titre de la reprographie ne pourra intervenir que dans un cadre collectif, par une gestion de société d'éditeurs ou d'auteurs, et non par le biais d'une licence légale par exemple. Cela sera géré par des professionnels qui définiront par convention des normes d'utilisation des procédés et les droits correspondants. C'est un nouveau paramètre qui arrive.

A titre personnel, je suis persuadé qu'il faut trouver d'une manière ou d'une autre un modus vivendi, un accord avec les éditeurs sur les conditions d'usage de la reprographie - si on en fait - et des conditions d'indemnisation. La puissance publique pourra intervenir en arbitre, mais ce seront plutôt les tribunaux qui auront à se prononcer le cas échéant.

J'ai parfois l'impression qu'il y a quelques contradictions quant à l'usage privé et le domaine public.

Le domaine public c'est ce qui n'est pas protégé (à partir de 70 ans après l'année qui suit le décès de l'auteur majoré de certaines périodes de guerre).

Dans l'exemple du cours d'analyse, il n'y a pas lieu à débat: c'est un travail sur des extraits qui paraît admissible même s'il faut demander l'autorisation aux éditeurs. Toutefois, ce problème serait réglé s'il y avait un accord global et raisonnable aussi bien sur le plan organisationnel (le Directeur de la Musique et de la Danse a rappelé que le système des «pastilles» prévu par la convention SEM-FNUCMU ne semblait pas très moderne), mais il doit être possible d'inventer quelque chose d'acceptable aussi bien financièrement que pédagogiquement. Cela étant, je crois qu'il ne faut pas perdre de vue l'importance économique du problème de l'édition. Enfin, il est clair qu'il existe une différence de nature entre la situation de la littérature et celle de la musique. En littérature, il est évident qu'il y a peu d'intérêt à photocopier par exemple «le Père Goriot» alors qu'on peut le trouver dans le commerce pour 10 ou 20F. Le prix est limité, d'une part parce que l'oeuvre est dans le domaine public, mais aussi parce qu'elle est lue par beaucoup de gens. Le nombre d'exemplaires imprimés permet d'amortir même une édition bon marché. En musique, c'est différent. En effet, beaucoup d'éditeurs craignent parfois d'imprimer une partition qui va être demandée en dix exemplaires qui vont être reprographiés. L'économie de l'édition musicale est différente de celle de l'édition littéraire. On retrouve ce problème dans des articles scientifiques qui peuvent avoir un fort contenu en quelques pages.

DEBAT

Il est certain que l'éditeur est chargé de défendre les droits de l'auteur. Qu'advierait-il alors si l'auteur contestait son éditeur, membre de la SEM, pour avoir autorisé par convention la photocopie et pour avoir ainsi renoncé à exécuter son obligation de vendre ce qu'il a édité.

Bernard Grelon:

Il n'y a qu'une seule solution: résilier le contrat. Mais il faudrait un auteur un peu téméraire (l'éditeur aurait beau jeu de répliquer qu'une partie des droits aurait été perdue et que la convention limite la perte)

Est évoqué le cas des orchestres de jeunes: les éditeurs ne vendent plus certains matériels d'orchestre depuis une trentaine d'années pour les louer. Lorsqu'on est propriétaire d'un matériel acheté à l'époque où il était vendu, et qui est désormais en location, a-t-on le droit de l'utiliser pour donner des concerts publics?

Selon Charley Chétrit, il faut distinguer «protégé» et «droit de location».

Si l'on possède un matériel du domaine public désormais en location: le propriétaire peut le faire jouer mais ne peut le prêter à quelqu'un pour une exécution publique (concurrence déloyale). Ce qui explique que les éditeurs répugnent à vendre du matériel mais le louent. A la limite on peut imaginer, pendant la durée de la location et moyennant accord avec l'éditeur, que l'on photocopie le matériel pour éviter les surcharges et dégradations (détruire les photocopies).

Pour Bernard Grelon il convient de distinguer deux problèmes:

- celui de la représentation qui entraîne des droits d'auteurs (de représentation)
- celui du droit de reproduction du matériel: le fait que l'on soit propriétaire ou non propriétaire de la partition (louée ou non) est sans incidence sur le droit de le reproduire en nombre à des fins d'usage public ou collectif. Lorsqu'il s'agit du domaine public, c'est beaucoup moins sûr: la pratique de la location ne peut être interdite mais semble un peu curieuse (imaginons Gallimard qui déciderait que Balzac soit désormais en location !). Mais je ne vois pas à quel titre les éditeurs pourraient interdire de reproduire une œuvre qui est dans le domaine public. Il s'agit là selon moi d'un détournement de la loi (mais qui n'a encore jamais été jugé).

Michel Asselineau demande à Charley Chétrit quelle est la position de la Direction de la Musique et de la Danse vis à vis de l'action de la SEM.

Charley Chétrit: la Direction de la Musique et de la Danse a toujours été un peu ennuyée par cette question. Elle est critique sur les modalités (pastilles) mais s'est toujours refusé d'intervenir dans un sens ou dans un autre, par incertitude, pour laisser les choses se régler par accords et compromis. La position de Conservatoires de France est un peu excessive, notamment sur un point: les délais de livraison. C'est à l'auteur de faire valoir son mécontentement, ce n'est pas aux conservatoires de stigmatiser cet élément. Mais il y a beaucoup d'incompréhension et je suis certain qu'un compromis acceptable peut être trouvé. Quant à la convention, nous ne la dénonçons certainement pas. Nous ne l'avons pas cautionnée (pas de circulaire); nous sommes en désaccord sur les tarifs différents FNUCMU/ non FNUCMU. Mais la base est une base juridiquement solide, donc pas dénonçable.

Eric Sprogis précise la position de Conservatoires de France: notre association n'a jamais indiqué, à aucun moment, qu'il fallait faire des photocopies mais pense qu'à partir du moment où les éditeurs conviennent qu'on ne peut échapper à un certain recours aux photocopies et qu'il faut alors rentrer dans un système conventionnel ou d'accord professionnel, il est nécessaire de définir d'un commun accord les cas où la photocopie paraît recevable.

Il pose alors à Charley Chétrit la question suivante: dans la mesure où l'Etat fixe les orientations pédagogiques notamment pour les établissements qu'il contrôle et que ces orientations sont pour une part responsables de l'essor de la photocopie (Formation Musicale Générale, pratiques collectives, répertoire varié, contemporain etc...): même si l'Etat n'a pas à arbitrer dans ce cadre, ne peut-on considérer au moins qu'il soit amené à intervenir financièrement pour aider ce développement, comme il est amené à intervenir par exemple pour aider aux créations d'emploi dans des disciplines qu'il souhaite voir se développer ?

Charley Chétrit répond que l'Etat n'a pas nécessairement à payer. C'est l'utilisateur qui doit payer (collectivités territoriales) ou établir des modulations dans les droits d'inscription. Cette question serait à voir avec le département de l'enseignement de la Direction de la Musique et de la Danse.

2- L'édition musicale, la reprographie, l'enseignement musical

Jeudi 27 octobre -14h30

Grand Témoin: Caroline ROSOOR

Après avoir souligné combien l'habitude a été prise par de nombreux élèves de conservatoires de déplier une feuille de musique photocopiée extraite de leur poche au moment du cours, Caroline Rosoor s'interroge sur la légitimité que l'on attribue à l'objet partition. Il doit selon elle retrouver des marques de respect et de considération. Il y a sans doute une «formation civique» de l'apprenti musicien à envisager. L'ensemble des adultes concourant à l'éducation musicale de l'enfant doit être concerné.

Aucun parent n'oserait par exemple photocopier un livre d'enfant et l'offrir à la place de l'original! Mais, on offre rarement une partition. On feuillette, on explore un livre. ..on travaille une partition sans véritablement s'attarder sur son contenu matériel, sa présentation, son graphisme. Pour trop de musiciens, la photocopie est équivalente à la partition. Ce n'est pas le cas pour les livres. Il serait donc nécessaire de pouvoir disposer de nombreuses librairies et de bibliothèques musicales qui permettraient, avant d'acheter, de lire, de découvrir, de prendre conscience que la musique imprimée constitue un patrimoine.

1- Les besoins spécifiques des écoles de musique:

Pour une adéquation entre l'édition musicale et les nouvelles réalités des écoles de musique

Communication de Marie-Claude SEGARD

J'interviens ici au titre de mon métier de directeur de conservatoire: je me contenterai donc de faire des constatations et non une plaidoirie pour la photocopie ou un réquisitoire contre la photocopie; simplement, je vous parlerai d'une réalité qui est celle du quotidien d'un directeur de conservatoire et qu'il doit gérer le mieux possible.

Le sous-titre de mon intervention est le suivant: «pour *une adéquation entre les éditions musicales et les nouvelles réalités des écoles de musique*».

Je laisserai bien évidemment les éditeurs présents parler d'une adéquation possible. Quant à moi je me contenterai de vous parler des nouvelles réalités des écoles de musique; l'édition de rentre pas encore dans les compétences d'un directeur de conservatoire, mais ...cela ne saurait tarder: on verra peut-être pourquoi tout à l'heure.

Les écoles de musique ont beaucoup évolué depuis une vingtaine d'années dans leurs orientations, dans leurs missions, dans leurs objectifs, dans leur fonctionnement pédagogique: on est passé d'un enseignement de maître à élève, très traditionnel, dans lequel le savoir et le savoir faire se transmettent d'un individu à l'autre, d'une génération à l'autre, et souvent de la même manière, à un enseignement beaucoup plus moderne qui s'est peu à peu adapté à l'évolution de la société et à l'évolution de l'éducation. Ce «nouvel» enseignement est fondé sur plusieurs idées: - une *formation plus globale* des élèves, non seulement d'instrumentistes exécutants, mais d'instrumentistes cultivés, avec tout ce que cela nécessite d'enseignements complémentaires;

- l'existence d'*équipes pédagogiques*, donc de travail en commun des enseignants;

- la mise en place d'une *transversalité* des enseignements, donc d'une ouverture à un plus grand nombre d'élèves;

- une *évaluation beaucoup plus élaborée* et plus subtile que les simples examens trimestriels d'antan.

En même temps que l'évolution de la mission et de la pédagogie des conservatoires a eu lieu une évolution technologique: cela s'est passé à peu près dans la même période.

En fait, il y a eu rencontre de deux évolutions simultanées: cela n'est pas complètement sans conséquence; si on analyse cette rencontre, on ne peut pas nier qu'il y a un phénomène de société, une évolution culturelle.

Cette «connexion», me semble-t-il, n'a pas été analysée par tous les partenaires de l'enseignement musical. la difficulté devant laquelle nous nous trouvons quotidiennement, nous directeurs, c'est l'inadéquation de l'évolution de la société, de l'évolution de la technologie, de l'évolution de la pédagogie avec la loi.

J'ai maintenant envie de vous donner quelques exemples très concrets, sans porter de jugement ni prendre parti. Ce sont des faits.

1°) il y a un peu plus d'un an, j'ai décidé d'interdire totalement les photocopies dans mon établissement. Je savais qu'il y aurait des conséquences de tous ordres, positives et négatives. Je vais en citer quatre:

- *on est passé d'une dépense moyenne de 20000 F par mois pour les photocopies à moins de 8000 F.*

- *il y a eu multiplication des abonnements privés des professeurs à l'officine de photocopies qui se trouve juste à côté !*

- *les professeurs de formation musicale générale, profondément blessés par ma décision ont décidé de faire acheter des manuels à leurs élèves pour essayer de faire un travail similaire à celui qu'il effectuaient sur photocopies; chaque élève a dû acheter sur l'année des manuels pour un montant s'échelonnant entre 800 et 1000 F.*

- *Certains parents des élèves des classes à Horaires Aménagés se sont violemment élevés contre cette disposition puisque l'enseignement à l'école primaire doit être gratuit.*

2°) voici un deuxième exemple des difficultés que le directeur peut rencontrer dans son quotidien: c'est le nombre d'appels téléphoniques d'enseignants: ils ont appelé le bibliothécaire qui n'a pas su leur répondre, ils ont

appelé le deuxième bibliothécaire qui n'a pas su leur répondre; en désespoir de cause, ils ont appelé le directeur qui ne sait pas forcément leur répondre non plus: «*est-ce que j'ai le droit de photocopier un quatuor de musique russe que j'ai acheté en Russie et dont je suis presque sûr qu'il n'est pas distribué en France; il est vraiment très bien, qu'est-ce que je peux faire ?*»

3°) Troisième exemple: il a été très difficile dans mon établissement de faire passer auprès des professeurs de formation musicale, l'idée de travailler chaque année sur des œuvres «transversales» (du répertoire) à l'enseignement de la formation musicale générale, aux pratiques collectives etc.... Au bout de deux ans, on tombe enfin d'accord sur une œuvre, l'«Histoire du soldat». Mais personne n'avait pensé à se renseigner sur la disponibilité de la partition ...eh bien, justement, elle était épuisée ! Le travail a dû être reporté. Cela illustre bien nos habitudes: on cherche d'abord l'œuvre adaptée à une situation pédagogique et le reste doit suivre! Or ça ne suit pas toujours...

4°) Nous faisons, dans le conservatoire que je dirige, des résidences de compositeurs: qui dit compositeur en résidence dit compositeur vivant, dit musique éditée, donc protégée ou parfois musique inédite (c'est le rêve, car on fait ce qu'on veut: le compositeur vient avec ses partitions, on écrit ce qu'on veut dessus, on les photocopie autant de fois qu'on veut et en fin de compte il est également très heureux).

Cette année - je vous tairai le nom du compositeur et le nom de son éditeur - nous avons eu une commande d'une création pour orchestre de chambre: les échéances étaient fixées avec le compositeur et avec l'éditeur puisque nous, nous avons une contrainte inéluctable: le *Festival Musica* dont les dates des concerts sont fixées et cette œuvre doit être créée dans le cadre de ce festival à un jour et une heure précis.

L'œuvre a été rendue sous forme de disquette par le compositeur à l'éditeur au cours du mois d'août et il était prévu que le 1er septembre les partitions seraient livrées au CNR. Le 5 septembre, elles n'étaient toujours pas arrivées: j'ai donc téléphoné, on m'a répondu qu'il y avait un peu de retard. Etant donné le délai et le fait que cette œuvre devait être interprétée par un orchestre d'élèves qui a besoin de temps pour travailler, le 7 septembre je recevais les partitions par chronopost pour la première répétition du 8.

Arrive alors la catastrophe: si le conducteur était correct (disquette du compositeur), le matériel était injouable; il y a vraisemblablement une erreur de manipulation et on a trouvé des parties de violon 1 qui se terminaient par la partie de violon 2 et des parties de contrebasse qui se terminaient par la partie de violoncelle. Plus grave: le matériel n'avait pas été vérifié avant envoi. Quelles solutions mettre en œuvre ?

- d'abord téléphoner aux différents responsables de l'édition qui semblaient, à tout de rôle, ne pas comprendre la réalité du problème (cela a duré un jour et demi)

- réquisitionner deux secrétaires pour découper les parties du conducteur, les coller et les photocopier pour que les élèves puissent travailler dans le planning de répétition prévu.

Voilà l'exemple d'un éditeur français, en septembre 94, avec ordinateur!

5°) Pour terminer, je vais raconter une anecdote récente, qui fait frémir: lors du concours d'entrée en classe de piano, un candidat extérieur se présente dans un cycle pour lequel il fallait jouer, dans une liste proposée, trois pièces de trois styles différents. Je lui demande ce qu'il joue; il me répond:

- une fugue à trois voix de Bach
- le 1er mouvement d'une sonate de Mozart
- une valse de Chopin

Il se met au piano et joue Mozart. Sur la table il avait déposé des photocopies dans de belles chemises cartonnées sur lesquelles il était écrit en grands caractères le titres des œuvres. Je vois sur une chemise verte: «fugue à trois voix de JS Bach»; à l'intérieur, bien collée, se trouvait la photocopie du *2ème impromptu de Schubert «à la Bach»*. Lorsque je lui ai demandé ce qu'il venait de jouer, il m'a répondu: une fugue à 3 voix de Bach! Essayant d'approfondir la question, j'ai compris qu'il venait de l'Alsace profonde, que son professeur n'avait pas photocopié un extrait de recueil, mais qu'il s'était lui-même procuré des photocopies de photocopies, sans référence ni titre, ni auteur...

Alors j'ai envie de terminer sur la question suivante:

la photocopie: outil de culture ou risque d'inculture ?

2- La loi est-elle une menace pour la pédagogie musicale: *Le respect du droit est-il une entrave aux pratiques musicales d'aujourd'hui*

Communication de Michel ASSELINEAU

Si un journaliste demandait à un philosophe: «*quelle est votre définition de l'intelligence?*», à ce dernier il pourrait répondre: «*c'est le péché originel*».

