



Olivier CLAUDE
Section Politique et société

Année 2008-2009

La politique musicale du ministère de la Culture (1981-1984)

Mémoire réalisé sous la direction de Gilles Richard, professeur d'histoire contemporaine à l'IEP de Rennes

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu les personnes qui ont eu la gentillesse de m'accorder un entretien : Jean Carabalona, Christian Dupavillon, Alain Surrans et Didier Levallet. En espérant que ce travail rende justice à leurs propos.

Merci également à Gilles Richard pour le séminaire et ses conseils.

Merci à Adeline, à Mimi et au petit Freddy pour la relecture, leur soutien et leur amitié.

Merci enfin au 7-11, pour le café et les galettes.

Sommaire

Introduction	4
 <u>Chapitre 1</u> – Un contexte favorable à la mise en place d’une politique volontariste de la musique.....	8
 <u>Chapitre 2</u> – Gérer l’héritage du plan Landowski : entre consolidation et renouvellement.....	37
 <u>Chapitre 3</u> – L’exploration de nouveaux territoires d’action : pour une approche globale de la musique.....	63
 Conclusion	84

Introduction

Le choix de ce sujet est le résultat d'une réflexion en plusieurs étapes. D'abord, je cherchais un sujet en rapport avec la musique, qui constitue pour moi à la fois une passion et un secteur professionnel dans lequel je souhaiterais éventuellement travailler. M'intéressant par ailleurs à l'histoire des politiques culturelles et au rapport entre culture savante et culture populaire, mon attention s'est assez naturellement portée sur les politiques de reconnaissance des genres musicaux jusqu'alors ignorés par le ministère de la Culture qui prirent place à partir de 1981. Je souhaitais comprendre comment et pourquoi ces musiques (le jazz, le rock, la chanson, autrement dit tous les styles autres que la musique dite classique) étaient devenues aux yeux de l'État des domaines légitimes d'intervention. Puis, au cours de mes recherches, je me suis rendu compte que la politique musicale menée par le ministère de la Culture à partir de 1981 formait un tout cohérent, et qu'il était artificiel de séparer un élément de l'ensemble. L'année 1981 marqua en effet un tournant dans l'histoire des politiques culturelles. La victoire du socialiste François Mitterrand à l'élection présidentielle constitua, en tant que première alternance sous la V^e République, un événement politique majeur qui se traduisit dans le domaine des politiques culturelles par un changement de philosophie. L'arrivée de Jack Lang rue de Valois marqua une « rupture »¹, et ce à double titre. D'abord, le budget du ministère de la Culture fut doublé, permettant à Jack Lang de mener de front des actions ambitieuses dans les différents secteurs culturels, et en particulier dans celui de la musique. Ensuite, la politique culturelle de Jack Lang se caractérisa par une ouverture de son champ d'intervention à toutes les pratiques et aux « industries culturelles ». La politique musicale, dirigée par Maurice Fleuret, s'inscrivit dans ces nouvelles orientations. Cependant, cette politique, derrière le discours de rupture tenu par ses promoteurs, ne se démarqua pas totalement des actions qui l'avaient précédée. Avant 1981, la politique musicale avait surtout été marquée par le plan Landowski lancé dans les années soixante lorsque André Malraux était ministre des Affaires Culturelles, et qui constitua le premier véritable effort de la part de l'État en faveur des structures d'enseignement et de diffusion de la musique en France. Il s'agissait alors de déterminer comment la politique musicale à partir de 1981 avait conjugué des actions de continuité avec des éléments de rupture, et les facteurs qui avaient permis la mise en place d'une telle politique. Il faut noter ici le rôle primordial joué par Maurice Fleuret

¹ Philippe POIRRIER *L'État et la Culture en France au XX^e siècle*, Librairie générale française, 2000, p. 160.

et ses collaborateurs au sein de la direction de la Musique dans la définition de cette politique. On se gardera donc de la tentation de la personnaliser comme étant le résultat de l'action de Jack Lang. L'idéal aurait été de couvrir la période 1981-1986, qui correspond à la première législature socialiste à laquelle mirent fin les élections législatives de mars 1986 remportée par la droite. Toutefois, la période 1981-1984 restitue la grande majorité des actions entreprises par le ministère de la Culture en faveur de la musique. À partir de 1984, le budget de la direction de la Musique commença à stagner, et l'enthousiasme qui avait prévalu durant les premières années du septennat Mitterrand avait laissé la place à un certain désenchantement, symbolisé par le tournant de la rigueur décidé en mars 1983.

Afin de réaliser ce travail, j'ai été amené à utiliser différents types de sources. La première d'entre elles fut la presse. J'ai d'abord consulté le journal de presse quotidienne généraliste *Le Monde* à la bibliothèque de l'IPAG sur la période allant de mai 1981 à décembre 1984. Ce quotidien, qui avait soutenu la candidature de François Mitterrand en 1981, présentait de manière régulière les principaux événements qui ponctuèrent la politique musicale (conférences de presse, Fêtes de la musique, inauguration de nouveaux lieux), le plus souvent sous la plume de Jacques Lonchampt. Le point de vue adopté était généralement bienveillant à l'égard des mesures prises par le ministère de la Culture. Par ailleurs, ce quotidien donnait un aperçu du climat culturel du pays, à travers des articles consacrés à l'état du jazz ou de la musique contemporaine par exemple. Afin d'avoir un point de vue différent, j'ai consulté à la bibliothèque des Champs Libres de Rennes *Le Figaro*, quotidien généraliste politiquement à droite et proche de l'opposition, sur la même période que *Le Monde*. Si les articles consacrés à la politique musicale, généralement écrits par Jacques Doucelin, exprimaient un regard plus critique, ils n'étaient cependant pas systématiquement négatifs. La lecture de ce quotidien m'a permis de repérer les points qui suscitèrent le plus d'opposition et de polémiques. Par ailleurs, il est intéressant de noter que *Le Figaro* consacrait majoritairement ses articles aux questions relatives à l'art lyrique et à la musique classique et assez peu aux mesures visant à reconnaître toutes les musiques. Je me suis ensuite orienté vers des revues spécialisées, en premier lieu vers *Le Monde de la musique* (d'avril 1981 à décembre 1984), qui constitua une source d'informations majeure pour mon travail. Bien que dépendant du quotidien *Le Monde*, cette revue manifestait un point de vue plus distant à l'égard des orientations de la politique musicale à travers des articles traduisant une réelle expertise en ce domaine. *Le Monde de la Musique* offrait également un panorama de l'actualité musicale du début des années quatre-vingt dans toutes ses dimensions, aussi bien

esthétique que technologique. En plus de ces trois sources principales, mes recherches se sont nourries de la lecture d'autres revues à titre complémentaire, revues consultées également à la bibliothèque des Champs Libres. J'ai ainsi consulté le magazine d'actualité culturelle *Télérama* (de mai 1981 à 1984), à l'opinion proche du gouvernement socialiste de l'époque. Un nombre limité d'articles concernaient mon sujet mais ils m'apportèrent quelques informations et un point de vue complémentaires. Enfin, j'ai utilisé deux revues spécialisées sur la période allant de janvier 1983 à décembre 1984. La première était *Jazz Magazine*, qui présentait un point de vue détaché d'enjeux partisans et m'a permis d'apprécier la réception des politiques en faveur du jazz au sein de ce milieu. La seconde était *Rock and Folk* qui adoptait un ton décalé et ironique sur Jack Lang et sa politique que je n'ai trouvé nulle part ailleurs.

Le deuxième type de sources que j'ai utilisé est le Journal officiel (JO) disponible sur le site Internet de l'Assemblée Nationale. La lecture des débats parlementaires lors du vote du budget de la Culture et d'une loi sur les droits d'auteurs m'a permis de déceler les arguments avancés d'une part par la majorité et d'autre part par l'opposition. Cela m'a également donné un aperçu des éléments qui provoquèrent le plus de controverses. J'ai également consulté les questions écrites des parlementaires aux ministres. J'ai ainsi pu me rendre compte des points qui préoccupaient particulièrement les députés, de la majorité comme de l'opposition.

J'ai par ailleurs eu la chance de réaliser quatre entretiens avec des acteurs de la politique musicale. J'ai d'abord rencontré Jean Carabona, qui fut chargé de mission pour le jazz, le rock et les variétés à la direction de la Musique durant cette période. Il m'a transmis de précieuses informations sur les principales mesures prises en ce domaine et sur l'ambiance qui régnait alors au sein de cette administration. J'ai ensuite eu un entretien avec Christian Dupavillon, membre du cabinet de Jack Lang chargé des Grands Travaux et de l'événementiel. Bien que n'étant pas au cœur de la définition de la politique musicale, il a joué un rôle important puisqu'il est à l'origine de la création de la Fête de la musique et de la construction d'une salle de rock appelée Zénith à Paris. J'ai également rencontré Alain Surrans, qui était le chef du secrétariat particulier de Maurice Fleuret. Il m'a précisé les convictions qui animaient le directeur de la Musique et la façon dont fonctionnait cette administration. J'ai enfin eu un entretien téléphonique avec Didier Levallet, musicien de jazz et membre de plusieurs commissions créées à cette époque. J'ai ainsi pu saisir la manière de la politique en faveur du jazz fut accueillie par les musiciens concernés.

Les documents officiels produits par le ministère de la Culture constituent un quatrième type de sources. J'ai pu consulté un fascicule résumant l'action de la direction de la

Musique entre 1981 et 1983, et un document faisant le bilan de la politique musicale sur la période 1981-1985. Ces documents sont une source importante de données, mais qui sont présentées sous un jour le plus favorable possible à l'action du ministère et qui mettent en avant les éléments de rupture. Il fallait donc garder une certaine distance et les recouper avec mes autres sources.

Enfin, j'ai visionné sur le site Internet de l'Institut national de l'audiovisuel (INA) quelques émissions et journaux télévisés rendant compte de quelques événements de la politique musicale. Cela m'a notamment permis de voir quels étaient les éléments que Jack Lang souhaitait faire passer en priorité auprès de la population française.

À partir de ces éléments, ma réflexion s'est organisée en trois temps. D'abord, il fallait replacer la politique musicale menée à partir de 1981 dans le contexte qui était le sien. Le volontarisme affiché tranchait en effet avec la période précédente et ne pouvait être dissocié des événements politiques de 1981 et de l'arrivée de Jack Lang au ministère de la Culture. Ensuite, j'ai choisi de diviser la politique musicale entre les actions qui visaient à maintenir et développer les acquis des politiques précédentes et celles qui constituaient des innovations. D'un côté, le ministère de la Culture se devait de gérer l'héritage du plan Landowski à la fois en le consolidant et en le renouvelant. De l'autre, de nouveaux territoires d'action furent explorés qui participaient d'une approche globale de la musique.

Chapitre 1 – Un contexte favorable à la mise en place d'une politique volontariste de la musique

Pour comprendre l'étendue et l'intensité du changement qu'a constitué la politique musicale menée par le ministère de la Culture entre 1981 et 1984, il faut la replacer d'une part dans l'histoire des politiques musicales, et d'autre part, au sein de la politique culturelle voulue par Jack Lang, ministre de la Culture du premier gouvernement socialiste de la V^e République. Cette politique s'est en effet inscrite à la fois dans un contexte où les politiques en faveur de la musique montraient leurs limites, et à un moment de changement politique majeur, qui se traduisit dans le domaine des politiques culturelles par des moyens et des modes d'action nouveaux.

I. La politique musicale avant 1981 : des efforts insuffisants pour venir à bout du « désert musical » français

Les liens entre l'État et la musique ont existé bien avant la création du ministère des Affaires culturelles en 1959 confié à André Malraux par le premier président de la V^e République, le général de Gaulle. Les interventions de l'État en la matière prenaient le plus souvent la forme d'institutions publiques, comme l'Opéra de Paris, ou le Conservatoire de Paris, qui fût créé sous la Convention en 1795. Mais les actions de l'État en faveur de la musique prirent une autre ampleur à partir du moment où la culture devint l'objet d'une politique spécifique. Pourtant, la musique ne constituait pas une priorité pour André Malraux. Il s'adressa en 1965 à l'Assemblée Nationale en ces termes : « *En ce qui concerne la musique, là, messieurs, vous avez les uns et les autres parfaitement raison. Il y a une part de carence de l'État, mais il y aussi – il faut bien que vous le disiez – quelque chose d'assez étrange : c'est qu'on ne m'a pas attendu pour ne rien faire* »². Ce n'est qu'en 1966 que fut créé un Service de la musique, au sein de la Direction générale des Arts et des Lettres, service confié à Marcel Landowski, compositeur et inspecteur général de l'enseignement musical depuis décembre 1964.

² Cité par Emelie DE JONG « La montée en puissance du plan Landowski », in Geneviève GENTIL, Augustin GIRARD, Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI (dir.) *Les affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel*, La documentation française, 1995

A. Le plan Landowski : la première véritable politique musicale

1. La controverse entre Marcel Landowski et Pierre Boulez

La politique musicale fut d'abord l'objet d'un vaste débat qui opposa deux conceptions différentes, incarnées d'une part par Marcel Landowski et d'autre part par Pierre Boulez³. Tous s'accordaient pourtant sur la nécessité d'actions en faveur des musiciens dont la situation se dégradait. Il devenait de plus en plus difficile de vivre de la musique, que ce soit comme musiciens d'orchestre ou comme compositeurs. Dans le même temps, l'accès à la musique avait tendance à se développer grâce au disque et à la radio. Cette évolution contrastait avec le peu de structures d'enseignement musical : en 1960, l'État ne gérât que quarante écoles de musique. La nécessité d'une politique en faveur de la musique se fit donc sentir avec de plus en plus d'acuité au cours des années soixante. En 1962, André Malraux institua une commission chargée d'étudier les problèmes de la musique en France et d'élaborer un plan d'action, commission qui mit deux ans à établir son rapport. Et ce fut au début du mois de mai 1966 que le ministère rendit public ses choix en matière de politique musicale, ponctuant le débat qui agitait alors le milieu musical.

Plusieurs lignes de fracture divisaient les deux camps en présence. D'abord, il s'agissait d'une querelle esthétique, jouant le débat entre les anciens et les modernes. Marcel Landowski et Pierre Boulez, en tant que compositeurs, représentaient chacun deux courants esthétiques opposés. Landowski était un compositeur néo-classique, c'est-à-dire qu'il restait attaché à la notion de tonalité et développait un langage musical respectueux des formes classiques. Il dénonçait la musique atonale inventée par Arnold Schönberg⁴ qui influença profondément la musique du XX^e siècle. A l'inverse, Pierre Boulez était un compositeur avant-gardiste, appliquant les principes du sérialisme, même s'il s'en détacha par la suite. Mais au-delà des oppositions entre le camp de la tradition et celui de l'avant-garde, les divergences se cristallisèrent surtout sur le type de politique musicale à mettre en œuvre. Pierre Boulez soutenait l'idée que la musique fût partie intégrante du projet d'action culturelle mis en œuvre par Malraux. L'objectif de démocratisation de la culture voulu par le ministre se traduisit par la création de maisons de la culture censées permettre une rencontre directe entre le public et l'œuvre d'art. Boulez souhaitait que la politique musicale s'inscrivît pleinement

³ Compositeur et chef d'orchestre français né en 1925, il fut dès les années cinquante une figure majeure du paysage musical français, bénéficiant d'une influence considérable.

⁴ Compositeur autrichien né en 1874, il révolutionna la composition en créant la musique sérielle (également connu sous le nom de dodécaphonisme) qui, en rejetant le principe de tonalité, marqua une rupture radicale avec toute la tradition musicale occidentale.

dans ce projet de renouvellement des structures culturelles, comprenant aussi bien des pièces de théâtre, des expositions que des concerts, afin de toucher de nouveaux publics. Il pensait également que la politique musicale ne devait pas être menée par un compositeur, mais plutôt par un fonctionnaire disposant des compétences nécessaires à la réorganisation des structures musicales. Or, Malraux décida de nommer Marcel Landowski à la tête du Service de la musique. Celui-ci privilégiait une politique spécifique à la musique, ciblant d'abord la reconstruction et la revitalisation des systèmes professionnels et spécialisés de diffusion et d'enseignement musical. En réaction à cette nomination, Pierre Boulez choisit alors de quitter le milieu musical français, poursuivant sa carrière de chef d'orchestre et de compositeur en Angleterre et aux États-Unis notamment. La nomination de Marcel Landowski eut également pour conséquence le départ forcé du ministre de Gaëtan Picon, directeur général des Arts et des Lettres, et d'Émile Biasini, directeur du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle, tous deux ayant soutenu Pierre Boulez. Si la polémique se poursuivit encore pendant plusieurs semaines après la nomination de Marcel Landowski, le climat s'apaisa peu à peu et celui-ci put alors mettre en place une politique visant d'abord le renouvellement des structures de formation et de diffusion. Dès 1967, les principes généraux de la politique voulue par Landowski furent dévoilés lors d'une conférence de presse : l'accent était placé sur l'enseignement et l'amélioration de la qualité des organismes de diffusion. Le *Plan de dix pour l'organisation des structures musicales françaises* fut finalement publié en 1969, marquant ainsi le point de départ de la première politique musicale en France.

2. Les principaux axes du plan : formation et diffusion

Le « plan Landowski » avait pour objectif d'organiser la vie musicale française sur une base régionale. Autrement dit, à la fin du plan qui était censé s'achever vers 1980, chaque région musicale, correspondant aux régions administratives, devait posséder son conservatoire régional, son orchestre, son théâtre lyrique, et son animation⁵. Il s'agissait alors de compléter les structures déjà existantes afin de doter la France d'un système de formation et de diffusion homogène et cohérent sur l'ensemble du territoire. Landowski souhaitait mettre en place une « décentralisation centralisée », où le développement musical en province se déciderait à Paris, par des aides aux établissements conformes aux critères de qualité de l'enseignement public. Le plan Landowski répondait dès lors à une double volonté. D'une part, on entendait

⁵ *Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises*, reproduit in GENTIL, GIRARD, RIOUX, SIRINELLI, *op. cit.*, p. 591

rétablir un certain équilibre géographique au moyen de cette régionalisation des structures musicales. En effet, les zones rurales souffraient particulièrement de l'absence d'écoles de musique contrôlées par l'État. L'enseignement était alors laissé à l'initiative privée ou aux municipalités si elles en avaient les moyens. D'autre part, en augmentant la couverture du territoire et la qualité de l'enseignement, l'objectif était d'améliorer le plus haut niveau. Le plan reposait en effet sur un schéma pyramidal : les écoles municipales agréées constituaient la base, le Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) de Paris le sommet, le corps de la pyramide étant composé d'un réseau d'établissements hiérarchisés (écoles nationales et conservatoires de région). Si l'égal accès à l'enseignement musical sur le territoire français était un élément important du plan, c'était avant tout pour former des musiciens de très haut niveau, des solistes d'envergure internationale. Pour améliorer le sommet de la pyramide, il fallait élargir la base. Autrement dit, le plan combinait un principe d'égalité et un système d'enseignement élitiste, le premier étant vu comme une condition de réalisation du second.

La formation était donc la pièce maîtresse du dispositif visant à revitaliser la vie musicale française. Le plan se fixait comme objectif de créer chaque année trois conservatoires régionaux, cinq écoles nationales et sept écoles agréées. De plus, un établissement supérieur d'État, sur le modèle du CNSM, devait être institué tous les deux ans à partir de 1971. Au final, la France devait disposer une fois le plan achevé de six établissements supérieurs, de vingt-sept conservatoires régionaux (dix étaient en place en octobre 1969), de trente-six écoles nationales (neuf existaient en octobre 1969), et de soixante-douze écoles agréées par l'État (quatorze étaient en place en octobre 1969)⁶. L'objectif que se fixait le plan Landowski était donc pour le moins ambitieux. Par ailleurs, la collaboration étroite entre les ministères des Affaires culturelles et de l'Éducation nationale constitua un des éléments fondamentaux du plan, collaboration à l'origine de deux avancées majeures. Les classes à horaires aménagées furent ainsi créées en 1967⁷. Par une association étroite entre les conservatoires régionaux et les lycées, il s'agissait de permettre aux futurs professionnels de la musique de poursuivre des études générales, de la maternelle au collège. La seconde innovation majeure dans le domaine de l'enseignement fut la création du baccalauréat de « technicien musique », suite logique des classes à horaires aménagées. Instauré en 1972, ce diplôme constitua une reconnaissance sociale et professionnelle du métier de musicien.

⁶ *ibid.* p. 592.

⁷ Toulouse et Reims furent les deux premiers conservatoires à proposer ce type de classe.

La diffusion était conçue comme un corollaire des mesures en faveur de l'enseignement. En améliorant la qualité de la formation, on augmenterait la qualité des orchestres français qui connaissaient de profondes difficultés à la fois en termes de recrutement de musiciens et de concurrence étrangère. Toujours selon un schéma pyramidal, le plan prévoyait de créer trois types de formations orchestrales : des formations « A », comprenant cent-vingt musiciens et situées dans les métropoles d'équilibres⁸, des formations « B », composées de quarante-cinq musiciens et implantées dans des villes entre cent-vingt mille et deux-cent cinquante mille habitants, et des formations « C » de vingt musiciens pour des villes de soixante mille à cent-vingt mille habitants. Dans le domaine de l'art lyrique, deux types de structures étaient établis : les théâtres lyriques « A », qui devaient être implantées dans les métropoles d'équilibre et entretenant des troupes permanentes de chant, de ballet, et des chœurs, et des théâtres lyriques « B » travaillant en collaboration avec les orchestres « B » et ayant pour vocation première de créer des œuvres modernes. Enfin, le troisième élément du plan de diffusion concerne le développement de la vie chorale. L'objectif était de mettre en place une chorale formée d'amateurs de haut niveau dans chaque département.

Marcel Landowski mena à partir du début des années 1970, lorsque Jacques Duhamel était ministre des Affaires culturelles, une politique de restructuration des maisons d'opéra. Celles-ci étaient alors touchées par de nombreux maux : baisse du taux de fréquentation, non-renouvellement du public et du répertoire et augmentation des charges financières. La réforme envisagée visait donc à une revitalisation des théâtres lyriques, à travers trois objectifs : une meilleure gestion financière en coordonnant les efforts des collectivités locales et de l'État, une qualité artistique de haut niveau et le renouvellement du public⁹. Cela se traduisit par une réforme de la méthode utilisée pour la répartition des subventions destinées aux principaux théâtres lyriques municipaux¹⁰. À l'Opéra de Paris, de nouvelles conventions collectives introduisant une plus grande souplesse d'exploitation et des travaux de rénovation furent signées en mai 1971, à la suite d'après négociations avec les syndicats. La réforme de l'Opéra Garnier entra réellement en vigueur le 1^{er} janvier 1973 avec l'arrivée de Rolf Liebermann, choisi pour redorer le blason de cette institution centenaire, au poste d'administrateur.

⁸ Les métropoles d'équilibre étaient destinées à rééquilibrer le territoire français afin de contre-balancer l'hégémonie parisienne. Lancée par la Délégation à l'Aménagement du Territoire et à l'Action Régionale (DATAR) en 1964, cette politique concernait huit villes dont le développement était jugé prioritaire : Lille-Roubaix-Tourcoing, Nancy, Strasbourg, Lyon, Marseille, Toulouse, Bordeaux et Nantes.

⁹ DE JONG, *op.cit.*, p. 395.

¹⁰ Ceux-ci sont regroupés au sein de la Réunion des théâtres lyriques municipaux de France (RTLMF), entente intercommunale créée en 1964 afin de coordonner les activités de ces théâtres.

3. Des résultats probants mais inachevés

Fort d'un budget global estimé à 116,50 millions de francs, le plan Landowski put se prévaloir de moyens financiers sans précédent en faveur de la musique. Le ministère réalisa un premier bilan au premier trimestre 1974. Les avancées les plus significatives se situaient au niveau de la diffusion. Quatre ans après le lancement du plan, avaient été créés, ou étaient en cours de formation, six orchestres « A » sur les huit prévus, quatre orchestres « B » sur dix-huit, six orchestres « C » sur vingt-sept, quatre théâtres lyriques « A » sur neuf, un théâtre lyrique « B » sur dix-huit, cinq ballets autonomes sur six, trois compagnies lyriques indépendantes sur quatre et treize chorales agréées sur quatre-vingt-dix. Par ailleurs, le nombre de festivals de musique subventionnés par le ministère des Affaires culturelles passa de quarante-trois en 1970 à quatre-vingt-deux en 1973. L'action de la direction de la¹¹ Musique en ce domaine répondait à trois objectifs. Il s'agissait d'abord d'aider des festivals de prestige international, en particulier dans la région parisienne et en Provence. En coordonnant ces manifestations tout au long de l'été et de l'automne, l'idée était de favoriser une forme de tourisme musical. Ensuite, des aides étaient destinées à des manifestations spécialisées dans un domaine, comme les festivals de Royan et la Rochelle consacrés à la musique d'avant-garde et de recherche. Enfin, le ministère souhaitait d'une manière générale élever le niveau des festivals, en particulier s'ils sont associés à une mise en valeur du patrimoine architectural.

En ce qui concerne la formation, les résultats étaient plus mitigés. Entre 1969 et 1973, le nombre de conservatoires régionaux, d'écoles nationales et d'écoles agréées était passé respectivement de dix à seize, de neuf à dix-huit et de quatorze à seize. En revanche, aucun nouvel établissement supérieur n'avait vu le jour. Le bilan de l'enseignement spécialisé restait globalement positif, même s'il était largement en-deçà des objectifs fixés en 1969. Le nombre d'élèves fréquentant des établissements contrôlés par l'État augmenta considérablement (de 65 031 à 102 867) au cours des années 1970. La progression du nombre d'élèves dans les écoles agréées, passant du simple au double, constitua un élément positif dans la lutte contre les « déserts musicaux ». Ces écoles se trouvaient en effet majoritairement dans des petites agglomérations qui étaient jusqu'alors exclues de l'enseignement musical contrôlé par l'État. Les écoles agréées, bien qu'encore peu nombreuses, permirent à certaines régions de sortir d'une forme d'isolement par rapport à l'enseignement musical. Si celui-ci commençait à être

¹¹ La musique obtint son autonomie administrative au sein du ministère en 1970 sous la forme d'une direction de la Musique, de l'Art lyrique et de la Danse.

un peu plus équilibré entre Paris et la province, la « décentralisation centralisée » voulue par Landowski était encore loin d'être une réalité. Le projet de créer cinq établissements supérieurs en province étant resté lettre morte¹², Paris restait le passage obligé pour quiconque souhaitait faire une carrière dans le monde musical.

Outre le plan en faveur de la formation et de la diffusion qui constituait les deux axes majeurs de la politique de Marcel Landowski, un soutien à la création contemporaine était organisé. Cela consistait en une aide financière octroyée par l'État au compositeur, une indemnité forfaitaire pour le matériel et une subvention destinée à l'organisme qui assurera la première exécution de l'œuvre. Entre 1965 et 1974, l'État accrut son effort en faveur de la création contemporaine, le nombre de commandes à des compositeurs passant de douze à soixante-dix-neuf. Cependant, cette politique ne fit pas l'unanimité. Il était reproché à la direction de la musique, en particulier par Maurice Fleuret, alors critique musical au *Nouvel Observateur*, l'absence de plan d'ensemble pour la diffusion de la musique contemporaine. Non seulement les aides ponctuelles aux compositeurs étaient trop faibles et pas assez nombreuses, mais les choix faits par la direction de la Musique étaient jugés partiels. À travers cette critique sur les choix esthétiques de Marcel Landowski resurgit le débat entre les compositeurs avant-gardistes et les autres qui secoua le monde musical en 1966, ainsi que la question du profil du directeur de la Musique, un compositeur étant plus soupçonné de choisir en fonction de ses propres goûts qu'un administrateur. Plus globalement, c'est la légitimité des modalités d'intervention de l'État dans le domaine artistique qui était en question.

Après huit années passées à la tête de la direction de la Musique, Marcel Landowski dut quitter son poste à la suite des élections présidentielles de 1974 qui vit la victoire de Valéry Giscard d'Estaing et la nomination d'un nouveau secrétaire d'État à la culture, Michel Guy. Si les objectifs fixés en 1969 lors du lancement du plan étaient encore loin d'être atteints, celui-ci eut le mérite de lancer un mouvement de fond en faveur de la musique, mouvement que d'aucuns jugèrent irréversible.

