



**LA MUSIQUE CONTEMPORAINE :
DISSONANCES ET ECHOS DES POLITIQUES
CULTURELLES**

Etude des dynamiques de décloisonnement du milieu de la
musique contemporaine au regard des politiques culturelles
de 1980 à nos jours

Jean-Baptiste DEROUAULT

Séminaire Fabrique Culturelle

Sous la direction de : Claire TOUPIN-GUYOT

2013-2014

Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier à Claire Toupin-Guyot pour ses observations pertinentes sur mon sujet et son écoute tout au long de l'année.

Mes remerciements s'adressent tout particulièrement aux personnes rencontrées dans le cadre de cette recherche et qui ont bien voulu me donner de leur temps. Je pense notamment à Alain Surrans, Laure Marcel-Berlioz et Claude Samuel.

J'exprime aussi toute ma gratitude à l'équipe du Centre de Documentation de la Musique Contemporaine qui m'a permis d'y faire mes recherches pendant dix jours dans les meilleures conditions.

Un grand merci également à mes parents pour leur présence et leur implication à mes côtés, à Alice pour ses conseils judicieux, à Anaël et Steven pour leur soutien et leur patience tout au long de l'année. Enfin, merci à mon frère François pour sa relecture attentive.

Sommaire

Remerciements.....	2
Sommaire	3
Table des sigles.....	4
Introduction.....	5
I) La musique contemporaine : musique d'Etat	17
Chapitre 1 - De la politique de « recherche musicale » à celle de la musique contemporaine	17
Chapitre 2 - Les conditions de la création : centre de toutes les attentions	31
Chapitre 3- Les critiques du soutien de l'Etat.....	45
II) La place de la musique contemporaine dans le paysage musical français.....	56
Chapitre 4 - Les politiques musicales françaises	56
Chapitre 5 - La diffusion de la musique contemporaine : une politique inefficace ou condition d'une meilleure démocratisation.....	66
Chapitre 6 - Des musiciens amateurs plutôt que des mélomanes avertis.....	77
III) Le soutien des initiatives des acteurs non-étatiques	89
Chapitre 7 - Les ensembles : les porte-drapeaux de la musique contemporaine	89
Chapitre 8 - Des centres de création aux festivals : les initiatives des lieux de diffusion de la musique contemporaine.....	100
Chapitre 9 - Apprendre la musique contemporaine	110
Conclusion	117
Annexes	120
Sources.....	128
Bibliographie	131
Index	133
Table des matières	135

Table des sigles

2e2m : études et expressions des modes musicaux, ensemble de musique contemporaine de Champigny sur Marne

ANVAR : Agence National pour la Valorisation de la Recherche

CENAMu : Centre d'études mathématiques musicales

CID-RM : Centre d'Information et de Documentation / Recherche Musicale

CIRM : Centre National de Création Musicale de Nice (devenu un CNCM en 1996)

CNC : Centre National du Cinéma

CNCM : Centre National de Création Musical

CNSM : Conservatoire National Supérieur de Musique

CNSMDP : Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

CNSMP : Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris

DRAC : Direction Régional des Affaires Culturelles

E.I.M.C.P. : Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris

EIC : Ensemble Intercontemporain

ENA : Ecole Normale d'Administration

FCM : Fonds pour la Création Musicale

Fevis : Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisé

FIC : Fonds d'Intervention Culturelle

GMEB : Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (devenu un CNCM en 1996)

GMEM : Groupe de Musique Expérimentale de Marseille (devenu un CNCM en 1996)

GMVL : Groupe Musiques Vivantes Lyon (centre de ressources en musiques électroacoustiques)

Grame : Centre National de Création Musicale de Lyon

GRM : Groupe de Recherche Musicale

Ircam : Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique

ORTF : Office de radiodiffusion-télévision française

SACD : La Société des auteurs et compositeurs dramatiques

Sacem : Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique

Introduction

Au Collège de France en décembre 2012, Karol Beffa, compositeur élu à la chaire annuelle de création artistique, invite son ami Jérôme Ducros à donner une conférence. Le thème choisi par ce pianiste et compositeur français est « L'atonalisme et après ? ». Pendant une heure, J. Ducros développe un argumentaire qui attaque l'atonalité présente dans des courants de la musique contemporaine. L'atonalité correspond à une écriture musicale en dehors de toute tonalité, c'est-à-dire très grossièrement que les notes de musiques ne forment pas une mélodie harmonieuse.

La dissonance des œuvres d'Arnold Schönberg inspire de nombreux compositeurs du début du XX^e siècle jusqu'à notre époque. Si l'atonalisme ne caractérise pas un courant musical en particulier, l'atonalité ouvre pourtant la voie à de nouvelles esthétiques musicales au XX^e siècle. Le dodécaphonisme, le sérialisme, l'électroacoustique et bien d'autres courants partagent en commun l'absence de tonalité. Schönberg est le premier compositeur à théoriser l'atonalité pour créer des codes de composition. Il réunit autour de lui de jeunes musiciens qui suivent ses pas. Il s'agit de l'Ecole de Vienne qui a une influence sur la manière de composer de tout le milieu musical occidental¹. Jérôme Ducros reproche d'ailleurs à l'atonalité de se construire en opposition au langage musical tonal, ce qui reste polémique. En filant la métaphore du langage musical, il conclut que l'atonalité n'est qu'un non-langage ce qui la condamne à ne pas pouvoir se renouveler au fil des décennies. Au détour d'une démonstration sur la relative modernité qu'apportent les mouvements atonaux, il glisse une moquerie à propos de l'« académisme contemporain »² des conservatoires supérieurs de musique. Il interpelle à plusieurs reprises ceux qui défendent les esthétiques contemporaines. Dans la perspective de cette lecture, il est possible d'observer les « néo-tonaux » se distinguer des « contemporains patentés »³. La

¹ ROSS (Alex), *The rest is noise, A l'écoute du vingtième siècle, la modernité dans la musique, de Richard Strauss aux minimalistes*, Arles, Actes Sud, 2010. Le livre retrace le bouleversement de l'arrivée de l'atonalité sur tout le XX^e siècle dans le monde.

² DUCROS (Jérôme), « L'atonalisme et après... », Collège de France, 20 décembre 2012. <<http://www.college-de-france.fr/site/karol-beffa/seminar-2012-12-20-15h00.htm>> (24/02/2014) (63 min, 2 s) Après avoir fait écouter à l'auditoire quatre extraits de musique atonale datant d'époques différentes : « [Ces quatre extraits] auraient pu être composés par un de nos étudiants en composition de nos Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique. Et s'ils l'avaient été, ils auraient été avalisées par le professeur, tant ils répondaient aux exigences stylistiques imposées par l'académisme contemporain. »

³ DUCROS (Jérôme), *Op. Cit.*, 2012. « Les palinodies des uns et des autres sont d'ailleurs maintenant nombreuses surtout ces dernières années, même s'il elles restent fastidieuses. Notons simplement que les embryons mélodiques harmoniques, les retours ponctuels de la pulsation régulière sont de plus en plus fréquentes, quoique extrêmement timides chez les contemporains patentés, ce qui les aurait fait frémir d'horreur il y a seulement quelques années. »

musique contemporaine est un terme flou qui ne connaît pas de définition officielle. Il correspond dans la conférence de J. Ducros à la musique atonale, ce choix de mots est inhabituel.