L'homme est en effet la seule espèce qui transgresse volontairement un interdit, y compris lorsqu'il semble s'agir d'une «loi naturelle». Il convient alors de mettre en évidence l'absolue nécessité, pour chaque individu comme pour toute autre forme d'organisation sociale, de pouvoir faire référence à des usages, des coutumes, des traditions, des règlements voire des interdits qui délimitent l'espace au sein duquel chacun peut agir ou s'exprimer...

Lorsque George Pérec écrit, «*je me donne des règles pour vivre libre...* » ou lorsque Paul Valéry déclare «*L'art naît de la contrainte et meurt de liberté...*», tous deux résumant bien l'indispensable et nécessaire présence de contraintes immanentes qui assurent les conditions de (sur)vie pour l'espèce humaine... Dans ces conditions, et compte tenu de l'interrogation liminaire, comment la loi serait-elle, ou pourrait-elle constituer, une menace à l'égard d'une activité (la pédagogie musicale en l'occurrence) dispensée à l'intérieur de structures, d'institutions ou d'établissements dont la légitimité et la validité - en termes de reconnaissances dans leur principe de fonctionnement - sont elles-mêmes garanties par ces mêmes lois...

Partant de l'incontournable axiome: «*la loi, c'est la loi!*», la seule alternative consiste soit à accepter ce cadre légal soit à se situer délibérément en position de «hors la loi»... Une troisième voie ne peut par essence s'envisager sans mettre gravement en péril tout l'équilibre auquel toute collectivité est parvenue. Ce qui paraît donc en cause relève moins de la présence d'une pseudo-tutelle coercitive, que de l'existence d'une forme de détournement qui, sous couvert «officiel», remet ponctuellement en question de façon discutable sur le plan statutaire une partie des règles assurant la bonne marche de la société. «*La vérité* - écrit Platon - *n'est que l'opinion la plus flatteuse que l'on peut avoir d'une chose* ».

Ainsi, il est désormais impossible d'évacuer l'importance et les conséquences que revêt la convention «SEM-FNUCMU» (avec, bien que cela n'ait pas été confirmé explicitement, l'aval de l'autorité institutionnelle) à l'égard du comportement de tous les utilisateurs de partitions, essentiellement dans le domaine pédagogique. Nous sommes en effet en présence désormais d'une sorte *d'interdit-autorisé!*

Par un communiqué publié en août 1993, les Editions J.M. FUZEAU avaient clairement dénoncé les dangers, les carences mais aussi les limites d'une telle proposition, qui ouvrait la voie à de multiples dérives interprétatives. L'accent avait été indirectement mis sur le fait qu'une telle convention se gardait bien d'aborder les vraies raisons pouvant justifier la situation existante: coût de la musique, mais aussi de l'adaptation peu pertinente des formes de publication par rapport aux besoins spécifiques⁷.

Il convient de plus de stigmatiser la façon peu rigoureuse dont l'information concernant cette convention a été véhiculée. En effet, pour expliquer les subtilités inhérentes au principe même de son fonctionnement, il aurait fallu faire acte de formation autant que d'information. J'ai, à ce propos, analysé le contenu des placards publicitaires insérés dans certaines revues et en particulier «La Lettre du Musicien». S'il est bien fait mention de la proposition de la SEM, on peut s'étonner que les noms des sociétaires ne soient pas toujours clairement cités. Pourquoi un tel mystère? Est-ce à dire que SCHOTT, BARENREITER, BOOSEY & HAWKES, UNIVERSAL EDITION, voire FUZEAU...ou bien d'autres éditeurs, cautionnent l'action de la SEM?

D'autres questions ne peuvent pas être éludées sans un minimum de renseignements: en quoi la SEM diffère-t-elle de la Chambre Syndicale des Editeurs de Musique ? D'autre part, pourquoi continuer à affirmer que depuis 1993, «*les 7500 établissements du secondaires ont rejoint la SEM*» puisque dès octobre de cette même année l'APEMU (Association des Professeurs d'Education Musicale) avait fait état⁸ de l'information suivante: «*l'accord signé avec les Editeurs par J.Lang, à la veille de son départ du Ministère de l'Education Nationale et de la*

⁷ on est bien en droit de se demander comment l'enseignement musical pouvait se faire il y a 20 ou 30 ans sans la photocopie!

⁸ p.36 du bulletin n° 144 d'octobre 1993)

Culture, est dénoncé. En 1993, cet accord ne sera donc pas appliqué. En 1994, le montant de l'aide sera de 40 MF (au lieu des 67 MF escomptés en 93) et proviendrait d'une augmentation de la taxe parafiscale sur les photocopieurs... ».

On est donc loin, si ces données sont aujourd'hui confirmées (on se doit d'être prudent car on a pu mesurer au cours de ce colloque combien toute information émanant même de la part du représentant dûment mandaté par la Direction de la Musique était difficile à obtenir...), de se trouver face à une précision et une qualité d'information qu'une pareille situation devrait exiger.

Compte tenu de ces diverses raisons, mais surtout parce que sur le terrain, les Editions J.M. FUZEAU ont pu constater ce qu'il advenait d'une (in)formation - volontairement ou involontairement - aussi mal «encadrée», elles en sont venues à radicaliser leur propre action à partir d'exemples de commentaires entendus sur le terrain:

-«maintenant les conservatoires ont le droit de photocopier»

-«c'est pédagogique, donc je peux photocopier»

-« j'ai le droit de photocopier les productions FUZEAU», etc.

Montesquieu prétendait que «la liberté, c'est de faire tout ce que les lois permettent»; encore ne faudrait-il pas oublier que la liberté s'arrête là où commence celle de l'autre! Malheureusement, au delà de Montesquieu, nous en sommes maintenant à Kafka, Ionesco et Courteline !

Pour mieux expliquer l'ampleur du préjudice subi mais également le sentiment d'injustice ressenti par les Editions FUZEAU, il convient de brosser rapidement le tableau de cette entreprise et des objectifs qu'elle poursuit. Créées de toute pièce en 1974, par leur actuel président, les premières publications ont tout d'abord axé leurs contenus en direction de l'éducation musicale dispensée en milieu scolaire (puisque c'est là que presque tout se joue...), puis à partir de 1984, vers la pratique de la musique à travers les instruments en essayant de choisir les solutions et les formes de production les mieux adaptées aux spécificités des marchés abordés. Bien entendu, la prise en compte du «facteur risque» lié à la présence de la photocopie, a délibérément orienté certaines options touchant directement la stratégie et la politique éditoriale à partir de cinq constats:

- 1°) la pédagogie peut s'accommoder de nouvelles propositions d'un nouvel arrivant sur le marché de l'édition musicale
- 2°) beaucoup de propositions sont inadaptées aux besoins pédagogiques nouveaux
- 3°) la musique est chère
- 4°) il y a une carence dans le domaine de la distribution
- 5°) la photocopie est une composante du métier d'éditeur avec laquelle il faut compter

Dès lors, il est impossible, dans un pays de droit (qui plus est aujourd'hui soumis, dans ce domaine spécifique, à une réglementation internationale!), à quelque degré que ce soit, de voir entravée la liberté d'action d'un «éditeur de conviction», se préoccupant des «petits niveaux» et des jeunes compositeurs, par les décisions «suspectes» de certains (futur-ex?) confrères, même s'ils sont nationalement majoritaires.

Comment dans ces conditions ne pas comprendre la nécessaire mise au point effectuée à travers le communiqué d'août 1993, et comment accepter en retour l'ire de la Chambre Syndicale des Editeurs de Musique - a priori non concernée par ledit communiqué - qui a entraîné l'exclusion des Editions FUZEAU de l'aréopage éditorial national?

Au nom d'une pseudo confraternelle solidarité, fallait-il taire que la musique coûte souvent (trop) cher et que certaines formes de présentation ou de commercialisation sont malheureusement fort peu adaptées aux besoins pédagogiques et aux moyens financiers de la clientèle prioritairement concernée ? Face à une démarche uniquement protectionniste nous estimons plus urgent de développer une formation pédagogique qui inclut une véritable formation civique des élèves et des professeurs. Plutôt que d'agiter la répression, il convient de travailler à la prévention par une bonne information...

On peut, d'autre part, s'étonner du silence manifesté par les libraires ou les magasins de musique face à cette convention qui, a priori, les touche directement dans leur champ d'activité, et ce, sans qu'ils aient été consultés (au moins à ma connaissance).

Pour conclure, je veux souligner combien la société FUZEAU est pleinement touchée par une telle décision et qu'une des premières manifestations de la menace pour la pédagogie musicale initialement évoquée se traduit d'ores et déjà, pour elle, par la réduction de son programme éditorial (en ce qui concerne uniquement les «partitions pédagogiques») pour l'année 1995. Tant que les garanties d'un retour à une situation de droit parfaitement codifiée, prenant en considération les intérêts de tous les protagonistes (y compris ceux des consommateurs, des créateurs et des compositeurs en particulier...), ne seront pas rétablies, rien ne pourra justifier une issue dans une problématique qui dépasse, et de loin, le simple domaine de la pédagogie musicale. Les Editions FUZEAU ont la faiblesse de penser pouvoir mesurer combien la question qui se pose dans le secteur scolaire est pour le moins, si ce n'est plus, aussi importante et que les solutions, si elles existent, passeront par la concertation élargie à tous les acteurs potentiellement concernés. Ce qui est désormais en jeu relève ni plus ni moins d'un des plus graves problèmes de société que la XX^{ème} siècle aura à résoudre: comment trouver les moyens de garantir une qualité de création pour échapper à la loi du plus fort (ou supposé tel!), à celle de la standardisation outrancière pour maintenir les conditions de ce qui fait l'essence même de la vie: LA DIVERSITE et LE CHOIX.

3- Avant de photocopier: connaître, diffuser, éduquer

Quels sont les responsabilités respectives des éditeurs et des enseignants ?

Communication d'Eric SPROGIS

Si nous sommes conscients de la complexité du problème, de l'impérieuse nécessité de réfléchir à ces questions en équipe au sein de nos établissements, entre enseignants mais aussi avec nos élèves, pendant les cours, il ne saurait être question de s'en tenir à une simple réflexion «moraliste» («la photocopie c'est mal»). La réflexion doit porter sur l'objet qui véhicule les œuvres que nous faisons travailler ou que nous travaillons.

Cette éducation sur l'objet papier doit être mise en perspective avec l'ensemble des questions liées à la production intellectuelle et pas simplement de la musique: former des musiciens qui ne se préoccupent pas seulement de musique. Les questions de reproduction d'objets culturels dépassent bien entendu la musique. Parce que publier un ouvrage qui porte la pensée, l'imagination, la création d'un individu - même s'il est peu diffusé comme c'était le cas avant l'invention de l'imprimerie - procède d'une triple volonté:

- 1°) durer, **maîtriser le temps** en quelque sorte,
- 2°) contribuer à la **stratification** des œuvres de l'intelligence et de l'expression des hommes
- 3°) **accumuler** les expériences et les savoirs.

Henri Pousseur faisait part de son inquiétude face au constat que des articles de revue, vieux d'à peine quinze ou vingt ans, et dont le contenu reste aujourd'hui d'actualité, furent publiés par des éditeurs disparus et ne sont pourtant pas libres de reproduction. Il pose ainsi le problème de la disparition d'un savoir qui ne peut plus s'accumuler tout au long de l'histoire pour constituer le savoir de l'homme contemporain. Cela contredit le principe même de la publication des œuvres.

Grâce à l'invention du livre, il y a quelque trente siècles, la communication écrite a aussi conquis la maîtrise de l'espace, la mobilité, l'ubiquité. La communication écrite des œuvres de l'esprit humain est alors devenue la forme privilégiée de la communication culturelle. En musique, en outre, compte tenu précisément du caractère indicible ou trop subtil du discours musical - et surtout parce qu'il met en jeu un très grand nombre de paramètres qui sont rarement réductibles à un simple codage graphique - l'imprimerie de la musique a vraisemblablement contribué à en codifier l'essence, à en rationaliser la forme, à en schématiser la syntaxe, au moins dans son existence «savante».

C'est pourquoi, si l'entrepreneur antique qui fabriquait quelques centaines d'exemplaires destinés à quelques centres intellectuels comme Athènes, Byzance, Alexandrie, Rome ou Lyon était plus un «**publieur**», la fonction d'«**éditeur**» proprement dite a vite compris la responsabilité du choix et de la préparation d'un texte qui, sans lui, n'aurait pas d'existence.

Dès le développement de l'imprimerie industrielle, on se trouve donc au cœur d'un quadruple rapport :

Celui qui se noue entre une **œuvre** qui n'existe pas en elle-même, un **industriel** qui exerce une responsabilité culturelle mais aussi juridique, des **détaillants** et, pour la musique, des **interprètes**.

Dans le domaine du livre, avec l'essor des principes capitalistes de l'entreprise et avec l'augmentation importante des tirages et de leur diffusion, le problème majeur de l'édition devient celui de l'investissement et du risque financier. Progressivement les tâches de fabrication matérielle et de vente au détail ont été clairement déléguées à d'autres types d'entreprises (les imprimeurs et les libraires). L'éditeur devient alors avant tout un **maître d'œuvre** dans l'élaboration du fait littéraire. Il est souvent associé au développement des grands mouvements d'éducation populaire, il donne le ton à la vie du milieu littéraire; on pense par exemple à Jean Paulhan à la tête de la Nouvelle Revue Française (NRF) entre les deux guerres.

En musique, on retrouve certes quelques uns de ces traits. On citera simplement , comme exemple négatif, l'habitude prise au XIX^{ème} siècle de réviser, corriger, compléter, voire modifier la nature même des œuvres

classiques pour les «romantiser». Cependant, la situation est sensiblement différente de celle de l'édition littéraire, pour deux séries de raisons qui sont tout à fait spécifiques à la musique:

- **la musique éditée et imprimée est avant tout destinée à être lue par des «techniciens»** (les interprètes la plupart du temps); elle n'a pas comme fonction de diffuser directement au public les œuvres musicales (à l'exception des «petits formats» aujourd'hui pratiquement disparus et qui, de toutes façons ne concernaient que la chanson et certaines musiques populaires). Le nombre d'exemplaires imprimés dépendait donc du nombre d'interprétations escomptées. D'une certaine manière, on peut dire que le succès de l'édition d'une œuvre musicale imprimée dépend plus des programmeurs de concerts que de la demande directe du public. Les conservatoires sont aussi des diffuseurs.

- **la diffusion directe au public** se traduisant en terme de consommation d'objets et en terme de marché national et mondial ne prendra de sens en musique qu'avec l'expansion des moyens électriques et électroniques de reproduire la musique; on sait combien ce phénomène a bouleversé toutes les conditions d'exercice et de consommation de la musique.

Comme dans le domaine littéraire, l'éditeur est certes un médiateur. Or dans le cas de la musique, la médiation qu'il exerce ne s'établit pas directement avec le public mais avec les interprètes qu'ils soient professionnels ou en formation. C'est alors que sa mission rejoint celle du pédagogue, qui, lui aussi est un médiateur entre l'idée que l'on se fait d'un art (en fonction de l'héritage de l'histoire et de sa propre culture), les difficultés d'apprentissage et les conditions sociales de son exercice. De ce point de vue, l'éditeur et l'enseignant sont sur un même plan, sont également des médiateurs, vivent des situations équivalentes, éprouvent de difficultés semblables, doivent s'adapter aux évolutions d'un même pas.

L'enseignant d'école de musique a aujourd'hui la possibilité de faire connaître Mozart ou Messiaen à beaucoup plus d'élèves et de manière beaucoup plus fidèle à la pensée des compositeurs que dans le passé. Mais ce n'est pas grâce à l'édition des partitions (sauf indirectement, on pense au travail de reconstitution des Urtext par exemple); c'est par la libre disposition de supports sonores ou audiovisuels.

L'édition papier de la musique, en ce qui concerne **la diffusion de la culture**, est devenu pour le citoyen consommateur de musique un concept abstrait ou en tout cas très éloigné de ses préoccupations directes. Elle garde en revanche tout son sens en ce qui concerne l'apprentissage de **l'interprétation** dont on sait quel essor celui-ci a connu notamment depuis la fin des années 60.

Curieux de connaître des formes musicales différentes, encouragé en cela par les pouvoirs publics responsables du progrès culturel d'une nation, le musicien apprenant veut disposer de partitions en grand nombre, pouvoir faire des choix, en disposer rapidement, les «essayer» avant de les adopter ...Il s'intéresse, mais peut-on lui en vouloir, plus à l'œuvre qu'à l'objet partition dont il sait que ce dernier ne sera jamais entre les mains de son public. Evolution de la société: vitesse de la transmission ...Il est alors compréhensible, même si on ne l'approuve pas, que si la loi s'oppose à cette volonté de trouver une rapidité de la transmission, l'on constate toute une série de comportements visant à contourner ou transgresser cette loi. C'est un fait qu'on peut regretter, mais le compositeur n'est aujourd'hui reçu par l'auditeur qu'au travers d'une «interprétation» de son texte (au contraire de l'écrivain). La partition imprimée ou non n'existe pas socialement (a fortiori dans le cas de la musique enregistrée).