B. Le septennat giscardien ou l'absence d'une politique globale de la musique

En matière culturelle, le septennat giscardien se caractérisa par une relative indifférence. Le fait que le ministère des Affaires culturelles devînt un simple secrétariat

¹² Le Conservatoire National Supérieur de Musique (CNSM) de Lyon vit finalement le jour en 1979. Il reste encore aujourd'hui le seul établissement de formation supérieure avec le CNSM de Paris.

d'État à la Culture traduisit bien la place modeste que le nouveau Président entendait donner à la culture au sein de sa politique. En dépit de la faiblesse des moyens financiers dont il disposait, Michel Guy, qui fut secrétaire d'État à la Culture de juin 1974 à août 1976, fit preuve d'un réel volontarisme, se présentant notamment comme l'homme du renouveau dans l'aide à l'art contemporain. Dans ce contexte, le départ de Marcel Landowski de la direction de la Musique était logique. Son remplacement par Jean Maheu, énarque, membre de la Cour des comptes, constitua alors un changement important, notamment au regard des polémiques concernant le profil du directeur de la Musique. En nommant un administrateur, *a priori* neutre artistiquement, Michel Guy se préservait, au moins en partie, des suspicions de partialité dont avait fait l'objet Marcel Landowski. Ce fut d'ailleurs dans le domaine de la création contemporaine que l'action de Jean Maheu se distingua particulièrement.

1. Les débuts d'une politique d'aide à la création contemporaine

Si des aides en faveur de la musique contemporaine existaient dès 1966 via des commandes d'œuvre, celles-ci ne constituaient pas une politique à proprement parler, mais un soutien ponctuel et hétérogène à quelques compositeurs. L'arrivée de Jean Maheu à la direction de la Musique en 1975 marqua alors un changement capital dans le soutien apporté à la musique contemporaine, en ce que celle-ci devint pour la première fois un secteur d'intervention important et non plus marginal. En juillet 1975, lors d'une réunion réunissant les principaux acteurs du monde de la création contemporaine, Jean Maheu annonça la mise en œuvre d'une « politique nationale de la recherche musicale »¹³. Cette réunion, qui se tenait à Angers, intervint dans un contexte de recomposition du milieu de la musique contemporaine. En effet, une institution, alors en cours de constitution, allait bouleverser le champ musical français : l'IRCAM. La création d'un département musical au sein du centre culturel Beaubourg fut décidé dès 1969 par Georges Pompidou. Ce département était alors confié à Pierre Boulez qui le baptisa IRCAM, sigle signifiant Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique. Au-delà du retour de Pierre Boulez, qui se considérait depuis 1966 comme exilé politique, dans les institutions musicales françaises, la création de l'IRCAM constitua un tournant majeur dans l'histoire de la musique contemporaine, par la place centrale que cette institution allait occuper. Pierre Boulez précisa son projet en mars

¹³ Pour plus de détails sur la genèse de cette politique, voir Anne VEITL *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la recherche musicale et l'Etat en France de 1958 à 1991*, L'Harmattan, 1997, p. 95 et sq.

1974, au cours d'une conférence de presse au Théâtre de la Ville, mettant en avant sa volonté d'autonomie par rapport à la direction de la Musique. Cela ne manqua pas de susciter une réaction de méfiance de la part de Marcel Landowski, directeur de la Musique pour quelques mois encore, qui craignait de voir l'IRCAM prendre une situation de monopole sur la création contemporaine. Un des enjeux cruciaux pour Jean Maheu était donc de définir une politique qui permît à des compositeurs d'exister en dehors du projet de Pierre Boulez. À la suite de la réunion d'Angers de juillet 1975, il semblait clair que l'IRCAM avait l'ambition de jouer un rôle à la fois central et international, et ce de façon indépendante par rapport à la politique de la direction de la Musique.

La politique de Jean Maheu consista alors à diversifier les aides attribuées aux compositeurs. Il s'agissait non plus seulement d'aider financièrement des compositeurs, mais également d'agir sur les conditions sociales et techniques de l'activité de composition à long terme. D'abord, les aides aux compositeurs se multiplièrent et prirent de nouvelles formes. Des bourses de création d'un montant de soixante dix mille francs furent attribuées à des compositeurs ce qui leur permettait de suspendre leur activité professionnelle et ainsi se consacrer entièrement à leur projet de composition durant une année sabbatique. Mais la principale innovation résidait dans l'aide à des studios et des centres de recherche musicale. L'idée était de permettre un certain pluralisme de création en aidant des pôles de recherche décentralisés par rapport à l'IRCAM. Dès 1976, six centres¹⁴ bénéficièrent d'une aide substantielle – entre 150 000 et 600 000 francs – afin qu'ils pussent s'équiper en matériel technique et constituer des équipes associant scientifiques et compositeurs. Comparées au dix millions de francs dont disposaient l'IRCAM en 1977, l'année de son inauguration, ces subventions pouvaient paraître dérisoires. Elles permirent cependant de soutenir des projets alternatifs en dehors de l'institution boulezienne et assurer ainsi une forme de diversité dans le monde de la création contemporaine. Ces aides eurent pour conséquence de créer une dynamique autour de ces différents centres de recherche, poursuivant chacun leur conception propre de la recherche musicale.

¹⁴ Le Groupe de Musique Expérimentale de Marseille (GMEM), le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB), le Centre International de Recherche Musicale (CIRM) situé à Nice, le Centre d'Études de Mathématiques et Automatiques Musicales (CEMAMu) fondé par Iannis Xenakis, l'Association pour la Création et la Recherche sur les Outils d'Expression (ACROE) et le Centre Européen de Recherche Musicale (CERM) situé à Metz, les deux derniers venant d'être créés.

Le départ de Jean Maheu de la direction de la Musique¹⁵ en 1979 provoqua un ralentissement de cette politique. Son successeur, Jacques Charpentier, se focalisa en effet sur l'enseignement et le patrimoine national musical.

2. L'échec de la réforme de l'enseignement

En dehors de la politique d'aide à la création contemporaine, Jean Maheu avait l'ambition de réformer le système de l'enseignement musical supérieur. En effet, malgré l'intention contenue dans le « plan Landowski » de créer des établissements supérieurs en province, le CNSM de Paris restait en 1975 le seul établissement à former des musiciens professionnels. Tout en poursuivant la mise en place du plan lancé par son prédécesseur, Jean Maheu entendait introduire un projet de décentralisation de l'enseignement supérieur. À cette fin, il constitua en 1975 un groupe de réflexion qui publia un rapport pour une réforme de l'enseignement en 1979. Ce rapport ne remettait pas en cause le schéma pyramidal conçu par Marcel Landowski, avec son réseau d'établissements hiérarchisés contrôlés par l'État. En revanche, il insistait sur la nécessité de renouveler l'enseignement spécialisé. Celui-ci était en effet uniquement tourné vers la formation de professionnels et le répertoire classique. Le rapport préconisait ainsi d'orienter la formation également vers les amateurs, et d'ouvrir les conservatoires à la musique contemporaine. Cela supposait également de réformer l'enseignement supérieur, qui était resté jusqu'alors relativement hermétique à la musique de son époque.

Le projet prévoyait en outre de créer d'autres établissements supérieurs du niveau du CNSM de Paris en région. L'objectif était alors de former des musiciens professionnels destinés à intégrer les orchestres de région créés par le plan Landowski, ce qui leur conférerait une identité locale plus forte et une réelle professionnalisation. Le rapport de 1979 proposait également la création d'un « Institut national des hautes études musicales », conçu comme un complément de formation aux musiciens professionnels, ouvert à toutes les disciplines instrumentales ainsi qu'à la recherche musicale. Ce projet fut particulièrement mal reçu par le directeur du CNSM de Paris, Raymond Gallois-Montbrun¹⁶. S'il n'était pas opposé à la création d'autres centres de formation supérieure en province, il considérait ce projet d'institut comme une concurrence directe pour son établissement. Mais le directeur du CNSM de Paris

¹⁵ Il fut forcé de quitter son poste à la suite d'un désaccord avec le cabinet du ministre sur un projet de réforme de l'enseignement musical supérieur (cf. paragraphe suivant).

¹⁶ Il fut directeur du CNSM de 1962 à 1984.

n'était pas le seul à être hostile à ce projet de réforme. Sans doute peut-on voir dans cette opposition un attachement au modèle centralisé et à une institution presque bicentenaire qui a vu passer tous les grands noms de la musique française. Jean Maheu dut finalement quitter son poste en 1979 à la suite de pressions exercées par un membre influent du cabinet du ministre¹⁷. Jacques Charpentier, compositeur qui lui succéda à la tête de la direction de la Musique, se contenta de poursuivre la mise en place du « plan Landowski » avec le peu de moyens dont il disposait.

3. La musique en crise ?

C'était en tout cas la question que posait Louis Dandrel, journaliste au *Monde de la Musique* à quelques semaines des élections présidentielles de 1981¹⁸. Il reconnaissait pourtant un certain nombre de progrès au cours des sept dernières années. La mise en place du « plan Landowski », bien qu'incomplète, avait amélioré la qualité de l'enseignement et permit une diffusion plus large avec la création d'orchestres régionaux. Par ailleurs, l'opéra de Paris avait connu des années fastes sous la direction de Rolf Liebermann, en renouant avec sa prestigieuse tradition. Si le budget de la musique avait légèrement augmenté à l'intérieur du budget total du ministère de la Culture, passant de 15% à 19 %, cela restait largement insuffisant pour mener une politique globale de la musique. Sur le million d'élèves fréquentant une école de musique, seuls cent mille étudiaient la musique dans un établissement aidé par l'État, le reste suivant des cours dans des écoles privées ou financées exclusivement par les municipalités. Les orchestres des Pays de la Loire et d'Île-de-France étaient en proie à de graves difficultés financières tandis que le festival de la Rochelle voyait sa subvention diminuer de moitié en 1980. Mais au-delà du manque de moyens, les conceptions du ministère en matière musicale étaient en cause. Louis Dandrel qualifiait ainsi les ambitions de l'État de « *rétrogrades* », soulignant qu'il vivait avec « *un demi-siècle de retard* », que ce soit dans le domaine de l'enseignement ou celui de la création. L'enseignement était en effet presque exclusivement orienté vers la formation de musiciens professionnels, la formation d'amateurs n'étant pas réellement pris en compte. Tout le système mis en place par le plan Landowski visait, au moyen d'un parcours sélectif, à former des musiciens capables d'entrer au CNSM de Paris. Par ailleurs, seule la musique classique, et depuis peu la musique contemporaine, étaient considérées comme légitimes à recevoir des

¹⁷ Il s'agissait d'Isabelle du Saillant, par ailleurs sœur cadette de Valéry Giscard d'Estaing.

¹⁸ *Le Monde de la Musique*, avril 1981.

aides de l'État. Autrement dit, « *la musique officielle, c'[était] la musique savante, et de préférence celle d'avant Schönberg* »¹⁹. Il semblait alors impensable pour le ministère de la Culture de subventionner d'autres formes de musique, qui pourtant représentaient la majorité des pratiques des Français. Une enquête menée par le Service des études et de la recherche du ministère de la Culture en décembre 1981 révélait que la chanson était le type de musique le plus écouté (38% des interrogés la plaçait en tête), devant un ensemble constitué par le rock, le folk, le jazz et la musique-pop (15%), la musique classique arrivant en troisième position²⁰. Parmi les Français pratiquant un instrument, ils étaient près de cinq fois plus nombreux à jouer dans une formation pop ou jazz que dans un orchestre classique. Ce sondage montrait également la persistance de fortes inégalités sociales devant l'accès à la musique.

Ce constat d'un double décalage entre les actions du ministère et la réalité des pratiques musicales des Français, et entre le désengagement financier de l'État et le phénomène de société qu'était devenue la musique, avait également été fait par un rapport du Conseil économique et social sur les *Perspectives de la musique et du théâtre lyrique en France*, publié en 1980. Présenté par Daniel Moreau, ex-responsable CGT à la SNCF, le rapport dressait une analyse sévère de la situation musicale tout en avançant des propositions. Les critiques portaient principalement sur l'enseignement et la situation professionnelle des musiciens. Partant du constat que la musique faisait l'objet d'une demande croissante de la part des Français mais que de fortes inégalités sociales persistaient, le rapport soulignait l'échec de l'enseignement, tant à l'école que dans les conservatoires, à corriger ces inégalités. Le « rapport Moreau » signalait ainsi la faible place accordée à la musique, de l'école primaire à l'université. Les instituteurs n'ayant pas reçu de formation musicale, les élèves entraient au collège avec très peu de notions de musique. De plus, la musique était considérée comme une matière mineure, souffrant d'un manque de professeurs diplômés et d'équipements adéquats. Simple option facultative à l'épreuve de baccalauréat, la musique était logiquement peu développée dans l'enseignement supérieur, où seules dix-huit universités sur soixante-six proposaient des études musicologiques. En ce qui concerne l'enseignement spécialisé, le rapport pointait du doigt les inégalités régionales qui n'avaient pas été comblées par le « plan Landowski » : certaines régions n'avaient en effet pas encore de conservatoire national de région et de nombreux départements ne disposaient pas d'école nationale. Enfin, la situation des musiciens professionnels et des compositeurs allait en se

¹⁹ *ibid.*

²⁰ MINISTERE DE LA CULTURE *Deux ans d'action pour la musique et pour la danse 81-83*, Cahiers du Cenam, numéro spécial, décembre 1983, p. 49.

dégradant. Les premiers connaissaient un taux de chômage très élevé et d'importantes disparités de revenus entre les orchestres parisiens et ceux situés en région, tandis que les seconds avaient beaucoup de difficultés à pouvoir vivre de leur art.

D'une manière générale, le rapport Moreau plaidait en faveur du développement de la musique en France. L'un des éléments les plus significatifs de ce rapport était qu'il ne considérait pas la musique dans une approche esthétique, mais comme une activité sociale. En ce sens, il se plaçait dans une perspective de « développement culturel », la philosophie d'action introduite par Jacques Duhamel au ministère des Affaires culturelles au début des années soixante-dix²¹. Succédant à « l'action culturelle » telle que définie par André Malraux, le développement culturel se caractérisait par une approche plus anthropologique de la culture et la reconnaissance de la diversité des pratiques culturelles. On reconnaît ici les thèses de Michel de Certeau qui contribua effectivement à redéfinir les politiques culturelles par sa collaboration avec le Service des études et de la recherche²². Toutefois, cette nouvelle philosophie d'action eut peu de traductions concrètes dans les politiques mises en place, et encore moins dans le domaine musical²³. Le rapport Moreau préconisait donc de considérer la musique dans sa fonction sociale, et non pas comme un simple divertissement. Il appelait également de ses vœux la mise en place d'une politique globale et cohérente de la musique. Très bien accueilli à la fois par le Conseil économique et social et par la presse, le rapport Moreau, constatant les insuffisances des politiques musicales menées jusque là, constituait d'une certaine manière une base de travail pour le futur pouvoir.

C'est dans ce contexte qu'intervint l'élection de François Mitterrand à la présidence de la République en mai 1981. Pour la première fois sous la V^e République, la gauche accédait au pouvoir. Des scènes de liesse, de déferlement de joie se déclenchèrent un peu partout en France, mais surtout place de la Bastille, lieu hautement symbolique. Le 21 mai, jour de l'investiture du nouveau Président, la Marseillaise, dans l'orchestration de Berlioz, retentit sous la baguette de Daniel Barenboïm dirigeant l'Orchestre de Paris, comme un prélude à une nouvelle politique musicale.

²¹ POIRRIER, *op. cit.*, p. 131-132.

²² *Ibid.* p. 127-129.

²³ Sur l'échec du Conseil de développement culturel, voir Augustin GIRARD « Une politique globale et interdisciplinaire de développement culturel », in GENTIL, GIRARD, RIOUX, SIRINELLI, *op. cit.*, p. 208-212.

II. Jack Lang : la volonté de rupture au ministère de la Culture

Nommé le 22 mai 1981 ministre de la Culture au sein du gouvernement Mauroy, Jack Lang afficha très rapidement ses intentions de rupture avec les politiques culturelles menées précédemment. Il affirmait ainsi : « *Je pense, je dois penser que le ministre de la Culture ne succède à personne. Nous avons, c'est vrai, un héritage à assumer, à transmuier. Nous avons surtout à concevoir une politique inédite* »²⁴. Jack Lang incarnait dans le domaine culturel la volonté de « changer la vie » du Président socialiste nouvellement élu. De plus, la victoire du 10 mai 1981 avait créé une dynamique, un climat presque euphorique, qui était propice à une politique culturelle audacieuse et volontariste, en tous les cas synonyme de changement.

A. Un nouveau modèle de politiques culturelles

1. Un ministre dynamique et son budget historique

Homme de théâtre – il fonda un festival à Nancy dans les années 1960, puis dirigea le Théâtre National de Chaillot de 1972 à 1974 – Jack Lang n'entra en politique qu'en 1977, en étant élu conseiller municipal à Paris lors des élections de mars 1977, qui vit la gauche remporter de nombreuses villes de plus de 30 000 habitants. Il fut ensuite nommé délégué national à l'action culturelle en 1979 par François Mitterrand, à l'issue du congrès du parti socialiste (PS) de Metz marqué par la victoire du courant mitterrandien sur le courant rocardien. Le PS était alors dans une période de formation de son programme d'action culturelle.

a. *Le PS à la recherche d'une politique culturelle*

Le PS commença de se soucier de former une doctrine dans le domaine culturel en 1973, avec la création du Secrétariat national à l'action culturelle (SNAC) confié à Dominique Taddéi. Il s'agissait alors pour le PS de rattraper son retard en ce domaine sur le parti communiste (PC)²⁵. Le SNAC essaya ainsi de se démarquer à la fois de la conception de Malraux et de la position du PC, qui tous deux concevaient la culture comme un patrimoine d'œuvres devant être partagé par le plus grand nombre²⁶. Il développa alors une doctrine mêlant combat culturel et combat politique. Autrement dit, le changement politique était

²⁴ *Le Monde*, 5 septembre 1981.

²⁵ Laurent MARTIN *Jack Lang. Une vie entre culture et politique*, Éditions Complexe, 2008, p. 120.

²⁶ Philippe UFRALINO *L'invention de la politique culturelle*, La documentation française, 1996, p. 308.

étroitement associé à un travail d'animation culturelle. Tandis que le PC traçait une séparation nette entre l'artiste et le politique, le SNAC était plus proche d'un discours socioculturel, privilégiant l'animation à la création²⁷. Parallèlement aux réflexions du SNAC, un deuxième pôle d'articulation se constitua entre le PS et les politiques culturelles à la suite des élections municipales de 1977. Regroupés au sein de la Fédération nationale des élus socialistes et républicains (FNESR), les élus locaux socialistes infléchirent la position du PS en faveur des créateurs. La pratique du pouvoir les amena à construire des programmes culturels pragmatiques, moins en prise avec les luttes partisans. À l'inverse, le SNAC développait des propositions abstraites, s'inscrivant pleinement dans la lutte politique par une dénonciation du capitalisme et de la culture bourgeoise.

La dissolution du SNAC en 1979, et son remplacement par Jack Lang en tant que délégué national à l'action culturelle marqua une étape importante dans les positions du PS concernant les questions culturelles. Plusieurs éléments pouvaient expliquer ce choix. D'abord, François Mitterrand n'appréciait guère les options socioculturelles de Dominique Taddéi, qui, de surcroît, avait soutenu Michel Rocard lors du congrès de Metz. Le choix de Jack Lang dépendait également d'une question d'image. François Mitterrand était en effet associé à un certain archaïsme, tandis que Michel Rocard incarnait la modernité. Jack Lang était alors censé symboliser la jeunesse (il n'avait pas encore quarante ans au moment du congrès de Metz) et la modernité culturelle. Il s'agissait également de rapprocher François Mitterrand des créateurs et des artistes, jusque là plutôt attirés par le PC. Dans cette optique, Jack Lang fut choisi pour ses qualités propres, qu'il avait pu exercer en particulier lors de son expérience d'organisateur du festival de Nancy. Doué de l'art de la communication, il savait cultiver l'amitié des artistes et mobiliser une équipe. Doté d'une « *énergie tourbillonnante* », cet « *agitateur d'idées [savait] créer l'événement par son dynamisme, sa passion et parfois ses provocations* »²⁸. Dès lors, la tâche de Jack Lang était moins de construire un programme précis de politiques culturelles que de rallier les artistes, les créateurs et les intellectuels autour de la candidature de François Mitterrand. Dans ce but, il s'ingénia, avec une réussite certaine, à organiser des rencontres et des colloques, ou à convaincre des personnalités d'afficher leur soutien au candidat socialiste. Toutefois, s'il affirmait lui-même qu'il « *croy[ait] peu aux programmes culturels* », mais plutôt « *à la détermination audacieuse et*

²⁷ Depuis le milieu des années soixante, il existait dans les façons de concevoir les politiques culturelles une opposition entre « animation », issu des mouvements d'Éducation populaire, qui vise à mettre en place une médiation entre le public et les œuvres, et « création », qui met l'accent sur l'artiste, faisant le pari d'une rencontre directe entre le public et les œuvres, d'un choc esthétique, sans passer par un discours pédagogique.

²⁸ *Le Monde*, 24-25 mai 1981.

lucide des responsables et aux utopies mobilisatrices de l'imagination populaire »²⁹, quelques grandes orientations sur une nouvelle politique culturelle étaient apparues au cours de la campagne électorale³⁰. En premier lieu, une politique éducative ambitieuse était envisagée. Parmi les propositions de François Mitterrand figurait ainsi une loi-programme sur l'éducation artistique. Favoriser l'accès à la culture, que ce soit à l'école, dans les établissements spécialisés ou les institutions culturelles, était présenté comme un objectif essentiel. Ensuite, la décentralisation était vue comme un moyen de vaincre les « déserts culturels », en multipliant les foyers de création et de diffusion sur l'ensemble du territoire. Enfin, la création allait être encouragée, par de nouveaux moyens financiers et la garantie du pluralisme. Le projet socialiste pour la culture était dès lors très vaste et relativement flou, d'autant plus que le sens du mot « culture » était élargi. Il ne concernait non plus seulement les Beaux-Arts, mais l'ensemble des activités humaines, c'est-à-dire que le terme prenait une acception anthropologique. Cette vision globale de la culture, qui tendait à faire de chaque citoyen un créateur et non pas un consommateur, faisait du changement culturel un préalable à la transformation sociale.

b. *Un budget doublé pour une politique large et ambitieuse*

Une fois nommé ministre de la Culture, la première bataille de Jack Lang fut celle du budget. Des revendications pour un budget équivalant à 1% du budget de l'État étaient apparues dans les années soixante, notamment autour de Jack Ralite, député communiste à partir de 1973. Or, le budget de la Culture était resté bien éloigné de cet objectif, atteignant 0,61% sous Jacques Duhamel pour décliner ensuite durant les dernières années du mandat de Valéry Giscard d'Estaing (0,47% en 1981). Si les réticences du ministère du Budget ne permirent d'atteindre ce chiffre hautement symbolique, l'augmentation du budget de la Culture à 0,76% du budget national constituait un réel événement. Ce bond du budget, passant de trois à six milliards de francs, fut présenté comme historique par Jack Lang et son équipe. Lors du vote du budget à l'Assemblée nationale le 17 novembre 1981, le ministre entama son discours par ces mots, comme pour insister sur le caractère extraordinaire de cette augmentation : « *Doubler le budget en temps de crise, est-ce bien raisonnable ?* »³¹. Évoquant une « *nouvelle naissance* » du ministère de la Culture, Jack Lang profita de cette

²⁹ Cité in URFALINO, *op. cit.*, p. 312-313.

³⁰ MARTIN, *op. cit.*, p. 126-128.

³¹ AN, 17 novembre 1981

rupture quantitative pour s'afficher comme le ministre du changement. Toutefois, le projet socialiste en matière culturelle restait flou et les premières déclarations de Jack Lang consistèrent principalement à faire preuve d'un volontarisme et d'une énergie à toute épreuve. « *Ne rien sacrifier à rien est la seule priorité* »³² déclarait-il ainsi. Ce volontarisme était au cœur du discours du 17 novembre, empreint d'un lyrisme et d'un optimisme inhabituel pour les discours budgétaires. Affirmant que « *les Français [avaient] franchi la frontière qui sépar[ait] la nuit de la lumière* »³³ en élisant François Mitterrand, Jack Lang se plaçait délibérément et avec une emphase certaine dans la rupture produite par le 10 mai 1981.

Outre l'augmentation historique de son budget, la nouvelle dimension prise par le ministère de la Culture se traduisit par une volonté de mener une politique culturelle au sens le plus large possible. Ainsi, Jack Lang revendiqua, sans grand succès, de vastes compétences pour son ministère. Il avait demandé notamment d'obtenir les attributions de la communication, ainsi que la formation de délégations interministérielles pour tout dossier qui pouvait concerner le domaine culturel (l'éducation artistique à l'école par exemple), ce qui lui fut refusé. En affirmant qu'il y avait « *quarante-quatre ministres de la Culture* »³⁴, Jack Lang entendait insister sur la priorité qu'était devenue la culture pour le gouvernement socialiste, signifiant par là la fin d'une certaine marginalité qui avait prévalu auparavant. Surtout, grâce à des moyens financiers sans précédent, Jack Lang pouvait mener de front des politiques dans différents secteurs. Ce refus de privilégier un domaine par rapport à un autre constituait également une nouveauté au ministère de la Culture. Enfin, par son style même, Jack Lang imprima un autre climat rue de Valois. Son habileté dans les relations publiques et avec les médias, son goût pour l'évènementiel et la fête, son énergie tenace, ainsi que ses relations privilégiées avec François Mitterrand donnèrent à l'action ministérielle en faveur de la culture une visibilité et une ampleur inconnue jusque là.

2. Des orientations inédites

Au-delà de l'augmentation du budget et de la personnalité même du nouveau ministre, la politique culturelle de Jack Lang se caractérisa par des orientations jusque là inexplorées. S'il ne faut pas sous-estimer les éléments de continuité³⁵ qui étaient bien présents en dépit du

³² *Le Monde*, 5 septembre 1981

³³ Journal officiel, 17 novembre 1981.

³⁴ *ibid.*

³⁵ MARTIN, *op. cit.*, p. 156.

discours de rupture du ministre, ce furent ces nouvelles options qui marquèrent la spécificité de la politique de Jack Lang.

a. Une conception anthropologique de la culture

L'élargissement du sens donné au terme « culture », s'il constitua un des éléments les plus marquants de la politique de Jack Lang, fut le résultat d'un processus entamé dès le milieu des années soixante. En effet, la démocratisation de la culture souhaitée par André Malraux montra rapidement ses limites. Les classes populaires restaient largement exclues de l'accès aux « grandes œuvres de l'humanité », ce qui avait pourtant été la mission principale du ministère des Affaires culturelles lors de sa création. Dans le même temps, la contestation, notamment dans le milieu intellectuel, de la ligne de fracture entre culture légitime et culture populaire, était grandissante. La notion de « développement culturel » introduite par Jacques Duhamel sanctionna la reconnaissance institutionnelle de cette contestation, sans pour autant que cela se traduisît par des actions concrètes en faveur du pluralisme culturel et de la créativité des individus. La politique menée à partir de 1981 se situait d'une certaine façon dans ce prolongement. Mais, pour la première fois, le ministre de la Culture affirmait haut et fort qu'il devait s'occuper autant des arts dits « mineurs » que de ceux considérés comme majeurs. Jack Lang affirmait sa volonté que « *les portes du ministère [fussent] largement ouvertes, notamment à tous ceux qui en avaient été trop longtemps écartés* »³⁶. Sa conception de la Culture entraînait en résonance avec la pensée de Michel de Certeau : « *Le grand changement, le premier changement que nous avons introduit consiste à dire à chaque Français : la culture, c'est vous. Dans chacun de vos actes de la vie quotidienne, vous faites acte de culture, acte de création de la beauté* »³⁷. Le décret du 10 mai 1982 fixait, entre autres, comme mission au ministère de la Culture de « *permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents* »³⁸. Ainsi, le domaine d'intervention du ministère n'était plus seulement celui des « beaux-arts ». Toute forme de créativité se devait d'être soutenue. La bande dessinée, le rock, la mode, ou encore le cirque, jusqu'alors ignorés par l'État, firent dès lors l'objet de politiques spécifiques. Ce processus de légitimation prit la forme de subventions ou de création d'institutions (comme l'atelier-école de bande dessinée à Angoulême), mais aussi, et peut-être surtout, d'une

³⁶ *L'Heure de vérité*, Antenne 2, 9 décembre 1982.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ MARTIN, *op. cit.*, p.191.

reconnaissance symbolique de la part de l'État. Par son soutien à des activités et des pratiques jusqu'alors peu reconnues, celui-ci eut un effet d'entraînement, notamment auprès des collectivités locales. Cette politique d'élargissement du champ culturel fut la cible de nombreuses critiques. Il fut reproché à Jack Lang de pratiquer un relativisme culturel, conduisant à un nivellement des valeurs. Pour les opposants à cette politique, Jack Lang tenait un « *discours populiste, voire ouvriériste sur la spontanéité culturelle des citoyens* », renvoyant aux « *principes mi-sociologiques mi-rêveurs de 1968* »³⁹. Pour Philippe Urfalino, la politique de Jack Lang marqua la dissolution de la politique culturelle⁴⁰. En renonçant à l'universalisme et en pratiquant une forme d'éparpillement, les politiques menées par le ministère de la Culture ne répondaient plus à un système de fins, comme avait pu l'être l'objectif de démocratisation au temps d'André Malraux. Pourtant, derrière l'apparente hétérogénéité des actions ministérielles et le caractère souvent médiatique de celles-ci, se cachait une certaine cohérence qui consistait à ne pas hiérarchiser *a priori* les pratiques culturelles et à donner à chacune d'elles la possibilité de s'exprimer⁴¹.

b. Rapprocher économie et culture

Le rapprochement de l'économie et de la culture fut la seconde innovation majeure de la politique langienne. Traditionnellement, ces deux secteurs étaient jugés inconciliables. La conception romantique de l'art faisait qu'il existait une méfiance, voire un mépris des artistes envers la technique, l'industrie, et le matérialisme en général. Ceci avait été renforcé par la critique des « industries culturelles », par les sociologues de l'École de Francfort notamment, accusées de véhiculer des produits standardisés et uniformisés. La reconnaissance de la dimension économique de la culture, qui put surprendre de la part d'un gouvernement socialiste qui se déclarait hostile à l'économie de marché, se manifesta de plusieurs manières. D'abord, l'argument utilisé fut celui de la lutte contre la crise économique. La culture était alors présentée comme un moyen de vaincre le chômage, qui était alors la priorité du gouvernement Mauroy. Cela se traduisit par un renforcement de l'administration culturelle, tant au ministère qu'au sein des Directions régionales des affaires culturelles (DRAC), et par une professionnalisation des acteurs de la vie culturelle. Mais à partir de 1983, ce fut la prise en charge des industries culturelles qui constitua le cœur des actions de Jack Lang en faveur

³⁹ *Le Figaro*, 18 novembre 1981.

