



HAL
open science

La musique disciplinée. Le contrôle de la musique dans les conservatoires français du XIXe siècle

Maud Pouradier

► **To cite this version:**

Maud Pouradier. La musique disciplinée. Le contrôle de la musique dans les conservatoires français du XIXe siècle. *Musurgia : analyse et pratique musicales*, 2007, XIV (1), pp.5-14. hal-01780880

HAL Id: hal-01780880

<https://normandie-univ.hal.science/hal-01780880>

Submitted on 16 May 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La musique disciplinée. Le contrôle de la musique dans les conservatoires français du XIX^e siècle.

Maud Pouradier

1. Le conservatoire : une école de musique comme une autre ?

Dans *Vous avez dit « baroque » ?*, Philippe Beaussant revient sur la création en 1976 de l'Institut de Musique et Danse Anciennes. Lors de l'inauguration, un inconnu vient à sa rencontre, et lui reproche la fondation de ce « conservatoire baroque » :

C'est dégueulasse (...). C'est justement ce dont nous ne voulons pas¹.

Cette anecdote amène Philippe Beaussant à réfléchir sur les avantages et les inconvénients d'une institution telle qu'un « conservatoire baroque », et donc d'un conservatoire en général. Afin de répondre à la demande croissante du marché de la musique, il faut de grandes formations baroques, sur le modèle des orchestres symphoniques internationaux. Or ce qui manque encore au mouvement baroque dans les années 1970, c'est un lieu d'enseignement systématique, permettant de former un grand nombre de musiciens baroques : un conservatoire. Mais le risque d'un tel « conservatoire baroque » est de « classiciser » le mouvement baroque, c'est-à-dire de lui donner comme modèle la musique classique traditionnelle, quand sa particularité réside dans la liberté des initiatives et la rébellion par rapport aux institutions musicales. Autrement dit, il n'est pas sûr qu'une institution comme un conservatoire soit appropriée à former les musiciens à une interprétation non traditionnelle de la musique. Selon Philippe Beaussant, pour résoudre ce problème, il faudrait un conservatoire d'un nouveau genre :

...une administration qui n'administre pas trop, un conservatoire qui ne conserve pas².

Mais un tel conservatoire n'est-il pas une contradiction dans les termes et le propre du conservatoire ne réside-t-il pas précisément dans l'administration et la conservation de la musique ? L'anecdote rapportée par Philippe Beaussant invite à s'interroger sur ces institutions musicales que sont les conservatoires. Sont-ce des écoles de musique *en général*, ou les écoles d'une *certaine* musique ? C'est cette seconde hypothèse que nous souhaiterions soutenir ici. Il s'agira de montrer que l'organisation des conservatoires est sous-tendue par une conception spécifique de ce qu'est et doit être la musique, conception normative nécessitant une discipline de la musique par l'intermédiaire du corps des musiciens. Considérant que le XIX^e siècle débute en France avec la Révolution, nous étudierons à cette fin le Conservatoire de Paris, fondé en 1795, qui constitua le modèle de tous les grands conservatoires européens.

¹ Philippe BEAUSSANT, *Vous avez dit « baroque » ?*, Paris, Actes Sud, 1988, p. 151-152.

² *Ibid.*, p. 154.

2. Une école de musique adaptée au nouveau régime

2.1 La musique comme enjeu de pouvoir : les maîtrises et le Conservatoire.

C'est en 1795 que la Convention fonde le Conservatoire national de musique. Héritier de l'École gratuite de musique de la Garde nationale, fondée en 1792, il a pour vocation première de fournir des compositions et des musiciens pour la célébration des fêtes nationales. D'emblée le Conservatoire est imprégné des nouvelles valeurs républicaines. À la différence des maîtrises, principaux lieux d'enseignement de la musique sous l'Ancien Régime³, le conservatoire est un lieu de formation *laïc*. Il s'agit d'arracher les musiciens et la musique au pouvoir ecclésiastique : est reproché aux maîtrises leur enseignement exclusif du chant religieux et donc leur inadaptation à former des chanteurs destinés à l'opéra.

Le but [du clergé] ne pouvait être de former des artistes pour le théâtre. L'instruction de la musique [restait] entièrement subordonnée aux usages du culte⁴.