Le problème philosophique ou pédagogique est donc, avant le problème économique même s'il est réel, celui du rôle culturel et formateur de l'écrit. Il ne s'agit pas seulement en effet d'éduquer nos élèves au respect de l'objet, de l'éditeur, du compositeur, mais aussi de savoir si nous continuons de développer parallèlement à l'ensemble des autres formes de pratique et de consommation de musique, un réel rapport à l'écrit, à l'écriture de la musique. Ce point peut être fortement remis en cause par la diffusion directe, massive et mondiale de la musique par phonogrammes.

Or, l'essor de l'enseignement musical en terme d'effectifs d'élèves (ce qui pourrait être un facteur d'accroissement du marché de la musique imprimée) est concomitant de l'essor des machines à reprographier et de leur perfectionnement.

Tout le temps que les conservatoires auront comme fonction principale de former à l'interprétation de la musique écrite, ils ne pourront échapper à cette question. Ils doivent alors inclure dans leurs programmes de formation cette dimension et admettre que, d'un point de vue éthique et culturel, leurs élèves doivent prendre au sérieux, pour la refuser, toute banalisation du support papier de la musique qu'ils jouent.

Le droit de l'éditeur à «rentabiliser» et voir respecté son produit, comme celui du compositeur à être rémunéré en partie par ce biais (mais seulement en partie) doit être garanti, notamment par la loi. Mais aucun cadre juridique ne saurait avoir de sens si une éducation civique ne l'accompagne pas. C'est notre travail d'y veiller en faisant comprendre les tenants et les aboutissants.

Mais l'intérêt de tous, c'est aussi que l'on fasse connaître ce qui existe, que l'on expérimente, que l'on choisisse, que l'on comprenne notamment par l'analyse, bref que l'on diffuse. Or, dans la période de fringale culturelle qui est la nôtre, il est clair que cette dernière dynamique gagne en importance et que, précisément les moyens technologiques modernes le permettent. La tentation est de ce fait trop grande pour que l'on puisse interdire purement et simplement aux uns et aux autres d'y résister.

Un paradoxe redoutable m'apparaît alors, à ce stade de notre réflexion. Tellement redoutable qu'il peut paraître provocateur dans le climat de tension qui règne actuellement dans notre profession à propos de ces questions. J'ose seulement espérer que des esprits chagrins n'isoleront pas les réflexions qui suivent du contexte général que je viens d'évoquer:

- la musique de Mozart, de Jean Sébastien Bach, de Berlioz ou de Schumann est bien connue des musiciens, ils ont les éléments qui leur permettent de faire les choix, de déterminer ce qui convient à leurs élèves. Ils n'ont pas besoin pour cela de faire des tirages au rabais, ils peuvent sans hésiter considérer ces œuvres éditées comme autant d'objets de leur patrimoine personnel, certains qu'ils sont de posséder ainsi une partie du patrimoine de l'humanité. Or, ces compositeurs font partie de ce que le droit appelle le «domaine public», donc libre de «droits» et libre de reproduction...

- il en va tout autrement de la musique contemporaine, celle qui justement est «protégée», interdite de toute reproduction et souvent la plus chère à l'achat. Comment alors le jeune Abélard Cluster, pionnier de la musique post-spectrale d'influence archéo-moderne, que vient d'éditer à grand frais une maison d'édition courageuse, peut-il avoir la possibilité d'être joué par une école municipale de musique en milieu rural même si elle est dirigée par un pédagogue imaginatif? Ce dernier doit-il acheter tout ce qui est édité? Doit-il passer son temps dans les trains pour visiter chaque trimestre tous les éditeurs? Doit-il attendre que le Ministère ou son association professionnelle lui conseillent telle ou telle œuvre?

Dans la réalité, on sait comment cela se passe: le jeune Abélard Cluster a rencontré quelques musiciens qui ont accepté de jouer ses œuvres. Ceux-ci à leur tour en ont parlé, ils ont prêté des partitions; le compositeur, sollicité par d'autres interprètes ou différentes écoles de musique, s'il est respectueux des termes du contrat qui le lie à son éditeur, a refusé de photocopier sa propre musique. ..et ainsi personne ne la connaît. Elle n'est donc pas jouée. Tout le monde y perd, y compris l'éditeur qui n'en vendra aucun exemplaire.

On pourrait ainsi en déduire que là où la nécessité de la diffusion, de la découverte et de la connaissance des œuvres existe de manière très forte, c'est précisément lorsque le recours aux moyens modernes de reproduction est impossible.

Il faudrait faire une étude économique: dans quelle mesure la passation entre nous d'œuvres par des moyens artisanaux (photocopie) permet ou non de faire connaître des œuvres et ainsi de générer la vente des partitions? De même qu'il faudrait étudier quelle est la part respective des droits d'auteur (représentation) et des droits liés à la vente des partitions dans la rémunération des compositeurs. Il serait en effet paradoxal que, pour garantir ces droits liés à l'édition, on en vienne à limiter dans de plus fortes proportions encore les droits liés à l'exécution en limitant le nombre.

Aucune solution n'étant parfaite en ce bas monde, il faut alors dégager quelques pistes pour améliorer la situation:

CONNAITRE :

- admettre que dans certains cas, la photocopie (et tout type de reprographie, fax...) est un moyen de faire connaître la musique, donc d'en accroître le marché;

On sait que ces moyens vont se développer. Je peux imaginer un compositeur qui renoncerait à se faire éditer et qui choisirait de faxer sa musique directement à 200 établissements (4 à 5000F) ; les partitions arrivent directement à 200 directeurs d'établissement, directement sur leur bureau. On imagine les chances de la voir jouée qui apparaîtraient ainsi.

EDUQUER:

- refuser la reproduction des œuvres du domaine public, même si la loi l'autorise, sauf lorsqu'il s'agit de la mieux connaître (analyse, travail d'écoute, adaptation...). Cela doit faire partie de nos programmes d'enseignement: faire comprendre quel est le statut, l'histoire de l'objet-partition (liens juridiques, économiques qui lient les éditeurs, les compositeurs, les interprètes), même si c'est un objet condamné par l'histoire

- rappeler l'importance de l'apprentissage de l'écriture, trop peu développé en France malgré sa tradition du «solfège». - considérer la photocopie comme un simple auxiliaire pédagogique.

DIFFUSER:

- obtenir des éditeurs qu'ils mettent à la disposition des établissements d'enseignement un nombre 100 fois plus important de «tirés à part» des œuvres «classiques» n'existant que dans des gros recueils. - souligner le rôle essentiel des bibliothèques. Celles-ci doivent être multipliées, ainsi que la création de postes de bibliothécaires dans les conservatoires. Ce développement doit être envisagé de la même manière qu'il y a une quinzaine d'années on a admis que les écoles de musique avaient à se doter d'une politique de diffusion et de création.

- faire une étude précise sur la proportion des rémunérations des compositeurs au titre de la vente de leurs partitions et des droits d'exécution.

- réfléchir en priorité sur les modalités de la distribution (dépôts, expositions, coopératives...)

Au Conservatoire National de Région de Poitiers, une coopérative de prêt de partition a été mise en place pour la Formation Musicale.

L'objectif était double: permettre aux élèves de disposer de partitions en nombre sans dépenses excessives et offrir aux enseignants la possibilité d'une rotation rapide des ouvrages, sans qu'ils aient à culpabiliser si chaque œuvre n'était pas travaillée en entier. Une cotisation d'un montant de 50f est réclamée aux élèves en début d'année et permet la constitution d'un fonds important (surtout au bout de plusieurs années). Les partitions sont alors prêtées aux élèves. Les enseignants, qui doivent établir les commandes, doivent donc établir des choix, des cohérences, définir des «œuvres transversales». Ils peuvent, sans hésiter, s'engager dans l'étude de partitions chères lorsque c'est nécessaire. Les avantages sont donc de plusieurs ordres: économiques (faible coût pour les élèves), pédagogiques (travail sur de véritables œuvres et possibilité d'alternance rapide du répertoire) et «juridique» (évite la photocopie d'extraits). Il y a certes des difficultés: les deux premières années sont un peu difficiles et imposent aux enseignants une discipline et une organisation assez stricte (emprunt, utilisation croisée, tuilée des ouvrages) mais le jeu en vaut la chandelle à moyen et long termes.

La lutte contre la photocopie pirate: les pédagogues devront balayer devant leur porte. Il faut en effet admettre que, bien souvent, le recours à la photocopie est un moyen de ne pas prévoir trop longtemps à l'avance ses programmes. S'imposer de ne pas faire de photocopie c'est aussi se poser la question de la définition des objectifs, des moyens, d'y penser en amont ...en résumé de la nécessité de préparer ses cours !

DEBAT

Il porte principalement sur l'idée de coopérative.

Sont alors précisées les possibilités de support juridique (association d'usagers fondée spécialement à cette fin, association des parents d'élèves de l'école, foyer coopératif...), la nécessité d'un règlement de la coopérative.

Sont évoqués également divers problèmes et expériences («bourses» aux partitions, question de la protection des auteurs dans le cadre du prêt effectué par les bibliothèques, moyen de mettre de véritables partitions d'orchestre très tôt entre les mains des enfants...). La coopérative paraît plus judicieuse que le simple système de vente d'ouvrages car celui-ci est susceptible d'encourager la sclérose pédagogique.

C'est pourquoi d'ailleurs, les coopératives gèrent plutôt des partitions que des manuels, même si ceux-ci n'en sont pas exclus.

On peut toutefois s'interroger sur le fait qu'avec un tel dispositif, les enfants n'achètent plus de partitions et, ainsi, ne se constituent pas de «patrimoine musical» personnel. C'est pour cette raison que les coopératives interviennent surtout en 1^{er} et 2^{ème} cycles et qu'elles se limitent à la Formation Musicale Générale. Le «patrimoine musical», s'agissant des deux premiers cycles des écoles de musique est en effet avant tout instrumental.

D'un point de vue plus global, il y a toute une réflexion à mener sur la garantie de recettes que constituent pour les éditeurs et les libraires les budgets annuels de toutes les coopératives et de toutes les bibliothèques des écoles de musique. Il serait bon de l'évaluer. Cette ressource prévisible et régulière d'année en année est certainement plus intéressante que les redevances liées à la signature de la convention SEM car elle n'encourage pas à la reprographie.

La question de l'édition directe par les conservatoires:

A Strasbourg, indique Marie-Claude Ségard à titre d'exemple, s'est ouvert cette année un atelier de gravure et d'édition musicales informatiques. Nous avons en effet maintenant tout le matériel nécessaire. C'est un petit éditeur local qui assure les cours. Nous envisageons de créer à terme nos propres éditions. C'est une piste très importante qui allie obligatoirement la création avec l'édition.

3- L'édition musicale

Industrie, Technique, Art

Vendredi 28 octobre 9h30

1- l'édition au XXI^{ème} siècle:

Moyens techniques, politiques commerciales, outils nouveaux pour les enseignants

Communications de David LACROIX et Denis DELBECQ

L'Edition Musicale : Technique ?. Industrie ?. Art ?

DAVID LACROIX

Préambule.

Je parlerai ici avec une certaine insistance de questions relatives à l'édition graphique d'œuvres nouvelles, qu'on range communément dans la rubrique «musique contemporaine». Mon intérêt personnel va bien sûr également à d'autres musiques. Il me semble cependant fondamental d'examiner particulièrement la production éditoriale d'œuvres nouvelles, en ce que c'est bien l'activité de ce secteur qui constitue l'indicateur primordial de la vitalité de la production de musique imprimée⁹. En effet, la richesse à long terme d'un fonds éditorial est fonction de la capacité des éditeurs à inscrire d'abord leur pratique dans l'actualité de la création musicale : ainsi, c'est bien en publiant dans le temps de leur création les œuvres de Debussy, Webern, Bartok, Stravinsky, Messiaen, etc., que les éditeurs ont assis leur notoriété et conforté leur position financière.

Un paradoxe : le décalage entre création musicale et édition musicale.

La question posée ce matin est relative à l'espace que l'édition musicale, représentée par ses métiers - gravure, imprimerie, diffusion - occupe dans l'activité socialisée de la musique, représentée par ses pratiques -concerts, enseignements spécialisés, pratiques de la musique par des amateurs-.

C'est en effet dans ce rapport entre production matérielle et distribution de supports -les partitions musicales-, et leur utilisation par les acteurs de l'interprétation des œuvres musicales, que se situe notre champ d'activité. Quelqu'un brille là par son absence, qui n'est autre que le compositeur ! Cet écart troublant et persistant entre la création musicale proprement dite, en tant qu'œuvre individuelle, et ses producteurs -éditeurs et interprètes-, marque de son empreinte pécheresse chaque étape de notre travail. On peut présager à coup sûr que cette empreinte resurgira en arrière-plan de tout ce que l'on nomme les «problèmes» de l'édition musicale, entre autres celui de la photocopie.

De la création individuelle à sa réification en produit marchand.

Si je prends soin de pointer cette contradiction première entre l'œuvre de l'esprit, d'essence immatérielle - propriété imprescriptible de son créateur- et l'exploitation de ses dérivés -partitions, interprétations, enregistrements-, c'est pour souligner que l'éditeur s'occupe seulement de la circulation des œuvres musicales par le biais de ses supports matériels, pas du tout de leur création : dans le meilleur des cas, l'éditeur ne peut que prétendre accompagner des démarches individuelles de création. Il n'y a pas à ce jour d'exemple que le travail d'un éditeur ait conduit un processus de création chez un compositeur, ni infléchi tel ou tel courant de création musicale.

De manière complémentaire, cela indique que l'édition graphique d'une œuvre musicale ne va pas de soi, ni pour l'éditeur, ni pour le compositeur :

⁹ Il est cependant clair qu'un autre secteur, scolaire et para-scolaire -manuels de musique à destination des enseignements primaire et secondaire, méthodes diverses- constitue une part importante de l'activité éditoriale; celle-ci est à mon sens comparable dans ses fonctionnements de production et de diffusion, au secteur correspondant de l'édition du livre; c'est pourquoi je n'aborderai pas ce sujet dans le cadre de ce colloque.

L'éditeur se positionne toujours, pour établir ses choix de publication, par rapport à une demande de tel ou tel type de musique, demande qu'il tente d'analyser ou de pressentir selon l'activité des interprètes - concertistes, amateurs, enseignants-. Quelle que soit la clairvoyance dont on peut créditer un éditeur, celui-ci ne peut jamais se trouver en position d'initiateur de la création : il est toujours, si peu que ce soit, en décalage avec elle; il n'a pas d'autre choix que de «suivre le mouvement». Toute la question sera alors : «je suis tout de suite, j'attends, je ne suis pas ?»

De l'autre côté, le compositeur, aussi étrange que cela puisse paraître, n'éprouve pas systématiquement le besoin de publier son travail: il peut estimer que le délai de publication sera trop long pour permettre la première exécution publique déjà prévue; il peut penser que son propre réseau de relations parmi les interprètes suffira bien, du moins pour les premières exécutions, à faire circuler l'œuvre à sa convenance; il peut enfin évaluer que mieux vaut pour lui garder tous ses droits pécuniaires sur son œuvre, que sa cession à un éditeur ne vaut pas la chandelle vu ce que l'éditeur lui proposerait en contrepartie pour ce qui concerne la diffusion escomptée. Par cette constatation redoublée du décalage entre création musicale et édition musicale, on peut mesurer -pour l'exemple- tout ce qui sépare l'attitude d'un compositeur de celle d'un romancier : ce dernier ne peut en aucun cas imaginer rester seul maître de son œuvre. Le romancier est contraint de trouver l'éditeur qui permettra la circulation -donc la lecture- de son texte, alors que le compositeur escompte avant tout entendre son œuvre dans un temps aussi proche que possible de l'écriture. Pour le compositeur, le «lecteur» qui compte le plus est celui qui exécute sa musique, et il peut très bien alors réaliser lui-même le travail qui la permettra: copie de la partition, établissement du matériel d'orchestre. Or, s'il agit ainsi, il aura déjà «pris» la première part du travail de l'éditeur de musique. Cette différence d'activités du romancier et du compositeur montre un fondement social bien différent dans l'un et l'autre cas : pour le romancier, entrer dans le marché du livre est presque une question existentielle, alors que pour le compositeur c'est un problème de choix lié à la conjoncture. De plus, alors qu'un romancier peut raisonnablement compter vivre de son pourcentage sur les ventes de ses livres, le compositeur vivra au premier chef de ses commandes et résidences, seulement en second lieu des droits d'auteur générés pour la plus grande part par les exécutions publiques et les diffusions radio-télé, et pour une part minime du pourcentage sur les ventes et locations de ses partitions. Lorsqu'on sait de surcroît que le premier livre d'un jeune romancier est tiré dès sa première édition à trois mille exemplaires, alors qu'un quatuor à cordes d'un compositeur de notoriété internationale est -en étant là très optimiste!-, tiré la première fois à trois cents exemplaires, on évalue plus précisément de quoi il est ici question !