⁴⁰ URFALINO, *op. cit.* p. 326.

⁴¹ MARTIN, *op. cit.*, p. 227.

du rapprochement entre économie et culture. En lançant le slogan « Économie et culture, même combat » lors d'une conférence de l'Unesco à Mexico en 1982, Jack Lang bouleversa l'attitude de l'État vis-à-vis des industries culturelles. Plutôt que de considérer la culture et l'économie comme profondément antinomiques, l'option adoptée par le ministre consistait à prendre acte de l'importance prise par les industries culturelles, et d'en déduire la nécessité d'une intervention étatique pour les encadrer. Deux mécanismes étaient ici à l'œuvre. D'une part, il s'agissait de redonner une compétitivité aux industries culturelles françaises, mises à mal par la concurrence étrangère. Cela s'inscrivait en partie dans une dénonciation de l'impérialisme culturel états-unien, exprimée notamment lors du discours de Mexico, qui lui fut beaucoup reprochée⁴². Jack Lang souhaitait contester le monopole des industries culturelles par une seule nation en utilisant les mêmes armes qu'elle⁴³, afin de rétablir le rayonnement culturel de la France dans le monde. D'autre part, les industries culturelles, si elles n'étaient pas encadrées, étaient jugées néfastes pour les créateurs et les structures indépendantes. Il importait dès lors de ne pas laisser le monde de la culture entre les seules mains du marché, accusé de créer des situations de monopole sur le marché intérieur. Cela se traduisit par des mesures dans le domaine de l'audiovisuel, des aides en faveur de l'industrie du disque ou encore la loi de 1981 sur le prix unique du livre.

c. L'accent mis sur la création

L'importance accordée à la création fut sans aucun doute l'une des caractéristiques les plus saillantes de l'action de Jack Lang. Si la création était une préoccupation réelle pour certains de ses prédécesseurs, comme André Malraux, Jacques Duhamel ou Michel Guy, les dernières années du septennat de Valéry Giscard d'Estaing furent marquées par un net infléchissement en faveur de la conservation du patrimoine. Jack Lang souhaitait ainsi redonner toute sa place à la fonction de soutien à la création, rôle que jouait déjà l'État au temps de l'Ancien Régime par des commandes royales par exemple. Cet attachement à la création était une conviction profonde de Jack Lang, qu'il avait pu mettre en œuvre au temps du festival de Nancy ou lorsqu'il dirigea le Théâtre de Chaillot. En tant que ministre, il fit logiquement de la création une de ses priorités. Cette politique en faveur de la création prit la forme de fonds de soutien, de bourses, d'achats et de commandes publiques, en particulier

⁴²À titre d'exemple, son absence au festival du cinéma américain de Deauville en 1981 provoqua une vive polémique.

⁴³URFALINO, *op. cit.*, p. 318.

dans le domaine des arts plastiques. Mais ce qui caractérisa le plus cette politique de création fut qu'elle ne concernait pas seulement les beaux-arts. En effet, conformément à la volonté d'élargissement du champ culturel, toutes les formes de création étaient soutenues : la photographie, la mode, le *design* furent ainsi encouragés. Deux types de critiques prirent pour cible cette politique. D'une part, on craignait l'ingérence étatique dans le domaine esthétique. Autrement dit, les systèmes de bourses et de commandes publiques risquaient de faire émerger un art officiel. D'autre part, selon Philippe Urfalino, la valorisation de la création en tant que telle conduisait à diluer les missions originelles du ministère de la Culture⁴⁴. Cette conception « vitaliste » n'appréhenderait l'art qu'à travers l'innovation, et non plus au sein d'un ensemble d'œuvres qu'il s'agirait de transmettre aux générations présentes et futures selon la conception d'André Malraux.

Les nouvelles orientations prônées par Jack Lang trouvèrent en tout cas un relais en la personne de Maurice Fleuret, qu'il choisit comme directeur de la Musique.

B. Maurice Fleuret : le choix d'un directeur de la Musique atypique

Nommé directeur de la Musique et de la Danse le 28 octobre 1981, Maurice Fleuret apparut rapidement comme porteur d'une volonté de changement. Il souhaitait mettre en œuvre les convictions profondes qui l'animaient, ce qui provoqua un réel bouleversement à la direction de la Musique. Pourtant, ce choix de Jack Lang ne fit pas l'unanimité, y compris, et peut-être surtout au sein même de la direction de la Musique. Son parcours, son profil, ses prises de position, ses inclinations esthétiques faisaient en effet de Maurice Fleuret un choix audacieux, mais qui correspondait à la politique voulue par Jack Lang.

1. Un homme d'action au service d'une véritable philosophie de la musique

a. Une double carrière de journaliste et de directeur de festival

Né en 1932, Maurice Fleuret, après avoir fréquenté une école normale d'instituteurs et le conservatoire de Paris où il suivit notamment des cours de composition, mena une double carrière de journaliste musical et de directeur de festival. Il fut ainsi à la fois un observateur et un acteur de la vie musicale avant son entrée au ministère de la Culture. Il pratiqua son

⁴⁴ URFALINO, *op. cit.*, p. 320.

activité de journaliste principalement au *Nouvel Observateur* où il débuta en 1961⁴⁵. Pendant vingt ans, c'est-à-dire jusqu'à sa nomination à la direction de la Musique, il tint une chronique hebdomadaire où il exprimait ses conceptions de la musique. Le premier élément à souligner est qu'il s'opposa à plusieurs reprises à la politique de Marcel Landowski. S'il reconnaissait que le plan Landowski avait une certaine cohérence et commençait à porter ses fruits dans l'élargissement de l'accès à l'enseignement musical, il critiqua vivement certains aspects de cette politique. D'abord, Maurice Fleuret déplorait l'absence d'une véritable politique en faveur de la création contemporaine et les choix effectués en ce domaine qu'il jugeait partiels (cf. *supra*). Surtout, il se positionna contre l'imposition d'un modèle unique à toutes les régions comme le prévoyait le plan Landowski, avec un orchestre, un conservatoire et un théâtre lyrique. En ce sens, Maurice Fleuret était fondamentalement favorable à une véritable décentralisation qui laisserait aux régions la possibilité de choisir de manière plus souple ses propres structures musicales. Il souhaitait que celles-ci fussent ancrées dans une réalité locale, et non pas construites sur un modèle conçu à Paris⁴⁶. Les successeurs de Marcel Landowski à la direction de la Musique ne connurent pas un traitement plus clément, même si Maurice Fleuret reconnaissait les efforts de Jean Maheu pour la musique contemporaine. L'absence d'une prise en compte des pratiques amateurs constituait également un des points de tension sur lesquels le futur directeur de la Musique insistait. Le nombre d'ateliers de musique restait très faible en comparaison des besoins exprimés. Par ailleurs, les colonnes du *Nouvel Observateur* étaient le moyen pour Maurice Fleuret de communiquer sa passion pour la musique contemporaine. Ses chroniques privilégiaient ainsi les créations plutôt que les concerts classiques, ce qui lui fut souvent reproché⁴⁷. Il bousculait en effet les habitudes du monde musical classique, attaché aux œuvres reconnues du passé. Volontiers iconoclaste, il justifiait ses choix en ces termes : « *Quel intérêt peut-il donc y avoir à saisir les nuances d'interprétation qui différencient le style d'un musicien sans génie de celui de milliers d'autres qui s'acharnent sur le même répertoire ? Je ne vois là, pour ma part, qu'une coutume désuète dont la musique continue de faire les frais. [...] La musique du vingtième siècle est faite par les hommes du vingtième siècle pour les hommes du vingtième siècle. Pour moi, je le répète, l'événement hebdomadaire sera toujours la création d'une œuvre nouvelle, quoi qu'il se passe ailleurs. Parce que la naissance d'une musique a quelque chose de fort,*

⁴⁵ Le journal s'appelait alors *France Observateur*, et changea de nom en 1964.

⁴⁶ Noémi DUCHEMIN et Anne VEITL, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2000, p. 51.

⁴⁷ *La politique musicale selon Maurice Fleuret*, conférence-débat reproduite in DUCHEMIN, VEITL, *op. cit.*, p. XVII.

d'émouvant, d'unique et d'éternel à la fois. Parce que le présent et le futur sont plus exaltants que le passé. Parce que la vie est courte et que l'ivresse de la connaissance s'accommode mal du confort de l'habitude »⁴⁸.

Cette foi en la musique de son temps, Maurice Fleuret la concrétisa en devenant directeur de festivals. De 1968 à 1973, il organisa les Semaines musicales internationales de Paris (Smip), dont la principale particularité était de rapprocher le public et l'œuvre, en désacralisant celle-ci. Le succès de cette manifestation dut beaucoup à l'activisme de Maurice Fleuret et à sa volonté de renouveler les rapports entre les artistes et le public, afin que cette relation soit d'abord l'occasion d'un échange et non plus d'une consommation passive. Puis, en 1977, Pierre Mauroy lui demanda de prendre la tête d'un festival à Lille. L'ambition de Pierre Mauroy était alors de créer une grande manifestation d'action culturelle, capable de conquérir de nouveaux publics. Il s'agissait d'un véritable pari sur la culture, dans une région qui traversait une grave crise économique et qui comptait une forte proportion d'ouvriers. Maurice Fleuret releva ce défi en mettant en place un festival interdisciplinaire, où se côtoyait musique classique, musique contemporaine, jazz, musiques traditionnelles et du monde, mais aussi danse, cinéma et arts plastiques. Le festival de Lille se caractérisa également par une ouverture aux amateurs avec des concerts associant des chorales ou des fanfares de la région, ainsi que par l'investissement de lieux inhabituels, comme la rue où se tenaient des « concerts-promenades ». Outre la mise en application de sa conception de la musique, l'expérience du festival de Lille permit à Maurice Fleuret de se rapprocher d'élus locaux socialistes et d'enrichir sa vision de l'action culturelle.

b. Une conception originale de la musique

Au travers de sa double activité de critique musical et de directeur de festival transparaît une vision originale de la musique. En partie autodidacte, son rapport à la musique fut dès l'enfance particulier : « *dans mon village à Montbrison, il n'y avait pas d'organiste. C'était moi qui jouait de l'orgue. [...] De cet apprentissage solitaire et empirique, j'ai gardé une approche de la musique peu orthodoxe* »⁴⁹. Maurice Fleuret développa une vision presque mystique de la musique. Selon lui, l'engouement pour la musique était lié au déclin des religions et des idéologies. La musique constituait un facteur d'équilibre et d'harmonie pour

⁴⁸ Maurice Fleuret, *Le Nouvel Observateur*, 10-16 mars 1969, in DUCHEMIN, VEITL, *op. cit.*, p. XVIII.

⁴⁹ *Le Monde de la musique*, décembre 1981.

l'homme : « *on ne vend jamais autant de disques qu'en période de crise économique* »⁵⁰ affirmait-il ainsi. Une des idées qui lui tenait le plus à cœur était l'appropriation par chacun du geste sonore. Pour lui, tout son pouvait être musique : « *ce qui est essentiel, c'est le geste musical. Laisser courir sa main sur une rampe d'escalier est un geste musical. [...] Le son n'est que l'apparence fugace de quelque chose d'universel* »⁵¹. Il était très attaché à l'idée du plaisir naturel, spontané que pouvait procurer les phénomènes physiques de l'acoustique. Plaidant pour que l'éducation musicale des enfants fût fondée sur une approche empirique et non théorique, il mettait surtout en avant la dimension organique du son et de l'acoustique. Il souhaitait ainsi « *montrer aux enfants qu'un instrument peut être d'accès immédiat, spontané, je ne dis pas facile, mais qu'on peut se saisir d'un instrument pour en tirer des sons qui ne sont peut-être pas orthodoxes mais qui peuvent être des sons riches. [...] Toute notre évolution musicale en Occident a été un chemin vers le son pur, du Stradivarius au son électronique. Le concept a progressivement pris le pas sur tout autre chose* »⁵², faisant de la musique une « *abstraction* ». De nombreux voyages nourrirent également sa conception de la musique, notamment dans sa dimension mystique : « *je considère les instruments de musique comme des êtres vivants ; ils ont droit à des égards. En Afrique, quand les instruments sont fatigués, usés, on les enterre et on fait des funérailles. Je partage tout à fait la conception des Africains* »⁵³. Au début des années soixante-dix, il découvrit la civilisation balinaise, ce qui fut une véritable révélation. Dans la langue balinaise, il n'existe qu'un seul terme pour désigner le mot « art » et le mot « vie ». Maurice Fleuret souhaitait, à l'instar de la société balinaise, que chaque citoyen fût un artiste : « *que l'art et la vie ne soient pas séparés, c'est l'utopie de mes utopies, la plus grande qui puisse m'habiter* ».

Une autre des particularités de la pensée de Maurice Fleuret était qu'il considérait la musique dans sa fonction sociale, et non pas dans sa dimension esthétique. Avec le développement des moyens de diffusion comme la radio et le disque, la France avait connu à partir de la fin des années soixante un « *boom musical* »⁵⁴, qui n'a cessé de s'amplifier au cours de la décennie suivante. Si la pratique d'un instrument avait augmenté durant les années soixante-dix, ce fut surtout l'écoute de musique enregistrée qui connut une explosion, en particulier chez les jeunes : en 1981, 87% des 15-19 ans utilisaient régulièrement une chaîne

⁵⁰ *L'Express*, 5-11 février 1982.

⁵¹ *Le Monde de la musique*, décembre 1981.

⁵² *Les Nouvelles Littéraires*, 22 décembre 1982.

⁵³ *Le Monde de la musique*, décembre 1981.

⁵⁴ Jean-Pierre RIOUX et Jean-François SIRINELLI, *Histoire culturelle de la France – 4. Le temps des masses : le vingtième siècle*, Seuil, 2005 (1^{ère} édition : 1998), p. 381.

hi-fi⁵⁵. Pour Maurice Fleuret, l'État se devait d'accompagner ce phénomène de société, et surtout d'encourager la pratique de la musique, quelle qu'elle fût. Or, le plan Landowski avait mis l'accent sur la diffusion et sur la formation de professionnels de la musique. Pour Maurice Fleuret, « *développer prioritairement la diffusion, cela revient à instaurer la délégation de tous à quelques uns du pouvoir d'imagination, du pouvoir d'action sur les sons et du pouvoir d'expression musicale [...]. On détermine d'un côté un public passif, de l'autre côté un petit groupe de spécialistes fabriquant un produit consommé par tous – c'est-à-dire que c'est l'instauration au sens strict d'une société de consommation, avec comme conséquence la banalisation des produits. Cela implique aussi l'intrusion totale, sauvage des lois du marché* »⁵⁶. Il insistait donc sur la nécessité des former des amateurs, afin de répondre à cet engouement pour la musique. Cela passait par une reconnaissance de la vie musicale dans sa globalité et de la fonction sociale de toutes les musiques. À la fois idéaliste et doté d'un fort sens de l'action, Maurice Fleuret croyait en la capacité de la musique à réunir les hommes en une sorte d'harmonie. Ce fut cette utopie d'une société où chacun pourrait être musicien qui guida son action à partir du moment où il s'installa à la tête de la direction de la Musique.

2. Un bouleversement à la direction de la Musique

a. *Une nomination contestée*

Nommé ministre de la Culture en mai 1981, Jack Lang attendit le 28 octobre pour proposer le nom de Maurice Fleuret au conseil des ministres. Pourquoi cinq mois passèrent avant la désignation du successeur de Jacques Charpentier ? D'abord, la priorité de Jack Lang lors de son arrivée rue de Valois fut la bataille du budget (*cf. supra*). Surtout, il hésita longuement avant de choisir définitivement Maurice Fleuret. En effet, celui-ci était loin de réunir un consensus en sa faveur. Les oppositions furent surtout le fait des inspecteurs qui travaillaient à la direction de la Musique, certains ayant même menacés de démissionner⁵⁷. La grande majorité du corps technique, généralement des compositeurs jouant un rôle d'expertise, envoya une lettre de protestation au ministre de la Culture dès que Maurice Fleuret commença à être pressenti pour le poste. Le profil et le parcours de Maurice Fleuret suscitaient de nombreuses craintes. Ses prises de position contre Marcel Landowski et ses

⁵⁵ MINISTERE DE LA CULTURE, *Deux ans d'action pour la musique et pour la danse*, op. cit., p. 49.

⁵⁶ *Les Nouvelles littéraires*, 22 décembre 1982.

⁵⁷ *Le Figaro*, 29 octobre 1981.

orientations esthétiques n'étaient pas du goût d'une partie du milieu musical français. On craignait alors que Xenakis et la musique balinaise remplaçassent Beethoven et Debussy dans les conservatoires. Son parcours même était atypique. Alors que ces prédécesseurs étaient soit compositeur, soit administrateur issu de l'ENA, Maurice Fleuret n'était ni l'un ni l'autre⁵⁸. Son manque d'expérience de l'administration et de la gestion d'un budget important était également mis en avant. Face à ses oppositions, Jack Lang prit donc le temps de s'entourer de tous les avis avant de prendre une décision, d'autant plus que plusieurs autres noms circulaient pour ce poste⁵⁹. Si Maurice Fleuret constituait le premier choix du nouveau ministre de la Culture, il se méfiait de ses opinions tranchées qui risquaient de lui aliéner une partie du milieu musical⁶⁰. Ce fut finalement grâce à l'appui de Pierre Mauroy, qui avait pu juger de son efficacité et de la force de ses convictions au festival de Lille, que Maurice Fleuret obtint le poste, alors même que François Mitterrand semblait réticent.

Ce moment de flottement et donc d'inaction qui précéda la nomination de Maurice Fleuret suscita des réactions d'impatience, voire d'agacement de la part des professionnels de la musique qui s'attendaient à un changement rapide après le 10 mai 1981. Louis Dandrel, journaliste au *Monde de la musique*, se demandait ainsi si François Mitterrand aimait la musique : « *Depuis les élections, le gouvernement n'est avare ni de déclarations, ni de promotions, ni même de décisions. Dans le domaine culturel, chaque corporation a reçu une petite gratification : prix unique pour le livre, commission pour l'audiovisuel et le cinéma, nominations pour le théâtre... Et pour la musique ? Rien, absolument rien. Les musiciens n'ont même pas eu droit à un petit mot gentil pour leur dire d'attendre. Mais qu'ont-ils fait pour être mal-aimés à ce point ?* »⁶¹. Un rapport sur la chanson française avait pourtant été commandé au cours de l'été 1981 à Pascal Sevrin, parolier de Dalida et animateur de télévision. Mais ce rapport eu finalement peu d'écho et ses propositions ne furent généralement pas suivies. La première tâche de Maurice Fleuret fut dès lors de mobiliser ses troupes au sein de la direction de la Musique et de préparer le changement tant attendu.

⁵⁸ S'il composa quelques pièces, notamment des musiques de film, il décida d'arrêter définitivement la composition en 1963.

⁵⁹ André Larquié, membre du cabinet de Jack Lang et ancien directeur adjoint de la Musique, était également pressenti.

⁶⁰ Entretien avec Alain Surrans.

⁶¹ *Le Monde de la musique*, « Monsieur le Président, aimez-vous la musique ? », septembre 1981.

b. La réorganisation de l'administration

Lors de la conférence de presse du 3 février 1982 tenue par Jack Lang et Maurice Fleuret, un nouvel organigramme pour la direction de la Musique fut présenté, en même temps que les grandes orientations de la politique qui allait être menée. Cela prouve que la réorganisation de l'administration de la direction de la Musique n'était pas anodine, mais participait du changement apporté par l'ensemble des mesures annoncées. Il s'agissait de créer les conditions administratives d'une nouvelle politique musicale. L'organigramme de la direction de la Musique jusqu'en 1981 était en effet à l'image de la politique musicale menée jusque là. Conformément aux priorités du plan Landowski, la direction de la Musique était organisée autour de deux départements principaux : l'enseignement et la diffusion⁶². La création ou l'« animation » ne relevaient pas d'un département précis. Par ailleurs, la direction était divisée entre d'un côté le personnel administratif, et de l'autre, les inspecteurs, généralement compositeurs, qui constituaient le « corps technique », ceux-là même qui s'étaient vigoureusement opposés à la nomination de Maurice Fleuret. Le nouvel organigramme visait à ce que ces deux groupes travaillassent systématiquement ensemble, ce qui n'était pas le cas auparavant⁶³. Chaque département était ainsi confié à un binôme composé d'un administratif et d'un musicien. L'idée était de jouer sur la complémentarité des deux fonctions afin d'avoir une approche plus globale des enjeux et des décisions à prendre. Ce nouveau dispositif avait été conçu pour un travail plus souple, rapide et dynamique. L'autre innovation fut la réorganisation autour de sept départements : les affaires générales, l'enseignement, l'art lyrique, les formations subventionnées et les festivals, la recherche et la création musicale, la danse et enfin l'action musicale. Ce dernier département, confié à Jean Carabalona, constituait la plus grande nouveauté, puisqu'il concernait les musiques autres que classique – le jazz, la chanson, les musiques traditionnelles, les variétés, les pratiques amateurs – qui se voyaient dotées d'un outil administratif à part entière (*cf.* chapitre 3). De plus, ces sept départements étaient organisés de manière concentrique, formant une « marguerite » dont chaque pétale correspondait à un département. Maurice Fleuret souhaitait ainsi établir des rapports moins hiérarchiques et favoriser le travail en équipe. Enfin, le directeur de la Musique s'entoura de nouvelles personnalités à des postes clés de l'administration. Outre Jean Carabalona, André Dubost, chargé de l'enseignement musical à l'école, et Alain Surrans, qui l'assistait au festival de Lille, rejoignirent les bureaux de la

⁶² DUCHEMIN et VEITL, *op. cit.*, p. 94 et *sq.*

⁶³ Entretien avec Alain Surrans.

direction de la Musique. Ce changement d'organisation était le préalable nécessaire à la mise en œuvre d'une nouvelle politique musicale, plus active et plus ouverte à la réalité du paysage musical français.

c. Une stratégie tous azimuts : « tout est absolument prioritaire »

L'arrivée de Maurice Fleuret à la tête de la direction de la Musique insuffla une énergie nouvelle au sein de cette administration. Outre la réorganisation de l'organigramme, le changement se caractérisa par une volonté de prendre à bras-le-corps tous les problèmes qui se posaient alors dans le milieu musical français. Alors que ses prédécesseurs n'avaient traité qu'une partie du problème, Maurice Fleuret entendait attaquer de front toutes les dimensions d'une nouvelle politique musicale. Il est vrai qu'il avait alors à sa disposition des moyens financiers sans précédent. Les crédits consacrés à la musique et à la danse augmentèrent de 63%, passant de cinq cent cinquante-six millions de francs en 1981 à huit cent soixante-dix neuf millions de francs en 1982⁶⁴. Ce bond en avant du budget de la Musique constitua une marge de manœuvre non négligeable pour Maurice Fleuret et son équipe. Après les mois d'attente qui précédèrent sa nomination, Maurice Fleuret voulut commencer très rapidement à mettre en place sa politique. Celle-ci fut d'abord placée sous le signe de la concertation avec l'organisation des premières Assises nationales de la musique le 14 décembre 1981. Les représentants d'une soixantaine d'associations syndicales, professionnelles et culturelles y avaient été conviées afin d'« *apporter une contribution commune et éclairée à la définition d'une nouvelle politique* »⁶⁵. Ces représentants du milieu musical témoignèrent à la fois de leur insatisfaction face à la situation et de l'espoir que suscitait la volonté de changement affichée par Jack Lang et Maurice Fleuret. Ce dernier, entouré de son équipe, dut préparer les grands axes de sa politique dans un climat d'urgence. Le 3 février 1982 se tint la conférence de presse fondatrice de la nouvelle politique musicale, où se bouscula le tout-Paris de la musique. Jack Lang et Maurice Fleuret énumèrent deux heures durant la liste de leurs objectifs, chiffres à l'appui. Furent annoncés pêle-mêle des mesures en faveur de l'enseignement, notamment la promesse d'une loi sur l'enseignement artistique déposée à la session parlementaire d'automne 1982, la multiplication par quatre du budget consacré à la création et la recherche musicales, une nouvelle politique lyrique, la prise en compte de toutes

⁶⁴ MINISTERE DE LA CULTURE, *La politique culturelle 1981-1985. Bilan de la législature*, « La musique et la danse », p. 2.

⁶⁵ *Le Monde*, 16 décembre 1981.

les musiques, des plans d'aide à l'industrie musicale française, ou encore la création d'un Orchestre national des jeunes. Si la presse souligna unanimement le vent de changement qui animait alors la politique musicale, celle-ci fut toutefois qualifiée de floue⁶⁶. Toujours est-il que le volontarisme de Jack Lang et Maurice Fleuret ne pouvait passer inaperçu. Ce dernier répétait à longueur d'interviews que « *tout [était] absolument prioritaire* »⁶⁷. À un journaliste qui lui demandait si démocratiser la musique, c'était « *donner un peu à tout le monde ou beaucoup aux meilleurs* », il répondit avec aplomb que c'était « *donner beaucoup à tout le monde. [...] C'est ce qu'on appelle avoir un idéal. Il faut vivre avec ces objectifs peut-être utopiques. Disons qu'il faut donner un maximum à chacun dans tous les domaines et dans toutes les régions* »⁶⁸. Et à ceux qui craignaient qu'il n'imposasse ses préférences pour les musiques contemporaine et extra-européenne, il répondait ceci : « *le directeur de la Musique n'a pas le droit d'afficher ses goûts esthétiques. Il doit assumer la vie musicale du pays dans son entier, sous tous ses aspects et dans toutes ses formes* ».

Les conditions étaient donc réunies pour qu'une politique musicale ambitieuse fût mise en œuvre : une alternance politique porteuse d'espoir et de changement, un ministre de la Culture aux accents de rupture, un « *infatigable travailleur et un semeur d'idées* »⁶⁹ comme directeur de la Musique et des moyens budgétaires sans précédent. Le défi créé par le « boom musical » ne demandait qu'à être relevé.

⁶⁶ *Le Monde*, 5 février 1982.

⁶⁷ *L'Express*, 5-11 février 1982.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Le Monde*, 29 octobre 1982.

Chapitre 2 – Gérer l'héritage du plan Landowski : entre consolidation et renouvellement

Si Jack Lang et Maurice Fleuret tenaient principalement un discours de rupture avec le pouvoir précédent, une partie de leurs actions se plaça dans une certaine continuité avec la politique menée avant 1981. Le plan Landowski avait en effet jeté les bases d'un système d'enseignement sur lequel il était logique de s'appuyer. Il restait alors à compléter ce plan afin notamment de corriger de manière plus approfondie les inégalités géographiques d'accès à l'enseignement musical. De même, la politique de diffusion reposa en partie sur les orchestres régionaux créés par le plan Landowski. Toutefois, les orientations de Maurice Fleuret en faveur de la musique contemporaine et sa conception de la musique dans une dimension sociale et pas seulement esthétique infléchirent nettement la politique menée par ses prédécesseurs. Que ce soit dans le domaine de l'enseignement ou des aides à la création, des actions novatrices furent alors conçues. À cela s'ajouta le projet de l'Opéra Bastille qui faisait partie des « Grands travaux » mitterrandiens et dont la direction de la Musique dut s'occuper au moins en partie.