La musique contemporaine, la difficile définition d'une catégorie en constante redéfinition.

En effet la musique contemporaine est, par exemple, répertoriée sur le site du « Portail de Musique Contemporaine »⁴ sous la seule condition d'être une musique créée depuis 1945. Comme le rappelle Makis Salomos, l'appellation de la musique contemporaine s'est imposée dans plusieurs pays mais le courant n'est pas caractérisé par homogénéité esthétique⁵. Néanmoins la définition de la musique contemporaine reste proche de la notion de création musicale de « tradition écrite ». Karol Beffa et Jérôme Ducros sont considérés donc dans l'approche commune comme des compositeurs contemporains.

La tradition écrite caractérise ici une musique dont les notes sont posées sur la partition. Le concept est proche de celui de « musique savante » qui met en avant l'aspect érudit de son élaboration mais dont l'écoute ne nécessiterait pas spécifiquement un apprentissage. Aussi la musique contemporaine se démarque-t-elle le plus souvent de la musique improvisée ou des musiques dites « populaires » qui regroupent la pop, le jazz, le rock, le hip-hop, la variété... La distinction de la musique savante en opposition aux « musiques populaires » a lieu depuis le XIX^e siècle⁶. Elle se fonde sur une double différenciation selon Philippe Coulangeon⁷ : d'une part sur un classement social des musiques au sein duquel le public est un élément essentiel ; d'autre part sur une évaluation musicologique des degrés de difficulté de la composition. La Sacem⁸ parle pour sa part de « musique sérieuse » pour désigner la musique contemporaine. On peut ici évoquer les remarques Pierre-Michel Menger, formulées en 1983, qui expriment un souci d'objectivité que le terme de « musique sérieuse » ne peut garantir. Tout comme la formulation « musique savante »,

⁴ http://www.musiquecontemporaine.fr/fr/a_propos (dernière consultation le 12/03/2014)

⁵ SALOMOS (Makis), « De l'instrumentalisation politique de la musique contemporaine et la fin d'un consensus tendu par Makis Solomos », vendredi 12 janvier 2007, intervention dans le cadre du colloque « 30 ans de Musique Contemporaine » organisé par le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine. (23 min, 13s)

⁶ LETERRIER (Sophie-Anne), « Musique populaire et musique savante au XIX^e siècle. Du "peuple" au "public" », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, no 19, 1999 <<http://rh19.revues.org/document157.html>> (23/02/2014)

⁷ COULANGEON (Philippe), « Une enquête sur les musiciens interprètes : enjeux, contexte et méthode », in *Les musiciens interprètes en France*, DEPS, 2004, p. 13-35.

⁸ La Sacem (Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de musique) est une société de services à but non lucratif, gérée par les créateurs et éditeurs de musique.

la « musique sérieuse » n'est le fruit que d'un processus de socialisation de la musique. Pierre-Michel Menger écrit à ce propos que :

« Les définitions normatives et arbitraires des domaines artistiques et de leurs limites paraissent aujourd'hui d'autant plus insupportables aux milieux artistiques (ou au moins à certaines catégories d'artistes) qu'elles ont pour enjeu l'octroi au créateur d'un statut social et le soutien économique de la collectivité publique. »⁹

De la musicologie aux politiques culturelles

Le thème de l'atonalité reste néanmoins important pour comprendre la musique contemporaine. Roger Scruton rapproche la pensée de Wittgenstein, philosophe allemand qui s'est intéressé au langage, contemporain de Schönberg sur la question de l'absence de tonalité des œuvres musicales contemporaines¹⁰. L'auteur anglais développe les concepts de représentation et de signification du langage puis des images pour les mettre en lien avec l'atonalité. Selon lui, la philosophie de Wittgenstein permet de déterminer que les codes du langage tonal font sens à l'intellect humain. Par voie de conséquence, les styles musicaux qui s'affranchissent de ces codes deviennent moins aptes à transmettre une émotion aux auditeurs. L'atonalité expliquerait donc, selon ces points de vue, la défection du public vis-à-vis des œuvres de musique dite « de tradition écrite » créées depuis le début du XXe siècle. C'est ce point de vue, développé avec des extraits musicaux, qu'a exprimé J. Ducros. A ce propos, le débat sur l'acceptation de l'atonalité par l'oreille de l'auditeur existe depuis longtemps. Maurice Faure déclare déjà en 1960 :

« Beaucoup de musiciens donneraient encore aujourd'hui de la musique la définition de Marmontel : « l'art d'arranger les sons de manière agréable à l'oreille ». On l'appliquerait par exemple à Mozart, sans se rappeler que la manière de Mozart n'était pas si agréable à l'oreille de l'Empereur. »¹¹

La conférence de J. Ducros a par ailleurs provoqué une polémique extraordinaire alimentée par nombre d'acteurs du milieu. La joute verbale s'est faite par articles ou billets de blog interposés. La guerre des mots ne semble pas s'être arrêtée puisque selon Bertrand Dermoncourt de l'Express, Jérôme Ducros préparerait une réponse à Philippe Manoury qui lui a adressé une longue critique de son exposé sur « l'atonalisme »¹². Le petit monde de la

⁹ MENER (Pierre-Michel), *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*. Paris, Flammarion, 1983, p. 28.

¹⁰ SCRUTON (Roger), « Wittgenstein et la compréhension musicale », *Rue Descartes*, 2003 n° 39, p. 69-80.

¹¹ FAURE (Maurice), « Nouvelle Ecoute », dossier « Musique nouvelle » dans *Esprit*, janvier 1960, p. 30

¹² DERMONCOURT (Bertrand), « Polémique Ducros: la musique contemporaine accords et à cris », 29 mars 2014, http://www.lexpress.fr/culture/musique/polemique-ducros-la-musique-contemporaine-accords-et-a-cris_1503346.html (consultation le 30 /03/2014)

musique contemporaine a été bouleversé par cet événement où deux esthétiques se sont opposées, celle en faveur d'un retour vers la tonalité contre celle défendant l'intérêt de l'atonalité.