Un marché restreint et professionnalisé à l'extrême

Alors que pour la littérature le marché reste encore très ouvert - chacun lit de temps à autre un roman (ne serait-ce qu'un prix littéraire) - le marché des partitions musicales est très restreint. Actuellement, les acheteurs de partitions sont, par ordre quantitatif : les élèves d'institutions d'enseignement spécialisés, les enseignants, les centres de documentation spécialisés, les concertistes, enfin les étudiants en musicologie et en formation diplômante. Ce qui caractérise tous ces achats, c'est leur «aiguillage», leur corrélation aux programmes de cours, aux sessions d'évaluation, d'exams, de concours. Il est de plus en plus rare qu'on ait affaire à des achats spontanés résultant de la simple et saine curiosité personnelle, notamment de la part des élèves, qui suivent dans la quasi totalité des cas une directive de leur professeur en telle spécialité.

Cet «écrémage» de la clientèle ne s'est pas opéré en un jour. C'est une banalité de répéter que la diffusion de la musique par la radio, le disque, le compact-disk, le film, la télé, a fait perdre l'habitude qu'on avait de faire de la musique dans un cadre familial. Il n'en est pas moins vrai que c'est une donnée fondamentale pour comprendre une certaine professionnalisation du marché de l'édition graphique au détriment du marché amateur.

L'édition graphique de musique vivante en direction des amateurs : un souvenir désuet ?

Force est de constater que les éditeurs de musique ont renforcé, par leurs choix commerciaux, la professionnalisation du marché de la musique imprimée :

Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle, outre qu'elle honorait la demande professionnelle des sociétés de concerts, maisons d'opéra et théâtres d'opérette, l'édition française offrait des ouvrages souvent vendus par abonnement, réunissant des transcriptions et des arrangements pour piano, piano à quatre mains, piano et voix, d'airs du temps, de danses en vogue, de cadences de concertos, de mouvements de sonates, etc. Ces «compilations» de l'époque font aujourd'hui notre joie sur les étals de bouquinistes. Cette forme d'édition s'adressait aux amateurs de la petite et moyenne bourgeoisie, assez éclectique dans ses goûts. Une variante «de masse» de cette forme d'édition a été, dès le début du XX^e siècle, la publication de «formats», c'est à dire de morceaux tenant dans au plus un «quatre pages» sans couverture, vendus dans les magasins spécialisés bien sûr, mais aussi par des musiciens et chanteurs de rue. Ce marché populaire a eu la vie dure : je me souviens

encore du «beuglant» de la porte d'Orléans proposant ses formats des chansons de Piaf et Brassens; c'était en 1967. Enfin -comme nous l'indique F. Vandenberg- on trouvait encore facilement des sonates séparées, alors qu'aujourd'hui on est quasiment contraint d'acheter des «intégrales» fort coûteuses, même si au demeurant elles offrent une plus grande conformité aux textes originaux (l'urtext est de rigueur) que les éditions «revues et corrigées» des années 30 à 60.

Qu'il faille ou non le regretter, on constate que ces formes d'édition - associées à leurs modes de diffusion spécifiques- ont vécu. Avec leur disparition, c'est un immense pan de la musique écrite qui s'éloigne définitivement de l'horizon des musiciens amateurs.

Des choix «techniques» qui entérinent le sacrifice du marché amateur.

De nombreuses œuvres du début du siècle -de Caplet, D'Indy, Saint-Saëns, De Séverac, etc- figuraient au catalogue de vente des éditeurs. S'agissant d'œuvres pour des ensembles petits ou moyens (de 5 à 20 parties), les parties séparées étaient vendues au même titre que la partition d'orchestre. On voit maintenant que toute cette catégorie d'œuvres se retrouve au catalogue de location des éditeurs. Cette pratique prépondérante de la mise en location d'œuvres d'ensemble, dissuasive pour maint ensemble disposant de peu de moyens financiers et pour les classes d'orchestre des établissements d'enseignement spécialisé, est maintenant tellement «entrée dans les mœurs» éditoriales qu'on voit des œuvres nouvelles de moins de 10 parties et de durée modeste être d'emblée placées sous le régime de la location. Deux exemples pris parmi tant d'autres : Octandre de Varèse (8 instruments / 8 minutes) et O King de Berio (5 instruments et 1 voix / 5 minutes). Avec ces exemples, on a vraiment l'impression que les éditeurs scient la branche sur laquelle ils sont assis : en effet, ces pièces bénéficient maintenant d'une réelle tradition d'interprétation qui les rend beaucoup moins difficiles d'accès qu'elles ne le paraissaient au temps de leur création. Elles pourraient donc tout à fait prendre une place naturelle dans les programmes ordinaires des classes de musique d'ensemble d'ENM ou de CNR (ou équivalents à l'étranger). Encore faudrait-il pour cela que les éditeurs concernés mettent les partitions et leur matériel en vente. Mais ne nous y trompons pas : si les éditeurs, agissant en l'espèce de façon bizarrement négligente, perdent là quelque profit, ils opèrent par ailleurs des choix qui préservent et augmentent autrement leurs intérêts.

Le Droit d'Auteur : une bonne loi, ... mais personne n'est parfait.

Autant la législation -hautement inscrite dans l'éthique républicaine- protégeant le droit d'auteur est un acquis fondamental pour les artistes qui voient ainsi leurs travaux non seulement garantis dans leur originalité mais aussi rémunérés dans leur utilisation, autant cette même législation, appliquée également aux éditeurs -en tant qu'ils disposent de la cession d'une partie des droits d'auteurs- montre sa limite, glissant du terrain ferme des principes d'équité à celui, plus prêt à s'accommoder de penchants tout prosaïques, de l'imagination commerciale :

On sait que la durée de protection du droit d'auteur (pour les ayant-droit et pour l'éditeur) est portée à 50 ans après la mort de l'auteur; par un jeu puissant et un rien «lobbyiste», les éditeurs ont récemment obtenu que cette durée de protection soit portée à 70 ans. Si l'on garde en mémoire ce qui a été déjà dit quant à la tendance (lente mais irréversible du début du siècle à nos jours) conduisant à une moindre mise à disposition au public de musique récente imprimée, on constate que cette loi incite plus les éditeurs à chercher à redoubler les profits qu'ils font à partir d'une seule production graphique qu'à accroître les investissements matériels que suppose la fabrication en nombre de cette même production. Cela s'est déjà vérifié par le système de la location, qui permet, à partir d'un très petit nombre de tirages, de multiplier les contrats pour les exécutions publiques. On comprendra aisément que ce processus est démultiplié lorsqu'à partir d'un petit nombre d'interprétations prestigieuses, une œuvre circulera dans le monde entier sous forme de disques, de passages radio, de musiques de film, d'extraits pour la publicité. On ne vend plus ni ne loue du papier imprimé, on perçoit simplement des droits pour toutes les utilisations, publiques ou privées, d'une même œuvre, cela pendant toute la durée de protection prévue par le législateur. Par conséquent, à l'heure actuelle, le meilleur moyen de rentabiliser telle œuvre d'un compositeur français mort en 1950 (il reste donc 25 ans pour cette exploitation), est non pas de réactualiser et promouvoir - par les investissements adéquats- son édition graphique en direction du public mélomane, mais de ressortir le matériel fait à l'époque de sa création, de le louer à un ensemble qui l'enregistre dans la foulée, puis de manœuvrer correctement pour que le disque circule bien dans les stations de radio. La boucle sera bouclée lorsqu'on parviendra à négocier les droits avec une maison de production de films.

Le public aura accès à cette écoute-là de la musique, mais prenez votre mal en patience si vous cherchez -en

vain pour encore un certain temps- la «partition de poche» de cette œuvre¹⁰ – pourtant sur-médiatisée – pour vous faire votre propre cinéma !

De la sorte, le mouvement de professionnalisation du marché est démultiplié par la mutation progressive des sources de revenus des éditeurs : de la production de musique imprimée destinée à la vente et à la location, on s'oriente de plus en plus vers la gestion des droits provenant des exécutions publiques (concerts), de la reproduction mécanique (pourcentages sur les ventes de disques puis cassettes et cd, diffusion radio et télé), et enfin des droits dérivés (citations d'extraits, utilisation filmographique, utilisation publicitaire, etc...).

Cette mécanique, poussée à l'extrême dans la phase ultime de protection légale du droit d'auteur -pour un auteur donné- au nom de la rentabilisation maximum du fonds, conduit insensiblement les éditeurs à une attitude «conservatoire» par rapport au répertoire :

En effet, on a vu que la manne que représente l'engrangement de recettes provenant de tous ces droits, ne pousse pas particulièrement à investir dans la production de supports imprimés pour les œuvres «en fin de droit». Par une déviation perverse, les éditeurs disposant déjà d'un grand fonds «historique» s'habituent à un mode de fonctionnement général en priorité tourné vers la gestion financière, au détriment des politiques d'investissements qui seraient nécessaires à la mise à niveau technologique des outils de production, et «in fine» au détriment des investissements faits pour la recherche de nouveaux titres qui seraient indispensables au renouvellement de leur catalogue.

A contrario, on peut imaginer que ces choix contiennent aussi leur «revers de médaille»: en effet, si les éditeurs concernés n'infléchissaient pas rapidement leurs politiques d'investissement vers un clair et volontaire renouvellement de leur catalogue, ils se verraient peu à peu appauvris, parce que dépossédés de leurs droits pour les œuvres «tombant» tôt ou tard dans le domaine public. A moins qu'ils ne parviennent de nouveau à faire prolonger la durée de protection légale, en bissant le scénario du passage de la durée de protection de 50 à 70 ans. Il semble d'ailleurs que cette logique d'«auto-préservation» ait encore leur préférence, ce qu'on peut voir par des indicateurs secondaires :

1°) négociations au niveau européen visant à «harmoniser» toutes les durées de protection nationales à 70 ans (de nombreux pays sont encore sous le régime cinquantenaire de protection),

2°) réédition d'œuvres anciennes sous la signature d'adaptations et arrangements assimilés à de nouvelles œuvres, allongeant d'autant la durée de protection d'une œuvre menacée d'être «en fin de droit»,

3°) tentatives de placer sous protection les caractères matériels des partitions musicales : gravure, typographie musicale, mise en page, accéderaient ainsi au statut d'œuvres de l'esprit protégées par la loi sur le droit d'auteur. Ces trois remarques, tout «annexes» qu'elles soient, indiquent clairement la volonté des éditeurs d'élargir à leur profit le domaine protégé, pour conjurer la «menace» que constitue pour eux le domaine public¹¹.

Pour imaginer ce propos peut-être par trop «technicien», je comparerais volontiers la position des grands éditeurs -ceux dont la richesse provient essentiellement de l'édition de créations des années 1920 à 1960- à celle de rentiers de l'immobilier, pour lesquels l'essentiel est de rentabiliser la pierre en escomptant l'enchérissement des valeurs foncières -y compris en agissant sur elles de façon spéculative-, reculant d'autant leur engagement pour de nouvelles constructions qui pourtant enrichiraient leur patrimoine.

Mode de production archaïque contre gestion performante.

De cette longue digression, chemin menant de la création de l'œuvre musicale à sa réification actuelle en valeur financière, on peut tirer quelques observations directement relatives à la question qui nous occupe ce matin :

1°) Par l'examen fait plus haut de la faible quantité des tirages de musique imprimée, on voit bien que l'édition musicale est loin du stade de productivité de l'édition du livre pris en comparaison, lui-même fort peu comparable au degré de productivité atteint par les industries de biens de consommation courants. On est bien plutôt dans un secteur de produits semi-manufacturés, voir totalement artisanaux dans bien des cas.

2°) La diffusion de la musique imprimée se fait également à petite échelle : en France, le nombre de libraires spécialisés dans la vente de partitions est évalué à moins d'une centaine; ce chiffre est même contesté à la baisse par les libraires spécialisés exclusivement dans la vente de partitions de musique savante. Là encore on est au stade d'une distribution artisanale qui s'est gravement détériorée depuis 1960.

¹⁰ Je fais ici allusion à une œuvre bien précise, dont j'ai le regret de ne pouvoir donner le titre, pour des raisons déontologiques que l'on saisira aisément.

¹¹ Est-il utile de préciser que de ce genre de débats, les compositeurs sont totalement écartés? On se doit alors de souligner que la notion première d'œuvre de l'esprit est gravement vidée de son sens, au point que les efforts du législateur pour définir les textes de loi reposant fondamentalement sur elle pourraient se voir, si l'on n'y prend garde dès aujourd'hui, concrètement remis en cause.

3°) Dans ce secteur économique comme dans d'autres, on a assisté à une ramification extraordinaire des maisons d'édition, particulièrement ces quinze dernières années en France : principalement du fait de rachats de maisons d'édition par d'autres, mais aussi par la course aux représentations d'éditions étrangères; cela ajouté aux remarques précédentes concernant la gestion des droits éditoriaux, on assiste à la montée en puissance des gestionnaires financiers et des conseillers juridiques dans l'organigramme des maisons d'édition. C'est le seul domaine où les responsables de grandes maisons d'édition aient insufflé des réformes significatives.

4°) Ce qui, sur le plan des techniques de production, a le plus évolué ces dix dernières années, c'est le secteur de la gravure des œuvres musicales, en passe d'être traitée entièrement par l'utilisation de logiciels informatiques professionnels de typographie musicale.

Il y a encore six ou sept ans, les partitions de musique vivante -en tout cas les «matériels» d'orchestre- étaient pour une grande part copiés à la main sur calque et ensuite reprographiés par des moyens artisanaux - reproduction à l'ammoniaque sur «photosia» et/ou par photocopie-; les partitions étaient rarement gravées (par simili-gravure sur transparents), à quelques exceptions près pour des compositeurs extrêmement connus (Ligeti, Messiaen, Boulez, ... et encore seulement pour les pièces de musique de chambre). Dans le même temps, les logiciels de typographie musicale se sont perfectionnés, permettant à la fois un retour à une qualité de gravure qui avait quasiment disparu depuis la gravure sur plaques d'étain, et une souplesse -inconnue jusque là- de manipulation des séquences musicales : extraction de parties séparées depuis une saisie globale du score, remontage d'un score depuis la saisie des parties séparées, transpositions automatiques, choix des tournes assisté par programme, création dédiée de signes spéciaux, diversification des formats. Encore faut-il créditer ici les graveurs eux-mêmes de leur intérêt pour le renouvellement de leurs outils de travail, tant il est vrai que les décideurs de la majorité des maisons d'édition françaises n'ont fait que suivre le mouvement, d'abord en traînant les pieds avec une défiance tangible, puis en s'accommodant peu à peu du nouvel état de ce marché spécifique. Il faut savoir en effet que les graveurs sont des prestataires de service vendant leur «tâche» au coup par coup aux éditeurs. Dans la France des années 80, les Editions du Visage furent le seul éditeur à solidariser leur projet d'entreprise à cet outil de travail compris comme élément d'une chaîne graphique entièrement informatisée. Bien qu'une évolution positive se fasse sentir depuis deux ans chez nos grands aînés, le retard pris en France dans ce domaine sur nos confrères allemands, autrichiens, hongrois et américains reste handicapant en termes de concurrence qualitative.

Je laisse maintenant à Denis Delbecq le soin de nous fournir un éclairage plus large et aussi plus prospectif sur les nouvelles données technologiques.

DENIS DELBECQ

Technologie de la production de partitions.