I. L'enseignement : « la priorité des priorités »

Lors de la conférence de presse du 3 février 1982, l'enseignement musical fut élevé au rang de « *priorité des priorités* »⁷⁰. Durant la campagne présidentielle, François Mitterrand avait déjà insisté sur ce point. Il avait déclaré alors qu'il souhaitait engager une réflexion et une transformation des structures et des objectifs qui régissaient l'enseignement, car celui-ci était « à la base de toutes les questions relatives à la pratique des musiques »⁷¹. Il avait également promis une loi-programme sur l'enseignement artistique à l'école. L'accès à la musique était considéré comme un droit et Jack Lang n'hésitait pas à placer la musique comme un élément fondamental dans l'éducation : « *aujourd'hui, c'est quand même étonnant, un siècle après Jules Ferry, un siècle après la création de l'enseignement obligatoire, des millions d'enfants français sont encore privés du droit à l'apprentissage d'un instrument de musique. C'est une situation qui n'est pas normale. [...]* Le seul endroit démocratique, ouvert

⁷⁰ IT1 13h, TF1, 4 février 1982

⁷¹ *Le Monde de la musique*, avril 1981.

*à tous, c'est l'école. [...] Notre volonté, c'est que la musique fasse partie de la vie de tous les jours et que chaque jeune Français ait un droit effectif à apprendre un instrument de musique, ou à apprendre à écouter, à aimer la musique »*⁷². Cette politique en faveur de l'enseignement se divisa en deux volets : d'une part, des mesures pour l'enseignement spécialisé qui s'appuyèrent sur les structures mises en place par le plan Landowski tout en renouvelant l'approche des finalités de l'enseignement, et d'autre part, des actions pour développer l'éducation musicale à l'école qui nécessita un travail avec le ministère de l'Éducation nationale, qui achoppa sur des différences d'analyse sur cette question.

A. L'enseignement musical spécialisé : démocratisation et modernisation

1. Achever le plan Landowski : garantir un enseignement de qualité au plus grand nombre

Si le plan Landowski avait lancé un mouvement de fond afin de mettre fin au « désert musical » français dans le domaine de l'enseignement, les disparités, tant administrative que financière ou pédagogique, restaient de taille. En 1981, la France comptait soixante-douze établissements contrôlés (Conservatoires de région et Écoles nationales de musique) et quatre-vingt écoles agréées, mais environ deux mille écoles communales ou associatives. Ces écoles disposaient de moyens très variables, étant fonction des ressources des communes. Cela entraînait une forte disparité de revenus pour les professeurs, car si les établissements contrôlés ou agréés par l'État étaient dans l'obligation d'engager des professeurs titulaires du Certificat d'aptitude (CA), aucune règle n'existait pour les autres établissements. La qualité de l'enseignement était donc également variable. Il existait d'une certaine façon un enseignement à deux vitesses, avec d'un côté les établissements reconnus par l'État, de qualité et sélectifs, et de l'autre, les écoles communales ou associatives à la qualité incertaine. Afin de répondre à ces problèmes, un comité technique pour la réforme de l'enseignement musical fut créé à l'initiative de la direction de la Musique. Composé de personnalités du monde musical (compositeurs et instrumentistes, directeurs d'établissements d'enseignement, professeurs), il se réunit régulièrement entre le 1^{er} mars et le 15 juin 1982. Animé par Marc Bleuse, qui fut nommé inspecteur principal de la musique par Marcel Landowski en 1975, ce comité avait un rôle d'expertise sur les questions d'enseignement. Le choix de confier cette

⁷² IT1 13h, TF1, 4 février 1982.

réflexion à Marc Bleuse montrait bien que les réformes se situeraient dans une continuité avec le plan Landowski. Rendues publiques lors d'une conférence de presse qui se tint le 16 juin 1982, les conclusions des travaux de ce comité s'articulèrent autour de plusieurs éléments⁷³.

D'abord, afin de corriger les inégalités géographiques, une carte scolaire de l'enseignement musical fut établie. Conçue en concertation avec les élus locaux, l'idée était de guider l'action de l'État dans l'élargissement et la coordination du réseau d'écoles de musique. Les zones les plus dépourvues ont ainsi pu être ciblées. Cela aboutit à la mise en place d'un système particulier aux départements ruraux : les Écoles nationales de musique à vocation départementale. La particularité de ces écoles était qu'elles organisaient leurs activités au niveau départemental, et non dans une seule ville, en prenant appui sur des antennes réparties sur le département. Deux écoles de ce type furent créées dès 1982, en Haute-Loire et dans la Creuse, puis deux autres en 1984, dans le Tarn et dans les Landes⁷⁴. De plus, une quarantaine d'établissements furent promus au rang d'Écoles nationales de musique et près de cinquante classés au rang d'écoles agréées. Ensuite, afin d'améliorer la qualité de l'enseignement, y compris dans les écoles non contrôlées par l'État, un diplôme de professeur fut institué. Jusqu'alors, le CA était le seul diplôme reconnu par l'État. Mais étant donné le faible nombre de reçus aux épreuves, même des Écoles nationales de musique avaient des difficultés à satisfaire les normes édictées par le ministère concernant le nombre de professeurs titulaires du CA dans ces écoles. La création du « diplôme d'État » (DE) par un décret du premier ministre datant du 2 février 1983 répondait à plusieurs objectifs. Il constituait d'abord une reconnaissance officielle des compétences techniques et pédagogiques des professeurs, aussi bien dans les écoles publiques que dans les établissements privés. Des professeurs avaient ainsi la possibilité d'acquérir un véritable statut, reconnu par l'État. Cela garantissait par là même des conditions d'emplois harmonisées sur tout le territoire. De plus, le DE permettait de hausser le niveau général de l'enseignement musical.

Par ailleurs, des réformes furent entreprises dans le domaine pédagogique. Les disciplines furent regroupées par famille instrumentale, sous forme de départements pédagogiques cohérents (cordes, bois, etc....) afin d'encourager la constitution d'équipes pédagogiques de professeurs et la pratique collective des élèves. Le cursus fut divisé en trois grands cycles se substituant aux degrés annuels ce qui, en laissant progresser les élèves à leur rythme, permettait une plus grande souplesse. En effet, si les examens furent maintenus entre chaque cycle, les élèves étaient évalués par un contrôle continu (auditions, concerts) à

⁷³ MINISTERE DE LA CULTURE, *Deux ans d'action pour la musique et pour la danse*, op. cit., p. 63

⁷⁴ MINISTERE DE LA CULTURE, *La politique culturelle 1981-1985*, op. cit., p. 4.

l'intérieur des cycles. En réalité, cela ne changea pas fondamentalement les choses, les auditions de fin d'année ressemblant fortement aux anciens examens. La réforme consistait surtout à suggérer plutôt qu'à imposer. Dans la perspective d'une réforme des méthodes pédagogiques et du contenu des enseignements fut créé en 1984 l'Institut de pédagogie musicale, idée proposée par le comité technique pour la réforme de l'enseignement musical. Dirigé par le compositeur belge Henri Pousseur, cet institut avait pour mission de coordonner la formation initiale et permanente des enseignants via le développement d'outils pédagogiques et des prestations de service. Chargé d'organiser des colloques et des stages et doté d'un centre de documentation, l'institut répondait au besoin d'un lieu unique d'information et de coordination des expériences pédagogiques.

Si la priorité accordée à l'enseignement se traduisit d'un point de vue financier par l'augmentation des aides de l'État en faveur des établissements, passant de 15% à 25% de leurs coûts de fonctionnement (quatre-vingt-dix millions de francs en 1980 contre cent quarante-quatre en 1983)⁷⁵, le budget 1985 présenté à l'Assemblée nationale le 25 octobre 1984 marqua un réel coup d'arrêt. Les finances de la direction de la Musique étaient en effet rongées par le projet de l'Opéra Bastille (*cf. infra*). Les crédits accordés à l'enseignement connurent ainsi un infléchissement de 15%, soit une diminution de vingt-et-un millions de francs⁷⁶. Cela suscita l'inquiétude à la fois de certains parlementaires, toutes tendances confondues, et de parents d'élèves. Ainsi, la Fédération nationale des associations de parents d'élèves de conservatoires et écoles de musique (FNAPEC) manifesta dans une lettre ouverte sa « *surprise* » et son « *émotion* » devant la « *réduction brutale* » des crédits destinés à l'enseignement musical spécialisé⁷⁷. En dépit de cet infléchissement budgétaire, la politique en faveur de l'enseignement menée par Maurice Fleuret constitua un renforcement du plan Landowski dans la poursuite d'un accès large à l'éducation musicale. Mais ces actions pour un élargissement de la base de la pyramide allèrent de pair avec une réforme de son sommet (les deux conservatoires supérieurs de Paris et Lyon), domaine dans lequel l'ancien journaliste se distingua plus nettement de ses prédécesseurs.

⁷⁵ MINISTERE DE LA CULTURE, *Deux ans d'action pour la musique et pour la danse*, op. cit., p. 17.

⁷⁶ JO, 25 octobre 1984.

⁷⁷ *Le Figaro*, 24 octobre 1984.

2. L'amorce d'une réforme du sommet de la pyramide

Malgré le projet contenu dans le plan Landowski de créer six établissements supérieurs et la tentative avortée de réforme qui coûta à Jean Maheu son poste (cf. chapitre 1), l'enseignement supérieur de la musique était restreint au CNSM de Paris, et depuis 1979, à celui de Lyon. Dans son rapport, le comité technique de réforme de l'enseignement musical souligna plusieurs dysfonctionnements⁷⁸. D'abord, les projets pédagogiques entre les deux établissements n'étaient pas harmonisés. Des différences existaient sur le cursus, les enseignements complémentaires, les diplômes ou encore les limites d'âge. Ensuite, il n'existait pas de modalités de recrutement des professeurs, qui, à Paris, n'avaient par ailleurs pas de statut spécifique. Surtout, le rapport mettait en avant la nécessité de doter les deux établissements de nouveaux moyens matériels, et en particulier de locaux adaptés⁷⁹.

En ce qui concerne le CNSM de Lyon, un transfert vers de nouveaux locaux avait été envisagé par le pouvoir précédent. La direction de la Musique décida de maintenir le projet qui fut entériné par le Président de la République en mars 1982. Le CNSM de Lyon allait donc déménager dans les bâtiments de l'ancienne École vétérinaire de la ville, qui fut entièrement restaurée et aménagée avec la construction d'une aile nouvelle⁸⁰. Ces nouveaux locaux devaient permettre l'épanouissement d'une pédagogie renouvelée. Pour Christian Massinon, le secrétaire général, il s'agissait de « *pouvoir assurer la mise en place d'un cursus d'étude et d'une pédagogie ouverts sur l'avenir, de former des musiciens pour le XXI^e siècle* »⁸¹. Dès sa création en 1979, le CNSM de Lyon avait pour objectif d'ouvrir une nouvelle voie dans l'enseignement supérieur, une forme d'expérimentation de ce que pourrait être une pédagogie plus moderne que celle pratiquée à Paris. Le nombre d'élèves, relativement faible comparé aux effectifs du CNSM de Paris (deux cent dix contre plus de mille deux cents), permettait en effet un fonctionnement plus souple. Les principes pédagogiques, que Marc Bleuse avait été chargé de définir par Jean-Philippe Lecat, le dernier ministre de la Culture du septennat giscardien, mettaient l'accent sur la pratique collective et la diversification des enseignements. Il s'agissait de mieux préparer les élèves à l'environnement social et culturel du métier de musicien. Étaient ainsi enseignées l'accompagnement au piano, les langues vivantes, l'esthétique ou encore l'ethnomusicologie.

⁷⁸ MINISTERE DE LA CULTURE, *Deux ans d'action pour la musique et pour la danse*, op. cit., p. 18.

⁷⁹ *Ibid.* p. 63.

⁸⁰ D'abord prévu pour 1986, le déménagement effectif eut finalement lieu en 1988.

⁸¹ *Le Monde*, 17 mars 1982.

Ces principes ne furent pas remis en cause par Maurice Fleuret, puisqu'ils correspondaient à ses conceptions de l'enseignement.

À Paris, le déménagement vers de nouveaux locaux faisait partie intégrante de la réforme pédagogique souhaitée par la direction de la Musique. L'étroitesse et la vétusté des bâtiments de la rue de Madrid étaient, depuis plusieurs décennies déjà, un sujet de préoccupations. Il faut dire que le CNSM s'installa dans ces locaux en 1911, époque où Gabriel Fauré en était le directeur. Un projet de transfert vers le nouveau quartier de la Défense dans les années soixante fut évoqué mais n'aboutit pas. La taille des studios d'études, tellement petits qu'il était pratiquement impossible de faire de la musique de chambre, l'impossibilité d'emprunter à la bibliothèque, le matériel électro-acoustique daté et la mauvaise insonorisation des salles constituaient parmi les problèmes les plus saillants⁸². Pour Jack Lang, cette situation faisait « *honte à toute la communauté musicale française* »⁸³. Le 8 mars 1982, François Mitterrand annonça la construction d'une « cité musicale » comprenant notamment le nouveau CNSM, offrant ainsi à celui-ci des locaux adaptés à sa rénovation pédagogique. Ce projet de « cité musicale » situé à La Villette devait comprendre, outre le CNSM, l'Institut de pédagogie musicale, un auditorium, plusieurs salles dont une spécialement conçue pour la musique contemporaine et le musée de la musique. Afin de mener à bien la réforme et le déménagement vers de nouveaux locaux, un nouveau directeur fut nommé. Le 5 janvier 1984, Marc Bleuse, qui avait coordonné les réflexions du comité technique de réforme de l'enseignement musical, remplaça Raymond Gallois-Montbrun, qui arrivait à l'âge de la retraite. Le choix de confier la direction du CNSM à Marc Bleuse en surprit plus d'un. Politiquement à droite, il n'était pas une personnalité musicale de premier plan, ne correspondant ainsi pas au profil traditionnel du directeur de la prestigieuse institution parisienne. Il faisait partie de surcroît des personnes qui s'opposèrent à la nomination de Maurice Fleuret. La direction de la Musique justifia ce choix en mettant en avant sa bonne connaissance du dossier et sa loyauté. Un communiqué du ministère indiquait que « *son expérience et son action en faveur d'une pédagogie adaptée à notre temps le désignaient tout particulièrement pour occuper ce poste clé de l'enseignement musical français* »⁸⁴. Sa mission était clairement définie : il s'agissait d'assurer la transition avec l'installation à la Villette prévue pour 1987 tout en amorçant les réformes pédagogiques souhaitées par la direction de la Musique. Maurice Fleuret affirma clairement que Marc

⁸² *Le Monde*, 2 février 1984.

⁸³ JO, 25 octobre 1984.

⁸⁴ *Le Figaro*, 9 janvier 1984.

Bleuse avait été choisi pour « *faire le ménage* »⁸⁵. Le CNSM de Paris était en effet une institution prestigieuse mais qu'il fallait dépoussiérer. Au conservatoire, « *où bien des élèves n'[étaient] pas des progressistes et où les professeurs enseign[aient] le solfège et l'analyse comme au début du siècle* »⁸⁶, l'enseignement était uniquement tourné vers la formation de solistes ayant vocation à faire une carrière internationale. Le CNSM était de plus une institution lourde et presque bicentenaire, ce qui induisait un fort effet d'inertie. Le changement de directeur, qui intervint après les vingt-deux années de mandat de Raymond Gallois-Montbrun, fut donc accueilli sans grand enthousiasme, voire avec une certaine méfiance. Le conservatoire possédait une forte tradition d'indépendance vis-à-vis du ministère de la Culture, et chaque tentative de réforme était vécue comme une ingérence. Jean-François Zygel, président du bureau des étudiants, déplorait le manque de consultation des élèves. Pour lui, la priorité était d'augmenter le nombre de bourses et leur montant. Un des premiers objectifs de Marc Bleuse était de lutter contre l'absentéisme excessif, beaucoup d'élèves « *cachetonnant* » à l'extérieur. Surtout, il donnait la priorité à l'enseignement du chant, notamment en vue de la construction de l'Opéra Bastille, et au travail d'orchestre. Toute la tradition du CNSM poussait les élèves au travail individuel ; eux-mêmes reconnaissaient que chacun était « *dans son coin* »⁸⁷. Ces mesures étaient en tout cas en parfaite adéquation avec ce que souhaitait Maurice Fleuret, à savoir, un enseignement plus proche de la réalité du monde musical.

3. Adapter l'enseignement à la réalité sociale et professionnelle

Le principal objectif de Maurice Fleuret concernant la formation professionnelle des musiciens était de mieux la coordonner avec les besoins. La France musicale connaissait alors une pénurie de cordes : on estimait à quatre-vingt le nombre de postes vacants dans les orchestres régionaux. Lors de la conférence de presse du 3 février 1982, le directeur de la Musique encouragea les élèves des écoles de musique à choisir le violon plutôt que le piano. Ce manque d'instrumentistes expliquait pourquoi Maurice Fleuret choisit de ne pas constituer de nouvel orchestre professionnel, qui aurait été « *un orchestre d'immigrés* »⁸⁸. Outre la formation d'instrumentistes correspondant aux besoins des orchestres, il s'agissait d'encourager la pratique d'ensemble, là où les études au conservatoire destinaient les élèves à

⁸⁵ *Le Monde de la Musique*, juin 1984

⁸⁶ *Le Monde*, 2 février 1984.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Le Monde de la musique*, octobre 1983.

une vie de soliste. Dans cette optique, l'Association pour la formation professionnelle des jeunes musiciens (AFPROJEM) fut créée en 1982. Présidée par Marius Constant, compositeur et chef d'orchestre, l'association avait une double mission : « être le support d'initiatives nationales permettant aux jeunes musiciens d'acquérir une formation pratique de "terrain", répondant aux exigences de l'entrée dans la vie active ; être le pôle d'échanges et de concertation en matière de formation des futurs musiciens d'orchestres français »⁸⁹. Sa première action fut la création de l'Orchestre français des jeunes (OFJ). Celui-ci était composé de cent dix jeunes musiciens de quatorze à vingt-cinq ans, issus des ENM, des CNR et des deux CNSM, qui se réunirent au cours d'un stage d'été à Arc-et-Senans. Ces stages, dont le premier eut lieu en 1982, étaient encadrés par des musiciens de l'Orchestre de Paris. Dirigé par Jérôme Kaltenbach, l'OFJ se produisit pour la première fois à la Salle Pleyel en septembre 1982, concert diffusé par TF1 et unanimement salué par la presse, certains parlant même de « *miracle* »⁹⁰. Forte de ce succès, l'initiative fut reconduite les années suivantes. L'AFPROJEM mit également en place à partir de janvier 1984 une académie d'orchestre, ayant pour mission de préparer des instrumentistes de haut niveau aux concours de recrutement des différents orchestres français, ceux-ci étant en effet régulièrement remportés par des candidats étrangers. L'encouragement à la pratique collective était une des priorités de Marc Bleuse à son arrivée à la tête du CNSM. Il n'existait jusqu'alors pas de tradition d'orchestre, contrairement à d'autres grands conservatoires comme celui de Moscou, et l'absentéisme des élèves aux répétitions ne semblait déranger personne. Dès la fin de l'année 1984, Marc Bleuse semblait avoir modifié les mentalités sur cette question. En renforçant l'encadrement des deux orchestres du conservatoire et en appliquant de manière plus stricte le règlement concernant la présence aux répétitions, l'assiduité des élèves augmenta significativement. Par ailleurs, la réforme de l'enseignement supérieur comportait une dimension spécialement consacrée au chant, dans la perspective de l'ouverture de l'Opéra Bastille. Des mesures, qui reçurent l'aval des professionnels grâce notamment au concours de grands noms de l'art lyrique comme Elizabeth Schwarzkopf ou Hans Hotter, furent annoncées en juin 1984. Parmi celles-ci figuraient la création de départements pédagogiques « voix » au sein des conservatoires de Perpignan, Colmar, Toulouse et Orléans, l'élaboration d'un nouveau CA de professeur de technique vocale et des modifications dans les modalités de recrutement au CNSM. Surtout, il s'agissait d'améliorer l'insertion professionnelle des jeunes chanteurs diplômés. Dans cette optique, l'école d'art lyrique de l'Opéra de Paris fut

⁸⁹ MINISTERE DE LA CULTURE, *La politique culturelle 1981-1985, op. cit.*, p. 10.

⁹⁰ *Le Figaro*, 7 septembre 1982.

restructurée avec un concours d'entrée plus sélectif et une formation plus personnalisée. Enfin, trois Centres d'insertion professionnelle consacrés à l'apprentissage des métiers de l'opéra ouvrirent leurs portes à Lyon, Strasbourg et Marseille.

Mais la réelle innovation concernant l'enseignement spécialisé fut l'ouverture des conservatoires à toutes les musiques. Cette action allait de pair avec la conviction de Maurice Fleuret et de Jack Lang selon laquelle toutes les musiques étaient égales en dignité (cf. chapitre 3, I.). L'ambition de la direction de la Musique était que les conservatoires fussent un lieu où l'on pouvait apprendre tout type de musique, et non plus seulement la musique classique. La tâche s'annonçait ardue étant donné le conservatisme qui régnait dans la plupart des conservatoires⁹¹. Il fut alors décidé de commencer par introduire le jazz qui bénéficiait tout de même d'un certain respect de la part des directeurs de ces établissements⁹². Il s'agissait également de changer les mentalités et les méthodes d'enseignement qui reposaient sur une vision individualiste de la pratique musicale. Afin de favoriser la pratique collective, un « schéma directeur » fut rédigé, qui incitait les conservatoires à créer des départements pédagogiques ouverts à la diversité musicale. La question de l'enseignement du jazz dans des établissements profondément ancrés dans une tradition d'enseignement individuel se posait alors. La spécificité de cette musique, entre l'écrit et l'oral, et qui réclame à la fois des connaissances harmoniques approfondies et de la spontanéité, soulevait de réels problèmes quant à la possibilité de sa transmission. Un colloque fut organisé à Mulhouse en septembre 1984, à l'initiative de Jean Carabona, afin de discuter de ces questions avec des participants venant du monde entier, en particulier des États-Unis, berceau de cette musique. Deux visions s'affrontèrent alors. D'un côté, les musiciens français défendaient une approche empirique du jazz, qui s'apprenait par imitation des grands maîtres et émulation avec ses partenaires, mais surtout en dehors de toute institution. À l'inverse, les musiciens états-uniens présents à ce colloque soutenaient que le jazz pouvait s'apprendre au sein d'écoles spécialisées selon un cursus progressif. Les États-Unis possédaient en effet une tradition de grandes écoles de jazz, comme la *Berkeley School of Music*, qui forma des musiciens comme George Gershwin ou Glenn Miller. Si le débat ne fut pas tranché à l'issue de ce colloque, celui-ci eut le mérite de soulever de réelles questions pédagogiques et de reconnaître ainsi la spécificité du jazz par rapport à la musique classique. Cette volonté d'ouvrir les conservatoires à d'autres musiques ne suscita pas l'enthousiasme de beaucoup de directeurs d'établissements. Cette mesure n'étant

⁹¹ DUCHEMIN, VEITL, *op. cit.*, p. 220.

⁹² Entretien avec Jean Carabona.

qu'incitative, elle devait reposer sur la bonne volonté de ces derniers. Toutefois, vingt-trois classes de jazz furent créées entre 1981 et 1984, signifiant le début d'un changement.

B. L'enseignement musical à l'école : la révolution manquée

1. L'échec d'une loi sur l'enseignement artistique

Durant la campagne présidentielle, François Mitterrand avait annoncé qu'il ferait voter une loi-programme sur l'enseignement artistique à l'école : « *dans un pays asséché par les ilotes de toutes sortes et appauvri par l'industrialisation culturelle, l'apprentissage d'un art devrait être l'un des principaux axes d'une politique audacieuse d'animation de la vie intellectuelle. Pour prendre l'exemple de l'éducation musicale, nous préconisons son insertion à part entière dans l'enseignement général* »⁹³. La musique y tenait en effet jusqu'alors une place marginale : elle était obligatoire uniquement au collège, ce qui représentait un peu plus de cent heures par enfant. En réalité, des centaines de collèges ne dispensaient qu'incomplètement, voire pas du tout cet enseignement. Le recrutement de professeurs était problématique, le nombre d'admis au CAPES et à l'agrégation étant insuffisant pour combler le déficit. De plus, les instituteurs étaient pour la plupart très peu formés pour enseigner la musique à l'école primaire. Le projet d'une loi sur l'enseignement artistique consistait à faire de la musique une matière essentielle, de la maternelle à l'université. Pour cela, l'enjeu était d'établir un partenariat avec l'Éducation Nationale. Marcel Landowski avait déjà entamé un tel rapprochement, avec notamment la création des classes à horaires aménagés (cf. chapitre 1). Mais le pouvoir nouvellement élu voulait aller plus loin, en instaurant une étroite collaboration entre les deux ministères afin de mettre en place une éducation musicale complète à tous les niveaux de la scolarité. Maurice Fleuret était en effet convaincu que la musique était un élément important dans le développement des enfants. Cela impliquait de très importants efforts pour renforcer les moyens dévolus à l'éducation musicale, tant sur le plan humain que matériel. Le nombre de professeurs était insuffisant et les équipements souvent obsolètes. Surtout, Maurice Fleuret voulait placer la pratique au cœur de l'enseignement musical. Celui-ci était en effet basé sur la théorie, alors que, comme on l'a vu, Maurice Fleuret était très attaché à l'idée de conscience acoustique, de rapport direct au son. Le rapport du comité technique pour la réforme de l'enseignement

⁹³ *Le Monde de la Musique*, novembre 1982.

musical allait dans le même sens : « *l'apprentissage de la musique doit avoir le caractère d'une pratique collective, liée à une écoute active, et faisant appel aux qualités d'invention des enfants* »⁹⁴. Un autre point essentiel du projet était d'améliorer la formation des instituteurs et des professeurs de musique par une collaboration entre l'Éducation Nationale (écoles normales, universités) et les écoles et conservatoires de musique.

Promis durant la campagne présidentielle, annoncé lors de la conférence de presse du 3 février 1982 puis répété à plusieurs reprises au cours de l'année 1982, ce projet de loi ne vit finalement jamais le jour. La principale raison de cet échec fut le manque d'enthousiasme du ministère de l'Éducation Nationale. Au moment de sa nomination, Jack Lang avait souhaité la mise en place d'une délégation interministérielle qui aurait permis de franchir les barrières administratives pour la question de l'éducation artistique⁹⁵. Le blocage résulta du fait que les deux ministères n'analysaient pas la situation de la même manière. Pour le ministère de la Culture, il convenait de modifier radicalement l'approche de l'enseignement musical. En revanche, le ministère de l'Éducation Nationale, confié à Alain Savary, était moins enclin à un changement profond, car la situation ne lui semblait pas aussi grave que le jugeait la direction de la Musique. De plus, la musique n'était pas réellement considérée comme une matière fondamentale, comme l'aurait souhaité Jack Lang. L'Éducation Nationale était par ailleurs jalouse de ses prérogatives. Autrement dit, les membres du cabinet d'Alain Savary considéraient que l'enseignement musical relevait de son domaine d'action, et uniquement du sien⁹⁶. Les deux ministères avaient pourtant essayé de se rapprocher, en travaillant conjointement sur ce dossier. Dès janvier 1982, et ce pour la première fois de leur histoire, les directeurs et les membres du cabinet des deux administrations se rencontraient. Suivirent diverses réunions de travail qui révélèrent le hiatus entre les conceptions et les cultures des deux ministères. Jean-Marc Favret, directeur de l'enseignement primaire au ministère de l'Éducation Nationale, attendait de la direction de la Musique qu'elle forme des amateurs très qualifiés qui puissent aider les enseignants. Or, Maurice Fleuret était loin de partager cet avis. Il se méfiait de cette vision qui faisait la part belle à l'animation, qu'il considérait comme un « *cache-misère* »⁹⁷. Il voulait au contraire mettre l'accent sur la pratique de la musique par les enfants. Ces divergences s'exprimèrent également sur le temps nécessaire pour transformer l'enseignement musical. Pour Jean-Marc Favret, le temps de la législature était suffisant pour mettre les choses en mouvement. En revanche, Maurice Fleuret considérait qu'une génération

⁹⁴ MINISTERE DE LA CULTURE, *Deux ans d'action pour la musique et pour la danse*, op. cit., p. 63.

⁹⁵ MARTIN, op. cit., p. 157.