Cette querelle des esthétiques est sans fin mais la question de l'«académisme contemporain» soulevé dans la conférence fait référence à l'action de l'Etat et de son influence sur la musique contemporaine. En cherchant dans cette direction je me suis aperçu que la musique contemporaine faisait l'objet d'une volonté réelle de démocratisation et qu'elle était aidée par plusieurs subventions publiques. La thématique de la prise en charge par le ministère de la Culture d'une musique sans public est tout à fait traitable sans se baser sur des connaissances en musicologie solides. Les discours de part et d'autre de la querelle actuelle ne reflètent pas la complexité de la longue relation qu'entretient la musique contemporaine avec les politiques culturelles. En sociologie et en science politique la politique culturelle est assimilable à « une posture ou à une tension » tenue par le ministère de Culture dans un but précis. Philippe Urfalino considère que la politique culturelle comme projet « en opposition à l'idée d'institution » est révolu après André Malraux et qu'il convient donc de privilégier la première formule¹³. La question de l'impossible ouverture du milieu de la musique contemporaine est à mettre en perspective avec la démocratisation d'une musique souvent étiquetée comme élitiste. En cherchant dans cette direction, il se trouve que la dynamique des esthétiques a tout de même un impact sur le rapport au public. Il apparaît, en outre, impossible de détacher cette rivalité entre les courants musicaux des politiques culturelles. Le ministère des Affaires Culturelles puis celui de la Culture¹⁴ a joué un grand rôle dans la survie de ce milieu artistique qui n'a jamais pu s'intégrer réellement à un marché. Les tensions se cristallisent souvent autour de l'aide apportée à la musique contemporaine. Certains noms vont émerger et gagnent en importance au fil du temps, il s'agit donc d'une institutionnalisation de ce phénomène musical qui va l'aider à vivre et à être diffusé.

Le Groupe de Recherche Musicale, créé en 1958 par Pierre Schaeffer, connaît l'opportunité de se développer dans les murs de l'ORTF. Cet ensemble de chercheurs et de musiciens vont travailler sur ce qu'ils appellent la « musique concrète » et qui est l'ancêtre du remix tel que nous le connaissons aujourd'hui. D'un autre côté, Pierre Boulez,

¹³ URFALINO (Philippe), *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation Française, 1996, p.10.

¹⁴ A sa création sous Malraux le ministère de la Culture s'appelle le ministère des affaires culturelles, il ne prend son nom actuel qu'en 1977.

compositeur et chef d'orchestre, s'est appuyé sur le mécénat d'une partie de la bourgeoisie de Paris pour monter en 1954 le Domaine Musical, un ensemble dont le répertoire se concentre sur la création musicale contemporaine. Ces deux structures sont les premières initiatives de qualité au service de la musique contemporaine en France. Elles ne représentent certes pas l'aboutissement de politiques culturelles mais il est important de remarquer qu'elles créent un premier cercle de public. En 1966, la décision de prendre un Directeur de la musique au sein du ministère des Affaires Culturelles dégrade les relations internes du milieu de la musique contemporaine. Pierre Boulez, plus connu à l'époque comme un chef d'orchestre de très grande réputation que comme un compositeur sériel¹⁵, se prononce pour qu'un administrateur non artiste prenne la tête de la direction de la Musique. C'est finalement Marcel Landowski, compositeur attaché à la tonalité dans la création musicale contemporaine, qui est choisi par André Malraux. Cette décision est contraire à l'avis du directeur du Théâtre, de la Musique et de l'Action culturelle et celui des Arts et Lettres qui lui avaient conseillé de prendre Boulez. Ces derniers démissionnent donc pour manifester leur soutien au compositeur sériel. A l'origine même des politiques musicales, la question de la prise en compte des nouveaux courants musicaux français reste source de tensions. Anne Veitl montre parfaitement qu'il faut attendre les années 1970 pour voir apparaître une véritable prise en charge de la musique contemporaine par le ministère¹⁶. Au-delà même des subventions, il s'agit aussi, au tournant des années 1970, de reconsidérer la musique contemporaine et de permettre à nombre de personnes intégrées à ce monde clos de gagner des postes à responsabilité. 1976 est notamment l'année marquante dans le début des politiques culturelles prenant en compte la musique contemporaine. Cette année-là, les rencontres entre Jean Maheu, directeur de la Musique, et Pierre Boulez se multiplient pour échanger sur le monde musical et ses nouveaux enjeux. Le compositeur, leader de l'avant-garde musicale, est chargé depuis 1970 par le président Georges Pompidou d'élaborer un centre de recherche musicale, qui serait associé au Centre Beaubourg. Ce centre devient l'Ircam, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique, et possède ses propres locaux à deux pas du Centre Beaubourg. En 1976, l'Ensemble Intercontemporain (EIC), ensemble musical associé à l'Ircam, devient la première formation musicale restreinte dont les membres sont salariés permanents et dont

¹⁵ Les différents courants de la musique contemporaine ne sont pas définis dans ce mémoire mais il est possible de se renseigner sur cette question avec l'Annexe I

¹⁶ VEITL Anne, *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la « recherche musicale » et l'Etat en France de 1958 à 1991*, Paris, L'Harmattan, 1997. Le début du paragraphe est tiré des travaux de cet ouvrage, p.10-90

le répertoire est dévoué à la musique contemporaine. Pour autant, la recherche musicale est portée en avant, à défaut de la musique contemporaine dans sa globalité. Est ainsi favorisée la combinaison entre la science et la musique. De nombreux compositeurs de ce mouvement sont d'ailleurs de formation scientifique. Les chercheurs en sciences sociales ont très bien analysé cette période cruciale pour comprendre l'apparition de nouveaux critères facilitant la subvention de politiques culturelles relatives à la musique contemporaine. Cette acceptation de la « recherche musicale » s'inscrit dans un mouvement de normalisation du ministère de la Culture comme institution publique. Vincent Dubois remarque ainsi dans son étude sur les politiques culturelles¹⁷ que les énarques considèrent le ministère de la Culture comme une administration lambda, ce qui n'était pas le cas à sa création. Ainsi Jean Maheu considère le manque de reconnaissance de cette musique qui déchaîne les passions comme un problème public auquel le ministère se doit d'apporter des solutions¹⁸. C'est un premier processus qui va permettre la conception de la musique contemporaine comme objet des politiques culturelles.

1980 : Une nouvelle ère pour la musique contemporaine et les politiques culturelles

Une année charnière liée à la musique contemporaine est 1980. Cette année est marquée par plusieurs événements qui annoncent le début d'une politique de la musique contemporaine avec un sens moins réducteur que la recherche musicale. Tout d'abord, le *Rapport sur les perspectives de la musique et du théâtre lyrique en France*¹⁹, aussi appelé « Rapport Moreau », est rendu en novembre 1980 par Daniel Moreau. Ce rapport détaille dans ses deux premiers chapitres que l'accès à la musique est limité par une offre trop réduite des conservatoires spécialisés sur le territoire. Un an après *La Distinction* de Pierre Bourdieu²⁰, le constat se répète, l'école n'a pas les moyens de lutter contre les inégalités culturelles que subissent les classes populaires. Dans le rapport, apparaissent encore deux autres éléments qui ont une répercussion. Daniel Moreau enjoint de sécuriser financièrement le statut de compositeur, à cause des conditions précaires que connaissent les 600 compositeurs français. En outre, il propose à la page 173 que le budget du ministère de la Culture soit porté à 1% du budget de l'Etat alors qu'il représente seulement

¹⁷ DUBOIS Vincent, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, collection « socio-histoires », 1999.