A l'heure actuelle, les outils informatiques sont en plein essor aux USA, se développent beaucoup en Allemagne; ils sont encore peu développés en France chez les grands éditeurs.

le processus de la gravure informatique

On part d'un manuscrit, on saisit la musique (certains outils font appel à un codage particulier, d'autres relient l'ordinateur à un clavier électronique). On génère ensuite un film plastique transparent à haute résolution du document; ce film sert ensuite à fabriquer des plaques de gravure qui sont elles-mêmes mises sur les rotatives d'imprimerie pour la diffusion papier. Ce processus fonctionne très bien. Il y a deux grandes innovations qui sont en train d'arriver -pas du tout limitées à l'édition musicale- pour la presse et l'édition, c'est le raccourci à partir du fichier informatique; l'étape du film est en train de disparaître au profit de machines qui sont capables de graver directement des plaques, et même cette étape viendra à disparaître. Le métier de flasheur -celui qui fabrique les films à partir de fichiers - s'est considérablement développé ces dernières années mais s'éteindra très vite; on pourra même se passer de cette plaque offset et passer directement de l'ordinateur à la rotative, avec cet impératif de contrôle total de la qualité de la partition, donc de fichier parfait; jusqu'à présent, on pouvait intervenir à différents stades de la production pour vérifier, corriger ..;

Parallèlement à cela, dans un très long terme, l'étape de saisie informatique -Main d'œuvre la plus longue donc la plus coûteuse- disparaîtra; on reconnaîtra automatiquement la musique par reconnaissance optique sur un manuscrit, de la même façon qu'on a des logiciels de reconnaissance de textes (un fax par exemple) Cette invention permettra de sauter l'étape de la saisie, donc d'industrialiser beaucoup plus la fabrication des partitions.

pour les musiques du XIX^{ème}, on peut envisager que de tels procédés soient au point rapidement; pour les musiques du XX^{ème}, le vocabulaire -parce qu'il s'est considérablement enrichi- s'est complexifié; on pourrait dire que la reconnaissance d'une partition du siècle dernier s'apparenterait à un caractère imprimé, tandis que la reconnaissance de la musique du XX^{ème} s'apparenterait-elle à l'écriture manuscrite, dans le sens de la richesse du vocabulaire. Parallèlement à cela, et on y reviendra tout à l'heure, cette étape de gravure informatique, de fabrication d'un fichier contenant l'ensemble des informations contenues dans la partition va permettre un nouveau type de diffusion de la musique : c'est la diffusion électronique. On a parlé de fabrication de partitions destinés aux voyants, il y a un domaine où l'informatique nous donne de grands espoirs, c'est celui de la fabrication de partitions pour aveugles, donc en braille

Si on regarde le processus d'une partition en braille; on part d'un original imprimé, confié à un transcripateur - généralement pianiste de formation, car c'est le piano qui est le plus difficile à transcrire, ; ce transcripateur va analyser sa partition et produire un exemplaire, le plus souvent au poinçon, et plus rarement à l'aide d'une machine à écrire braille; moyennant un travail considérable, on arrive à un seul exemplaire.

Cet exemplaire est ensuite confié à des aveugles qui ont alors en charge de les dupliquer; ils liront d'une main et poinçonneront de l'autre.

Ce processus là - encore très pratiqué aujourd'hui- explique le gros problème de diffusion des partitions en braille; les bibliothèques ont rarement plusieurs exemplaires, les parties s'abîment, et s'usent; il y a donc un problème crucial.

D'autre part, très peu de personnes sont capables de faire ce travail en France, moins d'une dizaine; cela pose un gros problème de développement d'un catalogue en direction des aveugles.

Aujourd'hui, on trouve tout de même des personnes repartant de cet original et qui font eux- même une transcription par ordinateur (D = do etc....) en braille. A la fin de cette transcription qui a demandé grosso modo le même temps au transcripateur, on dispose alors d'un fichier informatique; on peut envoyer celui-ci sur une imprimante braille -environ 20 000 F - et on peut dupliquer facilement.

Reste le problème de la main-d'œuvre disponible en transcription; il y a peu de transcripateurs; il y a des œuvres pour instrument mélodique qui pourraient être facilement transcrites avec des moyens automatiques; pour l'instant, le piano reste difficile à transcrire. On peut raisonnablement penser que dans les prochaines années, on reprendra le processus de l'édition traditionnelle en saisissant la musique en informatique, on aura des paramètres descriptifs indiquant notes, durées etc.; ensuite, on adjoindra une analyse du dit fichier, et par une méthode automatisée, avec un logiciel connaissant à la fois les règles de mise en page et le braille, on transcrira automatiquement. Il faudra toujours que quelqu'un vérifie, puisqu'il peut exister des cas ambigus. On arrive alors à ce processus extrêmement rapide; on peut associer cela pour l'édition de musique nouvelle en recouplant ce système pré-défini de l'édition à destination des voyants; on pourra, pour une saisie, produire l'édition noire et l'édition braille, celle-ci contenant également les informations nécessaires au dialogue avec un voyant.

Des recherches sont menées aux USA, au Japon, en Angleterre, en Italie; également en France puisque je collabore avec David Lacroix depuis bientôt 5 ans sur un projet de système de transcription; pour les instruments mélodiques, on devrait arriver à un système de transcription assez performant, le problème principal dans la partie programmatique restant celui des instruments polyphoniques.

David LACROIX

L'intervention de Denis Delbecq montre qu'on a actuellement à disposition de nouveaux outils, véritablement formidables tout en se révélant de plus en plus abordables. Que ce soit pour établir des fichiers numérisés représentant des partitions musicales -c'est à dire autre et plus simplement ce que l'on faisait auparavant en copie et gravure manuelle-, ou pour innover sur le plan même des «langages informatiques» de représentation générale de la musique -ce qui vient d'être démontré comme possible en matière de publication de partitions braille et d'aller-retour entre partition traditionnelle et partition braille en est un exemple-; que ce soit encore pour «interfacer» entre eux des logiciels dont la destination d'origine est bien différenciée : par exemple, cela peut être de faire travailler ensemble, grâce à un langage commun de représentation et à une interface partagée, un logiciel de composition assistée par ordinateur et un logiciel de typographie musicale¹²; chacun peut aujourd'hui réaliser ses propres partitions musicales, avec une sortie de qualité sur une imprimante courante.

¹² voir notamment les travaux de Gérard Assayag à l'IRCAM et les travaux personnels de Philippe Boivin en la matière.

La dichotomie que j'avais commencé par pointer tout à l'heure, entre le caractère individuel de la création musicale et le caractère socialisé de la production éditoriale, réapparaît ainsi sous une autre forme. En effet, si l'on ajoute à ce que l'on connaît maintenant des légitimes réserves qu'un compositeur pourrait *a priori* avoir par rapport à un éditeur, le fait qu'un compositeur puisse maintenant disposer d'outils de production jusque là réservés à l'éditeur, que reste-t-il à ce dernier en termes de force de propositions à faire valoir au compositeur?

D'un côté, l'éditeur doit maintenant affirmer clairement ses critères de choix des œuvres -y compris sur le plan artistique-, ce qu'il entend développer comme «lignes de produits», quelle image précise il entend dégager de l'ensemble de son catalogue, la cohérence qu'il recherche pour ce catalogue, et enfin des options clairement définies en matière de politique de vente, de location, de coproductions avec les partenaires publics ou privés.

Ainsi le compositeur aura-t-il une réelle possibilité de se reconnaître ou non dans une politique globale, une opportunité de s'intégrer ou non dans une équipe de compositeurs, un désir ou une aversion à voir ses productions figurer aux côtés de celles de pairs, une envie ou un refus d'être représenté par le catalogue général de l'éditeur. De l'autre côté, le compositeur aura en charge de bien mesurer cette responsabilité particulière qu'il y a à passer d'une diffusion par des moyens personnels à celle, socialisée dans des rapports d'échange, de la diffusion commerciale. En effet, la prise qu'il perd ainsi sur son travail de création doit être compensée largement par sa volonté de vendre des partitions et d'élargir sa notoriété. Cette compréhension claire des enjeux pour les deux parties doit fonder la relation du compositeur et de l'éditeur, a fortiori dans un contexte de marché étroitement professionnalisé. Il n'y a pas d'autre alternative que d'accepter ce marché, mais en en connaissant du moins les règles et les limites.

Permettez moi de faire ici une incursion dans ma propre activité aux Editions du Visage :

On a vu que la diffusion en librairie souffre également de cette étroitesse du marché. Cela est redoublé pour nous, par le fait que le plus souvent un libraire nous commande simplement ce que lui a commandé un client : en somme, notre partition aura seulement «transité» par le libraire; personne n'aura eu l'occasion, à la faveur de cet échange de courrier, de découvrir le moindre aspect de notre travail. Il n'existe pas de système de diffusion des partitions basé sur les surfaces d'exposition dont disposent, par ex., les FNAC pour le livre; il n'existe pas non plus de réseau de diffusion de partitions du type NMPP pour la presse. Même si ces deux systèmes ne sont pas exempts de défauts (notamment un certaine tentation de constituer des monopoles de diffusion), je veux simplement souligner que nos modes de diffusions doivent d'abord simplement être envisagés avec sérieux au vu de l'étiollement dramatique de la diffusion en librairie, puis être considérablement perfectionnés dans la recherche de compromis acceptables pour les libraires et les éditeurs en ce qui concerne les surfaces d'exposition de nos produits, la rotation des produits exposés, la négociation indispensable à entreprendre avec les libraires pour la gestion des invendus.

Le mauvais état de ce circuit de diffusion explique en partie la frustration des compositeurs face à la mévente de leurs partitions éditées. Il se peut même qu'un compositeur encourage lui-même les photocopies de ses propres partitions éditées, se «défendant» ainsi contre son éditeur qu'il incrimine pour le coup à tort d'être un mauvais diffuseur. J'ai ainsi en tête un exemple presque caricatural : nous avons édité une pièce, commandée pour un concours, donc disposant d'une bonne chance de ventes; son auteur, me disant être gêné d'avoir à parler de ses œuvres en termes mercantiles, m'apprit qu'il avait lui-même encouragé des musiciens, intéressés à acquérir cette pièce, à faire des photocopies à partir de son propre stock de partitions (chaque compositeur a droit à un certain nombre de tirages fournis par l'éditeur) ! Il y a là, à l'évidence, une naïveté qui confine à une réelle irresponsabilité, tant vis à vis d'une démarche pourtant choisie librement d'entrer sur le marché, que vis à vis de la lucidité élémentaire que tout compositeur se devrait d'avoir par rapport à ses droits, et enfin vis à vis du travail fourni par l'éditeur. Bien souvent d'ailleurs, on peut constater que l'utilisation de la photocopie procède plus d'un non-questionnement sur la signification socio-économique que ce geste peut avoir, que d'une volonté de malveillance. Le résultat est cependant identique, l'irresponsabilité morale n'excusant pas l'infraction.

Si l'on fait une photocopie, il faut vraiment avoir épuisé toutes les mauvaises raisons de le faire avant d'établir «la» bonne raison de le faire! En tout cas, le minimum que l'on puisse faire lorsqu'on souhaite se procurer une partition, c'est déjà de contrôler par soi-même ou de faire contrôler par son libraire l'état de disponibilité de cette partition, son prix réel, son délai de livraison, sa présentation pour les tournes, la disponibilité des parties si c'est une musique d'ensemble, etc. ...

DENIS DELBECQ

Je vais décrire ici tous les procédés de circulation d'un document par diffusion électronique, et particulièrement la partition musicale. Qu'est ce qu'un document électronique ? C'est tout simplement un document -fichier informatique- dans lequel on va pouvoir mettre tout type d'information; on appelle ça aujourd'hui le multimédia. Quelqu'un d'un peu fortuné peut être totalement équipé d'un système informatique qui lui permette de prendre des photographies de partitions pour les mettre dans un ordinateur, du son sortant d'une platine, voire même de la vidéo. On sait aujourd'hui produire ces documents et les manipuler. Fabriquer un fichier multimédia est assez simple, et de plus en plus de toutes petites entreprises se spécialisent. On se retrouve avec des masses d'information à gérer et le problème se pose : comment va-t-on y accéder ?

Ce mode d'accès, c'est ce qu'on appelle un peu pompeusement l'hyper-média, c'est une notion qui consiste à représenter toutes les informations de manière visuelle, et ensuite à pouvoir naviguer dedans en faisant interagir l'utilisateur à l'aide d'un pointeur -une souris; on découvre alors un texte et cliquer sur un mot précis va nous entraîner dans le détail de ce mot là; si on clique sur une image, on va alors avoir une image plus détaillée, si on clique sur un bouton de magnétophone, on va avoir du son qui va sortir etc....

Le premier document est la page d'accueil; on y voit textes, images, boutons. On clique et on se retrouve dans une deuxième page et on choisit à nouveau. Là, la représentation est différente, et il s'agit de boutons pour exécuter des commandes (l'exemple montré consiste en retrouver des morceaux de musique mis dans ce système informatique, on se retrouve sur la représentation graphique, puis on se greffe sur un fichier son et on va pouvoir écouter la dite musique). Je vais aborder deux modes de diffusion informatique, soit d'une part le CD rom qui est une version informatique du compact disque et d'autre part le réseau à distance, appelé couramment l'autoroute de l'information.

Voyons ce que le C.D.rom permet de faire.

Le CD ROM, c'est quoi ? une galette de plastique exactement identique au compact-disque audio, ayant d'autres déclinaisons comme photos, vidéo etc.; C'est toujours le même principe de gravure, mais la façon dont on inscrit les informations est différente. On inscrit du texte, de l'image, du son, de la vidéo.

L'intérêt de ce procédé est sa capacité de stockage; pour ceux qui ont un peu l'habitude d'utiliser des disquettes, le CD ROM est l'équivalent de 400 disquettes environ. Le journal Le Monde publie tous les ans toutes ses parutions, cela tient dans un CD ROM et il reste de la place.

Le CD ROM est un outil facile à produire; toute l'industrie du disque est prête à cela, et la seule différence est le fichier qu'on leur donne. On a différents types de programmes qui se développent à une vitesse considérable, et tout d'abord l'encyclopédie. On a désormais une encyclopédie totalement interactive et on peut aller à la pêche aux informations en naviguant. On va voir par exemple un texte racontant la vie d'un homme célèbre, on peut y trouver des extraits de discours sous forme sonore ou même vidéo. On voit apparaître de plus en plus de logiciels à destination pédagogique, encore à 80% en anglais; apprentissage des langues, apprentissage du calcul,... avec des possibilités sans fin grâce aux capacités de stockage. L'information est donc extrêmement riche et on peut proposer tous les types d'information.

Par rapport à la copie, appelée plus couramment en informatique le piratage, le CD ROM n'est pas facile à dupliquer; on peut accéder aux informations et prendre des images ou du son, mais dupliquer le CD ROM lui-même n'est absolument pas rentable; les produits grand public sont entre 100 et 600 francs, et vouloir copier le contenu de ce CD ROM sur le disque interne de l'ordinateur entraînera des dépenses largement supérieures au coût du CD ROM lui-même. Un CD ROM éducatif en provenance des Etats Unis coûte environ 200 francs, le disque qu'il faudrait acheter pour le copier coûterait entre 3 et 5 000 francs. Donc, on voit que ce n'est pas rentable et d'autre part, il est problématique de stocker des disques durs. Par contre, il existe déjà une industrie de contrefaçon, et là on retombe dans la contrefaçon de produits de luxe; les pays asiatiques se sont spécialisés dans cette industrie de contrefaçon et selon les statistiques, la Chine aurait produit plus de 200 millions de CD et CD ROM pirates; les chiffres sont éloquentes. Cette industrie demande du matériel sophistiqué.

Pour le moment, c'est un moyen sûr de diffuser de l'information mais cela ne durera pas.

Afin de relier cela à la musique, permettez que je donne quelques exemples.

Au départ des CD ROM, il s'est agi surtout de jeux et les encyclopédies, aujourd'hui il existe une histoire de la musique du XVII^{ème} au XX^{ème}, un CD ROM de découverte des instruments, la légende du jazz et on voit apparaître des outils pédagogiques, d'accès à la connaissance et l'apprentissage, toujours en recherchant des formes attrayantes: s'amuser en utilisant son CD ROM. Les américains font de très gros efforts dans ce domaine.

Un des premiers outils qui est apparu est un CD ROM édité aux Etats Unis sur le quatuor des dissonances de Mozart; on trouve les partitions, l'historique, des reproductions de tableaux d'époque pour aider à replacer l'œuvre dans son contexte, et on va toute une partie d'analyse fait par un musicologue, à la fois sous forme de dessins et sous formes de commentaires parlés, comme un cours. On peut aussi imaginer -ça n'existe pas encore mais cela ne saurait tarder- un CD ROM de découverte du son, sur le timbre etc... avec un programme très attrayant sur les harmoniques d'un son; cela permettrait d'interagir et participer à son propre apprentissage.