⁹⁶ DUCHEMIN, VEITL, op. cit., p. 266.

⁹⁷ *Le Monde de la musique*, février 1982.

au moins était nécessaire. Le projet demandait effectivement un effort colossal de formation des enseignants. Pour Alain Surrans, dans la lancée du 10 mai 1981 et grâce à l'énergie que la victoire de François Mitterrand avait produite, une révolution eut été possible, si le ministère de l'Éducation Nationale avait été dans de meilleures dispositions ou si Jack Lang avait obtenu ce portefeuille⁹⁸.

Tandis que le projet de loi s'enlisait doucement mais sûrement, la situation de l'enseignement musical empirait. Dès le mois d'août 1981, certains députés attirèrent l'attention des deux ministres concernés sur le fait que le nombre de professeurs de musique au collège et au lycée était insuffisant⁹⁹. Il fut notamment souligné que les candidats à l'option « histoire de la musique » au baccalauréat dans les villes moyennes devaient se tourner vers les professeurs des écoles de musique, gérées par les municipalités, pour pallier l'absence de professeurs en lycée. Autrement dit, les villes devaient se substituer au rôle de l'État en ce domaine. Mais la situation s'aggrava à la rentrée 1982, avec la suppression de plus de dix mille heures de cours, due à des restrictions budgétaires au ministère de l'Éducation Nationale. Cela provoqua de vives inquiétudes de la part des parlementaires, tous bords politiques confondus, qui pointèrent du doigt le fossé entre les discours sur la priorité accordée à l'enseignement musical et la réalité¹⁰⁰. Face au déficit de professeurs de musique, le ministère de l'Éducation Nationale décida d'augmenter le nombre de postes mis au concours pour le CAPES et l'agrégation. Entre 1981 et 1982, les chiffres passèrent de cent soixante-quinze à deux cent quarante-cinq pour le CAPES et de trente-cinq à soixante pour l'agrégation, ce qui était encore loin d'être suffisant pour combler les heures d'éducation musicale non assurées. A partir de la rentrée 1983, l'Éducation Nationale fit appel à des musiciens professionnels en tant que vacataires, tandis qu'une circulaire du 1^{er} décembre 1983 imposait aux professeurs de musique et d'arts plastiques d'enseigner également les mathématiques ou les lettres. Cette circulaire souleva des protestations au sein de l'Assemblée nationale ; certains députés la jugèrent « absurde »¹⁰¹. Au final, la situation restait préoccupante à la fin de l'année 1984, avec un peu plus de 10% des heures d'éducation musicale qui n'étaient pas assurées.

⁹⁸ Entretien

⁹⁹ Michel Noir le 24 août 1981, puis Michel Cointat le 22 mars 1982, tous deux faisant partie du groupe Rassemblement pour la France (RPR).

¹⁰⁰ JO, questions écrites des 4, 11, 18 et 25 octobre 1982.

¹⁰¹ JO, Jean-Paul Fuchs, groupe Union pour la démocratie française (UDF), 23 juillet 1984.

2. Des avancées malgré tout significatives

Si la révolution espérée par Jack Lang et Maurice Fleuret n'eut pas lieu, des réformes importantes furent néanmoins mises en place. À défaut d'une loi, un protocole d'accord entre le ministère de l'Éducation Nationale et le ministère de la Culture fut signé le 29 avril 1983. Ce protocole fixait les modalités de coopération entre les deux administrations autour de trois axes :

« - mieux coordonner leurs politiques en matière de formation artistique et culturelle des jeunes ;

- faciliter la rencontre et la collaboration des secteurs de l'Éducation Nationale et de la Culture ;

- encourager les initiatives communes des organismes culturels et des établissements de formation ou d'enseignement dans un certain nombre de directions »¹⁰².

Mais avant même la signature de ce protocole d'accord, le rapprochement entre les deux ministères avait abouti à l'émergence d'une idée qui constituait une réelle innovation : former conjointement des musiciens intervenants. Ce projet fut préparé au cours de l'année 1982 par André Dubost, inspecteur général chargé des questions d'enseignement à la direction de la Musique, et Josette Aubry, inspectrice générale de la musique au ministère de l'Éducation Nationale. À la suite de nombreuses discussions, un texte fut rédigé fin 1982 affirmant la volonté d'une politique commune. L'idée était de créer des centres de formation pour des musiciens qui interviendraient ensuite dans les écoles. Les instrumentistes sortant des conservatoires n'étaient en effet pas préparés à animer un groupe ou à improviser. Les trois premiers centres de formation de musiciens intervenants (CFMI) ouvrirent leurs portes dans les universités d'Aix-Marseille-I, de Lille-III et de Toulouse-Le Mirail. L'objectif en 1982 était d'en créer une dizaine. Ces centres avaient pour vocation d'offrir à des musiciens une formation, à la fois musicale et pédagogique, leur permettant de travailler avec les instituteurs. Recrutant à bac + 2, les CFMI comportaient des enseignements sur la sociologie de la musique, la composition, l'accompagnement, l'improvisation, mais également sur la psychologie de l'enfant et le milieu scolaire. La durée de la formation était de deux ans et aboutissait à un diplôme universitaire de musicien intervenant à l'école, le Dumi. La création des CFMI marqua un réel progrès dans l'enseignement musical à l'école. La musique était dès

¹⁰² Protocole d'accord, reproduit in DUCHEMIN, VEITL, *op. cit.*, p. 380.

lors considérée comme une matière importante pour le développement de l'enfant, au même titre que le français et les mathématiques.

Si l'éducation musicale dans l'enseignement primaire était la priorité de la direction de la Musique, le secondaire bénéficia également d'une rénovation. L'objectif était d'améliorer la formation des professeurs en modifiant les études universitaires et en réaménageant les concours de recrutement. Ceux-ci devaient accorder une plus grande place à la pratique musicale, à la formation pédagogique et à l'art contemporain. Il était également prévu de revoir les cursus à l'université en fonction de ceux des conservatoires afin de permettre l'instauration de passerelles entre les deux types d'institutions. Ces diverses actions pour une réforme de l'enseignement demandaient un effort de long terme, et leur impact ne se fit pas sentir dans les premières années. L'essentiel pour Maurice Fleuret était de lancer un mouvement, avec comme principe de placer la pratique musicale au cœur de cette réforme. En faisant de l'enseignement la « priorité des priorités », Jack Lang et son directeur de la Musique insistaient sur l'importance de modifier le rapport à la musique dès l'enfance. Il s'agissait également de former un public potentiel pour les concerts. Maurice Fleuret était convaincu que la pratique mène à l'écoute, et non l'inverse¹⁰³. En ce sens, la politique musicale présentait une véritable cohérence en associant de larges actions en faveur de l'enseignement et une politique de diffusion et de soutien à la création.

II. Concilier diffusion du patrimoine et création

Mener de front une politique de diffusion de la musique classique et de soutien à la création contemporaine pouvait sembler *a priori* contradictoire. Pour Maurice Fleuret, ces deux orientations étaient complémentaires. Il considérait que l'État avait un devoir envers l'héritage qui dominait largement la pratique de la musique classique, pour que celui-ci pût subsister et fût accessible au plus grand nombre. Le projet d'un opéra populaire place de la Bastille s'inscrivait dans ce cadre. Mais, comme on l'a vu, il était également un ardent défenseur de la musique contemporaine : « *il faut que la création devienne une contagion, jusqu'au jour où elle gagnera la tradition et changera la tradition* »¹⁰⁴. Cette double politique en faveur de la conservation et de la création prenait naturellement place au sein du projet culturel de Jack Lang, qui se caractérisait par la volonté de « concilier les contraires »¹⁰⁵.

¹⁰³ *Le Monde de la musique*, février 1982.

¹⁰⁴ *Le Monde de la musique*, décembre 1982.

¹⁰⁵ MARTIN, *op. cit.*, p. 191.

A. Une politique de diffusion entre régionalisation et grand projet parisien

1. Une aide accrue aux orchestres pour une meilleure couverture du territoire et un élargissement du public

Le plan Landowski avait permis de mettre en place un réseau d'orchestres régionaux qui constituaient la base de la vie musicale en région. Cela avait augmenté de manière radicale le nombre de concerts de musique classique qui doubla entre 1970 et 1975¹⁰⁶. Toutefois, seuls douze orchestres régionaux avaient été créés ; certaines régions, comme la Bretagne par exemple, restaient moins bien pourvues. La politique menée par la nouvelle direction de la Musique s'inscrit dans le prolongement de l'action des prédécesseurs de Maurice Fleuret. Jack Lang annonça ainsi que la politique précédemment appliquée serait intensifiée par le moyen de deux types d'actions¹⁰⁷. D'une part, il fallait rétablir l'équilibre budgétaire des orchestres permanents que l'État soutenait financièrement. D'autre part, il s'agissait de restructurer certaines formations dans le sens d'une plus grande modernisation, et d'implanter de nouveaux orchestres en région. Un effort financier très important fut fourni, les aides totales aux orchestres et aux formations subventionnées passant entre 1980 et 1983 de quatre-vingt millions de francs à cent cinquante-sept millions de francs, soit une progression de 97%¹⁰⁸. Cependant, cette politique d'élargissement de la diffusion ne put qu'être incomplètement réalisée. Elle se heurta en effet au manque d'instrumentistes qualifiés susceptibles d'intégrer ces orchestres. Répondant lors d'un débat à Marcel Landowski qui lui demandait de poursuivre la création de formations dans les régions, Maurice Fleuret lui lança : « *si les conservatoires avaient été à la hauteur, nous ne serions pas menacés d'avoir des orchestres constitués de travailleurs immigrés* »¹⁰⁹. Environ quatre-vingts postes restant vacants, un seul orchestre, en Auvergne, fut créé. L'essentiel des actions se concentra donc sur les orchestres déjà existants. Une des principales revendications des musiciens des formations régionales concernait les disparités salariales entre les orchestres parisiens et les autres. Celles-ci furent ramenées de 50% à 20%, le nombre de musiciens au sein des formations régionales n'augmentant dans le même temps que très peu. Dans la même optique, l'État prit en charge intégralement certains emplois (quarante et un pour l'année 1982).

¹⁰⁶ Pascal ORY *L'entre-deux-Mai, Histoire culturelle de la France, Mai 1968-Mai 1981*, Seuil, p.115.

¹⁰⁷ JO, Réponse à une question écrite de Michel Noir (RPR), 23 novembre 1981.

¹⁰⁸ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Deux ans d'action...*, op. cit., p. 27.

¹⁰⁹ *Le Figaro*, 29 novembre 1982.

Cependant, la direction de la Musique ne limita pas son aide aux seules formations de régime régional. Ces orchestres virent leur subvention augmenter de 1666%, les aides de l'État passant d'environ huit cent mille francs en 1980 à plus de quatorze millions de francs en 1983. Des *contrats de mission* furent développés pour encourager la diffusion des petits ensembles, reprenant le système du conventionnement qui existait auparavant, mais en le rendant plus souple. L'État achetait à chacun des ensembles un certain nombre de concerts offerts alors gratuitement à divers utilisateurs, comme des associations locales. La nouvelle formule des contrats de mission ne limitait plus le nombre de prestations et favorisait ainsi les ensembles qui souhaitaient devenir permanents. Le nombre de prestations (concerts, animations, stages) tripla entre 1982 et 1984, que ce soit des formations de musique ancienne, classique ou contemporaine.

Par ailleurs, l'élargissement du public, qui était un des principales préoccupations de la direction de la Musique, se heurta à une tradition de grandeur et d'élitisme profondément ancrée au sein du milieu de la musique classique. Le cas de l'Orchestre de Paris illustra ce problème. Cette prestigieuse formation, cofinancée par l'État et la mairie de Paris, était dirigée depuis 1975 par Daniel Barenboïm. Lors de la conférence de presse du 3 février 1982, Jack Lang et Maurice Fleuret indiquèrent que le renouvellement de son contrat s'accompagnait d'un nouveau cahier des charges, qui allait dans le sens d'une meilleure gestion et d'actions pour démocratiser l'accès aux concerts de l'orchestre. Il était notamment demandé d'utiliser à plein les services des musiciens, de faire des tournées internationales plus brèves et significatives, d'organiser des concerts dans la région parisienne et en province et de développer des tarifs spéciaux pour les publics défavorisés. L'objectif était de faire de cet orchestre « *une véritable formation nationale, et pas seulement l'apanage de quelques privilégiés de Paris* »¹¹⁰. Or, ce cahier des charges ne fut pas respecté par Daniel Barenboïm, dont la politique artistique était jugée par la direction de la Musique « *trop obstinément personnelle* ». En 1984, alors que son contrat arrivait à échéance, il fut envisagé de d'effectuer un changement à la tête de l'orchestre. Mais les grands chefs d'orchestre disponibles étaient rares et Daniel Barenboïm bénéficiait du soutien des instrumentistes. Si les relations entre le chef d'orchestre israélo-argentin et ses musiciens ne furent pas toujours bonnes, une grève ayant même eu lieu en 1978, elles étaient depuis devenues excellentes. En juin 1984, le conseil des solistes et le comité d'entreprise adressèrent ainsi une lettre à Maurice Fleuret demandant le renouvellement du contrat de leur chef. En accord avec le

¹¹⁰ *Le Monde*, 29 septembre 1984.

maire de Paris, Jacques Chirac, un nouveau contrat de cinq ans fut négocié, insistant de nouveau sur la recherche de nouveaux publics à Paris et en région. Le volontarisme de Jack Lang et Maurice Fleuret dut donc s'accommoder de la résistance de certaines personnalités au changement d'orientation souhaitée par le nouveau pouvoir.

2. Une réforme de l'art lyrique sous toutes ses formes

Les années 1970 furent marquées par un fort engouement pour l'art lyrique. Le nombre d'entrées aux spectacles de l'Opéra de Paris, ou Opéra Garnier, passant de deux cent soixante mille en 1970 à trois cent quatre-vingt-seize mille en 1978, l'art lyrique connut une véritable résurrection¹¹¹. La télévision commençait à diffuser certains grands spectacles, touchant ainsi de nouveaux publics. Le ministère de la Culture décida d'accompagner ce mouvement sous différentes formes. D'abord, le Théâtre national de l'Opéra de Paris fit l'objet d'une attention particulière de la part des pouvoirs publics. Cette institution avait des problèmes budgétaires récurrents, l'art lyrique présentant des coûts de production et de diffusion très élevés. Si l'Opéra de Paris connut une période faste sur le plan artistique durant les années Liebermann (1973-1980), la situation financière s'aggrava. Le 28 octobre 1981, Paul Puaux fut désigné président du conseil d'administration, tandis que Massimo Bogianckino était nommé administrateur général¹¹². Une des principales missions de Paul Puaux était la modernisation de l'exploitation et de la gestion de l'Opéra de Paris. Un rapport publié par le ministère de la Culture sur la gestion et la politique musicale des grands théâtres lyriques européens montrait que l'Opéra de Paris touchait la plus forte subvention de toutes les scènes lyriques européennes (deux cent soixante-dix millions de francs en 1982) alors que le nombre de spectacles proposés était deux fois inférieur à celui de Vienne ou de Londres¹¹³. Le ministère encouragea l'Opéra à réactiver sa production artistique, en augmentant la part du budget de production dans le budget d'ensemble (de 15% en 1981 à 21% en 1983)¹¹⁴. Mais le souci d'une gestion budgétaire plus stricte ne se passa pas sans heurt. La négociation des nouvelles conventions collectives entraîna un profond conflit entre le personnel et la nouvelle direction de l'Opéra. Pour protester notamment contre la suppression de l'indexation des personnels de l'Opéra sur la fonction publique et des semaines de quarante-cinq heures de travail, les syndicats déclenchèrent plusieurs grèves. La plus retentissante fut celle doute celle

¹¹¹ ORY, *op. cit.*, p. 115.

¹¹² Il entra en fonction en 1983, remplaçant Bernard Lefort, qui lui-même avait succédé à Rolf Liebermann.

¹¹³ JO, rapport mentionné par Jean-Paul Fuchs, député UDF, dans une question écrite du 3 mai 1982.

¹¹⁴ MINISTERE DE LA CULTURE, *Deux ans d'action...*, *op. cit.*, p. 32.

qui eut lieu en novembre 1983 le soir de la première de « François d'Assise », l'opéra d'Olivier Messiaen qui constituait un véritable événement musical¹¹⁵. Par ailleurs, le ministère réouvrit l'Opéra-Comique, appelée aussi « salle Favart », qui avait fermé en 1972, et dont les nouvelles missions s'articulaient autour de la défense du répertoire français et l'accueil des productions régionales. La salle Favart avait également pour vocation de diffuser un répertoire plus « populaire », privilégiant les opéras-comiques classiques dont le plus célèbre compositeur était Jacques Offenbach, tandis que la salle Garnier proposait des œuvres de grande ampleur. La réouverture de la salle Favart participait de la volonté du ministre de la Culture de réhabiliter l'opérette, genre musical souvent méprisé, ou du moins considéré comme moins noble que l'opéra, et disposant de très peu de moyens. Le Théâtre contemporain de l'opérette, organisme présidé par Maurice Fleuret, fut créé en septembre 1984 pour mettre en place des procédures de reconnaissance et de soutien de projets visant à promouvoir l'opérette.

L'autre chantier du ministère de la Culture concernant l'art lyrique était la régionalisation. Il existait un véritable fossé entre l'activité lyrique à Paris et celle en province. L'Opéra de Paris concentrait la majeure partie des subventions de l'État, atteignant jusqu'à 45% du budget total de la direction de la Musique en 1979¹¹⁶. Afin de rééquilibrer les activités lyriques entre Paris et le reste du pays, une convention fut signée en mai 1983 entre le ministère de la Culture et les treize membres de la Réunion des théâtres lyriques municipaux de France (RTLMF)¹¹⁷ fixant leurs missions. Sur le plan professionnel, la priorité était donnée à une rationalisation du fonctionnement technique et administratif des théâtres afin de réduire les coûts, notamment en ce qui concerne la masse salariale. Cela s'accompagnait d'une définition plus précise du statut professionnel et social des personnels. En ce qui concerne les missions culturelles, la convention fixait une double orientation de soutien à la création contemporaine et de mise en valeur du patrimoine, y compris d'œuvres moins connues que le grand répertoire lyrique. Enfin, une mission sociale fut affirmée, avec la recherche d'un nouveau public, grâce notamment à une politique tarifaire adaptée¹¹⁸. Par ailleurs, l'État définit de nouvelles conditions d'attribution des subventions. Depuis 1972, les crédits étaient distribués *a posteriori* en fonction des résultats obtenus. Avec la réforme du système d'attribution, les aides étaient distribuées *a priori*, en fonction du respect de la

¹¹⁵ Un accord fut finalement trouvé en 1985.

¹¹⁶ ORY, *op. cit.*, p. 116.

¹¹⁷ Les treize théâtres membres sont ceux d'Avignon, Bordeaux, Lille, Lyon, Marseille, Metz, Nancy, Nantes, Nice, Rouen, Strasbourg, Toulouse et Tours.

¹¹⁸ MINISTERE DE LA CULTURE, *Deux ans d'action...*, *op. cit.*, p. 66-67.

convention par les projets de chaque théâtre. Ceux-ci étaient examinés par une commission, composée de personnalités désignées par le ministère de la Culture et d'inspecteurs chargés de l'art lyrique, et qui était chargée de répartir les subventions à partir de critères ayant trait notamment au statut social du personnel, la programmation d'œuvres nouvelles ou encore la prospection de nouveaux publics. Cette réforme fut accueillie assez froidement par les membres de la RTLMF. Ils craignaient un désengagement de l'État sous couvert de régionalisation et souhaitaient que les aides fussent fixes. De plus, la commission chargée de répartir les subventions était considérée comme trop dépendante du ministère. Enfin, même si l'effort financier de l'État en faveur des théâtres lyriques régionaux doubla pratiquement, passant de trente et un millions de francs en 1980 à soixante millions de francs en 1983, cette somme représentait à peine un quart des subventions allouées à l'Opéra de Paris. Le déséquilibre restait une réalité, d'autant plus qu'un nouveau projet parisien était sur les rails.

3. L'épineux dossier de l'Opéra Bastille

Annoncé le 9 mars 1982 par la présidence de la République, le projet de construction d'un opéra place de la Bastille suscita de nombreuses controverses et cristallisa les critiques de l'opposition à la fois sur la politique culturelle de Jack Lang et les grands projets mitterrandiens. Ce projet trouvait son origine dans une tentative de répondre aux problèmes récurrents que connaissait l'Opéra Garnier. Celui-ci souffrait en effet d'un certain nombre de tares : une gestion bureaucratique, une direction instable, des réflexes corporatistes, un manque de renouvellement du public et des problèmes d'acoustique figuraient dans la liste des reproches fréquemment adressés à l'Opéra Garnier¹¹⁹. Il symbolisait également le caractère élitiste et bourgeois traditionnellement associé à l'opéra. Pour le nouveau pouvoir socialiste, la démocratisation de l'art lyrique passait par la construction d'un nouvel opéra. Maurice Fleuret l'exprimait très clairement, affirmant que le Palais Garnier était « *anti-social et anti-socialiste* »¹²⁰. Le projet remontait à l'été 1981 lorsque Jean-Pierre Angrémy¹²¹ fut chargé de rédiger une première note de travail sur un futur opéra populaire. S'il fut un temps question de l'intégrer au sein de la cité musicale à La Villette, il fut finalement décidé en février 1982 de le construire sur le site de la gare de la Bastille. La symbolique était forte, et ce à double titre : la Bastille renvoyait aussi bien à la Révolution française de 1789 qu'au soir

¹¹⁹ Julia LE BRUN *Une histoire de la construction de l'Opéra Bastille (1981-1990)*, mémoire IEP Rennes, 2006.

¹²⁰ *Le Monde de la musique*, décembre 1982.

¹²¹ Écrivain connu sous le nom de Pierre-Jean Rémy, Jean-Pierre Angrémy fut directeur du Théâtre et des Spectacles au ministère de la Culture de 1979 à 1981.

du 10 mai 1981 lorsque des milliers de citoyens célébrèrent la victoire de François Mitterrand. Au-delà de la dimension symbolique, le nouvel opéra devait permettre d'augmenter le nombre de places disponibles et de représentations, et donc de diminuer le prix des places. Mené par la « Mission Opéra Bastille », qui devint en 1983 « l'Établissement public Opéra Bastille » (EPOB), le projet connut un parcours sinueux et tourmenté. Un concours international d'architecture fut lancé en décembre 1982 par Jack Lang afin de relever le défi que présentait l'insertion d'un bâtiment complexe et encombrant au sein d'un vieux quartier. Malgré le nombre impressionnant de projets proposés (sept cent quatre-vingt-sept), aucun ne convainquit réellement François Mitterrand. Après de longues hésitations, le choix définitif fut rendu public le 17 novembre 1983, consacrant le projet de Carlos Ott. Celui-ci fut plutôt mal accueilli par la presse et l'opinion publique, lui reprochant notamment son manque d'esthétisme.

Si à partir de 1984, le projet commençait à se préciser et se concrétiser, il devait toujours faire face à divers dysfonctionnements et oppositions. D'abord, il existait des tensions entre les membres de l'EPOB et la direction de la Musique, celle-ci souhaitant garder ses prérogatives sur la politique lyrique et le contenu artistique du futur. Or, la construction du bâtiment était difficilement dissociable de la dimension artistique, et une lutte d'influence s'installa entre les deux organismes. Outre les tensions internes au projet, les oppositions au projet se firent entendre avec force dès 1983. Plusieurs types d'arguments étaient avancés. Le coût financier de la construction du nouvel opéra était au centre des débats. Critique adressée d'une manière générale aux grands projets mitterrandiens, le poids budgétaire était l'argument le plus utilisé par l'opposition. Lors de l'examen des crédits pour la Culture à l'Assemblée Nationale en 1983 et 1984, cette question fut soulevée avec une virulence certaine. Pierre Bas, député RPR, dénonça un « *fait du prince coûteux et contestable* », stigmatisant les « *enzymes gloutons budgétivores* »¹²² alors que la France traversait une crise économique. Si cent cinquante millions de francs furent dépensés en 1984 pour l'Opéra Bastille, ce furent cinq cents millions de francs qui étaient prévus pour le budget 1985. Francisque Perrut, député UDF, avança alors un argument qui ne pouvait laisser totalement indifférent la direction de la Musique qui avait fait de l'enseignement sa priorité : avec ces cinq cents millions de francs, cinq cents écoles de musique pourraient percevoir un million de francs pour l'acquisition d'instruments et la formation musicale de milliers de jeunes et d'adultes. Ensuite, malgré la volonté affichée de démocratiser l'opéra, peu de personnes étaient réellement convaincues

¹²² Journal officiel, 25 octobre 1984.

que cet art pût s'accommoder de l'adjectif « populaire ». Autrement dit, la construction de l'Opéra Bastille consistait à faire payer les contribuables pour une minorité privilégiée. Jacques Doucelin, journaliste au *Figaro*, résumait ce point de vue en affirmant que l'Opéra Bastille était un « *rêve fumeux dont la France n'a[vait] plus les moyens. Pire : même pas besoin* »¹²³. Si le chantier débuta au milieu de l'année 1985 pour finalement aboutir à l'inauguration en juillet 1989 pour le bicentenaire de la Révolution, comme cela était prévu à l'origine par François Mitterrand, le dossier de l'Opéra Bastille marqua les premières années du ministère Jack Lang par les tensions qu'il suscita et la véhémence des attaques dont il fut l'objet.

B. Une politique active en faveur de la musique contemporaine

Étant donné les positions militantes en faveur de la musique contemporaine qu'avait prises Maurice Fleuret lorsqu'il était journaliste au *Nouvel Observateur* et l'intérêt porté par Jack Lang à toutes formes de création, le lancement d'une politique de soutien à la recherche et la création musicales paraissait logique. Lors des premières Assises nationales de la musique en décembre 1981, le ministre de la Culture annonça : « *Une politique de la musique, c'est d'abord peut-être, dans tous les sens du mot, une politique de la création. Je ne prends ici devant vous qu'un seul engagement. Celui de veiller à ce que le prodigieux renouvellement musical du pays ne tombe dans les pièges de l'uniformité ou des habitudes* »¹²⁴. Cette volonté de permettre à la musique contemporaine de s'exprimer s'inscrivait dans une certaine continuité avec la politique lancée par Jean Maheu en 1975 (cf. chapitre 1). Pour autant, l'aide de l'État à la musique contemporaine soulevait des questions quant à sa légitimité, ce qui ne manqua pas de susciter des débats sur le bien-fondé d'une telle politique.

1. Vers une plus grande diversité des créateurs

Lorsque Jean Maheu avait initié la première véritable politique en faveur de la musique contemporaine, Maurice Fleuret avait salué cet effort. Devenu directeur de la Musique, l'ancien journaliste s'attacha à maintenir ce cap tout en l'intensifiant. Une des preuves de cette continuité fut le maintien de Michel Decoust au poste d'inspecteur général

¹²³ *Le Figaro*, 1^{er} avril 1983.

¹²⁴ *Le Monde de la Musique*, Mars 1982.

chargé de la recherche et de la création¹²⁵. Michel Decoust partageait avec Maurice Fleuret la conviction que les compositeurs devaient retrouver leur place au sein de la société, et même avoir une utilité sociale¹²⁶. La musique contemporaine traversait en effet une réelle crise depuis les années soixante¹²⁷. Le nombre d'œuvres symphoniques, de musique de chambre ou d'électro-acoustique déposées à la SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique) était passé de mille sept cent dix-huit en 1960 à mille cent soixante-dix en 1977. Plus grave encore, le public n'était pas au rendez-vous. Pour Jean-François Sirinelli et Jean-Pierre Rioux, la musique contemporaine « *[avait] perdu la partie* »¹²⁸. À force d'expérimentations, elle s'était coupée d'une très vaste partie de la population, son audience se cantonnant à un cercle très restreint d'initiés. Les festivals de Royan et de La Rochelle étaient mal en point, et l'Ensemble intercontemporain de Pierre Boulez atteignait péniblement quarante-deux mille auditeurs pour la saison 1977-1978, ce qui constitua pourtant un record de fréquentation. L'une des ambitions de Maurice Fleuret était donc de réconcilier le public et la création contemporaine, en replaçant les compositeurs au sein de la société. Il annonçait ainsi que « *l'État ne devait pas favoriser par ses subventions la composition d'ouvrages qui, après une première audition, iraient dormir dans les cartons, d'œuvres dont la collectivité n'avait pas un besoin immédiat, dépourvues de nécessité sociale* »¹²⁹. En réalité, son action consista principalement à améliorer les conditions de création des compositeurs et à diversifier les centres de recherche.