¹⁸ VEITL (Anne), *Op.cit.*, 1997, p.100

¹⁹ MOREAU (Daniel), *Les perspectives de la musique et du théâtre lyrique en France*, Rapport et avis, Journal Officiel, 11 janvier 1981. La publication du rapport se fait bien 1980 mais le Journal Officiel la valide en janvier 1981.

²⁰ BOURDIEU (Pierre), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, éd. de Minuit, 1979

0,48% pour l'année 1980. Le rapport est très bien accueilli par la classe politique tout comme la profession artistique.

Le projet musical de la gauche s'inscrit dans un idéal de « démocratie culturelle »²¹ ce qui va dans le sens du rapport. Anne Veitl et Noémie Duchemin considèrent d'ailleurs que « la 'démocratie musicale' ce n'est pas permettre à tous d'accéder à la musique, mais placer la musique au cœur de la vie sociale »²². La démocratie peut être encouragée pour les socialistes s'il y a une redéfinition de la démocratisation. Cette nouvelle manière de penser les politiques culturelles implique un nouveau rapport entre l'Etat et les collectivités locales, et une plus grande prise en charge des différents styles musicaux²³.

Cette année annonce donc le début d'une nouvelle ère de la politique musicale française. Un acteur influent se sert du rapport Moreau pour appuyer son point de vue : Maurice Fleuret, critique musical au *Nouvel Observateur*. Il suit de près les rencontres sur la vie musicale et s'illustre lors de festivals pluridisciplinaires, notamment celui de Lille dont le maire n'est autre que Pierre Mauroy, futur Premier ministre en 1981. Les activités de M. Fleuret sont à l'image de sa pensée : ils sont ouverts sur plusieurs esthétiques et se veulent des rendez-vous populaires autour de la musique. Il n'est ni compositeur, ni administrateur sortant de l'ENA mais il a l'expérience du milieu. Il vit et fait la promotion de cette musique contemporaine qu'il défend corps et âme : « La musique m'est fondamentale, consubstantielle, elle participe tellement de mon être, et je crois même que c'est en elle que s'organisent mes passions. »²⁴

C'est d'ailleurs lui qui estime que l'Ircam devient en 1980, le « service public du compositeur »²⁵. En effet, un an auparavant, le centre de Boulez est l'objet d'une désillusion pour le monde de la recherche musicale, l'alliance entre scientifiques et compositeurs ne fonctionne pas comme espéré. En 1979, cinq membres de l'équipe fondatrice de l'Institut démissionnent ce qui engendre un moment critique, et oblige à une redéfinition du projet de cet institut d'exception. Reconnu d'utilité publique depuis 1978, l'Ircam accueille la science comme une aide au compositeur et non plus dans une relation

²¹ L'expression se trouve être *Les Elus socialistes et la politique culturelle*, séminaire de Melun, 19 et 20 octobre 1979, texte dactylographié.

²² VEITL (Anne) et DUCHEMIN (Noémie), *Maurice Fleuret, Une politique démocratique de la musique*, Paris, Collection du Comité d'histoire de la culture et de la communication, 2000, p 63.

²³ FNESR « la démocratie culturelle », *Les Elus socialistes et la politique culturelle*, séminaire de Melun, 19 et 20 octobre 1979, texte dactylographié.

²⁴ FLEURET (Maurice), « Pourquoi je suis devenu critique musical » (1980), *Chroniques pour la musique d'aujourd'hui*, 1992, ed. Bernard Coutaz, p. 15

²⁵ FLEURET (Maurice), « Le tournant de l'Ircam », *Le Nouvel Observateur*, 2 juin 1980.

d'égalité avec la musique. M. Fleuret estime que cette réorientation « consacre le rôle national, si ce n'est populaire, de la plus coûteuse de nos institutions musicales après l'Opéra. »²⁶.

1980 est donc un moment où les augmentations de moyens sont décidées et les projets sont amorcés. Toute la profession attend beaucoup de la part de l'Etat pour accorder la reconnaissance qu'attend la musique contemporaine. C'est aussi le commencement de la musique contemporaine comme objet d'étude par les sciences sociales avec Pierre-Michel Menger. Ce jeune chercheur se voit commander, en 1979, une étude sur les conditions du compositeur et le marché de la musique contemporaine par la Sacem²⁷. Un an plus tard, il élargit son champ d'analyse à l'Europe entière lors d'un travail commandé par le Conseil de l'Europe²⁸. Il continue d'étudier ce domaine pendant de nombreuses années et publie un ouvrage de grande importance qui fait la synthèse de ses travaux en 1983²⁹. Depuis, les années 1980 sont aussi une période couverte par les spécialistes des politiques culturelles pour la musique contemporaine notamment par Anne Veitl, ainsi que Noémie Duchemin, Malicia Combes et plusieurs autres chercheurs. Comme nous l'avons vu en début d'introduction, le sujet est loin d'être sans intérêt puisque plus que jamais d'actualité. La musique contemporaine a été ainsi conceptualisée depuis 1980 et cette pensée théorique déjà en place a aidé à l'élaboration de ce mémoire. C'est d'ailleurs dans la continuité de leurs réflexions que j'aborderais la musique contemporaine et les politiques culturelles. Ces auteurs s'attachent à analyser la musique contemporaine par son milieu de la musique, c'est-à-dire les compositeurs, les lieux de création, les interprètes, les lieux de formations, les lieux de diffusion et son public assez restreint. A partir de la question de la démocratisation de cet art catalogué d'une image élitiste, le champ de recherche s'est donc élargi au décloisonnement de ce milieu. Ce sujet correspond à une problématique qui touche la notion de démocratisation mais aussi de soutien à la création, deux aspects intimement liés dans les travaux des chercheurs. Cette position permet, en outre de mieux comprendre les tensions qui traversent l'action du ministère de la Culture en faveur de la création française musicale « savante » depuis les années 1980. Il est donc tout naturel de

²⁶ FLEURET (Maurice), *Art. Cit.*, 2 juin 1980.

²⁷ MENGER (Pierre-Michel), *La condition du compositeur et le marché de la musique contemporaine*, Janvier 1979, Etude financé par la Fondation de la Sacem et le Ministère de la Culture et de la communication.

²⁸ MENGER (Pierre-Michel), *Le Marché de la musique contemporaine sérieuse, la condition des compositeurs et les aides à la création en Europe*, 1980, rendu au Conseil de l'Europe.

²⁹ MENGER (Pierre-Michel), *Op. Cit.*, 1983.

penser ces questions sur l'étendue du territoire français et de relativiser leurs objectifs en fonction des résultats qui diffèrent selon les régions.