Les écoles de musique sont donc un enjeu de pouvoir : qui enseigne aux musiciens contrôle la musique jouée et composée et *in fine*, le peuple qui l'écoute. C'est pourquoi les fondateurs du Conservatoire ouvrent la nouvelle école aux femmes, non qu'ils les considèrent particulièrement douées en la matière, mais parce qu'elles constituent un relais de transmission dans toute la société⁵. Les révolutionnaires n'ont donc cessé d'insister sur le développement des valeurs républicaines par la musique⁶, quand les contre-révolutionnaires tentent sans succès de réinstaurer les maîtrises des cathédrales dès la signature du Concordat en 1801⁷. Le Conservatoire est une institution sous-tendue par une idéologie particulière.

2.2 La musique comme enjeu politique : le patrimoine.

Ce ne sont donc pas seulement les écoles de musique qui sont un enjeu de pouvoir, mais la musique elle-même. Le nouveau Conservatoire doit mettre en valeur la musique moralement acceptable par les révolutionnaires, savoir une musique exaltant la liberté et la gloire du peuple français. Une telle musique, choisie en fonction de sa légitimité morale et historique, entre donc dans la définition du patrimoine, telle qu'elle fut élaborée par les révolutionnaires : les biens qu'il *faudrait* léguer aux générations futures en ce qu'ils détiennent une valeur universelle⁸. Le patrimoine est donc à la fois une notion universaliste et nationale : ainsi est-ce pour sa valeur politique et morale universelle que la musique *française* doit être privilégiée au Conservatoire.

³ Avec la suppression de l'enseignement musical à l'Université, les maîtrises sont les principaux lieux d'enseignement de la musique à partir du XV^e siècle. Philippe LESCAT, *L'enseignement musical en France de 529 à 1972*, Courlay, Fuzeau, 2001, p. 7 et 32.

⁴ Bernard SARRETTE, « Observations sur l'état de la musique en France », *Recueil de pièces à opposer à divers libelles dirigés contre le conservatoire de musique*, P. Baillot éd., Paris, s.n., 1802.

⁵ « Il [aura] fallu les admettre à cette instruction pour propager l'art dans la société (...); dès que les femmes [auront] cultivé l'art musical avec succès, sa naturalisation se [sera] opérée en France », *ibid.*, p. 32.

⁶ « ...on sait quelle a été l'influence de la musique sur les patriotes », Marie-Joseph Chénier, citée par Adélaïde DE PLACE, *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989, p. 261.

⁷ En 1812, seulement trente maîtrises ont été reconstituées en France, dont la maîtrise de Notre-Dame de Paris. En 1882, la Troisième République supprime les subventions publiques aux maîtrises. Philippe LESCAT, *op. cit.*, p. 126-127.

⁸ « ...l'ambition [du patrimoine] est de faire de l'héritage une fondation réfléchie : le fruit de la justice rendue au passé par la raison présente. » Dominique POULOT, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, 2007, p. 15.

Dans sa lettre au directeur du Conservatoire de 1890, Fallières, ministre des Beaux-arts, écrit ainsi :

L'enseignement musical et dramatique du conservatoire doit être fondé sur l'étude de *notre* répertoire classique (...), [offrant] un caractère commun de simplicité, de justesse et de mesure, qui constituent les qualités essentielles de *notre génie national*.

Simplicité et mesure sont précisément des valeurs révolutionnaires et républicaines, par opposition au luxe et à la démesure de l'Ancien régime. C'est donc à dessein que le ministre de la III^e République y fait référence.

2.3 De la musique de cour au marché de la musique.

L'enjeu d'une musique « patrimonialisée » n'est toutefois pas seulement politique, mais économique. Le Conservatoire doit pouvoir produire une musique entièrement française, depuis sa composition jusqu'à son exécution. Inspirateur et fondateur du Conservatoire, Bernard Sarrette lie ainsi étroitement patrimoine et rentabilité économique.

Le Conservatoire de musique (...) nous [rendra] indépendants des étrangers¹⁰.

L'indépendance dont parle Sarrette est tout autant économique qu'artistique. Le but est de former la totalité des musiciens en France, et non plus en Italie pour le chant, ou en Allemagne pour les instruments. Souci patrimonial et souci économique sont donc liés : ne plus devoir importer la musique étrangère aux valeurs politiques suspectes, mais exporter la musique française à valeur universelle¹¹. Contrairement aux maîtrises des cathédrales ou à l'École royale de chant¹², qui enseignaient exclusivement le chant, ou à l'Institut national de musique¹³, qui n'enseignait ni le chant ni le clavecin, le Conservatoire est ainsi un lieu de formation *totale*, où le chant mais aussi tous les instruments sont enseignés, ainsi que le solfège et la composition. Le Conservatoire vise l'autarcie artistique et économique de la musique française¹⁴.