Dans l'optique de créer des conditions favorables à la création, les aides de l'État en direction des compositeurs se multiplièrent, aussi bien par une augmentation des moyens que par un répertoire d'actions plus riche. Le budget consacré à la recherche et à la création musicales fit en effet un bond spectaculaire, passant d'environ six millions de francs en 1980 à près de quarante millions de francs en 1983¹³⁰. Le système des bourses de recherche et de création fut étendu et diversifié ; plus nombreuses et d'un montant revalorisé, ces bourses, tout comme les commandes d'œuvres par l'État dont les critères d'attribution furent redéfinis, visaient à augmenter les chances d'un compositeur de pouvoir créer. En 1984, quatre cent trente compositeurs étaient recensés, chiffre que Maurice Fleuret trouvait « *infime pour une population de cinquante-quatre millions d'habitants* »¹³¹. Et seulement une très faible

¹²⁵ Compositeur, Michel Decoust occupait ce poste depuis 1979.

¹²⁶ VEITL, *Politiques de la musique contemporaine*, op. cit., p. 158.

¹²⁷ ORY, op. cit., p. 183.

¹²⁸ RIOUX et SIRINELLI, op. cit., p. 383.

¹²⁹ *Le Monde*, 23 août 1983.

¹³⁰ MINISTÈRE DE LA CULTURE, *Deux ans d'action...*, op. cit., p. 9.

¹³¹ *Le Monde de la Musique*, juillet-août 1984.

minorité – trois selon Jean-Louis Tournier, le directeur de la SACEM – gagnait l'équivalent du SMIC grâce aux droits d'auteur. Les autres devaient, parallèlement à leurs activités de composition, exercer une profession, dans l'enseignement ou l'administration¹³². Pour Maurice Fleuret, cette situation était insupportable. Les moyens accordés par l'augmentation du budget de la direction de la Musique permirent ainsi de multiplier les aides aux compositeurs, ainsi qu'aux centres de recherche, comme le CEMAMu de Iannis Xenakis, qui bénéficia de nouveaux moyens matériels et financiers. L'informatique musicale constituait un important champ de recherche et nécessitait du matériel coûteux et sophistiqué. Mais l'action de l'État ciblait également les festivals de musique contemporaine. L'expérience de Maurice Fleuret en tant que directeur de festival nourrit largement sa conception de ce que devait être un festival de musique contemporaine. Celui-ci devait être un lieu de rencontre entre le public et la musique récente, et non une manifestation réservée aux spécialistes. Dans cette optique, deux festivals furent organisés à partir de 1983, l'un à Angers et l'autre à Strasbourg. Ce dernier, nommé Musica, remporta un succès non négligeable, avec vingt mille entrées payantes lors de la première édition. Le festival combinait des créations et des œuvres importantes du XX^e siècle, et parvint à toucher un public plus large grâce à des formes originales de concerts, les associant à d'autres arts par exemple¹³³.

Outre le soutien aux compositeurs pour agir sur les conditions techniques et socio-économiques de la création, l'action du ministère de la Culture visait à établir un meilleur équilibre géographique, et une plus grande équité. L'IRCAM, qui ne dépendait pas de la direction de la Musique mais du Centre Georges-Pompidou, occupait en effet une place centrale dans le champ de la musique contemporaine. L'influence de Pierre Boulez, son directeur, était telle, qu'il était perçu comme le second directeur de la Musique par certains¹³⁴. Maurice Fleuret, s'il respectait le travail de Pierre Boulez, souhaitait avant tout éviter la constitution d'un monopole sur la création contemporaine. La pluralité des esthétiques devait pouvoir s'exprimer. En effet, il considérait que pour la première fois dans l'histoire musicale, l'Occident vivait sans théorie dominante¹³⁵. Cette situation était une chance si l'on donnait la possibilité à tous les courants esthétiques les moyens de se développer. Alors que six centres de recherche électro-acoustique étaient aidés en 1980, pour une somme de deux millions et

¹³² Henri Dutilleux, né en 1916 et qui compte parmi l'un des compositeurs français les plus marquants du XX^e siècle, avouait ainsi : « *si j'avais pu vivre de mes droits d'auteur depuis l'âge de quarante ans, j'aurais probablement composé beaucoup plus, mais j'étais obligé de gagner ma vie à la radio* », *ibid.*

¹³³ Pour plus de détails sur le festival Musica de Strasbourg, voir DUCHEMIN, VEITL, *op. cit.*, p. 297.

¹³⁴ *Le Monde de la musique*, juin 1984. En plus de la direction de l'IRCAM, Pierre Boulez était conseiller sur le projet de l'Opéra Bastille, enseignant au Collège de France, et dirigeait l'Ensemble intercontemporain.

¹³⁵ *Le Monde de la musique*, juillet-août 1984.

de francs, vingt-cinq centres recevaient des subventions de l'État en 1984 pour un total de vingt millions de francs. Mais cette somme représentait à peine ce que l'IRCAM à lui seul recevait. Toujours est-il que l'État fit un effort sans précédent pour aider des projets en province et dans la région parisienne¹³⁶. Pourtant, si cette politique insuffla un dynamisme et une émulation dans les secteurs de la création et de la recherche, et tenta de modifier la place du compositeur en lui redonnant une utilité sociale, elle souffrit d'une remise en cause de sa légitimité.

2. La légitimité d'une telle politique en question

Cette politique active d'aide à la musique contemporaine reposait sur une conviction forte de Maurice Fleuret, que partageait également Jack Lang : le devoir d'intervention de l'État. Pour le directeur de la Musique, il s'agissait d'un enjeu de civilisation¹³⁷. Une société qui ne crée pas tendrait au déclin. Or, étant donné l'absence d'un minimum de succès public, la musique contemporaine ne pouvait subsister seule. Sans autonomie économique, elle ne pouvait que compter sur l'État pour assurer sa survie et permettre à quelques compositeurs d'exercer dans des conditions décentes. Le marché de la musique contemporaine était ainsi maintenu sous respiration artificielle par les aides de l'État. De plus, l'histoire de la musique regorgeait d'exemples de compositeurs qui ne furent pas reconnus à leur époque ; l'enjeu était donc de permettre au plus grand nombre de compositeurs et de courants esthétiques de s'exprimer et de laisser le temps juger de la valeur de leurs œuvres.

C'est la légitimité d'une telle intervention de l'État dans un domaine artistique qui posait question. Le sociologue Pierre-Michel Menger jeta un pavé dans la mare en publiant en 1983 *Le paradoxe du musicien*, qui constituait la première étude sérieuse sur la condition des musiciens¹³⁸. Il dénonçait dans cet ouvrage, issu de sa thèse de doctorat, l'absurdité et le caractère artificiel du milieu de la musique contemporaine et de la politique d'aide menée par l'État. Le paradoxe éponyme était le suivant : plus la création musicale absorbait l'argent public, moins elle se révélait utile à l'économie nationale, créatrice d'emplois pour la collectivité, ou proche des besoins réels du public. En revanche, plus elle se souciait de rentabilité et s'inquiétait de mobiliser les masses, plus elle se dépréciait aux yeux des initiés et des spécialistes. Pierre-Michel Menger mettait également en lumière les phénomènes de

¹³⁶ Pour une présentation des différents centres de recherche aidés par l'État, voir VEITL, *op. cit.*, p. 175 et sq.

¹³⁷ DUCHEMIN, VEITL, *op. cit.*, p. 290.

¹³⁸ Pierre-Michel MENGGER, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Flammarion, 1983.

cooptation au sein de la musique contemporaine. Selon lui, un petit noyau de compositeurs était situé dans un certain nombre d'institutions clés, se reconnaissant entre eux pour fixer les règles du jeu et gouverner le marché de la création. Sans nécessairement parler de copinage, le sociologue soulignait ainsi que la musique contemporaine était un milieu replié sur lui-même. Les commissions chargées d'accorder des bourses ou de passer des commandes étaient constituées de compositeurs qui, sans mettre en cause leur intégrité, pouvaient logiquement favoriser leurs pairs dont ils étaient proches sur le plan esthétique. Pierre-Michel Menger pointait ainsi du doigt la contradiction qui existait entre la recherche et la notion d'institution. Les compositeurs qui se trouvaient hors de ces institutions avaient peu de chance de pouvoir exercer leur activité. Cela était d'autant plus vrai que l'IRCAM, malgré les efforts de Maurice Fleuret pour développer d'autres projets, conservait un poids considérable. Là encore certains, comme Marcel Landowski, relevaient une contradiction dans l'existence même de cette institution représentant « *l'avant-garde militante officielle* »¹³⁹. Il est vrai que la querelle entre Pierre Boulez et Marcel Landowski tenait de longue date (cf. chapitre 1), mais l'ancien directeur de la Musique ne se lassait pas de dénoncer un « *terrorisme musical creusant un fossé entre le public et de petits groupes d'activistes qui peu à peu prirent le pouvoir* »¹⁴⁰. S'il reconnaissait que l'action de Maurice Fleuret allait dans le bon sens en aidant des compositeurs comme Iannis Xenakis ou Pierre Henry, il regrettait la persistance de l'hégémonie d'une minorité sur la musique contemporaine. La question de la quasi-inexistence du public posait également problème. Les députés de l'opposition, en particulier Pierre Bas, ne manquèrent pas de souligner le coût « *disproportionné* » de l'IRCAM (vingt-huit millions de francs en 1982) par rapport à l'intérêt que représentait cet institut pour la grande majorité des musiciens et des mélomanes¹⁴¹. La question de la démocratisation de l'accès à la musique contemporaine semblait en effet abandonnée. Comme le fit remarquer de manière quelque peu abrupte Anne Rey, rédactrice en chef du *Monde de la Musique*, « *on ne s'attend[ait] plus à ce que des oreilles vierges support[assent] des borborygmes d'ordinateur* »¹⁴². Une enquête de Pierre-Michel Menger sur le public de l'Ensemble intercontemporain confirma cette impression : les concerts de l'ensemble dirigé par Pierre Boulez, sans grande surprise, étaient fréquentés pratiquement exclusivement par des enseignants, des chercheurs, des étudiants ou des ingénieurs qui, pour une grande part, pratiquaient un instrument. Ces critiques ne modifièrent pas la conviction de Maurice Fleuret

¹³⁹ Marcel LANDOWSKI, *Le Figaro*, 3 janvier 1984.

¹⁴⁰ *Le Figaro*, 2 janvier 1984.

¹⁴¹ JO, 8 novembre 1982.

¹⁴² *Le Monde de la musique*, mai 1984.

que l'État avait le devoir de prendre l'initiative, d'assumer une part de risques. Si les actions du ministère de la Culture ne parvinrent pas à rapprocher la musique contemporaine et le public – mission qui dépassait sans doute ses compétences – elles approfondirent la politique d'aide aux compositeurs lancées par Jean Maheu en 1975, tout en l'infléchissant vers une plus grande diversité de créateurs et une meilleure prise en considération des conditions sociales de l'acte de création.

La politique musicale menée à partir de 1981 s'appuya donc en partie sur les structures mises en place par le plan Landowski. Le réseau d'établissements d'enseignement et les orchestres régionaux constituaient une base solide sur laquelle le nouveau pouvoir développa ses propres actions. Toutefois, la volonté de rupture de Jack Lang et les convictions et conceptions personnelles de Maurice Fleuret réorientèrent certains aspects. Le souci de moderniser l'enseignement dans les conservatoires, et en particulier au CNSM de Paris, de donner à la musique une réelle place à l'école et d'encourager d'une manière forte la création marquèrent un réel infléchissement dans la politique musicale française. Le volontarisme et l'activisme dont firent preuve Jack Lang et son directeur de la Musique se heurtèrent pourtant à des résistances, qu'elles fussent liées à des traditions ministérielles ou à l'influence de fortes personnalités du monde musical. Mais ce qui constitua un authentique bouleversement fut la prise en compte de la musique dans toutes ses dimensions esthétiques, sociales et économiques, c'est-à-dire la mise en place d'une politique globale de la musique.

Chapitre 3 - L'exploration de nouveaux territoires d'action : pour une approche globale de la musique

Avant 1981, la politique musicale s'était focalisée sur la démocratisation de l'accès à la musique dite classique par la mise en place de structures d'enseignement et de diffusion à travers le territoire. Si le plan Landowski lança un mouvement en faveur de la musique, de fortes inégalités géographiques et sociales persistaient¹⁴³. De plus, les actions de l'État étaient en décalage avec la réalité sociologique des pratiques musicales des Français. La politique musicale était toujours sous l'influence de la doctrine d'André Malraux, pour qui le ministère des Affaires Culturelles devait faire accéder les « grandes œuvres de l'humanité » au plus grand nombre. L'arrivée de Jack Lang modifia sensiblement la philosophie du ministère en optant pour une définition plus large de la culture et la prise en compte des industries culturelles (cf. chapitre 1). La politique musicale prit alors une nouvelle tournure. Toutes les musiques avaient désormais droit de cité rue de Valois, et celles-ci n'étaient plus dissociées de leur environnement économique et social.

I. La reconnaissance de toutes les musiques

Cette nouvelle manière d'aborder la musique dans sa diversité, bousculant la hiérarchie traditionnelle entre musique savante et musique populaire, procédait d'une autre forme de démocratisation musicale. La nouvelle politique musicale s'inscrivait en faux contre un plan uniquement axé sur la diffusion qui instituait un fossé entre les musiciens professionnels d'un côté et un public passif de l'autre. Maurice Fleuret l'exprimait très clairement : « *la vie musicale, ce n'est pas seulement le dernier concert de Boulez, une grève à l'opéra ou le chat dans la gorge de telle opulente cantatrice. C'est une infinité de manifestations, d'institutions, et d'efforts qui n'apparaissent que rarement dans l'information, un front très large que nous nous efforçons de tenir et qui va des chorales d'amateurs à l'école de chant de l'opéra, des cornemuseux bretons à l'Orchestre de*

¹⁴³ D'après une enquête réalisée par le Service des études et recherches du ministère de la Culture en décembre 1981 et janvier 1982, 17% des personnes habitant l'agglomération parisienne allaient au concert de musique classique au moins une fois par an, contre 4% dans les communes de moins de vingt mille habitants. Concernant le niveau de diplômes, la proportion était de 20% pour ceux qui avaient le baccalauréat ou plus, 8% pour les détenteurs du brevet ou d'un C.A.P., et 1% pour ceux qui n'avaient aucun diplôme. Pour les résultats complets de l'enquête, voir MINISTERE DE LA CULTURE, *Deux ans d'action...*, op. cit., p. 49.

Paris »¹⁴⁴. La nouvelle doctrine de la direction de la Musique pouvait se résumer simplement : toutes les pratiques sont égales en dignité et il existe une égalité de devoirs envers elles. Il n'était pas anodin que, pour l'un de ses premiers déplacements officiels au début du mois de juin 1981, Jack Lang assistât à un concert de Stevie Wonder au Palais des sports. Cette politique qui refusait d'établir des hiérarchies *a priori* entre les musiques se traduisit par une innovation administrative avec la création d'un département intitulé « action musicale » au sein de la direction de la Musique. Cette nouvelle division était chargée de mener de actions en faveur du jazz, de la chanson, des variétés et du rock. Piloté par le compositeur Camille Roy et l'administrateur François de Banes-Gardonne, ce nouveau département fut rapidement rejoint par Jean Carabalona. Fort d'une double formation - diplômé de l'Institut d'Études Politiques de Paris et trompettiste – Jean Carabalona connaissait bien, pour l'avoir vécu, la réalité de la vie d'un musicien en dehors du monde de la musique classique. Passionné de jazz, il devint en 1979, un peu par hasard, conseiller régional à la Direction régionale des affaires culturelles (DRAC) de Franche-Comté, où il créa notamment un festival de jazz. Essayant d'attirer l'attention de l'administration centrale sur l'absence de politique concernant le jazz, le rock ou la chanson, il fut appelé à rejoindre la direction de la Musique, sur les conseils de François de Banes-Gardonne, en tant que chargé de mission. Malgré un budget limité (un peu moins de neuf millions de francs en 1982 puis treize millions de francs en 1983), le département « action musicale » lança avec un sentiment d'urgence de nombreuses initiatives, au sort plus ou moins heureux.

A. Une politique adaptée aux spécificités de chaque musique

En regroupant au sein d'un même département le jazz, la chanson, les variétés et le rock, le ministère de la Culture avait d'abord suscité la méfiance des milieux concernés. Les musiciens de jazz estimaient qu'ils n'avaient rien en commun avec des rockers, qui eux-mêmes exprimaient un certain mépris pour les variétés¹⁴⁵. La direction de la Musique justifia ce choix par le fait que ces musiques avaient pour point commun d'avoir été ignorées par l'État et d'être fortement investies par le secteur privé. Jack Lang et Maurice Fleuret considéraient que le rôle de l'État était d'intervenir dans ces secteurs par des moyens d'action particuliers à chaque musique .

¹⁴⁴ *Le Monde*, 22 juin 1984.

¹⁴⁵ *Le Monde de la Musique*, mars 1982.

1. L'aide au jazz, « la plus populaire des musiques savantes et la plus savante des musiques populaires »

Début octobre 1981, Rodolphe Pesce, député PS, rendit un rapport pour avis sur le budget de la Culture, après avoir réuni une commission composée de personnalités du monde du jazz¹⁴⁶. Ce rapport préconisait de créer des classes de jazz dans les conservatoires, de soutenir les ateliers, de passer des commandes venant de l'État, et de redéfinir la place de cette musique dans les médias. Il s'agissait de mettre fin à une forme de marginalisation qui existait à la direction de la Musique, où le mot « jazz » semblait effrayer. La distinction entre musique savante et musique populaire était profondément ancrée dans les représentations et les habitudes de l'administration, dont le personnel venait exclusivement du milieu de la musique classique. Avant 1981, quelques subventions étaient accordées au jazz mais au titre de la musique contemporaine, comme si le jazz ne pouvait être officiellement reconnu comme une musique digne d'être soutenue par l'État. Jean Wagner, journaliste à *Télérama*, résumait la situation dans une lettre ouverte au ministre de la Culture : « *le jazz n'est même pas le parent pauvre de la musique, c'est l'enfant abandonné qu'on ne reconnaîtrait pas dans la rue* »¹⁴⁷. Souffrant de la valorisation de la culture écrite sur la culture orale, le jazz commençait pourtant à être reconnu et respecté par les musiciens classiques, notamment grâce à une personnalité comme Michel Portal qui faisait le lien entre les deux univers. Une première reconnaissance institutionnelle avait eu lieu avec la création d'un festival de jazz par la mairie de Paris à la fin des années soixante-dix, ainsi que de classes de jazz dans trois conservatoires d'arrondissement. Les musiciens de jazz souffraient cependant toujours d'un complexe de respectabilité, se sentant mal-aimés¹⁴⁸. Cette musique était également entourée de mythes, renvoyant aux musiciens noirs-américains jouant sous l'emprise de drogue dans des lieux obscurs et mal famés. Le jazz était associé à trop d'éléments négatifs pour un système musical conservateur.

Les choses se précisèrent à la direction de la Musique avec l'arrivée de Jean Carabona, choisi justement pour sa connaissance du jazz. Selon lui, l'État devait exprimer une reconnaissance, marquer un respect pour cette musique. Une des premières décisions prises fut la création d'une commission consultative nationale pour le jazz et les musiques improvisées, qui commença de se réunir à partir de septembre 1982. Composée de musiciens

¹⁴⁶ Y figurait notamment Martial Solal, Didier Levallet, André Hodeir, Lucien Malson et Alain Guerrini.

¹⁴⁷ *Télérama*, 2 janvier 1982.

¹⁴⁸ Entretien avec Didier Levallet. Par exemple, Pierre Boulez n'a jamais caché son mépris pour le jazz, considérant l'improvisation, dans une formule restée célèbre, comme de « *l'onanisme en public* ».

et de représentants du monde du jazz, l'objectif de cette commission était de proposer un ensemble d'actions à mettre en œuvre afin de donner au jazz une place réelle dans le champ musical français. Mais la direction de la Musique n'attendit pas que la Commission rendît ses travaux pour lancer des initiatives. Une des modalités d'action de l'État en ce domaine fut l'aide aux lieux, s'adaptant ainsi à une particularité du jazz qui se jouait surtout dans des clubs. Comme l'expliquait Jean-Louis Chautemps, un des saxophonistes les plus en vue sur la scène française du début des années quatre-vingt : *« le jeu s'améliore quand on joue longtemps dans un même endroit. Les musiciens peuvent prendre plus de risques. Autrement dit, la formule des concerts est beaucoup moins favorable que l'engagement à long terme dans un club »*¹⁴⁹. Or, alors que dans les années soixante, il existait une vingtaine de clubs de jazz dans la capitale, il n'en restait plus que six en 1981, qui se trouvaient de plus en proie à de graves difficultés financières. C'est ainsi que la direction de la Musique accorda une subvention au *New Morning*, qui, étant en procès avec le voisinage et n'ayant pas les moyens d'effectuer les travaux d'insonorisation, était sur le point de fermer. En ce qui concerne les clubs, une des revendications récurrentes des musiciens de jazz était leur détaxation. Ces lieux étaient en effet taxés comme n'importe quelle société commerciale avec un taux de TVA à 18,6%, et devaient verser des droits à la SACEM au même titre qu'une boîte de nuit. À la suite d'une difficile bataille avec le ministère du budget, la direction de la Musique obtint en 1984 une baisse de la fiscalité pour les clubs. Cela représentait une décision à la fois économique et symbolique : elle permettait d'améliorer quelque peu la situation des clubs sur le plan financier, mais surtout, ceux-ci n'étaient plus assimilés à des cabarets, mais à des lieux de culture et de création. Pour pouvoir bénéficier de cette réduction de TVA, les clubs devaient être agréés par une commission rassemblant des professionnels du secteur selon des critères non pas esthétiques, mais relatifs au respect des règles sociales et professionnelles. Une autre modalité d'action de l'État en faveur du jazz concernait les commandes publiques. Ici encore, il fallait s'adapter à la spécificité du jazz et ajuster la procédure, qui ne pouvait être la même que pour une œuvre de musique contemporaine où seule la phase d'écriture était prise en compte. Le jazz étant essentiellement une musique non-écrite, les commandes prenaient en compte la globalité d'un spectacle, répétitions et tournées comprises. Enfin, la direction de la Musique aidait des festivals, apportant ainsi une forme de caution de qualité, suscitant un effet d'entraînement auprès des collectivités locales et des banques.

¹⁴⁹ *Le Monde de la musique*, mars 1982.

Cette politique fut reçut avec une pointe de méfiance de la part de la presse spécialisée. D'abord, il était moyennement apprécié que le jazz soit mêlé au sein d'un même département au rock ou à la chanson. La faiblesse du budget était également pointée du doigt. En 1984, l'ensemble du département « action musicale » disposait de treize millions de francs, soit 1,2% du budget total de la direction de la Musique. Surtout, on craignait que ne fût institué un jazz officiel, ce qui irait profondément à l'encontre de cette musique associée à l'idée de liberté. Ce fut bien ce que Maurice Fleuret et Jean Carabalona cherchaient à éviter. Ils répétaient inlassablement qu'ils ne voulaient pas institutionnaliser cette musique : « *nous n'organisons pas, nous aidons. [...] Nous n'avons pas une idée précise de ce que doit être la vie du jazz. Nous sommes simplement conscients que la vie du jazz en France est insuffisante* »¹⁵⁰. L'aide aux lieux, comme le *New Morning* ou Dunois, préservait les pouvoirs publics du risque d'imposer une esthétique officielle, laissant aux programmeurs faire leur métier. En ce qui concerne les commandes, comme pour la musique contemporaine, Maurice Fleuret insistait sur la dimension sociale de la musique : « *un objet d'art ne nous intéresse que par sa fonction, et notamment sa fonction sociale. Une œuvre musicale, une improvisation écoutée de personne n'a pas de valeur. [...] Nous ne voulons pas faire un musée souterrain de chefs-d'œuvre en laissant à la postérité le soin de fracturer le tombeau pour voir ce qu'il y a à l'intérieur* »¹⁵¹. Le souci d'éviter la constitution d'un jazz d'État se traduisit d'abord par le refus de créer un orchestre de jazz, en dépit des demandes de certains musiciens. Mais un Orchestre national du jazz (ONJ) fut finalement créé en 1985, sur une idée de Jean Carabalona. Si les structures administratives de cet orchestre étaient permanentes, les artistes étaient en revanche invités temporaires et non pas fonctionnaires, évitant ainsi un risque de sclérose.

2. L'aide à la chanson et aux « variétés » : des résultats mitigés

A l'aube des années quatre-vingt, la chanson française traversait une période difficile. Les ventes de disques diminuaient tandis que la musique anglo-saxonne prenait une place considérable à la radio. La SACEM tenta d'attirer l'attention des pouvoirs publics sur cette question, en publiant notamment un rapport sur la situation de la chanson à la fin de l'année 1981. Elle déplorait en particulier l'absence totale d'une filière officielle de formation dans ce secteur. À la fin des années soixante-dix, et ce pour la première fois, la France était déficitaire

¹⁵⁰ *Jazz Hot*, novembre 1984.

¹⁵¹ *Jazz Magazine*, janvier 1983.

en droits d'auteur. Début 1982, une quinzaine de petits et moyens producteurs et éditeurs phonographiques se constituèrent en association et demandèrent au ministre de la Culture des actions en faveur de la chanson. Ils revendiquaient notamment l'abaissement du taux de TVA, la création d'une caisse d'avances sur recettes et un prix imposé sur les disques, à l'instar de la loi sur le prix unique de livre votée en 1981, qui permettrait un redéploiement des disquaires face aux grandes surfaces. Pour Jack Lang, même s'il n'était pas favorable à cette dernière proposition, l'aide à la chanson était une priorité, et ce pour des motifs essentiellement politiques. Au début des années quatre-vingt, la chanson « rive gauche », incarnée au sortir de la guerre par des chanteurs comme Boris Vian et Barbara puis relayée par le triptyque formé de Jacques Brel, Georges Brassens et Léo Ferré, avait conservé une influence vivace dans le milieu politique de gauche. Elle avait de plus acquis une véritable respectabilité artistique, devenant, selon Pascal Ory, la « *poésie du siècle* »¹⁵². Si la mort de Georges Brassens en 1981 marqua sans doute la fin d'une époque, une « nouvelle chanson française » était en train d'apparaître, autour de Jacques Higelin, Alain Souchon ou encore Renaud, revendiquant l'héritage de la tradition « rive gauche ». Jack Lang comprit qu'il y avait là un enjeu extraordinaire¹⁵³. Ce ne fut donc pas un hasard si la chanson fit l'objet des premières réflexions, sous la forme d'un rapport confié à Pascal Sevrin, parolier de Dalida, en juillet 1981, c'est-à-dire plusieurs mois avant la nomination de Maurice Fleuret. Remis à la fin de la même année, ce rapport, préconisant avant tout la mise en place de quotas de musique française sur les antennes, fut très mal accueilli par la presse et la profession¹⁵⁴. Il fut rapidement écarté par le ministère de la Culture.

L'idée de créer des Centres régionaux de la chanson fut rapidement lancée. Proposition issue directement du PS, ces structures devaient être des lieux de formation et de diffusion de jeunes chanteurs originaires de la région, afin qu'ils pussent s'exprimer en dehors du circuit majoritaire. Ces centres avaient également pour mission d'informer le public, ainsi que de créer et produire des spectacles. Il s'agissait de satisfaire à la fois le mouvement de la chanson « rive gauche » et les courants régionalistes. Dès 1982, quatre centres furent mis en place, à Nanterre, Bordeaux, Rennes et Bourges, et d'autres étaient prévus dans les années suivantes. Cependant, cette expérience fit long feu. Dès 1983, le centre de Nanterre, baptisé « Georges Brassens », dut suspendre ses activités pour raisons financières. Lancé dans l'euphorie, il dut rapidement revoir ses ambitions à la baisse, en raison de la réduction des

¹⁵² ORY, *op. cit.*, p. 79.

¹⁵³ Entretien avec Jean Carabona.

¹⁵⁴ Voir notamment, Lionel ROTCAGE, « Le rapport de Pascal Sevrin, ou comment couler la variété française », *Le Monde de la musique*, janvier 1982.

subventions de la direction de la Musique, et de l'absence d'aide du Conseil régional. L'arrêt du financement des Centres régionaux de la chanson fut rapidement décidé car les spectacles produits ne trouvèrent pas de public. Pour Jean Carabalona, la dynamique de la chanson régionale ne fonctionnait plus, et les créations, datées, ne correspondaient à aucune attente¹⁵⁵. Cet exemple illustre la façon d'agir de la direction de la Musique durant cette période, c'est-à-dire une politique par tâtonnement : « *on attendait pas d'être sûr pour lancer quelque chose* »¹⁵⁶. L'essentiel était d'agir pour faire bouger les lignes, quitte à rectifier le tir par la suite.