David LACROIX

Avec le CD ROM, on sent là un outil très prometteur dans sa versatilité, son adaptabilité. L'une des applications que j'entrevois pour mon travail d'éditeur serait la suivante: Si les Editions du Visage réunissent les moyens nécessaires, je serais très tenté par l'idée de publier sur ce nouveau support des «musiques mixtes», tant pour les pièces pédagogiques que pour les œuvres de concert. Ces œuvres posent toujours un problème, tenant au fait qu'on y accède pour le moment par deux supports distincts, d'une part la partition pour les instruments, d'autre part la bande magnétique. Pour les œuvres pédagogiques, c'est une cassette qui est livrée avec les partitions de la collection «écouter-jouer»; on sait le peu de cas qu'on peut faire de la qualité audio des cassettes ! Pour les œuvres de concert, il faudra louer deux objets, la partition et son matériel, puis la bande; de surcroît, il faudra disposer d'une régie-son obéissant à des normes qualitatives élevées pour la diffusion, si l'on ne veut pas trop trahir les volontés sonores du compositeur. Le CD ROM permettrait d'inscrire ces deux «sources» (partition et enregistrement sonore) sur un seul objet, simplifiant dans un premier temps et l'accès matériel à ces musiques et la diffusion sonore. Dans un deuxième temps, cela permettrait de mettre en vente un seul support fiable, évitant la mise en location de ces œuvres et la maintenance technique des enregistrements sur supports magnétiques. Dans un troisième temps enfin, on peut très bien imaginer que le CD ROM ne soit plus seulement un support de lecture et de reproduction, mais propose également des possibilités d'intervention interactive pour la diffusion sonore, selon les conditions acoustiques changeantes et selon les possibilités d'interprétation ménagées par le compositeur.

DENIS DELBECQ

Je vais vous montrer une image que j'ai récupérée hier soir dans une université américaine.

Cette université est spécialisée dans la collecte de musique de petits groupes alternatifs californiens, groupes qui sont prêts à mettre gratuitement leur musique en CD ROM. On récupère ici un morceau qui dure 4 minutes 30; C'est ce qu'on appelle les autoroutes de l'information. Que faut-il pour y accéder ?

Quand on a un ordinateur, c'est très facile; la porte d'entrée, c'est le modem. Cet appareil va permettre de transformer les données de l'ordinateur en courant électrique, qui est envoyé ensuite sur le réseau téléphonique. Puis, il faut un point d'entrée dans ce réseau; on va donc s'abonner auprès d'un serveur informatique. L'an dernier, il y en avait deux, cette année, il y en a 5 ou 6, et probablement 2 à la fin de l'année. Ce serveur va en quelque sorte jouer le rôle d'agence de voyage, il facturera le fait qu'il ouvre la porte d'accès au réseau; l'abonnement est mensuel et s'ajoute au tarif à l'heure, ainsi que la communication téléphonique à France-Télécom; alors, le monde est complètement ouvert. Se connecter sur un serveur à Tokyo, en Australie ou aux Etats Unis, c'est le même prix; on paie 80 francs de l'heure aujourd'hui et 20 francs dans une semaine, on a pris son billet d'avion et on peut naviguer partout.

C'est le réseau Internet, soit un réseau de réseaux, personne ne le surveille. Les universités américaines ont commencé à faire leur réseau interne, puis elles ont relié leur réseau, lui même relié au réseau de l'armée américaine; de fil en aiguille, il s'est développé depuis 1969 et la plupart des pays en sont équipés, on a à ce jour environ deux millions de machines connectées directement ou indirectement; ce nombre augmente de 15% par mois et, sachant que chaque machine a plusieurs utilisateurs, les estimations vont de 20 à 30 millions d'utilisateurs.

En cours de voyage, on trouve des choses très intéressantes; par exemple un serveur consacré au jazz, avec des photos consacrés aux musiciens, des vidéo et de la musique. Bien évidemment, avec la musique, on peut faire des cassettes ! Actuellement, il s'agit de fragments, mais rien n'empêche quelqu'un de mettre un morceau entier; Internet est d'une anarchie totale et il n'y a aucun opérateur; Certains protocoles permettent aux ordinateurs de dialoguer entre eux, cela s'arrête là. Personne n'ira voir ce que vous mettez dans votre serveur, et aucune autorité n'est chargée de surveiller le bon fonctionnement, ou les bonnes mœurs. C'est au point que,

dans les conférences où tous dialoguent d'un bout à l'autre du monde entier, on trouve une centaine de forums consacrés au sexe, un forum révisionniste etc... En France, Télécom voudrait que le réseau soit plus propre, mais en accédant pour 30 francs de l'heure à un réseau de sexe, on voit difficilement comment maintenir un contrôle de ce qui s'y passe. (actuellement environ 5 000 thèmes de discussion; N.C. il ne s'agit pas là d'une conférence réunissant dans le même lieu des chercheurs et des traducteurs, c'est bien dans le réseau qu'a lieu la conférence !)

On peut donc trouver de la musique, des fragments, des morceaux entiers mis avec la bénédiction de leurs auteurs, voire éventuellement sans la bénédiction de personne. On peut aussi trouver un manuscrit de Jean Sébastien Bach qui vient de la bibliothèque du Vatican. Celle-ci a signé un accord avec une université américaine qui fait visiter un certain nombre de ses joyaux. Ensuite, cette partition peut bien sûr être imprimée, on a alors une «vraie» partition utilisable. Quand on se connecte, on voit des copyrights partout «attention, ne pas dupliquer» mais, bien entendu, c'est placé sous la responsabilité de l'utilisateur, de la même façon que la photocopie. Internet a un gros handicap, c'est le coût de connexion, encore très cher en France; je devrais dire il était, car la semaine prochaine, I.B.M. lance un service mondial d'accès à Internet en divisant les prix par trois pour la France, tout en annonçant que le jour où il y aura une dérégulation des télécommunications, I.B.M. redivisera encore en 3, 4, voire 5. Nous sommes encore perdus en y rentrant, mais il y a à peu près 10 000 serveurs qui utilisent ce mode hyper-médias, on l'a vu tout à l'heure pour les archives underground, et le projet hypermédias est parti du C.E.R.N. qui avait besoin d'un outil de dialogue avec les chercheurs du monde entier. Il y a aujourd'hui 10 000 serveurs interactifs sur ce principe dont environ 9 990 sont en anglais; notons que la plupart des serveurs français ont aussi une partie en anglais. Ces serveurs hyper-médias sont un peu l'équivalent de ce que l'on va trouver comme interactivité dans un CD ROM La plupart des universités y sont connectées, car elles ont un accès gratuit par Télécom, dans un réseau à grande vitesse, et le Ministère de la Culture s'y est mis cette année. Cela a commencé par une adresse électronique pour écrire au Ministre de la Culture, «en joignant l'adresse postale pour la réponse, car celle-ci ne se fait pas par serveur», puis, le ministère a monté un serveur hypermédia appelé WWW, sur lequel on trouve des informations, les communiqués de presse, mais on trouve aussi des expositions. Il y a une exposition virtuelle, par exemple sur la peinture française; un étudiant a aussi monté un serveur intitulé Le Louvre, qui ne s'y limite d'ailleurs pas. Ce serveur a ouvert en Mai, plus de 200 000 personnes sont déjà venues s'y connecter et la courbe de croissance est exponentielle. Ces jour-ci, il était quasiment impossible d'aller visiter l'exposition du Ministère sur la peinture française, car il y avait des milliers de personnes connectées; le temps d'accès fait qu'on peut mettre plus d'une heure à récupérer une image ! (éclats de rire dans la salle) On parle donc d'autoroutes de l'information, ce serait plutôt des départementales, voire des chemins vicinaux, mais tout n'est qu'une question de tuyaux. La structure est là, des efforts seront faits, notamment pour améliorer la sécurité du réseau; après, il faudra remplacer un petit modem lent par un modem rapide, et une ligne électrique par une ligne optique, ligne dans laquelle on fera passer plusieurs types de lumière qui vont démultiplier les débits etc... Avec la télévision qui va passer en numérique, on aura dans une seule fibre plusieurs dizaines de chaînes de télévision. Le fait marquant de cette année 94 est l'arrivée en masse de services commerciaux sur Internet, qui était au départ un truc un peu «libertaire». On commence à voir, non sans réticences des universitaires qui tenaient un peu le réseau, une pléthore de produits; Si on n'a pas un compte sur un certain serveur, la machine refuse; il faut alors avoir un compte, et on est débité directement sur la Carte Bleue; aux Etats Unis, on peut commander des fleurs, des pizzas. On commence à avoir des livres et en se connectant, on peut choisir : soit acheter un livre en librairie, soit le télécharger, c'est à dire le récupérer moyennant finances. C'est un nouveau moyen de diffusion extrêmement important à l'avenir, un moyen pour le particulier d'accéder à la partition d'une façon plus directe, de l'entendre au moment où on l'achète, avec une «bonne» interprétation.

Ce n'est pas très compliqué de monter un serveur informatique, bien que certains problèmes de sécurité soient encore à régler, et la connexion pour un serveur commercial d'entreprise coûterait environ 7000 francs par mois environ (pour être branché 24 heures sur 24), auxquels se rajoute la facturation par acte.

Reste entier le problème du droit, des droits de reproduction. Tous ces moyens électroniques permettent de dupliquer les fichiers et on retombe sur les mêmes problèmes que la photocopie, avec cette fois-ci une question de lieu; en effet, on croit qu'on visite la Bibliothèque du Vatican, et on est aux Etats Unis, pays qui a des règles de droits très différentes de l'Europe en général et de la France en particulier. On ne sait jamais où on est; on tombe alors sur des problèmes de droits, et on peut copier en France quelque chose qui vient d'un pays inconnu, sans savoir de quelle législation le document dépend. Aucune indication n'apparaît sur l'écran.

2- La diffusion, maillon faible du dispositif

Pour une adéquation des circuits et des méthodes de distribution à l'enseignement musical ?¹³

Il n'existe en France qu'un nombre réduit (quatorze) de véritables «libraires musicaux» qui ne consacrent l'essentiel de leur activité à la vente de «musique-papier». C'est en effet l'un des gros problèmes de la distribution de la musique imprimée: elle est souvent vendue en même temps que des instruments et du matériel électronique qui représentent alors l'essentiel du chiffre d'affaire du commerçant, ce qui ne l'incite pas à se consacrer de manière «pointue» à la gestion de ses fonds partographiques. Par ailleurs l'essentiel du chiffre d'affaire est souvent réalisé pendant des périodes limitées (ex: début d'année scolaire).

Il y a en effet un grave dysfonctionnement dans la distribution car la chaîne éditeur / diffuseur / libraire / consommateur n'est pas cohérente.

L'activité économique fait des libraires des grossistes en septembre et décembre et des détaillants pointus les autres mois. S'il y a une erreur d'appréciation des besoins en début d'année, cela a des conséquences graves car il n'y a pas de reprise des invendus. Cela est particulièrement important dans le domaine des ouvrages scolaires, ce qui explique certainement que les grands distributeurs ne touchent pas à ce secteur.

Les libraires, quand ils le peuvent rencontrent les différentes écoles de musique mais seule une minorité d'entre elles est en mesure de donner son programme pour les années suivantes. Il y a donc un véritable problème de communication entre les écoles et les libraires.

Le système éditeurs / diffuseurs / libraires fonctionne en flux tendu comme dans tous les domaines de l'économie aujourd'hui. Il n'y a donc aucun stock à aucun niveau. Mais si les éditeurs et les diffuseurs roulent «pleins phares à longue portée», le consommateur roule souvent « tous feux éteints».

C'est ainsi que le système musical semble trop basé sur l'argent gratté au passage sans véritable possibilité de politique à long terme sur le plan économique.

DEBAT

Nous parlons beaucoup de la protection de la production intellectuelle mais on relève que cette question est d'abord une grosse contrainte pour les pédagogues. Quand on sait que parallèlement, notamment pour des œuvres importantes du répertoire, les éditeurs français manquent d'imagination et d'audace dans le domaine de la pédagogie, nous ne pourrions pas travailler sans faire appel aux éditeurs étrangers. Troisième point: : comment régler le problème de la photocopie de votre point de vue de libraires ! Monsieur ASSELINEAU attirait l'attention sur la situation des libraires et sur les menaces que faisaient peser la convention SEM.

François Bérenger évoque le cas des «anthologies à géométrie variable»: je rencontre souvent des professeurs d'instrument qui demandent de faire une anthologie avec trois partitions différentes! Mais comme je ne peux pas arracher des pages, c'est ainsi que l'on trouve dans les cartables des enfants quatre ou cinq pages photocopiées: une anthologie «cousue main».

Cela pose donc le problème de ce qu'est une «anthologie» d'un point de vue pédagogique et les éditeurs n'y ont pas répondu. Lorsqu'on édite une anthologie, il faut demander les droits pour chaque petite pièce. Est-ce qu'il n'y aurait pas intérêt à faire un répertoire par feuillets, et que l'on puisse à la demande, recevoir un album composé des 15 morceaux choisis? Apparemment, les éditeurs n'en veulent pas.

Selon **Marie Aude Fournier**, il y a souvent des demandes difficiles à satisfaire. On pourrait trouver une partition en France ou en Europe et pour une raison «x» on demande une édition plus longue à obtenir, pas distribuée en France.

Il faudrait que les enseignants soient, selon le cas, plus précis (en indiquant par exemple pourquoi ils exigent telles éditions moins disponibles) ou, au contraire, laissent ouverte cette question (signaler par exemple: telle référence d'éditeur ou «ou autre»)

Le problème est que les libraires ont rarement les professeurs devant eux, mais plutôt les parents d'élèves qui viennent avec des références plus ou moins bien recopiées (on me demande «*La Puce*» au lieu de «*l'Opus*» !

¹³ chapitre rédigé principalement à partir des interventions de François Bérenger et de Marie-Aude Fournier.

Face à un autre choix, les parents sont désorientés et n'osent pas prendre de décision.

Il serait intéressant de savoir pourquoi le professeur n'a pas connaissance d'autres éditions.

Pour **François Bérenger**, c'est un rêve. «Il y a 10 ans, rappelle-t-il, j'ai créé une série de bacs «nouveauautés»; j'ai fait passer une circulaire dans toutes les écoles. Sur 260 envois, j'ai obtenu 4 réponses ! Je reçois toutes les nouveauté françaises et étrangères. Je peux vous affirmer que pas plus d'un professeur sur 10 ne les consulte. Il y a un problème de communication».

Henri Pousseur souligne que la musique contemporaine est largement éditée à l'étranger.

Selon **François Bérenger**, ce qui est compliqué avec la musique contemporaine, c'est que les jeunes compositeurs sont édités partout. On trouve rarement un compositeur chez un seul éditeur. Il y a des éditeurs, répond David Lacroix, qui n'ont ni le désir ni la volonté de travailler à long terme avec les mêmes compositeurs. Un éditeur peut proposer un catalogue avec des choix extrêmement précis, ce qui ne lui permet pas de prendre toute la production d'un auteur. «Je serais bien en peine d'avoir à m'occuper de la production complète d'Henri Pousseur!», estime-t-il.

S'agissant des rapports entre l'enseignement et la distribution, chacun est d'accord pour souhaiter un meilleur accès aux œuvres éditées et une action de sensibilisation auprès des enfants et des amateurs. Cela n'est cependant possible que dans une grande ville où les magasins peuvent faire de grands stocks. Ce n'est pas dans les catalogues que l'on sera invité de prendre des partitions. On peut craindre alors que les libraires ne réalisent pas de profits suffisants pour avoir un grand stock (en Angleterre les libraires vendent aussi des disques et des instruments).

Marie Aude Fournier rappelle qu'en effet elle «galère» huit mois de l'année pour payer ses éditeurs.

A Strasbourg, par exemple, sur les 5 magasins de musique, un seul possède un grand stock. Il faut aussi défendre les écoles de musique qui ne peuvent pas toujours connaître à l'avance leurs besoins parce qu'elles sont tributaires de leurs utilisateurs et de leurs professeurs. Si en juin le directeur ne connaît pas ses professeurs de formation musicale, il ne peut pas dire quelles seront les méthodes employées.

Une chose est très gênante en France, c'est le prix des partitions, environ 3F la page. En Angleterre, c'est à peu près 1,20 F-1,50 F. La solution que certains trouvent en ce qui concerne le prix et la disponibilité, c'est de les acheter à Londres. Même avec les frais de port, c'est moins cher et plus rapide.

Marie Aude Fournier indique qu'il lui est arrivé de recevoir des partitions plus rapidement des Etats Unis que de France (en 4-5 jours).

On cite l'exemple de 30 mélodies de Fauré dans une édition américaine peu chère. En commandant à Londres, pas de problème ! Dans le marché libre qu'est l'Europe, on peut s'étonner de cette situation. Marie-Aude Fournier donne un exemple: « il y a une quinzaine d'années, nous avons importé des partitions d'un compositeur français pas encore dans le domaine public. L'éditeur nous a interdit de les vendre. Elles sont restées dans un carton jusqu'au jour où il est passé dans le domaine public. Ca peut se passer comme ça, mais l'éditeur peut aussi vous faire un procès».