L'instauration du Conservatoire participe donc du passage d'une musique de cour à un véritable marché de la musique : l'exécution musicale ne doit plus être le fait d'artistes dispersés se rencontrant accidentellement à quelque cour royale, mais un produit reproductible et échangeable comme une marchandise.

Le Conservatoire (...) peut élever un commerce de musique très considérable¹⁵.

Le Conservatoire est une école de musique adaptée au nouveau marché de la musique, et pouvant le soutenir.

⁹ Constant PIERRE, *Le conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par Constant Pierre*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, p. 289-290. C'est nous qui soulignons.

¹⁰ Cité par Adélaïde DE PLACE, *op. cit.*, p. 268.

¹¹ Bernard SARRETTE, « Observations sur l'état de la musique en France », *op. cit.*, p. 37.

¹² Fondée en 1784, elle deviendra l'École nationale de chant, avant d'être supprimée avec la création du Conservatoire.

¹³ Fondé en 1793, il sera supprimé avec la création du Conservatoire.

¹⁴ « Le conservatoire est établi pour la conservation et la reproduction de la musique dans toutes ses parties ». Constant PIERRE, *Le conservatoire national de musique et de déclamation*, *op. cit.*, p. 160. C'est nous qui soulignons.

¹⁵ Nicolas-Etienne FRAMERY, cité par Adélaïde DE PLACE, *op. cit.*, p. 267.

2.4 Du maître à la méthode : la normalisation de l'enseignement.

L'édition des méthodes du Conservatoire participe de ce souci de rentabilité économique¹⁶ et de systématisation de la formation musicale. Le Conservatoire consiste en une rationalisation de l'enseignement musical. Fusionnant ensemble l'École royale de chant et l'Institut national de musique, il fait une économie d'espace et de moyens. Mais plus profondément, il s'agit de normaliser l'enseignement musical sur tout le territoire français. Aux maîtres de chapelle et aux maîtres privés usant chacun d'une pédagogie propre, le Conservatoire oppose une pédagogie uniforme et rationnelle. Les enseignants ne sont pas libres de professer à leur manière, mais doivent suivre scrupuleusement les méthodes éditées avec l'accord de la commission du Conservatoire. Cette commission confère à l'enseignement musical un caractère unitaire et scientifique, s'opposant aux contradictions des multiples maîtres privés. Solfège, harmonie, cor, clarinette, violon, basson, flûte, etc. : chaque matière et chaque instrument fait l'objet de cette normalisation¹⁷. Ainsi Berlioz, formé de manière privée par Lesueur et recommandé par lui au Conservatoire, n'a pas l'autorisation de suivre son enseignement, car il doit d'abord entrer dans la classe de Reicha¹⁸. La méthode remplace donc le maître, la classe le disciple.

3. Espace du Conservatoire

3.1 Le quadrillage externe du Conservatoire : les succursales.

Dans le nouvel État jacobin, la normalisation de l'enseignement musical va de pair avec un quadrillage du territoire par les conservatoires de province et une centralisation parisienne. Certes, une telle centralisation n'est pas nouvelle au XIX^e siècle : sous l'Ancien Régime, les meilleurs musiciens étaient recrutés par la Chapelle Royale. Toutefois, il ne s'agit pas du même processus de centralisation. La Chapelle Royale choisissait des musiciens déjà formés dans les maîtrises des cathédrales de province¹⁹. Au contraire, les conservatoires de province jouent le rôle de classes préliminaires au Conservatoire de Paris, où s'achevait la formation des musiciens – étant entendu que nul musicien de qualité ne saurait s'abstenir du Conservatoire. Le propre de cette nouvelle centralisation, c'est son association à la normalisation de l'enseignement musical, donnant aux conservatoires de province le statut de *classes du Conservatoire de Paris*. Ainsi les écoles de musique de province appliquant les méthodes parisiennes se voient-elles donner le nom de « succursales » : il n'y a bien qu'un seul et unique conservatoire quadrillant tout le territoire.

3.2 Le quadrillage interne du Conservatoire : la spécialisation des fonctions.

Ce quadrillage n'a pas seulement lieu à l'extérieur, mais aussi au sein même du Conservatoire. On se souvient que dans *Surveiller et Punir*, Foucault définit le quadrillage comme la répartition spatiale des individus en fonction de leur rang et de leur rôle²⁰. Si la formation musicale proposée par le Conservatoire est totale, elle est aussi spécialisante,

¹⁶ « Si le commerce des instruments nous appartient exclusivement par l'excellence de notre facture, celui de la musique gravée nous appartient également », Bernard SARRETTE, cité par Adélaïde DE PLACE, *op. cit.*, p. 268.