Ainsi dès 1980, deux dynamiques se distinguent : les musiques, quelles qu'elles soient, sont approchées par une branche de la politique comme égales en dignité et la musique contemporaine s'étoffe de nouvelles esthétiques. La démocratie culturelle amène implicitement une question : quelle est la place pour la musique contemporaine en France ? L'institutionnalisation de la musique contemporaine qui se consolide dès les années 1980 est le produit d'un soutien de l'Etat à la diversité musicale. La recherche de la modernité est un point central dans l'histoire de la relation entre l'Etat et ce milieu musical. Le paradoxe entre une modernité qui est soutenue publiquement et le petit nombre de personnes qui bénéficient de ces créations devient problématique pour un Etat dont la mission doit servir l'intérêt général. La mission des politiques culturelles telles que l'a conçue Malraux³⁰ est alors modifiée par le décret de 10 mai 1982 qui donne plus d'importance à la création³¹. Mais cette notion est conçue dans un sens démocratique et non pas le soutien à une élite musicale. Ainsi apparaît un problème majeur: pourquoi soutenir cette création artistique dont le public intéressé est restreint ? Sur plus de trente ans, nous sommes passés d'une politique culturelle porteuse d'espoir pour toutes les musiques à un ministère dont les engagements pour la musique contemporaine ne cessent de se faire remarquer par leur absence. La prise en charge de la musique contemporaine par l'Etat concerne aussi l'évolution du milieu lui-même et de ses acteurs. Ces derniers influencent le rapport entre la musique contemporaine et le public. De plus, l'objet artistique qui est étudié ici, n'est pas exempt d'une évolution sur ces trente dernières années. Enfin, tout au long de cette période, il est possible tout de même d'identifier les répercussions des politiques culturelles développées dans les années 1980.

³⁰ Décret no 59-889 du 24 juillet 1959 [archive] portant organisation du ministère chargé des Affaires culturelles (M. Malraux). Il consacre la mission du ministère des affaires culturelles : «de rendre accessibles les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel et de favoriser la création de l'art et de l'esprit qui l'enrichisse ». <<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000299564>> (23/03/2014)

³¹ Décret n°82-394 du 10 mai 1982 RELATIF A L'ORGANISATION DU MINISTERE DE LA CULTURE : « Le ministère chargé de la Culture a pour mission : de permettre à tous les Français de cultiver leur capacité d'inventer et de créer, d'exprimer librement leurs talents et de recevoir la formation artistique de leur choix ; de préserver le patrimoine culturel national, régional ou des divers groupes sociaux pour le profit commun de la collectivité tout entière ; de favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit et de leur donner la plus vaste audience ; de contribuer au rayonnement de la culture et de l'art français dans le libre dialogue des cultures du monde ». <<http://legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000335808>> (26/03/2014)

Enjeux méthodologiques autour du sujet

Les recherches de ce mémoire se sont surtout concentrées autour d'ouvrages de références sur la musique contemporaine afin d'appréhender cet objet musical spécifique. Les travaux des chercheurs spécialisés en politiques culturelles ont été aussi d'un grand recours. Afin de pouvoir plonger dans le milieu de la musique contemporaine, plusieurs revues ou journaux dont les numéros spéciaux traités de ce thème ont été sélectionnés. Les dix jours que j'ai passés au Centre de Documentation de la Musique Contemporaine ont été à ce propos d'un apport important pour ma bibliographie. Le choix d'analyser un journal spécialisé, *La Lettre du Musicien*, sur les quinze dernières années s'explique par le but de rassembler une foule d'informations et de témoignages en lien avec le décloisonnement du milieu de la musique contemporaine. La presse locale a été d'un rare intérêt puisque les articles s'intéressant à la création musicale « savante » ne maîtrisaient que rarement les tensions inhérentes au milieu et n'étaient, pour la plupart du temps, qu'une présentation d'un concert sans considération pertinente. Plusieurs supports audio ont été particulièrement utiles, notamment des émissions de France Musique et les entretiens que j'ai pu obtenir avec les acteurs du milieu musical français. Enfin plusieurs rapports ministériels ont fourni des données exactes qui ont été réutilisées pour quantifier la portée des acteurs de la musique contemporaine sur le territoire.

Sur une telle période et sur un sujet assez vaste, ce mémoire a une ambition généraliste et ne s'intéresse pas à un cas spécifique de la musique contemporaine. Dans cette perspective, le temps imparti pour réaliser mes recherches ne m'ont pas permis de lire toutes les revues spécialisées sur la « musique savante ». Il aurait été préférable de continuer mon analyse par la presse spécialisée sur ces trois dernières décennies avec *Le Monde de la Musique* et les premières années de *La Lettre du Musicien*. Nombre d'ouvrages écrits par des musiciens que je n'ai pas pu étudier auraient apporté un autre regard sur les questions d'esthétiques. De même, la lecture s'est réduite à une dizaine de livres ou articles parmi les très nombreux travaux sur les politiques culturelles, ce qui évince de fait plusieurs points de vue qui auraient apporté un autre éclairage sur les questions soulevées. Un regret peut d'ailleurs être formulé à propos de la non-existence d'une institution sauvegardant des données quantitatives portant sur la diffusion de la musique contemporaine et de ses

acteurs. Cette difficulté pour mesurer le nombre de festivals ou d'ensembles spécialisés en musique contemporaine et leurs dates d'existence, a rallongé mes recherches sur ce sujet.

Au regard des œuvres et sources étudiées, le mémoire essaie de répondre à une problématique qui ressort des notions développées plus haut. Comment s'articule le décloisonnement du milieu de la musique contemporaine au contact des politiques culturelles de 1980 à nos jours ?

Le décloisonnement du milieu de la musique contemporaine implique les politiques culturelles sur plus de trente ans. L'ambition n'est pas de tronçonner cette période en suivant le développement des différentes tendances des politiques culturelles mais de percevoir la continuité entre ces mesures et discours. L'approche thématique est donc privilégiée pour son aspect dynamique qui dégage trois tensions spécifiques sur ces trente dernières années.

Tout d'abord, la relation entre la musique contemporaine et l'Etat frappe par son caractère presque intime entre plusieurs personnalités des deux milieux. Une tendance à en faire d'une musique d'Etat s'est forgée dans les années 1980 se confirme toujours par certains aspects. Cette thématique entre mythe et réalité convient d'être explorée plus en profondeur. Les influences de personnes du milieu de la musique contemporaine sur le cours des politiques culturelles ne sont pas niées mais il convient d'en distinguer le vrai du faux. Le soutien inconditionnel de la musique « savante » d'aujourd'hui s'est souvent concentré sur le compositeur et les conditions de création. Les mesures mises en œuvre pour assurer à la musique contemporaine sa survie et parfois des conditions avantageuses d'existence n'ont pas nécessairement fait l'objet d'une ouverture de son milieu. Beaucoup de projets entrepris vont dans le sens d'une aide du compositeur sans réelle conséquence pour la démocratisation de la musique contemporaine. Si les critiques sont nombreuses à ce sujet et assimilent parfois ces aides étatiques au fait du prince, la première partie du mémoire met en lumière les limites de ces remarques acerbes.