Si la politique du ministère en faveur de la chanson prit des formes plus traditionnelles, comme une aide au festival *Le Printemps de Bourges* dès 1982 ce qui lui permit d'atteindre l'équilibre financier pour première fois, une des actions les plus marquantes fut la création d'un Centre de formation supérieure des variétés, inauguré en décembre 1983. L'idée de ce centre, émise par la SACEM, était en réalité antérieure à l'alternance de 1981. Depuis les années soixante-dix, le paysage de la chanson en France avait vu se multiplier le nombre d'auteurs-compositeurs-interprètes s'accompagnant d'une diminution des interprètes seuls. Or, l'intérêt de la SACEM était de faire tourner le répertoire ; plus il y a d'interprètes, plus il y a de droits d'auteur à payer. La création de ce centre fut annoncée par Jean-Phillipe Lecat, ministre de la Culture du dernier gouvernement Barre, en février 1981, projet repris par le pouvoir socialiste. L'ambition de ce centre était de former des interprètes de haut niveau, capables de rivaliser avec la concurrence étrangère, et en particulier anglo-saxonne dont la tradition vocale était largement supérieure à celle existant en France. La formation ne se limitait cependant pas au domaine artistique : elle comprenait également des cours introduisant des notions juridiques et économiques ayant trait à l'organisation des spectacles, les contrats, les droits d'auteur, etc. Environ trente élèves étaient recrutés dans cette école dont le but n'était pas, selon Maurice Fleuret « *d'enseigner ni le talent ni le génie. Mais de donner à des jeunes gens et des jeunes filles la possibilité de travailler avec un certain nombre de moyens, de les aider dans leur élan artistique* »¹⁵⁷. Cette idée laissait certains, comme Claude Fléouter, journaliste au *Monde*, dubitatifs : « *sans doute l'école ne servira-t-elle qu'à entretenir de l'illusion chez des élèves renvoyés sur le marché comme chômeurs après deux ans de cours* »¹⁵⁸. Cette prédiction se révéla d'ailleurs assez juste. L'articulation avec la « profession » ne fonctionna pas ; les maisons de disque considérèrent cette initiative

¹⁵⁵ Entretien

¹⁵⁶ Entretien avec Alain Surrans

¹⁵⁷ *Le Monde*, 16 décembre 1983.

¹⁵⁸ *Le Monde*, 1^{er} décembre 1983.

comme une contestation de leurs métiers, tandis que les médias ne jouèrent pas le jeu¹⁵⁹. Le Centre de formation supérieure de variétés s'avéra donc être un échec dans l'ambition du ministère de la Culture à agir de concert avec les professionnels de ce secteur¹⁶⁰.

3. L'aide au rock, comme moyen d'expression de la jeunesse

Si les moyens d'action en faveur du rock furent comparables à ceux mis en place pour le jazz, on peut néanmoins considérer, avec Philippe Teillet, qu'une limite de l'action culturelle fut franchie avec la politique du rock menée par le ministère de la Culture à partir de 1981¹⁶¹. La reconnaissance étatique du jazz et de la chanson venait en quelque sorte sanctionner une respectabilité artistique acquise au préalable par ces musiques. En revanche, le rock était considéré comme un phénomène moins musical que social. Cette musique était en effet la plus écoutée des jeunes entre quinze et vingt-quatre ans et le nombre de groupes de rock en France était estimé à vingt-cinq mille ; la fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingt furent marquées par le succès de groupes anglo-saxons comme The Clash et U2, ou Téléphone en France. Par ailleurs, le rock se situait lui-même dans un équilibre précaire, se trouvant en porte-à-faux avec la culture légitime et dans le même temps rejetant la culture de masse, représentée par les variétés¹⁶². Ceux qui faisaient et écoutaient le rock ne considéraient pas cette musique comme un art, au sens où ils ne recherchaient pas le Beau comme finalité, et privilégiaient l'instinctif, l'éphémère, le pulsionnel, sans se soucier de la postérité. Dans cette perspective, Maurice Fleuret envisageait le rock comme une pratique qu'il fallait aider à s'exprimer, non pas pour qu'elle prît place dans une histoire de l'art, mais parce qu'elle remplissait une fonction sociale : « [le rock] est un besoin qui a des origines très profondes. Ce n'est pas une maladie contagieuse dont le virus serait arrivé de quelque pays maudit. [...] Cette violence qui est en nous, il ne faut pas la tuer. Elle est la source de tous les actes et évidemment de l'acte de création. Mais nous vivons dans un monde qui est tellement organisé, protégé, que les énergies fondamentales, telluriques qui sont en nous ne sortent pas »¹⁶³.

¹⁵⁹ Entretien avec Jean Carabalona

¹⁶⁰ On se permet ici de contester l'affirmation d'Anne Veitl et de Noémi Duchemin qui qualifièrent l'expérience du Centre de formation supérieure des variétés de « réussite », DUCHEMIN, VEITL, *op. cit.*, p. 173.

¹⁶¹ Philippe TEILLET « Une politique culturelle du rock », in Patrick MIGNON et Antoine HENNION *Rock : de l'histoire au mythe*, Economica, 1991.

¹⁶² *ibid.*, p. 220.

¹⁶³ *Le Monde de la musique*, décembre 1981.

Dès lors, selon cette conception partagée par Jack Lang et son directeur de la Musique, l'État se devait de fournir les moyens et les équipements nécessaires à l'expression de ce phénomène de société. La situation en 1981 n'était en effet pas favorable : le manque de lieux de répétition, le coût du matériel, et l'absence de salles de concerts adaptées, y compris à Paris constituaient un frein à l'épanouissement du rock. Il existait bien un chapiteau Porte de Pantin, mais des problèmes de sécurité et une mauvaise acoustique n'en faisaient pas le lieu idéal. De même, quelques concerts prenaient place au Palais des sports ou à Bercy, mais ces lieux n'avaient pas été conçus pour accueillir des concerts de rock. La situation en province n'était pas meilleure¹⁶⁴. Il fut dans un premier temps envisagé de construire une salle Porte de Bagnolet, projet annoncé par la présidence de la République en mars 1982 en même temps que d'autres grands travaux comme l'Opéra Bastille ou le nouveau CNSM. Mais cette salle dut être sacrifiée en raison du poids budgétaire du nouvel opéra parisien. Christian Dupavillon, architecte, proche de Jack Lang depuis l'époque du festival de Nancy dans les années soixante et conseiller du ministre pour les Grands Travaux et l'évènementiel, eut alors l'idée de mettre en place une salle en toile, éphémère, et donc moins coûteuse. Le projet séduisit le ministre et en cinq mois, la première grande salle de rock à Paris, pouvant accueillir entre trois mille et six mille spectateurs, se dressait dans le Parc de la Villette. Baptisée « Zénith », du nom d'une montgolfière qui s'était envolée de cet endroit au XIX^e siècle, la salle était financée en grande partie par la Caisse des dépôts et consignations, pour un coût total de quarante millions de francs, et gérée par Daniel Colling, l'ancien directeur du Printemps de Bourges. Le résultat fut unanimement salué par la presse et les médias : « *le Zénith est tellement séduisant qu'on a du mal à l'imaginer démontable, transportable, et provisoire. [...] Les architectes ont trop bien réussi leur pari : inventer une salle qui ne gâche le plaisir pour personne : scène grande, très bonne visibilité et acoustique. [Le Zénith] conteste l'idée que la musique populaire se joue dans des endroits inconfortables* »¹⁶⁵. Le fait que François Mitterrand en personne, homme de culture on ne peut plus classique, inaugurât la nouvelle salle constitua un symbole fort, signifiant la volonté de l'État de ne plus hiérarchiser les pratiques culturelles. Ce choix fit grincer des dents, notamment dans les rangs de l'opposition. Jacques Toubon, député RPR, stigmatisa un « *éclectisme de supermarché. Il*

¹⁶⁴ Lors d'une tournée en France, la bassiste du groupe Téléphone, constatant la mauvaise qualité de leur lieu de concert, en appelait aux pouvoirs publics : « *Que fait la France ? Il fait froid sous ce chapiteau, c'est sinistre, le son est mauvais, la tente est trop basse pour installer la totalité du matériel et les gens payent quatre-vingt francs. Alors, que faut-il faire, ne pas jouer, rayer Reims parce qu'il n'y a pas de salle ?* », *Le Monde*, 9 octobre 1982.

¹⁶⁵ *Soir* 3, FR3, 12 janvier 1984. Même son de cloche dans *Le Monde*, 14 janvier 1984, et *Le Figaro*, 20 janvier 1984.

*n'y a rien qu'on ne trouve dans la constellation de la culture socialiste. Le gouvernement manifeste la volonté que rien ne lui échappe de ce qui peut, de près ou de loin, porter l'étiquette de culturel. [Le ministère de la Culture] est comme une pieuvre au milieu d'un aquarium, qui happe tout ce qui passe à proximité »*¹⁶⁶. Mais le succès était tel, en particulier sur le plan financier, qu'il fut décidé de pérenniser le Zénith, et de construire d'autres salles sur le même modèle en province. Le ministère aida également, par des subventions de fonctionnement allant de 10% à 25% du budget de l'établissement, des salles déjà existantes, selon des critères liés à une programmation variée et faisant place à de jeunes artistes ainsi qu'au respect de la législation sociale.

Les autres actions du ministère concernant le rock se concentrèrent sur des aides aux lieux de répétition. Cela constituait un véritable changement par rapport aux modalités traditionnelles de l'intervention culturelle, puisqu'il n'était pas fait de distinction entre le public et les artistes, qui étaient regroupés au sein d'une classe d'âge commune. Si Jean Carabona considérait le rock comme une musique à part entière, Jack Lang s'orientait plus vers une conception sociétale du phénomène. Il est difficile de démêler l'opportunisme politique, qui ferait des jeunes une cible en tant que clientèle électorale, de la conviction profonde que toutes les formes d'expression musicale méritent d'être soutenue par l'État¹⁶⁷. Sans doute y avait-il un peu des deux. Un sondage datant de juin 1984 montrait en tous cas que 69% des moins de vingt-cinq ans avaient une opinion positive du ministre de la Culture¹⁶⁸. Toujours est-il que Jack Lang se montra particulièrement actif sur ce dossier, tenant par exemple en décembre 1984 une conférence de presse au *Gibus*, bar rock à la mode, « où se pressait le tout-Paris »¹⁶⁹. Ce genre de manifestation satisfaisait son goût pour l'événementiel et les opérations médiatiques, qui se révéla de manière encore plus éclatante avec la création de la Fête de la musique.

¹⁶⁶JO, 7 novembre 1983.

¹⁶⁷ Alain Wais, journaliste au *Monde*, affirmait que pour Jack Lang, « le rock n'[était] pas un simple outil de propagande pour attirer les jeunes. Il en parl[ait] même avec une certaine connaissance des hommes et du terrain », *Le Monde*, 19 décembre 1984. À l'inverse, un journaliste du magazine *Rock and Folk* pointait du doigt le peu d'intérêt réel que le ministre portait à cette musique, après lui avoir demandé ce qu'il avait pensé du concert de Téléphone auquel il avait assisté (Christophe Nick, *Rock and Folk*, juillet 1983). Jack Lang lui-même reconnaissait ne pas être spontanément attiré par le rock ou les variétés, avouant ainsi : « je veux continuer à être en harmonie avec mes deux filles, qui ont seize et vingt ans. Alors je dois de bonne grâce me soumettre à leurs disques et à leurs lectures. Peut-être que, sans mes enfants, je me serais coupé de cette culture-là », *Télérama*, 9 janvier 1982.

¹⁶⁸ Sondage cité par MARTIN, *op. cit.*, p. 272.

¹⁶⁹ *Le Monde*, 19 décembre 1984.

B. La Fête de la musique, symbole de toute une politique

1. De l'idée à l'organisation du « plus grand festival du monde »

Début 1982, Jack Lang cherchait une idée d'événement qui marquerait le début de la nouvelle politique musicale et la symboliserait, et demanda à son cabinet de réfléchir à cette question. Au mois de février, Maurice Fleuret passa une note à Christian Dupavillon qui indiquait qu'il y avait cinq millions d'instruments en France et qu'un jeune sur deux pratiquait la musique¹⁷⁰. Ce dernier eut alors l'idée de tous les faire sortir dans la rue au même moment le temps d'une soirée¹⁷¹. Cela correspondait aux conceptions de Maurice Fleuret sur la nécessité d'organiser des événements musicaux en dehors des lieux traditionnels, puisqu'il avait lui-même organisé des « concerts-promenades » lorsqu'il avait été directeur du festival de Lille (cf. chapitre 1). Cette manifestation s'accordait également avec la conception de la fête, de l'événement qui attire l'attention du public et des médias que s'était forgée Jack Lang tout au long de son parcours. Elle faisait de plus écho à une idée de la fête qui imprégnait l'imaginaire républicain et plus particulièrement socialiste. Maurice Fleuret affirmait ainsi : « *dans la conscience sociale – je ne voudrais pas dire socialiste – il y a certainement un besoin viscéral de faire la fête* »¹⁷². Le climat d'euphorie et d'exaltation consécutif au 10 mai 1981 était encore présent chez les militants socialistes. Cette idée de besoin est également mise en avant par Christian Dupavillon qui, avec la Fête de la musique, souhaitait combler l'absence d'un événement unificateur et fédérateur depuis que les fêtes du 14 juillet avaient perdu ce rôle¹⁷³. Il faut également replacer cette idée dans un contexte où la fête et les festivals devenaient des événements courants et familiers¹⁷⁴. Une fois décidés la date et le nom¹⁷⁵, il fallut organiser et convaincre tous les acteurs concernés en un temps record afin que l'initiative du ministère ne fût pas un échec le soir du 21 juin. L'idée, aujourd'hui rentrée dans les mœurs, paraissait au départ pour le moins saugrenue pour certains voire malvenue pour d'autres. Si le ministère de l'Intérieur soutint l'initiative en envoyant des directives aux

¹⁷⁰ Ces chiffres étaient le résultat d'une grande enquête sur les pratiques culturelles des Français menée par le Service d'études et de recherche du ministère de la Culture.

¹⁷¹ Tel est en tout cas le récit qu'en fait Christian Dupavillon.

¹⁷² *Télérama*, 18 juin 1983.

¹⁷³ Entretien.

¹⁷⁴ ORY, *op. cit.*, p. 215.

¹⁷⁵ Il fut un temps envisagé d'organiser cette fête le jour de la Saint-Jean, mais la date du 21 juin correspondait mieux pour un régime laïque et républicain. En ce qui concerne le nom, « Musique sur le trottoir » figurait parmi les possibilités, avant que « Fête de la musique » qui permettait un jeu de mot avec « Faites de la musique » ne fût finalement choisi.

commissariats pour qu'ils laissassent se dérouler les choses, le ministère de l'Éducation Nationale manifesta son opposition. La fête tombait en effet au moment des épreuves du baccalauréat ; le ministère craignait donc que cela ne perturbât les révisions des lycéens. Une fois cette opposition effacée, il fallait mobiliser le plus de personnes et de matériels possibles, via les DRAC et les préfets, et informer le public. Annoncée lors d'une conférence de presse le 1^{er} juin 1982 au cours de laquelle Maurice Fleuret invita tous les musiciens, amateurs et professionnels, à descendre jouer et chanter dans la rue afin de « *rendre tangible l'immense mouvement des Français vers la musique* »¹⁷⁶, la Fête de la musique constituait un véritable défi à relever pour le ministère de la Culture. Une vaste campagne de communication fut lancée dans l'urgence, à grand renfort d'affiches (cent mille), de dossiers envoyés aux maires et aux DRAC, et d'alertes aux cinq mille fanfares et harmonies existant en France. Le standard du ministère de la Culture fut renforcé afin de répondre aux questions, des militaires ayant été recrutés à cette occasion. Les médias furent également mis à contribution, Maurice Fleuret ayant réussi à convaincre les radios et les chaînes de télévision d'annoncer l'événement puis de le diffuser. N'étant pas sûr que les musiciens amateurs répondissent présents, le ministère travailla d'arrache-pied pour mobiliser les orchestres professionnels. L'idée avait en effet fait sourire, voire agacé certains, qui considéraient qu'en mélangeant amateurs et professionnels, elle dévalorisait leur métier. Pourtant, le soir du 21 juin, la musique résonna effectivement dans les rues, à Paris comme en province.

2. La mise en acte de tous les axes de la politique musicale

La Fête de la musique était emblématique de la politique musicale du nouveau ministère à plus d'un titre. D'abord, elle conjugait l'impératif de démocratisation de la musique par l'organisation de concerts gratuits donnés par de grands orchestres. Elle faisait place ensuite au souci de laisser chaque citoyen exprimer sa créativité. Une des grandes convictions de Maurice Fleuret, on l'a vu, était que chacun pût s'approprier le geste sonore, en désacralisant le concert et la frontière entre le public et les artistes, entre les amateurs et les professionnels. De plus, toutes les musiques étaient invitées, sans hiérarchie ni distinction, de la musique classique au reggae, en passant par le jazz et la musique contemporaine. À titre d'exemple, on peut citer la création d'une œuvre du compositeur Iannis Xenakis par des chœurs et des harmonies dans trente villages différents et retransmise à la télévision. Plus

¹⁷⁶ *Le Monde*, 4 juin 1982.

globalement, l'initiative devait contribuer à démentir le préjugé tenace selon lequel les Français n'étaient pas musiciens, contrairement aux Anglais ou aux Allemands par exemple. Les notions d'imagination et de créativité étaient au cœur du discours du ministère. Pour la deuxième édition, il publia une plaquette contenant des idées d'instruments à fabriquer, comme le « cor d'arrosage » ou le « cordophone ». Le principe était de décomplexer les Français face à la musique, en les encourageant à se prouver à eux-mêmes qu'ils pouvaient jouer d'un instrument sans être un virtuose ou être passé par un grand conservatoire. De ce point de vue, la Fête de la musique ne remplit pas tout à fait son objectif. Les premières éditions furent largement dominées par la présence de musiciens professionnels et les manifestations organisées. Peu d'amateurs osèrent s'installer spontanément au coin de leur rue pour répondre à l'appel du ministre. Un autre axe de la politique musicale traduit par la Fête de la musique était le rééquilibrage entre Paris et la province. Si la manifestation fut diversement suivie selon les villes et les régions, la Fête de la musique se propagea un peu partout dans l'Hexagone, avec notamment des idées originales comme un train musical entre Bordeaux et Pau ou une péniche de musiciens improvisateurs descendant le canal du Midi. Enfin, l'argument cher à Jack Lang selon lequel la culture constituait une réponse à la crise fut également mobilisé. Il n'était pas question ici d'industries culturelles, mais plutôt d'une atmosphère, d'une ambiance propices à surmonter la crise économique que pouvait créer la Fête de la musique. Interviewé la veille de la première édition, Jack Lang affirmait ainsi, avec le lyrisme qui caractérisait nombre de ses discours : *« si l'on veut gagner les batailles contre la dépression, le chômage, pour la réanimation économique du pays, il faut avoir confiance en soi-même . Il faut que les forces de la vie, de l'intelligence, de la joie se mettent en branle. [...] L'économie et la culture, c'est un tout. Un pays morose, déprimé, ce n'est pas un pays qui peut gagner des batailles économiques. Si nous trouvons en nous-mêmes la force de rire, nous trouverons la force de lutter contre l'inflation, de lutter contre le chômage »*¹⁷⁷. Cette foi dans le pouvoir de la musique, poussée à l'extrême dans cette déclaration, ne faisait pourtant pas l'unanimité, et la Fête de la musique, si elle remporta un succès populaire non négligeable fit l'objet d'attaques frontales.

¹⁷⁷ JA2 Dernière, Antenne 2, 20 juin 1982.

3. Un accueil entre enthousiasme, perplexité et colère

La Fête de la musique fut, avec l'Opéra Bastille, l'élément de la politique musicale menée par Jack Lang et Maurice Fleuret qui subit les plus violentes critiques. Étant le symbole de toute la politique musicale, la Fête de la musique cristallisa les griefs dont elle était l'objet. D'abord, on lui reprocha une forme de démagogie et de nivellement des valeurs. Voilà comment Jacques Doucelin, journaliste au Figaro, réagit à la suite de la première édition : « *On veut persuader nos concitoyens que le premier imbécile venu qui tape sur une casserole est aussi génial que tel grand virtuose qui travaille dix heures par jour et sacrifie sa petite vie bourgeoise à son art. Le public n'est heureusement pas si sot ! Ce rêve d'unanimité musical fondé sur le nivellement par la base est non seulement une malhonnêteté intellectuelle mais une erreur politique. [...] La politique musicale ne consiste pas à dire aux médiocres : « allez-y, vous êtes les meilleurs ! ». La démagogie ne remplace pas la démocratie* »¹⁷⁸. L'année suivante, le ton était toujours aussi virulent : « *ce qui n'est pas supportable, c'est cet anarchisme pseudo-intellectuel qui veut à tout prix persuader les Français que tout se vaut. [...] Cet unanimisme à cent balles conduit aux pires aberrations. À la régression mentale absolue* ».¹⁷⁹ Ce discours était présent également chez les députés de l'opposition. Pierre Bas, membre du groupe RPR, fustigea ainsi les « *sonneurs de casserole de la journée de la musique* » et la « *minoration de la culture* »¹⁸⁰. Le deuxième type de critiques s'adressait au dirigisme du ministère. Une fête organisée par l'État semblait aux yeux de certains une contradiction. Jacques Doucelin n'hésitait pas à tracer des parallèles pour le moins audacieux : « *La fête, c'est d'abord quelque chose de spontané, de rebelle à l'organisation. Sauf à Nuremberg ou à Moscou...* »¹⁸¹. La comparaison de la politique culturelle de Jack Lang avec le régime soviétique était un trait récurrent de la critique venant de la droite. Bernard Bonilauri, autre journaliste du Figaro, affubla ainsi le ministre de la Culture du surnom d'« *ingénieur des âmes* », en référence au nom donné par Staline aux écrivains officiels du régime¹⁸². Sur un mode moins polémique et idéologique, un passant interrogé par un journaliste du Monde rejoignait cette critique sur l'aspect contradictoire

¹⁷⁸ Jacques DOUCELIN, *Le Figaro*, 23 juin 1982.

¹⁷⁹ Jacques DOUCELIN, *Le Figaro*, 14 juin 1983.

¹⁸⁰ JO, 3 novembre 1982.

¹⁸¹ Jacques DOUCELIN, *Le Figaro*, 23 juin 1982.

¹⁸² Bernard BONILAURI, *Le Figaro*, 21 juin 1982.

d'une fête organisée par l'État, d'une spontanéité programmée : « *Je ne rigole pas sur commande. La fête, c'est quand j'ai envie, pas quand on a décidé pour moi* »¹⁸³.

Outre ces réactions de rejet, la Fête de la musique suscita un certain scepticisme mi-amusé mi-agacé. Une pointe d'ironie, si ce n'est de condescendance, était souvent présente dans les descriptions faites par les journalistes. En voici un exemple : « *Il s'agissait, mon Dieu, de se prendre la main et de faire son petit bruit collectif ou privé. En tapant sur un bidon d'huile ou un tambour, en martelant les touches de son piano, en gratouillant les cordes de sa guitare. Les ignorants de la chose musicale pouvaient se réunir pour beugler des chansons paillardes ou faire un concert d'avertisseurs, peu importe : la France devait devenir une gigantesque partition* »¹⁸⁴. On retrouvait la même tonalité sous la plume de Catherine Humblot dans *Le Monde* la veille de la première édition : « *idée géniale ou saugrenue ? Le « plus grand événement musical jamais organisé » comme il est écrit dans le dossier de presse, ou grosse fête de patronage ? [...] S'agit-il d'amuser le peuple ? Pourquoi ce grand rassemblement ? Une idée de Mai 68, l'art dans la rue, la musique pour tous – et par tous – la grande différence étant que la demande vient ici du pouvoir, que le chahut est organisé d'en haut* »¹⁸⁵. Ce genre de réactions, même si elles ne disparurent pas tout à fait, s'estompèrent au fil des ans. L'idée avait fait son chemin, et en 1984, la polémique était pratiquement refermée.

Il était difficile au soir de la première Fête de la musique de mesurer l'impact en terme de succès populaire. Jacques Lonchampt pouvait seulement affirmer que ça n'était « *ni un raz-de-marée ni un échec* »¹⁸⁶. Toutefois, la manifestation dépassa les estimations prudentes du ministère qui avait appelé les Français à sortir de chez eux entre vingt heures et vingt heures trente. La fête dura en effet toute la nuit, et prit un peu plus d'ampleur chaque année, jusqu'à prendre une dimension européenne dès 1984 avec des manifestations recensées à Bruxelles, Athènes et au Portugal. Cette initiative, si elle n'était pas exempte d'arrière-pensées politiques, notamment envers la jeunesse, fut perçue comme le signe du changement qui était en train de se produire rue de Valois. Richard Kolinka, batteur du groupe *Téléphone*, était en tout cas optimiste et refusait de voir la Fête de la musique comme une tentative d'instrumentalisation : « *si la fête ne devait être qu'un feu d'artifice éphémère, alors seulement on pourrait crier à la récupération et au coup de pub. Mais le ministre veut*

¹⁸³ *Le Monde*, 23 juin 1983.

¹⁸⁴ Xavier LECAVALERIE, *Télérama*, 18 juin 1983.

¹⁸⁵ Catherine HUMBLLOT, *Le Monde*, 20-21 juin 1982.

¹⁸⁶ *Le Monde*, 23 juin 1982.

*vraiment aider les jeunes musiciens. C'est la marque symbolique d'une attitude nouvelle »*¹⁸⁷. La politique musicale ne s'arrêta pas en effet à ce symbole, et tâcha d'étendre son action aux conditions économiques et sociales des musiciens.

II. La prise en compte des industries musicales

L'autre innovation de la politique musicale menée à partir de 1981 fut de développer une approche de la musique englobant ses dimensions économiques et sociales. Auparavant, le ministère de la Culture agissait uniquement sur les structures d'enseignement et de diffusion de la musique classique. Jean Maheu avait introduit une politique d'aides à des compositeurs contemporains, mais cela ne touchait qu'une part marginale des professionnels de la musique, dont le nombre était estimé à environ cinq mille. Le changement de paradigme introduit par Jack Lang sur une définition plus large de la culture et un rapprochement entre celle-ci et l'économie autorisa la mise en place de mesures concernant des aspects économiques et sociaux du secteur musical. Cette nouvelle approche se divisa en deux volets. D'une part, il s'agissait d'améliorer les ressources des musiciens, en particulier dans un contexte de bouleversement technologique. Le début des années quatre-vingt furent en effet marquées par la transition entre les disques vinyles et les disques compacts, lancés sur le marché en 1983. D'autre part, dans la politique langienne, les mesures en faveur des industries culturelles s'accompagnaient d'une forme de protectionnisme culturel. Dans le domaine de la musique, cela se traduisit par un soutien aux industries phonographique et instrumentale face à la concurrence étrangère.

A. Assurer aux musiciens une place dans la société

1. Un contexte difficile : un secteur en mutation

L'industrie du disque et le milieu de la musique vivante se trouvaient dans un climat morose au tournant des années quatre-vingt. Le marché mondial du disque traversait une récession qui n'épargna pas la France : les ventes de 33 tours diminuèrent de 13% entre 1979 et 1984. Le disque compact, commercialisé à partir de 1983, n'avait pas encore trouvé sa place sur le marché, les lecteurs étant encore relativement onéreux. De plus, le marché du

¹⁸⁷ *Ibid.*

disque était confronté à un problème de piratage, par la copie sur des cassettes, qui représentait environ 10% du marché. Jean-Louis Tournier, le directeur de la SACEM, tira la sonnette d'alarme en juillet 1981, et appela la nouvelle majorité à agir pour résoudre ce problème. La principale revendication portait sur la diminution de la TVA sur les disques, qui étaient alors taxés à hauteur de 33,3%, c'est-à-dire comme un produit de luxe. Cette diminution de la TVA était d'ailleurs une promesse de campagne du candidat Mitterrand, et fut régulièrement l'objet de questions écrites au ministre de la Culture de la part de députés de l'opposition. Jack Lang reconnaissait qu'il était injuste que le disque ne fût pas taxé à la même hauteur que le livre par exemple. Sa présence au XVI^e MIDEM (Marché international du disque et de l'édition musicale) de Cannes en janvier 1982 attesta de sa volonté de considérer le disque comme un objet culturel à part entière. Toutefois, la baisse de la TVA ne fut pas mise en œuvre. D'une part, le ministère des finances avait fait part de ses réticences face à un tel projet, qui aurait affaibli les recettes de l'État dans un contexte de crise économique. D'autre part, les conséquences d'une telle diminution de la taxation n'étaient pas assurées. Il était probable que cela avantageasse les multinationales anglo-saxonnes, qui regroupaient 80% du marché. Or, la politique de Jack Lang en faveur des industries culturelles n'était pas dissociable d'un protectionnisme envers les entreprises françaises.