¹⁷ Philippe LESCAT, *L'enseignement musical en France de 529 à 1972*, *op. cit.*, p. 124-125.

¹⁸ Hector BERLIOZ, *Mémoires*, tome I, Paris, Garnier Flammarion, 1969, p. 88.

¹⁹ François LESURE, *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999, p. 36.

²⁰ Il s'agit du « principe de localisation élémentaire ou du quadrillage. À chaque individu, sa place ; et en chaque emplacement, un individu. » Michel FOUCAULT, *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

l'individu devant choisir un nombre de plus en plus limité de classes au fur et à mesure de son avancement²¹, avec pour vocation de se restreindre à une fonction unique (bassiste, clarinettiste, chanteur, compositeur...). À ce quadrillage des individus en fonction d'une profession musicale spécialisée s'ajoute un quadrillage en fonction du rang et du niveau des individus. Le passage d'une classe à une autre – d'un espace à un autre – est codifié par des examens²² et des directions irréversibles²³ : une fois décidée la spécialité de l'élève, le cursus est fixe.

3.3 La création du pensionnat et la clôture du Conservatoire.

Selon les analyses de Foucault dans *Surveiller et Punir*, le Conservatoire a donc les caractéristiques d'un espace disciplinaire, comme le montre sa clôture²⁴ progressive. Contrairement à l'École royale de chant ou à l'École gratuite de musique de la garde nationale, le Conservatoire est d'emblée conçu par ses fondateurs comme un lieu de vie : aux salles de classe et d'étude viennent s'ajouter un réfectoire, puis un pensionnat dès 1806. Le but avoué d'une telle institution est de faciliter le recrutement d'élèves de province²⁵. Pourtant dès sa création, Bernard Sarrette se soucie de la « conservation des mœurs »²⁶ au sein de l'établissement. L'instauration du pensionnat participe donc moins d'un souci d'ouverture vers l'extérieur de Paris, que d'enfermement des élèves pour mieux les surveiller.

4. Discipline et répertoire

4.1 Le « panopticon ».

La création du pensionnat est contemporaine d'un réaménagement de l'ancien hôtel des Menus-Plaisirs – dont l'Institut puis le Conservatoire ont pris la place dès 1794 – permettant une surveillance permanente des élèves.

Au rez-de-chaussée, à droite de la voûte d'entrée sur le faubourg poissonnière, on trouvait, prenant jour sur cette même rue, le logement du portier, puis un corps de garde²⁷.

Encadré par le portier et la garde nationale, le Conservatoire est donc non seulement un lieu fermé, mais protégé de toute intrusion.

Le Conservatoire devient ainsi un véritable *panopticon*, où chaque individu est susceptible de regarder l'autre et d'en être regardé. Ainsi est-ce un même bureau de surveillance qui contrôle la présence et le sérieux de tous les membres du Conservatoire, élèves comme

²¹ Dans le règlement du Conservatoire de 1800, il est notifié : « Les élèves ne peuvent cumuler l'étude de deux parties instrumentales (...). Les élèves étudiant le chant ne peuvent recevoir l'enseignement d'aucune partie instrumentale ». Constant PIERRE, *Le conservatoire national de musique et de déclamation, op. cit.*, p. 232.

²² Les examens sont établis et jugés par les inspecteurs du Conservatoire. Les examens des élèves sont fixés à quatre par an. *Ibid.*, p. 224.

²³ « Les élèves étudiant le solfège peuvent être admis à l'étude des instruments (...). Les élèves étudiant les instruments, et qui ont quitté le solfège, peuvent être admis à l'étude de l'harmonie ». *Ibid.*, p. 232.

²⁴ « ...la discipline (...) exige la clôture, la spécification d'un lieu hétérogène à tous les autres et fermé sur lui-même ». Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 143.

²⁵ « Le pensionnat (...) n'aura pas uniquement pour objet de fournir des sujets (...) aux théâtres de la cour et de la capitale ; l'intention du Gouvernement est que tous les théâtres lyriques de l'empire participent aux avantages de cette institution ». Constant PIERRE, *Le conservatoire national de musique et de déclamation, op. cit.*, p. 164.