En recourant quelque peu à la provocation on peut alors demander si l'on a besoin des libraires , dans la mesure où rien n'empêche de commander chez l'éditeur directement.

Marie-Aude Fournier rappelle que certains éditeurs refusent la vente aux particuliers. Si les libraires disparaissaient, les consommateurs auraient à se débrouiller avec les éditeurs, notamment quand ils envoient le volume 2 au lieu du volume 1, du Bach à la place de Beethoven...

Quelles ont été, pour les libraires, les conséquences de la signature par des établissements de la convention de la SEM, dont le but était de limiter la photocopie.

François Bérenger: à l'heure actuelle, sur mon secteur, les photocopies ont diminué.

Marie Aude Fournier: J'ai plutôt l'impression d'une baisse des ventes par exemple pour les morceaux de concours.

François Bérenger: l'année dernière, trois écoles du Vaucluse m'ont demandé des pièces bien précises de la

FNUCMU. J'ai demandé pour combien d'élèves. On m'a répondu qu'on se «débrouillerait»... Les libraires ne peuvent pas dénoncer ces choses là. Il n'y a pas que les écoles qui abusent de la photocopie. Je faisais partie d'un chœur.

Nous donnions la création de Haydn avec l'Opéra d'Avignon. Le chœur de l'opéra avait des partitions entièrement photocopiees. Même chose avec une messe de Mozart : le bon de commande portait 35 exemplaires, ce qui voulait dire photocopier 35 fois. J'ai téléphoné à éditeur qui m'a conseillé de ne rien faire. «Si vous tentez quoique ce soit, dans 6 mois vous ne serez plus là».

Selon **Gérard Hiéronimus**, la communication doit se faire vers les conservatoires, vers les élèves. Expliquer aux élèves pourquoi ils doivent acheter des partitions. La photocopieuse fait partie des instruments de tous les jours. On l'utilise beaucoup, par exemple en percussion où l'on met un exemplaire sur chaque pupitre; on ne demande pas à un élève d'acheter sept partitions parce qu'il a sept pupitres ! On doit leur expliquer pourquoi ils doivent acheter. Ils font faire des économies à l'école. Ils doivent comprendre.

Il n'y a pas que les élèves, rappelle **Marie-Aude Fournier**. Ce sont souvent les parents qui photocopient.

Quelle est la proportion de partitions à usage scolaire vendues et quel est votre public ?

François Bérenger: la part la plus importante, c'est le scolaire. Nous avons aussi un orchestre régional qui s'approvisionne chez nous. Malheureusement, il va fermer. Nous avons aussi toutes les chorales et beaucoup de clients particuliers dans le créneau jazz et variétés. C'est une tranche qui est toujours en progression. Je vois rarement des élèves de conservatoires venir acheter une partition. **Marie Aude Fournier**: je fournis beaucoup d'élèves à la rentrée, pas mal de bibliothèques de conservatoires, de grandes écoles et quelques amateurs. Je commence à voir des élèves de niveau suffisant pour faire de la musique ce chambre entre eux. **François Bérenger**: les Médiathèques sont aussi un marché important tant en musique classique qu'en musique contemporaine.

Quel est l'impact du travail de communication de certains éditeurs qui envoient des hommages?

François Bérenger: j'ai presque doublé mon chiffre d'affaires avec eux.

David Lacroix: pour les hommages, ça dépend de la taille de l'entreprise. Même un gros éditeur comme Salabert présente comme une révolution de sortir à 50 exemplaires les partitions des compositeurs vivants. Même si on tire plus, ce n'est jamais à plus de 300 exemplaires. On arrivera peut-être à amortir les frais en 2 ans, et à faire un deuxième tirage. Ce qui marche répond certainement beaucoup plus à quelque chose de déjà... connu qu'à une nouveauté fondamentale.

4- La création contemporaine et la diffusion

Quelles solutions pour rendre compatible la nécessaire
découverte d'œuvres nouvelles, leur expérimentation,
les droits des créateurs et l'intérêt des éditeurs ?

Vendredi 28 Octobre 14h30

La création contemporaine et la diffusion

Table ronde réunissant des éditeurs, des enseignants, des compositeurs, des représentants des musiciens, des parents d'élèves, des pouvoirs publics

Intervenants: Alain Louvier, Fernand Vandenberghe, Simone Du Breuil, Guy Sirot, Marie-Claude Ségard, David Lacroix

HENRI POUSSEUR

Il me semble souhaitable de replacer le sujet de préoccupation de ce colloque dans un contexte plus général. Je crois que cette problématique se place dans une polarité entre un idéal qui est de faire partager les biens culturels et la nécessité économique qui fait que nous devons protéger notre travail. C'est de cette contradiction que naît le problème. Je vous livre quelques réflexions, quelques divagations, de mon point de vue d'artiste, de «créateur». Je mets le mot entre guillemets. Il me semble excessif : nous ne créons pas ex-nihilo. Nous sommes pris dans un flux et nous ne représentons que des espèces de «nœuds».

En voyageant, je suis passé devant une affiche reproduite en de multiples exemplaires actuellement en Belgique ; celle d'une exposition Hans MEMLING. J'ai pensé à ce qu'était Hans MEMLING: un créateur qui a vécu à un moment donné la vie de tout le monde, avec ses problèmes économiques, physiques, logiques, moraux. ...Aujourd'hui, qu'est-ce que c'est ? C'est un nom qui représente un ensemble d'œuvres, un style, une espèce de message qui dépasse largement la personne qui les a produits. Entre le personnage du 15^{ème} siècle et ce qu'il représente pour nous, il y a un rapport assez complexe et par moment assez ténu. Il y a deux ans, devant des artistes, j'ai fait un exposé que j'ai intitulé «nous sommes des nœuds dans un flux». Je pense que c'est vraiment la caractéristique des artistes en général, des auteurs en particulier. Nous recevons énormément dès notre naissance, même avant, nous sommes porteurs de tout un croisement d'informations biologiques. Nous produisons des choses qui nous dépassent. Les œuvres commencent à germer comme un enfant dans le sein de sa mère et se nourrissent de la substance de l'auteur mais avec une autonomie qui s'affirme de plus en plus à mesure qu'elles se forment. Donc l'auteur est plus un accoucheur qu'une mère ou un père. L'œuvre passe dans la conscience collective, devient un bien collectif et contribue ... nourrir et à former ce flux qui en nourrira d'autres... Comme personne vivant aujourd'hui, j'ai toujours pensé qu'il fallait protéger le droit d'auteur, mais en même temps, je souhaite que mes productions soient répandues, mais c'est loin d'être le cas actuellement. Il y a de multiples raisons. Nous avons essayé de découvrir des choses et la conscience collective est parfois en retrait par rapport à cette préoccupation et n'y trouve pas intérêt. En préparant ce colloque, j'avais noté le mot «dénaturé» à propos des œuvres. Je voudrais vous livrer une constatation que j'ai faite sur le cycle «Dichterliebe» de Schumann qui circule parmi le public sous une forme dénaturée et considérée comme parfaitement légitime par toute la société musicale, dès le 1^{er} siècle, avec la caution de Clara, non suspecte d'irrespect pour l'œuvre de Robert Schumann! Ce cycle comprend 16 lieder qui sont liés entre eux par des relations tonales très précises. Il a été écrit pour voix aiguës : soprano ou ténor.

Or dans les versions pour baryton ou pour basse, les lieder ont été transposés indépendamment les uns des autres, sans tenir compte des rapports des tonalités. Si l'on regarde de près l'ensemble des relations qui lient ces

16 mélodies entre elles, on voit qu'il y a là une distorsion tout à fait épouvantable et qui pourtant est admise et même cultivée par des artistes de très grande renommée. Personnellement, je suis pour l'arrangement maximal, mais à condition qu'il soit le plus créatif possible, le plus respectueux de la matière des œuvres.

ALAIN LOUVIER, Union Nationale des Directeurs de conservatoires

Il y a une quinzaine d'années, le ministère de la Culture nous a demandé de réformer le solfège, que l'on a appelé «Formation Musicale», terme plus général qui comprenait le chant choral et surtout le travail dans les textes du répertoire (comme on apprend à lire dans Victor Hugo ou Robert Desnos).

Entrons donc dans le concret, et décrivons une application possible de cette réforme: un professeur choisit de faire chanter un air isolé extrait d'un opéra, dans sa classe de formation musicale; ne pouvant décemment demander à chaque élève d'acheter la partition intégrale de l'opéra, il est assez logiquement tenté de photocopier cet extrait. C'est là un réel problème, qui ne peut être que partiellement résolu par la publication d'anthologies.

Prenons un autre exemple, avec une œuvre que vous connaissez tous: le 1^{er} mouvement de la *Musique pour cordes, percussions et célesta* de Bela Bartok. Son écriture, lente, chromatique, d'une admirable polyphonie, est bien appropriée aux divers exercices de lecture, d'intonation, de rythme, d'analyse etc. Ce premier mouvement peut même être joué sans trop de difficulté par un orchestre d'élèves de niveau fin d'études.

Pour le travail d'orchestre, il est usuel de distribuer aux élèves, pour le travail à la maison et pour éviter de voir égarés ou crayonnés les originaux, les photocopies de leur partie, ce qui n'empêche nullement la location réglementaire. Ne pas procéder ainsi revient à prendre le risque de rendre à l'éditeur un matériel incomplet ou endommagé. Si l'on travaille Bartok dans les classes de violon, il n'y a pas de problème pour les 44 duos, parfaitement bien édités (et dont la photocopie serait donc injustifiable); par contre, si l'on souhaite y faire déchiffrer une partie de 1^{er} violon de la *Musique pour cordes*, on est renvoyé au problème précédent. ..de plus il sera difficile de justifier une location payante pour un simple déchiffrement... Le professeur de formation musicale, quant à lui, travaillera des extraits : dictées, intonations, lecture de clés directement dans la partition, pour habituer les élèves à lire une partition d'orchestre: il devra faire réaliser un montage, surligner les parcours pour une meilleure lecture, ajouter des indications, et ne voudra pas abîmer l'original... Que faire ? Les élèves devront-ils acheter chaque partition dont on ne travaille que quelques pages ? Même s'il est souhaitable de posséder cette partition importante, les limites économiques seront vite atteintes pour la plupart des élèves... Enfin, dernier exemple, le plus classique, celui des examens : si l'on décide d'imposer une phrase de la *Musique pour cordes* en exercice d'intonation, il faudra bien pour l'organisation de l'examen photocopier cet extrait.

Reste le cas du professeur d'analyse, qui demandera naturellement aux élèves d'acheter la partition. Mais un problème plus délicat encore se posera pour les exposés: annoter la partition, l'aménager en graphiques, tableaux thématiques, etc., ce qui suppose un travail créatif de montage à partir d'extraits photocopiés (si on les recopiait, ce serait d'ailleurs théoriquement interdit aussi!). Le problème juridique ainsi posé est complexe, car il y a aussi une part de travail personnel de l'analyste: on ne peut dire que tout soit de Bartok. Il n'est résolu que dans le cas de travaux publiés, où l'autorisation de l'éditeur est de règle...

Autre type d'examen de plus en plus répandu (notamment dans les CA): le commentaire d'écoute. Pour le préparer, on peut être amené à imaginer des cours sur des sujets précis (par exemple: Stravinsky et ses sources) et préparer, pour aider l'écoute, quelques pages d'extraits...

Toutes ces photocopies, que l'honnêteté oblige à considérer comme aussi interdites légalement que nécessaires pédagogiquement, ne sont utiles qu'aux classes théoriques, ne peuvent en aucun cas être confondues avec ces photocopies illégales en vue d'une exécution; elles ne devraient causer aucun préjudice éditorial, si l'usage en est ainsi soigneusement limité. Leur interdiction rigoureuse se traduirait par un renoncement à des méthodes pédagogiques modernes et vivantes, sans plus.

Mais que faisait-on il y a trente ans, lorsque Olivier Messiaen analysait le *Printemps* de Claude Le Jeune, partition malheureusement non rééditée? La classe suivait sur deux partitions, celle de Messiaen et celle de la bibliothèque du Conservatoire ...séances sympathiques mais peu commodes, et l'on peut penser que dans un tel cas, Messiaen aurait eu recours, aujourd'hui, à quelques photocopies, assez légitimes pour des œuvres épuisées ou introuvables...

Voilà un certain nombre de situations (il en existe d'autres) qui prouvent que l'usage de la photocopie, illégales dans son principe (ce que nous ne contestons pas), se trouve plus ou moins «légitime» d'un strict point de vue

pédagogique, si l'on veut suivre en tout cas les recommandations ministérielles. Une réglementation coercitive ne pourrait d'ailleurs résoudre des problèmes de pratique pédagogique. Sauf à revenir au «vieux» solfège sans musique, ce à quoi, hélas, certains se résignent... uniquement pour ne pas photocopier. C'est extrêmement grave. L'Union Nationale des Directeurs, dont je ne suis ici que le porte-parole, a dit à la SEM, lorsque nous l'avons rencontrée, que certains usages de la photocopie (dans les classes théoriques) font en fait connaître une œuvre, et incitent les élèves à acheter la partition; c'est à la fois une publicité et un enrichissement culturel. Je suis certain que beaucoup de compositeurs comprennent que dans ce cas précis, on ne leur enlève pas de droits d'auteur.

C'est pourquoi il faut rechercher à définir une distinction capitale entre exécution (pour laquelle la photocopie est condamnable) et communication partielle à usage documentaire ou culturel, sans exécution. C'est aux juristes de résoudre cette difficulté. Il serait dommage, en effet, que pour une raison uniquement juridique, les élèves ne puissent plus apprendre à chanter ou à lire l'orchestre dans la *Musique pour cordes, percussions et célesta* de Bela Bartok.

SIMONE DU BREUIL

Alain Louvier vient de dire avec beaucoup de brio ce que j'avais l'intention de vous dire. Il a exprimé à travers des cas précis ce que j'avais dit lors d'une réunion au ministère de la Culture il y a quelques années. C'est à Thierry Leroy, alors Directeur de la Musique, et aux quarante-cinq personnes présentes dont le syndicat des éditeurs, la chambre syndicale, que j'avais posé la question : quid de la réforme de la formation musicale qui est devenue quelque chose de vivant, que les enfants aiment et qui leur fait découvrir la musique ? Nous, parents, nous constatons combien la formation musicale est devenue intéressante et comment, à travers les extraits qui leurs sont proposés, les élèves prennent conscience de l'immensité du domaine musical et de la réalité du compositeur. Une anecdote au passage lorsque F. Vandenberghe était venu aux Orchestres à Brive, les enfants avaient découvert avec étonnement que les compositeurs n'étaient pas forcément morts !

Je pense que pour les élèves, il y a quelques années, le solfège était une accumulation de notes ne correspondant pas avec la réalité de la musique, des musiciens. Cette réforme a eu pour avantage de faire découvrir les compositeurs.

Lors de cette réunion, j'avais demandé ce qu'il adviendrait si pour des raisons juridiques et financières on était obligé de revenir au manuel bête et non musical. Je demandais aussi si ce n'étaient pas les éditeurs qui seraient pénalisés lorsqu'un enfant ne sachant pas que les compositeurs existent n'achète pas de partitions. J'avais ensuite posé la question de savoir comment les sommes perçues par la SEM seraient reversées.

Alain Louvier a parfaitement traduit ce que craignent les parents. Il y a quelques jours, à une réunion en compagnie de Conservatoires de France, la CMF, M. Leduc et M. de Scarano, j'ai entendu dire que les morceaux de concours coûtaient moins de 10 F, alors que j'en ai rarement vu à moins de 55 F C'est lourd pour des familles de 2, 3, ou 4 enfants qui fréquentent les conservatoires (la moyenne est de 2,7 à la FNAPEC). Ce qu'à conclu le Sénat Américain, c'est que toute photocopie faite dans un but pédagogique ne doit pas entrer dans les limitations ou dans les interdictions, ce que je trouve un principe tout à fait évident. Au niveau des utilisateurs de musique que nous sommes, nous nous posons beaucoup de questions. Les droits d'inscriptions augmentent et c'est assez normal puisque les municipalités ne peuvent pas prendre en charge la totalité des études musicales, par contre, je vois mal des familles acheter des quantités de partitions pour répondre aux exigences de la réforme de la formation musicale, même, je le redis, si elle est perçue comme un bien et comme quelque chose d'indispensable si nous voulons faire des musiciens et non pas des manœuvres. Je suis d'ailleurs persuadée que cette réforme ne nuira pas aux éditeurs et que, au contraire elle amènera les élèves à acheter d'eux-mêmes certaines partitions.

Voulons-nous que les enfants continuent à faire de la musique, que vous, enseignants et directeurs, continuiez à leur en faire faire de façon intelligente, comme actuellement l'évolution des choses le prouve ?