Dans le même temps, il serait maladroit de déplacer la question de la démocratie culturelle qui a une très grande influence sur les ambitions du milieu de la musique contemporaine. La diffusion de la musique « savante » se fait dans des circuits spécialisés et ne parvient pas à obtenir une grande place dans le paysage musical français. C'est aussi la chronique d'une musique contemporaine qui n'a pas bénéficié d'une politique culturelle à part entière. L'Etat va aider cependant une formation musicale de la population française plus

particulièrement pour en faire des musiciens que des mélomanes. Ce tournant de la politique du ministère de la Culture qui prend de l'ampleur dans les années 1980 a des conséquences sur les 3 décennies qui suivent l'arrivée de la gauche au pouvoir.

Enfin, les dynamiques d'ouverture du milieu sont aussi inspirées des initiatives des acteurs de la musique contemporaine qui sont relayées par les politiques culturelles. Leur existence a été encouragée depuis les années 1980. Les ensembles, festivals et autres instances musicales qui se sont construits grâce à l'action du ministère de la Culture détaillée dans les deux premières parties. Ces acteurs sont devenus relativement autonomes et ont permis à la musique contemporaine de partir à la conquête de nouveaux publics.

I) La musique contemporaine : musique d'Etat

A partir de 1980, la politique de la « recherche musicale » se réoriente et écarte une notion stricte d'alliance entre le scientifique et le compositeur. La trajectoire prise devient celle d'une plus large acceptation de la musique contemporaine. Avec l'émergence d'une multitude d'esthétiques à la fin des années 1970, il devient « de plus en plus difficile de discerner des lignes directrices dans la pensée musicale »³², selon le compositeur Jean-Yves Bosseur. Dans cette perspective, le terme de musique contemporaine englobe une création musicale « savante » au sens plus large que la « recherche musicale ». Ce soutien manifeste et affiché de l'Etat à ce domaine musical s'axe surtout sur les conditions du compositeur. L'Etat-mécène de la musique contemporaine connaît des critiques de deux parts. Tout d'abord, les musiciens laissés pour compte reprochent à l'Etat de ne privilégier que les esthétiques héritées de l'avant-garde atonale des années 1950-1960. Puis, au début des années 1990, en pleine remise en cause de l'existence du ministère de la Culture, des voix s'élèveront pour pointer les paradoxes d'un soutien étatique conséquent pour une musique qui ne touche qu'une petite minorité.

Chapitre 1 - De la politique de « recherche musicale » à celle de la musique contemporaine

Anne Veitl démontre dans son ouvrage³³ la grande place occupée par la « recherche musicale » et comment cette expression a réussi à synthétiser les attentes d'une génération de musiciens dans les années 1970. L'articulation entre « recherche musicale » et musique contemporaine ne s'opère pas radicalement avec le rapport Moreau de 1980 ou avec la nomination de Jack Lang à la Culture. Le changement de perspective se fait de manière diffuse et s'inscrit dans une durée plus longue. L'institutionnalisation de la musique contemporaine met en avant certains de ses acteurs, comme Pierre Boulez, qui influencent l'évolution le soutien de l'Etat. Plus spécifiquement, c'est l'action de Maurice Fleuret qui permet un entendement plus large de la musique contemporaine et lui garantit à terme le soutien des politiques culturelles.

A. La « recherche musicale » devenue l'objet d'une politique

La « recherche musicale » émerge dans les années 1970 et devient l'objet d'une politique culturelle avec le soutien de Jean Maheu. Cette période marque le début des

³² BOSSEUR (Jean-Yves), « Quelles musiques contemporaines ? », dossier « A quoi sert la musique contemporaine ? », dans *La Revue des Deux Mondes*, janvier 2001.

³³ VEITL (Anne), *Op. Cit.*, 1997.

problématiques qui vont suivre les politiques culturelles de la musique contemporaine. Les premiers liens autour de cette musique commencent à se dessiner à l'intérieur du ministère de la Culture et entre les musiciens.

Les années 1970 : la reconnaissance de la « recherche musicale »

Le premier directeur du service de la Musique³⁴ nommé en 1966, Marcel Landowski s'est efforcé de construire un renouveau musical, en adoptant une exigence de qualité au travers de la mise en place des conservatoires et des écoles de musique labellisées. Son grand projet est organisé autour du « Plan de dix ans » dans lequel s'articule aussi une politique de diffusion développée autour des orchestres de région. Il n'y a pas de prise en charge de la musique contemporaine par le ministère des Affaires Culturelles pendant les années Landowski, seulement un soutien financier ponctuel pour les premières structures. Un groupe de musiciens dont certains étaient initialement des ingénieurs bénéficient cependant d'un soutien d'une institution. En effet, ce courant est parti des premières activités du Groupe de Recherche Musicale, le GRM, fondé par Pierre Schaeffer à l'ORTF en 1958. Ce dernier crée donc le néologisme de la « recherche musicale », il l'entend avec une finalité artistique dans l'optique d'un « art proprement radiophonique qui serait au son ce que le cinéma est à l'image »³⁵. Ce groupe reste indépendant des actions du ministère grâce à la protection de la Radio, il a toutefois le mérite d'introduire la notion de technologie dans le milieu de la musique « sérieuse ».

François Bayle, compositeur membre du GRM, considère pour sa part que le rôle de Olivier Messiaen a déclenché tout le processus d'acceptation de la recherche musicale³⁶. Ce dernier jouit, en effet d'une situation particulière, il est professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris et son avis importe énormément. Mais Messiaen ne cache pas son esprit ouvert aux nouvelles esthétiques, son approbation pour les œuvres des nouvelles figures de la musique atonale. En 1967, il intervient et insiste pour l'ouverture d'une classe au CNSMP portant sur la musique fondamentale appliquée à l'audio-visuel. L'électroacoustique est un procédé qui permet de mélanger des sons acoustiques enregistrés avec parfois des interprétations sur instrument classique en simultanée. Cela devient alors une pratique admise comme « sérieuse » puisque l'établissement musical le plus influent en France le reconnaît.

³⁴ Ce service de la Musique prend le nom de « Direction de la Musique » à partir de 1970.

³⁵ SCHAEFFER (Pierre), « Problème central de la radiodiffusion », dans *La Revue musicale*, n°183, avril/mai 1938, pp 317–322, « Vérités premières ».