²⁶ Sarrette, cité par Jacques-Gabriel PROD'HOMME et Ernest DE CRAUZAT, *Les menus plaisirs du roi. L'école royale et le conservatoire de musique*, Paris, Delagrave, 1929, p. 111.

²⁷ *Ibid.*, p. 114.

professeurs²⁸. Afin que la surveillance ne cesse pas en dehors des classes, des « répétiteurs », choisis parmi les élèves, ont pour tâche de poursuivre le contrôle jusque dans les salles d'exercice et les dortoirs²⁹. Enfin, le logement du directeur surplombe l'entrée du Conservatoire, permettant de voir les élèves sans en être vu : c'est ainsi que Berlioz se vit interdire l'entrée à la Bibliothèque du Conservatoire lorsque, surpris par Cherubini – directeur du Conservatoire de 1822 à 1842 – il était passé par la porte réservée aux femmes³⁰.

4.2 Du sexe à la répétition.

Si le passage de Berlioz par l'entrée des femmes engendra une telle punition, c'est que dès la fondation du Conservatoire, le côtoiement des hommes et des femmes fut une préoccupation de l'administration. Leur séparation fut donc rapidement instaurée par le règlement de 1806 pour raison de « salubrité »³¹. Il fallait à tout prix éviter un quelconque « accident »³² dû à une trop grande promiscuité. C'est pourquoi Cherubini alla jusqu'à mettre en place des entrées séparées pour les deux sexes. La réunion des hommes et des femmes n'était autorisée qu'au moment des répétitions, et sous surveillance des enseignants et des parents³³. Si l'on en croit le témoignage de Berlioz, une telle rigueur a semblé excessive aux élèves. Cet excès de « puritanisme »³⁴ semblait d'autant moins justifié qu'à aucun moment Bernard Sarrette ne fait état de véritables problèmes de mœurs au sein de l'établissement. Les règlements du Conservatoire à ce sujet sont toujours établis pour prévenir, et non réprimer, les incidents. Les lettres du Gouvernement ne font d'ailleurs état d'aucun événement particulier et se contentent de prendre acte des décisions de la direction.

Si la sexualité des élèves du Conservatoire devient un tel enjeu, c'est qu'elle ne doit pas distraire les musiciens de leur tâche qu'est l'apprentissage de la musique et sa diffusion dans la société. Ainsi n'est-il pas anodin que la séparation des classes d'hommes et de femmes donne lieu à la création de salles d'étude et d'exercice pour les élèves³⁵ : l'abstinence sexuelle organisée a pour but de diriger l'énergie des élèves vers la répétition de la musique. C'est en effet par la répétition que la musique peut être conservée et *in fine* « patrimonialisée ».

4.3 Du magasin au répertoire.

Le souci de garder les élèves chastes a donc partie liée avec la vocation conservatrice du Conservatoire. L'abstinence incite les élèves à la répétition de la musique, seule capable de la conserver. Inversement, la fonction morale de la musique doit aider les élèves à maintenir les bonnes mœurs au sein de l'établissement. C'est pourquoi Sarrette peut parler du Conservatoire

²⁸ « Deux membres du conservatoire composent un bureau de surveillance (...) : ce bureau exerce sa surveillance sur les professeurs et les élèves. » Constant PIERRE, *Le conservatoire national de musique, op. cit.*, p. 161.

²⁹ *Ibid.*, p. 165.

³⁰ Hector BERLIOZ, *Mémoires*, tome I, p. 79.

³¹ Constant PIERRE, *Le conservatoire national de musique, op. cit.*, p. 168.

³² « ...la conservatoire des mœurs exige impérativement cette mesure, sans quoi la plus sévère surveillance serait insuffisante pour prévenir les accidents qui pourraient arriver », Sarrette, cité par PROD'HOMME et DE CRAUZAT, *Les menus-plaisirs du roi, op. cit.*, p. 111.

³³ « Les classes des élèves des deux sexes sont séparées, il n'existe de réunion que dans les classes de répétition de scène chantée et ces réunions n'ont lieu qu'en présence des parents. », Constant PIERRE, *Le Conservatoire national de musique*, p. 161.

³⁴ Hector BERLIOZ, *Mémoires*, tome I, p. 79.

³⁵ Constant PIERRE, *Le conservatoire national de musique, op. cit.*, p. 167-168.

comme d'une « école régénératrice et conservatrice »³⁶, annonciatrice des bienfaits de la musique qui y est jouée pour toute la nation.