Si véritablement le problème de la photocopie est traité comme on nous l'annonce, je ne pense pas que ce soit le meilleur moyen. Autant, je redis la confiance que j'ai dans l'évolution de l'enseignement musical, autant je dois dire la consternation avec laquelle, nous, parents, nous voyons se lever cette épée de Damocles que sont les investigations faites dans les établissements ou maintenant, tout le monde vit dans la terreur. Personne n'a à y gagner.

GUY SIROT

Je ne suis pas là pour trancher le nœud gordien. Je suis d'abord un spécialiste de droit d'exécution publique. Je peux dire alors que la SACEM n'intervient jamais dans les conservatoires pour les séances de travail, les cours, les répétitions. Elle intervient uniquement lorsque l'œuvre est communiquée au public. Je pense donc que, du point de vue de la reproduction graphique, tant qu'il ne s'agit pas d'utiliser une reproduction dans un cadre public, on est dans la même situation juridique.

Pourquoi le conservatoire aurait-il des droits à payer pour une reprographie qui n'est pas destinée à une communication publique de l'œuvre, alors que lorsqu'on répète il n'y a pas d'intervention des auteurs et des éditeurs au titre d'exécution publique ? Il y a là matière à débat juridique.

Selon moi, il faut rester au plan du droit d'auteur dans sa conception européenne. On a cité tout à l'heure une décision du Sénat américain, mais il faut savoir que dans la pensée anglo-saxonne, l'auteur n'existe pas: l'œuvre est un produit comme un autre. Aux Etats-Unis ou en Angleterre, l'auteur n'a pas son mot à dire; ses droits sont cédés à un éditeur qui en fait son commerce. En France, le droit d'auteur est un droit de l'homme assorti d'un droit de propriété. Je ne veux pas dire que l'auteur va empêcher le public de communiquer avec sa pensée, pensée qui est le fruit d'une accumulation de connaissance. On n'est en effet jamais complètement original, on n'est pas «le» créateur, Henri Pousseur l'a très bien exprimé tout à l'heure. En fait, le compositeur met en forme, à un moment donné de sa pensée, exprime quelque chose d'original mais ne crée pas de toutes pièces une œuvre.

Je pense que dans votre rapport avec la SEM ou avec le législateur, il faut essayer de sauvegarder la notion de droit d'auteur telle qu'elle existe en France et tel que la France l'a répandu dans le monde. Le droit d'auteur est en effet né en France entre 1791 et 1793 et s'attache avant tout à préserver la notion de droit moral.

Il est donc normal que les élèves aient accès à la connaissance, qu'elle soit historique, littéraire ou musicale, mais je pense aussi qu'il ne faut pas dénaturer le produit de l'esprit et banaliser ce qui est créé par les auteurs.

J'éclaircirai mon propos en précisant ceci:

Les droits de représentation et de reproduction phonographiques sont confiés par les créateurs aux Sociétés Civiles SACEM-SDRM. Les droits graphiques sont confiés aux éditeurs.

L'enseignement du solfège, l'étude des œuvres, nécessitent un support: la partition, œuvre facile à reproduire par la photocopie en comparaison avec un ouvrage de 250 pages.

La SACEM n'intervenant pas dans l'enseignement musical dispensé dans les conservatoires, on peut se poser la question de savoir pourquoi une autorisation est nécessaire avant de reproduire une partition originale.

Le débat juridique est clos dans la mesure où l'autorisation est nécessaire car la reproduction n'est pas réservée à l'usage privé du copiste.

Mais le débat économique reste ouvert dans la mesure où le dialogue avec les éditeurs de musique débouchera sur un Protocole conciliant les intérêts réciproques des éditeurs et des établissements d'enseignement musical.

FERNAND VANDENBOGAERDE

Je voudrais d'abord revenir sur quelques phrases qui débutaient l'exposé de Marie-Claude Ségard et élargir un peu son propos. Marie-Claude Ségard a parlé de l'inadéquation entre l'édition musicale et la réalité des écoles de musique. Je pense que cela mérite un développement parce que cette inadéquation existe également entre l'édition et la création musicales.

Le développement des écoles de musique à partir des années 65 s'est traduit par une démocratisation de l'enseignement. Mais cette démocratisation n'a pas été prise en compte par les éditeurs pas plus que la réalité des écoles de musique. Tout le monde sait qu'un enfant qui commence l'étude d'un instrument attendra plusieurs années avant de jouer un morceau de 3 ou 4 pages. Or tout ce que l'on trouve comme matériau pédagogique en France n'existe que dans des recueils qui font souvent plus de 100 pages! Le professeur n'a alors d'autre

ressource que de dire à son élève qu'il en a pour 3 an avec un même livre. Pour un enfant de 7 ou 8 ans cette perspective n'est pas très encourageante.

Je rêve de la partition qui se construirait: un classeur dans lequel on ajouterait les pages au fur et à mesure. Simultanément, les éditeurs n'ont pas pris en compte l'évolution des technologies. La photocopie a trouvé son développement en même temps que les conservatoires, l'informatique juste après. On est maintenant aux «autoroutes de l'information». Les éditeurs ont «loupé» le train de l'informatique pendant de nombreuses années; je crains fort qu'ils «loupent» le train des «autoroutes de l'information» de façon définitive.

Une autre occasion a été perdue par les éditeurs: c'est la musique électro-acoustique. Cette musique n'est quasiment pas éditée. Je pense surtout aux œuvres mixtes.

A titre d'exemple, il semble qu'il soit impossible en ce moment de diffuser correctement «Déserts» de Varèse, d'avoir une bande utilisable de la part de l'éditeur. Il y a trois ans, j'ai voulu programmer le «Poème électronique» du même Varèse...j'ai reçu une bande inutilisable, il a fallu trouver un autre circuit que l'éditeur officiel... mais payer quand même la location!

Ce matin, David Lacroix a évoqué le problème de ces œuvres qui demandent partition et bande magnétique. Il est vrai que le CD-ROM pourrait résoudre une partie de ce problème et résoudre la question du patrimoine de 50 ans d'électro-acoustique qui mérite d'être diffusé.

Le second volet sur lequel je voudrais intervenir c'est la discrimination entre la musique du répertoire (non protégée) et la musique contemporaine. Quand on paie des droits pour l'exécution d'une œuvre, ce n'est que sur le répertoire protégé, le coût de location du matériel des œuvres contemporaines étant par ailleurs plus élevé que celui des œuvres classiques. D'où une idée avancée actuellement d'un *domaine public payant*. Des équilibres financiers pourraient être obtenus plus facilement si la masse d'argent circulant ne pénalisait pas la musique contemporaine. Je pense qu'il faut trouver des solutions. Cela concerne également le problème de la photocopie et de l'édition. C'est peut-être la seule piste à suivre pour que les éditeurs puissent trouver des volants de financement leur permettant de redémarrer sur des conceptions différentes leurs catalogues existants et à venir.

DAVID LACROIX

Comme je suis le seul éditeur présent à cette table, même non membre de la Chambre Syndicale, je me sens obligé de défendre mes confrères et l'idée d'une complémentarité de travail qui existe «objectivement»: complémentarité de travail, de vocation et de traitement. L'édition française est marquée très fortement par l'expérience d'éditeurs comme Durand, Lemoine, Leduc, Salabert qui remplissent un rôle essentiel par rapport au répertoire d'une époque et même pour un répertoire plus récent. Ce travail là est irremplaçable. Historiquement, il pèse un grand poids et, quelles que soient les difficultés ou les débats qui animent la direction des ces maisons, il n'empêche que l'essentiel de la production de l'édition française est faite par ces gens là.

La convention de la SEM, je l'ai connue principalement par Conservatoires de France. En tant qu'éditeur, je n'ai jamais été contacté ni par la Chambre Syndicale des éditeurs (ce qui peut paraître normal puisque je ne suis pas adhérent) ni par la SEM ce qui est tout à fait anormal de la part d'une société civile qui prétend agir avec les représentants de la profession en général.

Je voudrais alors revenir au tout début de l'intervention d'Henri Pousseur - lorsqu'il parlait de cette affiche pour l'exposition Memling - qui rejoint une préoccupation de base. J'ai pensé qu'il voulait parler du problème de la reproduction, qui est mise en avant sur la scène publique et avec laquelle l'auteur n'a plus rien à faire, ni même ses descendants. Ce problème ne préoccupe pas seulement les éditeurs. Il peut intéresser un peintre qui voit une petite carte postale reproduire une toile de 6m sur 4 dans sa version originale. On peut aussi évoquer la reproduction des films dans la petite lucarne de la télévision. On aborde donc là un problème de fond et considérer que l'éditeur est de toute façon un traître. Il va peut-être permettre la diffusion de l'œuvre, mais -si peu que ce soit- il en trahira la fraîcheur.

Je voudrais ajouter que le compositeur écrit d'une certaine manière pour se débarrasser de quelque chose. Dès l'instant où l'on accepte de faire entrer une œuvre dans un circuit commercial, on est dans une société de marché qui protège la propriété de certains...

En conclusion des travaux du Colloque, **Henri Pousseur** souligne l'importance de la réflexion engagée et des propositions émises par les uns et par les autres. Celles-ci sont, on l'a vue, étroitement coincées entre les deux

termes d'une forte contradiction qui s'est établie entre:

- notre désir d'agir pour une société où l'individu serait toujours plus créateur et toujours plus libre, bénéficiant de tous les moyens modernes pour bénéficier des formidables possibilités de circulation des idées et des œuvres. L'idéal serait-il alors que tous les créateurs deviennent un jour des «anonymes du XX^{ème} siècle»?
- les exigences sociales, juridiques et économiques d'une civilisation de droit dans laquelle chacun doit trouver son compte.

Il paraît cependant extrêmement clair que l'économie libérale prise comme un idéal ne paraît pas toujours souhaitable.

Nous avons aujourd'hui plus de moyens que jamais de nous engager dans la création; il ne faut pas s'effrayer de créer soi-même, à son niveau, même si la pression économique semble parfois peser exagérément.

Il faudra certainement que des associations comme «Conservatoires de France» continuent leur action, tant sur le plan juridique que politique. C'est le moyen de rappeler notre attachement à la démocratie.

CLOTURE DU COLLOQUE

**Marie-Claude SEGARD,
Présidente de Conservatoires de France**

Le Colloque qui s'achève n'est qu'une étape - très importante - dans l'action engagée dont il faut rappeler qu'elle doit être avant tout positive dans le respect des intérêts de tous les acteurs de l'enseignement et de la création musicales: pédagogues, compositeurs, interprètes, distributeurs, éditeurs.

«Conservatoires de France» en fait l'une de ses priorités et continuera à rechercher toutes les convergences possibles vers cet objectif avec les organismes qui ont la même conscience de ces enjeux et du caractère urgent de parvenir à des solutions réalistes et à long terme.

C'est pourquoi, elle remercie, au nom de «Conservatoires de France» tous les participants au Colloque.

PRINCIPAUX INTERVENANTS

Michel ASSELINEAU,
Editions musicales JM Fuzeau

François BERANGER,
Librairie «Le Kiosque à Musique» - Aix en Provence

Charley CHETRIT,
Chef du département des industries musicales à la Direction de la Musique et de la Danse (Ministère de la culture et de la francophonie)

Denis DELBECO, Informaticien, journaliste

Bernard DELCAMBRE,
Professeur de hautbois au CNR de Nantes

Simone DU BREUIL,
Présidente de la Fédération Nationale des Associations de Parents d'élèves de conservatoire

Marie-Aude FOURNIER,
Librairie «FA LA DO» - Paris

Bernard GRELON,
Avocat à la cour (Cabinet UGC), maître de conférence à l'Université de Paris-Dauphine

David LACROIX,
Compositeur, éditeur (Editions du Visage)

Alain LOUVIER,
Compositeur, professeur d'analyse au CNSMD de Paris, ancien directeur du CNSMD de Paris, Union des directeurs de conservatoire et d'école de musique

Henri POUSSEUR,
Compositeur, ancien directeur du Conservatoire Royal de Musique de Liège, du Centre de Recherche Musicale de Wallonie et de l'Institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique (Paris La Villette)

Caroline ROSOOR,
Directeur de l'institut de Pédagogie Musicale et Chorégraphique (Paris La Villette)

Marie-Claude SEGARD,
Directeur du CNR de Strasbourg - Présidente de «Conservatoires de France»

Guy SIROT,
Délégué Régional (Pays de Loire) de la Société des Auteurs, des Compositeurs et des Editeurs de Musique (SACEM)

Eric SPROGIS,
Directeur du CNR de Poitiers, ancien directeur des études du CNSM de Lyon et ancien directeur délégué de l'Institut de pédagogie musicale et chorégraphique (Paris-La Villette) - vice-président de «Conservatoires de France»

Fernand VANDENBOGAERDE,
Compositeur, directeur de l'ENMD de Le Blanc Mesnil, président de la Société Internationale de Musique contemporaine, vice-président de «Conservatoires de France»

PARTICIPANTS AU COLLOQUE

Yves ALIX, AICM / Ecouter-Voir - Paris
Jean-Pierre BERLUGUE, Directeur de l'Ecole de Musique de St Brévin les Pins
Marie-Thérèse BERTHELIN, Directrice de rEMMDA de Réze
Maurice BOLZE, Directeur de l'Ecole de Musique de St Fons
Jean-Luc BONNET, Directeur du Conservatoire Municipal d'Aix en Provence
Christian BOTHE, Directeur de l'Ecole de Musique du Pays de Loiron (Laval)
Gérard BOUILLAGUET, Professeur d'analyse et écriture - ENM de Bourges
Rosine CADIER, Directrice de EMMA de St Denis
Bruno CARTON, Directeur de l'Ecole de Musique de Vierzon
Christophe CAVALIER, Directeur-adjoint de l'ENMD d'Angoulême
François CHANON, Professeur à l'ENM de Lorient
Patrick CHOQUET, Directeur de l'EMMA d'Achères
Viviane CLOPET, Professeur à l'EMMA de Cherbourg
Louise COZIAN, Association Musicale de l'Erdre et du Gesvres
John CRAVEN, Directeur de l'ENM d'Alençon
Virginie DAO, Professeur à l'ENM de Romans
Jean DARDENNE, Directeur-adjoint du CNR de Limoges
Marie DELBECO, Directrice de l'EMMA de Bondy
Marceau ELKIND, Directeur du Conservatoire de Musique de Boissy St Léger
Christophe FULMINET, Directeur de l'ENMD de Chatellerault
Evelyne GASPART, Professeur au CNR de Poitiers
Bernard GEILEAU, Directeur de l'Ecole de Musique de Château-Gontier
Martine GUIBERT, Directrice de l'EMM de St Jean le Blanc
Véronique HEURTEMATTE, Bibliothécaire au CNSMD de Paris
Gérard HIERONIMUS, Professeur au CNR de Nantes
Christiane KRILOFF, Bibliothécaire au CNSMD de Lyon
François-Henri LABEY, Directeur de l'ENMD de Lorient
Francis LARTIGAU, Administrateur de l'ENMD des Landes
Daniel LEFEBVRE, Directeur de l'ENMD de Dieppe
Caroline LEHO, Bibliothécaire au CNR de Nantes
Thierry LUGUE, Directeur Ecole de Musique de Nantes
Jean-Marie MAES, Directeur du CNR de Rennes
Louis MARTINEAU, Directeur de l'ENMD de Si Berthevin
Jean MAUMENE, Directeur du Conservatoire Municipal de Laon
Christian MAURAS, Directeur de l'Ecole de Musique de Pomic
Guy MEYER, Distributeur à Dorlisheim
Pol MUL, Directeur de l'Ecole de Musique d'Antibes
Jacques NABOULET, Professeur à l'EMMA de Narbonne
Lucette PITEUX, Bibliothécaire au CNR de Caen
Yvon RIVOAL, Directeur de l'ENM de St Nazaire
Martial ROBERT, Directeur de l'Ecole de Musique de Bouguenais
Martine ROLLIN, Administratrice du CNR de Caen
Francis ROUILLARD, Directeur de l'EM du Pays du Bocage Bressurais
Dominique SABY, Directeur de l'ENM du Tam
Pierre SAUMAGNE, Secrétaire National de la FNAPEC
Jean-Luc SAZIO, ENM de Dieppe
Roger TESSIER, Directeur du Conservatoire du XIV^e Arrondissement de Paris
Yves TESTU, Directeur de l'ENMD de Niort
Jean-Michel THAURE, Directeur de l'ENMD du Mans
Eric VALDENNAIRE, ADDIM de la Loire
Christian VILLENEUVE, Professeur d'écriture au CNR de Nantes
Marianne WAHLI-DELBOS, Directrice de l'EMMA de St Herblain
Elisabeth WEHRLE, APEC Tarbes