³⁶ VEITL (Anne), *Op. Cit.*, 1997

S'en suit la volonté de Georges Pompidou de créer le « Petit Beaubourg » de la musique³⁷. En 1971, il propose à Pierre Boulez, un autre compositeur atonal au rayonnement international, de penser ce centre de la musique contemporaine. L'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique/Musique (Ircam) ne voit le jour qu'en 1977 mais sa construction s'échelonne sur plusieurs années, de même que sa conceptualisation³⁸. Alors que P. Boulez était réticent au début vis-à-vis des expériences de Schaeffer il rejoint l'engouement qui secoue une partie de la profession proclamant la technologie comme avenir de la musique. Il se prononce favorable d'ailleurs à ce propos en 1970 à un « institut de recherches qui se livrerait aux investigations nécessaires » pour l'invention de nouveaux instruments³⁹.

Une brèche est ainsi créée par le biais de la « recherche musicale » dans le soutien de l'Etat à la musique. Un effort de subvention est manifesté par le ministère des Affaires Culturelles. Le ministère n'a pas encore explicité une dépense « recherche musicale » dans son budget, cependant un soutien financier aux centres de création musicale apparaît⁴⁰.

Il n'en n'est pas de même pour les commandes d'Etat. A peu d'exceptions près, toutes les œuvres électroacoustiques sont refusées par les commissions. Si les moyens accordés à Boulez sont importants, les inspecteurs et Landowski restent réticents à une politique de la « recherche musicale ». Elle reste perçue comme associant deux éléments perçus comme incompatibles jusqu'en 1974: une recherche technique et la musique.

Jean Maheu et la prise en charge de la « recherche musicale »

Michel Guy devient secrétaire d'Etat à la Culture en le 8 juin 1974, ce féru de danse possède déjà des connaissances en musique contemporaine car il a rencontré Maurice Fleuret dans le cadre de la rédaction d'un journal. La nomination de Michel Guy à la Culture explique que Jean Maheu ait carte blanche pour la « recherche musicale ». Jean Maheu, directeur de la Musique de 1974 à 1979, ancien élève de l'ENA, accorde beaucoup d'attention à la « recherche musicale ». Il se joint aux réunions organisées par P. Boulez et prend conscience de l'importance d'intégrer la réflexion menée lors de ces tables rondes pour concevoir la politique musicale de la France. Anne Veitl insiste sur le séminaire qui

³⁷ COMBES (Malika), « L'Ircam fête ses 30 ans : retour sur une institution atypique dans ses rapports avec ses organismes de tutelle », 2007. < <http://musique.ehess.fr/docannexe.php?id=238>> (12/05/2014)

³⁸ Nous étudierons cet Institut plus en détails dans la partie suivante.

³⁹ BOULEZ (Pierre), dans *L'Express* en avril 1970, cité par VEITL Anne, *Op. Cit.*, 1997, p. 74.

⁴⁰ Le Fond d'Intervention Culturelle finance en 1974 quatre centres : le CIRM, le GMEM, GMEB et le CENAMu.

se déroule à Angers en juillet 1975. L'équipe qui élabore la branche musicale du Centre Beaubourg invite les membres de la direction de la Musique et cette rencontre fait forte impression sur J. Maheu. Il y promet solennellement « une politique nationale de la recherche musicale ». Ce directeur de la musique aborde la problématique musicale en mesurant les enjeux et les dynamiques du secteur. Il déclare lors d'un entretien avec Anne Veitl : « J'ai essayé d'être très humble vis-à-vis d'un domaine compliqué, difficile, qui était d'ailleurs relativement nouveau pour moi »⁴¹. D'après son témoignage, la direction de la Musique méconnaît encore tout de ce mouvement et J. Maheu initie la reconnaissance de la « recherche musicale » au sein de la politique musicale en France. Il appuie son propos : « la notion même de recherche musicale n'existait pas, je dirais même qu'elle était ignorée »⁴². L'ambition de Jean Maheu se résume alors à embrasser tout le secteur de la recherche musicale et de permettre à d'autres centres de recherche musicale d'exister à côté du projet de Pierre Boulez qui est doté de moyens considérables. La politique de Jean Maheu s'applique sur tout le territoire, il estime que les centres de province sont aussi des lieux de l'« expérimentation musicale »⁴³. A partir de 1975 c'est donc la première phase de décentralisation de la « recherche musicale »⁴⁴. Ces centres sont déjà aidés par les collectivités locales, mais les ressources distribuées restent précaires jusqu'en 1974. C'est à cette date que le concours de l'Etat dans les financements assure aux centres de meilleures conditions. Ainsi le secrétariat à la Culture sauve le GMEB⁴⁵, situé à Grenoble coupé de tout soutien de la municipalité, et lui assure la globalité de son budget. La modalité de subvention n'est pas prédéfinie et le caractère nouveau de ce soutien oblige le secrétariat d'Etat à des montages financiers qui flouent les dotations. En 1977, la création d'une ligne « subvention aux associations » résout ce souci d'allocation des crédits et la « recherche musicale » devient partie prenante du « Service Public Culturel ». L'enthousiasme de J. Maheu n'est pas partagé par toute la direction de la Musique qui reste dubitatif sur la « recherche musicale ». Anne Veitl montre que, dans les rapports des inspecteurs, la partie technologie et science de cette « recherche musicale » l'emporte sur l'aspect musical. Les expériences rapportées sont présentées comme des avancées

⁴¹ VEITL (Anne), *Op. Cit.*, 1997, p 100-101.

⁴² *Ibid.* p.102.

⁴³ *Ibid.* p.105.

⁴⁴ VEITL (Anne), « Dominances ou domination culturelles ? Le cas de la musique contemporaine en France », dans Bernard Poche et Jean Tournon (Ed.), *Le rayonnement (mortel ?) des capitales culturelles*, Lyon, Editions du Programme Rhône-Alpes de recherches en sciences humaines, 1996, p. 162.

⁴⁵ Groupe de Musique Expérimentale de Bourges

technologiques mais elles ne sont perçues aucunement comme des œuvres musicales⁴⁶. La finalité de ce domaine est considérée comme scientifique pour la plupart des fonctionnaires de la direction de la Musique.

Au-delà des centres de « recherche musicale », la politique de Jean Maheu accompagne des projets comme le Centre Acanthes et aussi la création du Centre de Documentation de la Musique Contemporaine et de Musique Française d'Aujourd'hui, dispositif d'aide aux enregistrements phonographiques. Les deux derniers organismes naissent du travail du « Comité de liaison pour la diffusion de la musique contemporaine », constitué en 1976 à l'initiative du ministère en 1976 et qui réunit des compositeurs et des professionnels du monde de la musique. Le Centre Acanthes pour sa part doit son apparition à une injonction de Michel Guy à Claude Samuel en 1974, alors directeur du Festival de musique contemporaine de La Rochelle et ami de longue date du ministre, et a pour mission de penser un espace de dialogue entre des jeunes et Stockhausen, compositeur allemand⁴⁷. L'initiative se prolonge en invitant un compositeur différent chaque année et bénéficie du soutien du directeur de la Musique. Jean Maheu sort de cette manière d'une politique uniquement dirigée vers la « recherche musicale » mais amorce une politique culturelle qui prend en compte tout le paysage de la musique contemporaine. Il est par ailleurs à noter que ces actions envers les trois dernières organisations citées démontrent un volontarisme qui pousse l'Etat à créer des structures. Les politiques culturelles envers la musique contemporaine se résument jusqu'aux mesures de Jean Maheu à soutenir des centres ou des ensembles musicaux déjà existants.