Reste à savoir quelle musique l'institution a vocation à conserver. S'agit-il de la musique contemporaine des fêtes nationales, propres à transmettre les valeurs républicaines – le « magasin de musique »³⁷ ? Ou de celle que l'on appellera bientôt « classique » au cours du XIX^e siècle – le répertoire ? Sarrette oscille, insistant tantôt sur le rôle du Conservatoire dans la création musicale contemporaine, tantôt sur sa fonction de gardien du passé³⁸. Avec l'essoufflement des fêtes nationales puis l'établissement de l'Empire, c'est la notion de « répertoire » qui fut préférée à celle de « magasin »³⁹. La création de la bibliothèque du Conservatoire assit définitivement la vocation conservatrice de l'institution, et le règlement de 1800 finit par stipuler l'interdiction de jouer les œuvres d'auteurs vivants⁴⁰.

5. La conservation spécifique d'une certaine musique

Un conservatoire n'est donc pas une école de musique comme une autre : son but est la *reproduction de la musique*, à la manière d'une marchandise. Il est donc sous-tendu par l'existence d'un *marché de la musique* : une telle institution n'aurait pu exister dans le cadre d'une musique de cour. La reproduction de la musique dans les conservatoires a donc pour vocation la préservation d'une certaine musique : la *musique classique* ou encore le *répertoire*. Cette conservation s'opère par le moyen de *techniques disciplinaires*, visant la spécialisation des interprètes, et la perfection de leur exécution. « Conservatoire » n'est donc pas synonyme d'« école de musique ». Pris au sens strict, il n'est pas sûr qu'une institution de ce type puisse former des musiciens à l'interprétation d'œuvres nouvelles, ou à l'interprétation novatrice d'œuvres traditionnelles.

³⁶ Bernard SARRETTE, « Observations sur l'état de la musique en France », *op. cit.*, p. 34.

³⁷ Le Magasin de musique fut fondé en 1794 avec l'Institut national de musique: il s'agissait du monopole de la musique gravée pour les fêtes nationales par l'Institut puis le Conservatoire. Il s'agit donc bien de la musique contemporaine : « Sarrette (...) forme un projet d'association des membres [de l'Institut] pour l'édition et la vente de la musique composée et exécutée par eux ». Constant PIERRE, *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du conservatoire*, Paris, Librairie Fischbacher, 1895, p. 13.

³⁸ « ...il s'est peut-être occupé avec plus de succès encore de l'avenir que du présent », Bernard SARRETTE, « Observations sur l'état de la musique en France », *op. cit.*, p. 34.

³⁹ « ...si la musique patriotique se trouvait délaissée par la force des choses, une nouvelle source s'offrirait à ceux qui restaient fidèles à l'association : la publication du répertoire », Constant PIERRE, *Le Magasin de musique*, *op. cit.*, p. 90.

⁴⁰ « Les inspecteurs de l'enseignement forment (...) le répertoire des ouvrages qui doivent être exécutés (...). Les ouvrages d'aucuns compositeurs vivants ne peuvent faire partie du répertoire. » Constant PIERRE, *Le conservatoire national de musique*, *op. cit.*, p. 235.

Bibliographie

- BAILLOT, Pierre, *Recueil de pièces à opposer à divers libelles dirigés contre le conservatoire de musique*, Paris, sans nom d'éditeur, 1802
- BEAUSSANT, Philippe, *Vous avez dit « baroque » ?*, Paris, Acte Sud, 1988
- BERLIOZ, Hector, *Mémoires*, tome I, Paris, Garnier Flammarion, 1969
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard, 1975
- GOEHR, Lydia, *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford, Clarendon, 1992
- LESCAT, Philippe, *L'enseignement musical en France de 529 à 1972*, Courlay, J.M. Fuzeau, 2001
- LESURE, François, *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksieck, 1999
- PIERRE, Constant, *Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales et du conservatoire*, Paris, Librairie Fischbacher, 1895
- PIERRE, Constant, *Le conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs recueillis ou reconstitués par Constant Pierre*, Paris, Imprimerie nationale, 1900
- DE PLACE, Adélaïde, *La vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris, Fayard, 1989
- POULOT, Dominique, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, 2007
- PROD'HOMME, Jacques-Gabriel, et Ernest DE CRAUZAT, *Les menus plaisirs du roi. L'école royale et le conservatoire de musique*, Paris, Delagrave, 1929
- SZENDY, Peter, *Membres fantômes. Des Corps musiciens*, Paris, Minuit, 2002
- YATES, Frances Amelia, *The French Academies of the Sixteenth Century*, Londres, Warburg Institute et University of London, 1947