Non seulement le marché du disque était en berne, mais la situation sociale des musiciens en général se trouvait touchée également. La musique enregistrée tendait à remplacer les musiciens dans les bals et les discothèques. Sur les deux mille cinq cents musiciens de « variétés », mille six cent étaient au chômage¹⁸⁸. Certains se trouvaient dans une situation de désespoir, comme le montre l'exemple du chanteur Guy Monfaur qui fut hospitalisé à la suite d'une grève de la faim en décembre 1982. Sans aller jusque là, de nombreux musiciens se trouvaient dans une situation difficile et se tournaient vers le ministère de la Culture espérant y trouver une aide¹⁸⁹. Les mesures en faveur de la chanson, des variétés ou du rock, si elles n'étaient pas que symboliques, ne touchaient qu'une petite partie des musiciens et ne visaient pas à améliorer leur condition et leur statut social. Lors des deuxièmes Assises nationales de la musique organisées en décembre 1982, les représentants des professions concernées firent connaître leur déception face à l'absence d'évolution de la situation des musiciens. À l'enthousiasme qui prévalait l'année précédente succéda le désenchantement¹⁹⁰. Une grève générale des artistes interprètes fut déclenchée le 20 janvier 1983 par le Syndicat national des

¹⁸⁸ Chiffre cité par Jean Valroff, député PS, dans une question écrite. JO, 2 août 1982.

¹⁸⁹ Entretien avec Alain Surrans.

¹⁹⁰ *Le Monde de la musique*, janvier 1983.

artistes musiciens (SNAM), pour protester notamment contre un décret du 24 novembre 1982 qui remettait en cause leurs droits à une indemnisation en cas de chômage. Si le ministère de la Culture utilisa le peu d'influence qu'il possédait dans le domaine de l'audiovisuel en aidant les sociétés de production des spectacles musicaux retransmis à la télévision, ce fut surtout par une loi sur les droits d'auteurs qu'il agit en faveur des musiciens de variétés et de l'industrie phonographique.

2. La loi sur les droits d'auteur : une adaptation aux évolutions technologiques

Présentée en Conseil des ministres le 30 mai 1984, la loi sur les droits d'auteurs avait pour objectif de rajeunir la loi de 1957 sur la propriété intellectuelle et artistique qui était devenue obsolète à la suite des développements technologiques (l'essor de la télévision, la vidéo, les cassettes permettant des copies privées) qui avaient eu lieu depuis. Cette explosion des moyens de diffusion nécessitaient de codifier les rémunérations entre les créateurs, les producteurs et les diffuseurs. Si la nouvelle législation concernait tout type d'œuvres et d'entreprises audiovisuelles, la musique était particulièrement concernée. La loi était prise entre les exigences des créateurs quant à leurs droits sur les œuvres et les contraintes financières des industries culturelles que le ministère cherchait par ailleurs à aider. Tout en essayant de ménager la chèvre et le chou, Jack Lang privilégia une logique de création sur une logique de diffusion. Après deux ans de négociations, la loi prévoyait des droits nouveaux pour les créateurs sur toute exploitation secondaire de leurs œuvres (diffusion des disques à la radio, en discothèque, etc.) qu'ils pouvaient autoriser ou interdire et pour lesquelles ils toucheraient une rémunération. Par ailleurs, afin de lutter contre le piratage, et malgré les réserves du ministère des Finances, une redevance était mise en place sur les supports magnétiques (cassettes audio et vidéo), dont le produit serait reversé à la Société des droits de la reproduction mécanique (SDRM) au bénéfice des auteurs et artistes français. En revanche, il fut décidé que les programmeurs français n'auraient pas à payer de droits pour les émissions qu'ils diffusaient par le satellite vers des réseaux étrangers.

Le projet de loi fut l'objet d'une lutte d'influence entre les industriels (fabricants de cassettes et diffuseurs) d'une part, et les auteurs et artistes d'autre part. Ceux-ci se réunirent au sein d'une Union nationale des auteurs et artistes, présidée par Claude Santelli, réalisateur et producteur de films, qui reçut le soutien de la SACEM. Celle-ci soulignait que les rémunérations des créateurs stagnaient depuis plusieurs années, alors que dans le même temps,

la consommation de musique par les Français augmentait¹⁹¹. Jean-Louis Tournier demandait donc que la législation s'adaptasse à l'évolution des pratiques afin que les créateurs ne fussent pas lésés. Ce débat fut présenté par la presse et perçu par l'opinion publique comme une lutte corporatiste entre groupes de pression défendant leurs intérêts. L'idée selon laquelle les musiciens et les artistes en général gagnaient bien leur vie était largement répandue dans l'opinion qui assimilait les quelques vedettes touchant des cachets confortables à l'ensemble de la profession. En réalité, sur environ vingt-deux mille ayants droit répertoriés à la SACEM, un peu plus des deux tiers avaient reçu moins de quatre mille francs en 1983.

En présentant le texte à l'Assemblée Nationale le 28 juin 1984, Jack Lang le resitua dans l'ensemble de la politique culturelle, affirmant qu'il souhaitait « *donner à la vie intellectuelle et artistique sans précédent* » en réconciliant « *technique et création* »¹⁹². L'opposition ne contesta pas l'intérêt du texte, mais critiqua quelques points comme la création d'un agrément accordé par le ministère de la Culture aux sociétés, comme la SACEM, chargées de collecter et répartir les droits des auteurs et des artistes. Par ailleurs, Jean-Paul Fuchs (UDF) regrettait le choix d'appliquer une redevance sur les cassettes vierges plutôt que de diminuer la TVA sur les disques afin de relancer les ventes. Jacques Brunhes (PC) considérait quant à lui que le texte consacrait les droits des producteurs au détriment de ceux des artistes. Disposant d'une majorité confortable à l'Assemblée Nationale, le projet de loi fut voté le 29 juin 1984, les députés RPR et UDF s'abstenant. Cependant, le Sénat, où le PS était minoritaire, rejeta le texte, conduisant à un report de l'examen de la loi à la session du printemps 1985. Malgré quelques modifications, le texte fut finalement adopté en juin 1985.

B. Pour une industrie musicale française forte

La politique de Jack Lang en faveur des industries culturelles comportait une forte dimension nationale et identitaire. À ce titre, les actions dans le domaine musicale visaient essentiellement à établir ou restaurer une position plus favorable des industries françaises face à la concurrence étrangère, ce qui rejoignait sa volonté de mettre en avant la culture comme une des solutions à la crise économique. Le premier volet de cette politique concernait la facture instrumentale. Celle-ci était alors pour le moins en difficulté. Jack Lang s'étonnait ainsi à la tribune de l'Assemblée Nationale : « *Comment comprendre qu'un pays comme la*

¹⁹¹ L'équipement des ménages français en magnétophone était passé de 26% à 62% entre 1977 et 1984 et le nombre de cassettes était estimé à deux cent quarante-sept millions (chiffres cités par Jean-Louis Tournier, *Le Monde*, 22 mai 1984)

¹⁹² JO, 28 juin 1984.

*France qui, après la guerre, était exportateur d'instruments de musique doit aujourd'hui en importer et par conséquent creuser un peu plus le déficit de sa balance de paiements au moment même où nos jeunes – et aussi des moins jeunes – témoignent d'un regain d'intérêt pour la musique »*¹⁹³. Cette situation concernait particulièrement les pianos. Le marché avait connu une forte expansion au cours des années soixante-dix, passant de dix mille unités vendues en 1971 à quarante mille dix ans plus tard. Cette augmentation des ventes avait surtout profité aux instruments venant d'Europe de l'Est qui proposait des pianos d'étude à un prix défiant toute concurrence (moins de dix mille francs). Dans le même temps, Rameau, la seule marque française, pratiquait uniquement le milieu de gamme, avec des prix supérieurs à quinze mille francs. À cet égard, la Confédération des associations de facteurs d'instruments de musique de la Communauté Économique Européenne (CEE) déposa une plainte auprès de la Commission européenne pour dénoncer des pratiques commerciales déloyales de la part des pays d'Europe de l'Est. Après enquête, la Commission imposa en décembre 1981 une taxe de 10% à 20% sur les pianos venant de Pologne, de République démocratique allemande (RDA), et de Tchécoslovaquie, et de 30% sur ceux provenant d'URSS. Comme le fit remarquer Marie-Thérèse Patrat, député PS, ce relèvement des prix des pianos bas de gamme ne favorisait pas l'accès à la pratique de la musique aux classes les moins aisées¹⁹⁴. Mais l'objectif du ministère de la Culture était de diminuer le taux d'importations des instruments de musique qui se situait au début des années quatre-vingt autour de 80%. En collaboration avec le ministère de l'Industrie et de l'Artisanat et du Commerce extérieur, un plan de relance en vingt et une mesures fut élaboré et présenté lors d'une conférence de presse tenue le 10 décembre 1982. Parmi les mesures les plus significatives figuraient le rapprochement avec la recherche et l'accent mis sur la formation avec la création d'un diplôme national de luthier et d'un centre national de formation d'apprentis à la facture d'orgue à Eschau en Alsace. Par ailleurs, les écoles de musique étaient incitées à acheter des instruments français. Le plan ne pouvait toutefois pas imposer un contingentement sur les exportations, la production française ne pouvant suffire à satisfaire la demande.

La deuxième cible de la politique d'aide à l'industrie musicale française fut l'édition phonographique. Comme on l'a vu, le contexte était difficile avec une baisse des ventes de disques, une mutation technologique et la domination du marché par des multinationales étrangères. Les premières actions se tournèrent vers deux maisons d'édition, Chant du monde et Astrée, bénéficiant d'aides du ministère de la Culture alors qu'elles se trouvaient dans une

¹⁹³ JO, 3 novembre 1982.

¹⁹⁴ JO, 12 avril 1982.

situation financière délicate. Un « plan Son » fut mis en place à la fin de l'année 1984. Il s'agissait d'aider les industries à se moderniser, notamment pour la fabrication de disques compacts. Ce plan concernait également l'industrialisation de produits nouveaux, comme les synthétiseurs. La politique musicale prenait donc parfaitement place dans de projet de Jack Lang d'associer création et industries.

Conclusion

La politique musicale fut poursuivie dans ses grands axes en 1985 et 1986. Quelques mesures importantes sont toutefois à signaler, en particulier en ce qui concerne la reconnaissance de toutes les musiques. Une classe de jazz, confiée à Michel Portal, fut ouverte au CNSM de Paris en 1985. Cela créa un effet d'entraînement sur les conservatoires, le CNSM étant toujours la référence dans le paysage musical français. Les départements de jazz et musiques improvisées se multiplièrent ainsi au sein des CNR et des ENM. On peut citer également la même année la création de l'Orchestre national de jazz (ONJ) et des Victoires de la musique. Dans le même temps, la Fête de la musique, gagnait en ampleur un peu plus chaque année, s'étendant à toute l'Europe dès 1985. Mais la ferveur et le volontarisme qui avait marqué la période 1981-1984 commençait à s'émousser. La construction de l'Opéra Bastille pesait de plus en plus lourd sur le budget de la direction de la Musique¹⁹⁵ et faisait l'objet de critiques toujours aussi vives.

À la suite des élections législatives de mars 1986 qui virent la victoire du RPR et la nomination de François Léotard rue de Valois au sein du gouvernement de cohabitation dirigé par Jacques Chirac, la politique musicale subit quelques infléchissements mais sans être globalement remise en cause. Alors qu'il avait dans un premier temps joué le jeu de l'alternance politique en acceptant de préparer un plan de développement pour la musique répondant aux priorités du nouveau ministre de la Culture, Maurice Fleuret décida de démissionner de son poste de directeur de la Musique devant la faiblesse des moyens qui lui étaient accordés. Lors de l'annonce publique de sa démission, il justifia sa décision par ces termes, qui résumait également la façon dont il avait conçu sa mission : « *une politique de la musique est globale, ou elle n'est pas* »¹⁹⁶. Il fut remplacé par Marc Bleuse qui mena une politique en accord avec les principales orientations de la politique culturelle de François. Si l'enseignement restait une priorité, l'accent était mis sur le patrimoine plutôt que la création et les actions de développement culturel connurent un ralentissement¹⁹⁷. Une loi sur l'enseignement artistique fut votée en janvier 1988 tandis que le nombre de centre de

¹⁹⁵ Les opéras de Paris représentèrent jusqu'à 62% du budget total de la direction de la Musique en 1986, cf. DUCHEMIN, VEITL, *op. cit.*, p. 90.

¹⁹⁶ DUCHEMIN, VEITL, *op. cit.*, p. 320.

¹⁹⁷ POIRRIER, *op. cit.*, p. 206.

formation de musiciens intervenant était porté à neuf. Le retour de Jack Lang au ministère de la Culture en 1988 lors du second septennat mitterrandien signifia la reprise de la politique menée en 1981, mais avec un enthousiasme, une imagination moindre. Les grandes fêtes et événements médiatiques qui étaient une des marques de fabrique de la politique culturelle langienne attirèrent moins l'attention du public et des médias. Tout se passait comme si une certaine lassitude et un air de déjà-vu s'étaient installés¹⁹⁸. Surtout, le choix du nouveau directeur de la Musique, Michel Schneider, se révéla particulièrement malheureux. Énarque, celui-ci entra rapidement en conflit avec son ministre pour finalement démissionner trois ans plus tard, en 1991¹⁹⁹. Un des principaux points de discordance concernait la politique d'aide à la musique contemporaine. Selon lui, il n'était pas du ressort de l'État d'intervenir dans le domaine de la création, qui relevait de l'initiative privée²⁰⁰. L'action des pouvoirs publics devait se limiter à l'enseignement. Une polémique violente s'enclencha alors avec Pierre Boulez, dont l'issue confirma l'indépendance et la solidité de l'IRCAM. Cependant, la politique d'ouverture culturelle chère à Jack Lang fut reprise. Bruno Lion fut chargé d'une mission de réflexion et de proposition sur la politique de l'État dans le domaine du rock et des variétés, tandis que des Zénith se construisait dans plusieurs grandes villes de France, malgré les réticences initiales de certains maires²⁰¹. De même, le ministère reconnut et encouragea la culture hip-hop, ce qui ne manqua pas de susciter la colère et les sarcasmes des tenants de la culture légitime.

D'une manière générale, et en dépit des alternances politiques, la politique de reconnaissance de toutes les musiques ne fut jamais réellement remise en cause. Les « musiques actuelles » ont fait leur entrée au sein des conservatoires, où se côtoient désormais Bach, Coltrane, et des airs de cornemuse. En ce sens, la politique musicale menée de 1981 à 1984 a profondément marqué le paysage musical français et lancé un élan dont on ressent encore aujourd'hui les effets. La Fête de la musique ponctue chaque année l'arrivée de l'été et semble bien être devenue un grand « *rite profane* »²⁰², comme le souhaitait Maurice Fleuret un réseau de diffusion, à travers des festivals et des salles de spectacles adaptées, s'est largement développé. Le vote récent de la loi Hadopi, outre qu'il confirme le rôle du ministère

¹⁹⁸ MARTIN, *op. cit.*, p. 301.

¹⁹⁹ Il publia en 1993 un pamphlet contre la politique culturelle de Jack Lang, *La comédie de la culture* (Seuil).

²⁰⁰ VEITL, *op. cit.*, p. 220.

²⁰¹ Entretien avec Christian Dupavillon.

²⁰² *Télérama*, 18 juin 1983.

de la Culture dans le champ des mutations technologiques affectant la situation des artistes, se situe dans la continuité de la loi sur les droits d’auteur votée en 1985²⁰³.

La période 1981-1984 apparaît cependant comme un âge d’or de la politique musicale. Depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, la marge de manœuvre en ce domaine se réduit comme peau de chagrin, de même que l’importance accordée à la politique culturelle. En 1997, une réorganisation administrative faisait perdre à la musique son statut de domaine d’intervention à part entière qu’elle avait difficilement acquis avec Marcel Landowski. Figurant au sein d’une direction regroupant les spectacles vivants, la politique musicale subit le contre-coup d’un manque de moyens accordés au ministère de la Culture. Celui-ci est régulièrement menacé de suppression, tandis que la réflexion des partis politiques sur ces questions ne se renouvelle guère²⁰⁴. En se replongeant de cette période d’effervescence de la politique musicale que furent les premières années du règne de François Mitterrand, le contraste avec l’apathie qui domine aujourd’hui en ce domaine n’en est que plus flagrant. Mais si l’État semble se désengager sur ce terrain, gageons que la musique continuera de résonner, d’une façon ou d’une autre.

²⁰³ Jack Lang vota d’ailleurs en faveur de cette loi, au nom de la défense de créateurs, tandis que les autres députés socialistes votèrent contre.

²⁰⁴ POIRRIER, *op. cit.*, p. 243.

Index des noms propres et acronymes

AFPROJEM : 44
 ANGRÉMY Jean-Pierre : 54
 AUBRY Josette : 48
 BANES-GARDONNE François de : 64
 BARBARA : 68
 BARENBOIM Daniel : 20, 51, 52
 BAS Pierre : 55, 61, 76
 BERLIOZ Hector : 20
 BIASINI Émile : 10
 BLEUSE Marc : 38, 41-44, 84
 BOGIANCKINO Massimo : 52
 BONILAUDI Bernard : 76
 BOULEZ Pierre : 9, 10, 15, 16, 57, 59, 63
 BRASSENS : 68
 BREL Jacques : 68
 CA : 38, 39, 41
 CARABALONA Jean : 6, 34, 64-67, 69
 CHARPENTIER Jacques : 17, 18, 32
 CHAUTEMPS Jean-Louis : 66
 CHIRAC Jacques : 52, 84
 COLLING Daniel : 71
 CONSTANT Marius : 44
 CNSM : 11, 17, 18, 41-44, 61
 DANDREL Louis : 18, 33
 DE CERTEAU Michel : 20, 25
 DECOUST Michel : 57
 DOUCELIN Jacques : 5, 56, 76
 DUBOST André : 33, 48
 DUHAMEL Jacques : 12, 20, 23, 25, 27
 DUPAVILLON Christian : 6, 71, 73
 FAURÉ Gabriel : 42
 FAVRET Jean-Marc : 47
 FNESR : 22
 FLEOUTER Claude : 69
 FLEURET Maurice : 4, 6, 14, 28-35, 37, 40, 42, 45-54, 56-61, 63, 64, 66, 68, 73, 74, 76, 84
 FUCHS Jean-Paul : 81
 GALLOIS-MONTBRUN Raymond : 17, 42, 43
 GISCARD D'ESTAING Valéry : 14, 23, 27
 GUY Michel : 14, 15, 27
 HOTTER Hans : 44
 HUMBLLOT Catherine : 77
 IRCAM : 15, 16, 59-61
 KALTENBACH Jérôme : 44
 KOLINKA Richard : 77
 LANDOWSKI Marcel : 4, 7-10, 12-17, 19, 28, 29, 32, 37, 38, 41, 46, 50, 51, 60, 61, 63
 LANG Jack : 4-8, 21-28, 32, 33, 35, 37, 42, 45-50, 52-56, 59, 64, 67, 72, 73, 75, 76, 78, 79, 81
 LECAT Jean-Philippe : 41, 69
 LEVALLET Didier : 6
 LIEBERMANN Rolf : 12, 18, 52
 LONCHAMPT Jacques : 5, 77
 MAHEU Jean : 15-18, 41, 57, 61, 78
 MALRAUX André : 4, 8, 9, 20, 25-27, 63
 MAUROY Pierre : 21, 26, 30, 33
 MENER Pierre-Michel : 60
 MIDEM : 79
 MITTERRAND François : 4, 5, 20-24, 33, 37, 42, 45, 56
 MONFAUR Guy : 79
 MOREAU Daniel : 19, 20
 OFFENBACH Jacques : 53
 OTT Carlos : 56
 PATRAT Marie-Thérèse : 82
 PERRUT Francisque : 55
 PESCE : 65
 PICON Gaëtan : 10
 POMPIDOU Georges : 15
 PORTAL Michel : 65, 84
 POUSSEUR Henri : 40
 PUAUX Paul : 52, 53
 RALITE Jack : 23
 REY Anne : 61
 ROCARD Michel : 22
 RTLME : 53
 SACEM : 57, 66, 67, 69, 79-81
 SANTELLI Claude : 80
 SAVARY Alain : 46
 SCHONBERG Arnold : 9, 19
 SCHWARZKOPF Elizabeth : 44
 SEVRAN Pascal : 33, 68
 SURRANS Alain : 6, 33, 47

TOURNIER Jean-Louis : 58,79, 81
VIAN Boris : 68
WAGNER Jean : 65
WONDER Stevie : 64
XENAKIS Iannis : 32, 58, 60, 74
ZYGEL Jean-François : 43

SOURCES

Presse :

- *Le Monde*, de mai 1981 à décembre 1984 (bibliothèque de l'IPAG, Rennes)
- *Le Figaro*, de mai 1981 à décembre 1984 (bibliothèque des Champs Libres, Rennes)
- *Le Monde de la Musique*, d'avril 1981 à décembre 1984 (bibliothèque des Champs Libres)
- *Télérama*, de mai 1981 à décembre 1984, (bibliothèque des Champs Libres)
- *Jazz Magazine*, de janvier 1983 à décembre 1984 (bibliothèque des Champs Libres)
- *Rock and Folk*, de janvier 1983 à décembre 1984 (bibliothèque des Champs Libres)
- *L'Express*, 5-11 février 1982 (bibliothèque des Champs Libres)
- *Les Nouvelles Littéraires*, 22 décembre 1982 (bibliothèque des Champs Libres)
- *Jazz Hot*, novembre 1984 (bibliothèque des Champs Libres)

Journal officiel :

- Questions écrites, du 6 juillet 1981 au 31 décembre 1984 : <http://archives.assemblee-nationale.fr/7/qst/index.asp>
- Débats parlementaires : novembre 1981, novembre 1982, novembre 1983, juin 1984, octobre 1984 : <http://archives.assemblee-nationale/7/cr/index.asp>

Entretiens :

- Jean Carabalona, 30 janvier 2009, une heure et quarante-cinq minutes
- Christian Dupavillon, 31 janvier 2009, cinquante minutes
- Didier Levallet (entretien téléphonique), 1^{er} février 2009, quarante-cinq minutes
- Alain Surrans, 10 février 2009, une heure

Documents officiels :

- MINISTERE DE LA CULTURE, *Deux ans d'action pour la musique et pour la danse 81-83*, Cahiers du Cenam, numéro spécial, décembre 1983
- MINISTERE DE LA CULTURE, *La politique culturelle 1981-1985 : bilan de la législature*, fascicule « La Musique et la Danse », Service information et communication

Documents audiovisuels (consultés sur le site de l'INA : <http://www.ina.fr/index.html>) :

- *IT1 13h*, TF1, 4 février 1982
- *JA2 Dernière*, Antenne 2, 20 juin 1982
- *L'heure de vérité*, Antenne 2, 9 décembre 1982
- *Soir 3*, FR3, 12 janvier 1984

Bibliographie

Ouvrages sur les politiques culturelles :

- POIRRIER Philippe, *L'État et la Culture en France au XX^e siècle*, Librairie générale française, 2000
- URFALINO Philippe, *L'invention de la politique culturelle*, La documentation française, 1996

Ouvrages, article ou mémoire sur les politiques musicales :

- DE JONG Emelie « La montée en puissance du plan Landowski » in GENTIL Geneviève, GIRARD Augustin, RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François (dir.), *Les Affaires culturelles au temps de Jacques Duhamel*, La documentation française, 1995
- LE BRUN Julia, *Une histoire de la construction de l'Opéra Bastille (1981-1990)*, mémoire IEP Rennes, 2006
- TEILLET Philippe « Une politique culturelle du rock », in MIGNON Patrick, HENNION Antoine, *Rock : de l'histoire au mythe*, Anthropos, 1991, p. 217-246
- VEITL Anne, *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la « recherche musicale et l'État en France de 1958 à 1991*, L'Harmattan, 1997

Biographies :

- DUCHEMIN Noémi, VEITL Anne, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Comité d'histoire du ministère de la Culture, 2000
- MARTIN Laurent, *Jack Lang. Une vie entre culture et politique*, Éditions Complexe, 2008

Ouvrages d'histoire culturelle :

- ORY Pascal, *L'entre-deux-mai. Histoire culturelle de la France*, mai 1968-mai 1981, Seuil, 1983
- RIOUX Jean-Pierre, SIRINELLI Jean-François, *Histoire culturelle de la France – 4. Le temps des masses : le vingtième siècle*, Seuil, 2005 (1^{ère} édition : 1998)

Tables des matières

Remerciements.....	2
Sommaire.....	3
Introduction.....	4

Chapitre 1 : Un contexte favorable à la mise en place d'une politique volontariste de la musique.....8

I. La politique musicale avant 1981 : des efforts insuffisants pour venir à bout du désert musical français.....8

- A. Le plan Landowski : la première véritable politique musicale.....9
 - 1. La controverse entre Pierre Boulez et Marcel Landowski.....9
 - 2. Les principaux axes du Plan : formation et diffusion.....10
 - 3. Des résultats probants mais inachevés.....13
- B. Le septennat giscardien ou l'absence d'une politique globale de la musique.....14
 - 1. Les débuts d'une politique d'aide à la création contemporaine.....15
 - 2. L'échec de la réforme de l'enseignement.....17
 - 3. La musique en crise ?.....18

II. Jack Lang : la volonté de rupture au Ministère de la Culture.....21

- A. Un nouveau modèle de politiques culturelles.....21
 - 1. Un ministre dynamique et son budget historique.....21
 - a. *Le PS à la recherche d'une politique culturelle.....21*
 - b. *Un budget doublé pour une politique large et ambitieuse.....23*
 - 2. Des orientations inédites.....24
 - a. *Pour une conception anthropologique de la culture.....25*
 - b. *Rapprocher économie et culture.....26*
 - c. *L'accent mis sur la création.....27*
- B. Maurice Fleuret : le choix d'un Directeur de la Musique atypique.....28
 - 1. Un homme d'action au service d'une véritable philosophie de la musique.....28
 - a. *Une double carrière de journaliste et de directeur de festival.....28*
 - b. *Une conception originale de la musique.....30*
 - 2. Un bouleversement à la Direction de la Musique.....32
 - a. *Une nomination contestée.....32*
 - b. *La réorganisation de l'administration.....33*

<i>c. Une stratégie tous azimuts : « tout est absolument prioritaire »</i>	34
--	----

Chapitre 2 : Gérer l'héritage du Plan Landowski : entre consolidation et renouvellement.....37

I. L'enseignement : « la priorité des priorités ».....37

A. L'enseignement musical spécialisé : démocratisation et modernisation.....	38
1. Acheter le plan Landowski : garantir un enseignement de qualité au plus grand nombre.....	38
2. Les débuts d'une réforme du sommet de la pyramide.....	41
3. Adapter l'enseignement à la réalité sociale et professionnelle.....	43
B. L'enseignement musical à l'école : la révolution manquée.....	45
1. L'échec d'une loi sur l'enseignement artistique.....	45
2. Des avancées malgré tout significatives.....	48

II. Concilier diffusion du patrimoine et création.....50

A. Une politique de diffusion entre régionalisation et grand projet parisien.....	50
1. Une aide accrue aux orchestres pour une meilleure couverture du territoire et un élargissement du public.....	50
2. Une réforme de l'art lyrique sous toutes ses formes.....	52
3. L'épineux dossier de l'Opéra Bastille.....	54
B. Une politique active en faveur de la création contemporaine.....	56
1. Vers une plus grande diversité de créateurs.....	57
2. La légitimité d'une telle politique en question.....	59

Chapitre 3 : L'exploration de nouveaux territoires d'action : pour une approche globale de la musique.....63

I. La reconnaissance de toutes les musiques.....63

A. Une politique adaptée aux spécificités de chaque musique.....	64
1. L'aide au jazz, « la plus populaire des musiques savantes et la plus savante des musiques populaires ».....	65
2. L'aide à la chanson et aux variétés : des résultats mitigés.....	67
3. L'aide au rock comme moyen d'expression de la jeunesse.....	70
B. La Fête de la Musique, symbole de toute une politique.....	73
1. De l'idée à l'organisation du « plus grand festival du monde ».....	73
2. La mise en acte de tous les axes de la politique musicale.....	74
3. Un accueil entre enthousiasme et perplexité.....	76

II. La prise en compte des industries musicales.....78

A. Assurer aux musiciens une place dans la société.....	78
1. Un contexte difficile : un secteur en mutation.....	78
2. La loi sur les droits d’auteurs.....	80
B. Pour une industrie musicale française forte.....	81
Conclusion.....	84
Index.....	87
Sources.....	89
Bibliographie.....	90
Table des matières.....	91