La perte de sens de la « recherche musicale »

La « recherche musicale » est reprise par Maurice Fleuret, directeur de la Musique de Jack Lang, dans l'état où Jean Maheu la laisse lors de son départ en 1979. Le nouveau ministre de la Culture est très sensible aux besoins de l'Ircam et la « recherche musicale » en général. De plus, Michel Decoust, qui fait partie de l'équipe fondatrice de l'Ircam, devient inspecteur spécialiste de la « recherche musicale » en 1979. Il commence à différencier recherche et création pour désigner la « recherche musicale » comme une activité qui se concentre uniquement sur les recherches scientifiques. Maurice Fleuret arrive à la direction de la Musique en 1981 et adopte cette distinction qui permet d'insérer la création musicale aux champs couverts par la politique musicale. Jack Lang dans sa

⁴⁶ VEITL (Anne), *Op. Cit.*, 1997, p. 118-119.

⁴⁷ Entretien avec Claude Samuel

conférence de presse le 3 février 1982 abonde dans le sens de son directeur de la Musique en affirmant : « Une politique de la musique, c'est d'abord peut-être, dans tous les sens du mot, une politique de la création. »⁴⁸. M. Fleuret développe une définition de la « recherche musicale » plus large que celle de Jean Maheu, ce qui montre une constante difficulté de la part du nouveau directeur de la Musique de concevoir de manière stricte cette notion malgré la distinction opérée par M. Decoust. Cette ouverture permet le développement de centres de création musicale qui n'ont pas un rapport direct avec la recherche scientifique comme des studios. Pour la recherche musicale comme pour l'ensemble de la politique culturelle musicale, les années 1980 marquent un tournant historique en termes de moyens et d'ambition. Jack Lang organise le colloque « Création et recherche » en janvier 1982, puis un autre en février 1983 autour du sujet de « Création et développement ». Lors de ces deux rencontres il loue la création artistique comme un élément qui s'inscrit pleinement dans le développement économique et scientifique de la France.

Avec le virage économique que prend la France en 1983, le ministre de la Culture essaie d'encourager la « recherche musicale » vers une perspective de recherche en vue d'industrialisation. Le 24 octobre 1984, il lance, le « Plan Son » en partenariat avec l'ANVAR⁴⁹ et qui a pour objectif une « exploitation plus rationnelle de la recherche musicale ». Malgré des mesures établies conjointement par les ministères de la Culture, de l'Industrie et de la Recherche, le plan n'a que peu de succès et les centres de « recherche musicale » ne deviennent pas ce que le gouvernement avait espéré : des machines à breveter des prototypes à destination industrielle⁵⁰. A la même période, Jack Lang en vient à s'opposer à son directeur de la Musique sur les modalités de subventions du centre de Boulez. Ce dernier et J. Maheu, devenu directeur du Centre Pompidou, demandent en 1983 que le budget « recherche » de l'Institut soit inscrit au budget du ministère. Fleuret refuse considérant que l'Ircam prendrait trop d'importance et compromettrait les efforts de la direction de la Musique pour une « diversité de la recherche musicale » mais Lang l'impose. Par la suite, un référé de la Cour des Comptes en 1985 dénonce ce manque tutelle⁵¹.

⁴⁸ LANG (Jack), Conférence de Presse, 3 février 1982, cité par VEITL Anne et DUCHEMIN Noémi, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Comité d'histoire du ministère de la Culture et des institutions culturelles, Paris, La Documentation française, 2000, p.101.

⁴⁹ Agence Nationale pour la Valorisation de la Recherche

⁵⁰ VEITL (Anne), *Op. Cit.*, p. 195.

⁵¹ COMBES (Malika), *Art. Cit.*, 2007.

Jack Lang, avec son ambition de faire rentrer la « recherche musicale » dans le secteur économique, dénature l'origine du terme. L'Ircam et le GRM vont se livrer une bataille de la définition de la « recherche musicale » qui a des allures de chant du cygne. L'expression n'a plus un sens précis et recouvre plusieurs réalités à la fois (recherche scientifique sur le son, studio de musique, composition assistée par ordinateur). La dynamique des politiques culturelles de la Musique est depuis Maurice Fleuret définitivement orientée vers toute forme de création et soutiennent la musique contemporaine. Si la « recherche musicale » reste aujourd'hui présente dans les rubriques de certains centres de création musicale, elle n'a plus le prestige de naguère. La « création musicale » devient le terme générique adéquat pour qualifier la politique musicale de la direction de la Musique et se conjugue plus facilement avec la diversité de la musique contemporaine.

B. L'Ircam : la musique présidentielle

Ce titre de sous-partie est volontairement provocateur, mais insiste aussi une situation particulière pour ce centre de création. Il est une institution musicale demandée par le chef de l'Etat et devient par sa genèse même le symbole du soutien de la musique contemporaine par le fait du Prince. Dans les premières considérations politiques pour la musique contemporaine, l'Ircam est une institution qui est primordiale par son histoire et ses moyens. Son ambition, formulée par P. Boulez son fondateur, de développer les recherches scientifiques et musicales s'entreprind loin des regards du public extérieur et il faut attendre les changements de directions pour entrevoir une ouverture sur le monde extérieur.

Le retour de Boulez : la création de l'Ircam

Messiaen enseigne à Boulez l'harmonie⁵² et note lors d'une rencontre informelle avec ce dernier « Boulez aime la musique moderne »⁵³. Cette obsession de la modernité prend chez P. Boulez une importance considérable dans ses compositions dont le style évolue au fil des années. Pierre Boulez devient l'adversaire de Landowski lors de la nomination de ce dernier par André Malraux et s'est exilé ensuite pour, d'après ses propres mots : « faire grève de tout ce qui est organisme officiel de la musique en France ». Rappelé en 1971 par Georges Pompidou, il conçoit un institut comme une possibilité de rencontre entre la

⁵² SERROU (Bruno), « Pierre Boulez, de retour chez Olivier Messiaen », 5 août 2010. <http://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Pierre-Boulez-de-retour-chez-Olivier-Messiaen-_NG_-2010-08-05-555237> (14/03/2014)

⁵³ ROSS (Alex), *Op. Cit.*, 2010, p.490.

science et la musique. Le musicien est alors réputé pour ses talents de chef d'orchestre plus que de compositeur, il dirige les plus grands orchestres du monde et jouit d'une reconnaissance internationale. Ce qui va devenir l'Ircam (et qui n'est autre qu'un projet à cette époque) bénéficie d'une promesse d'un budget extraordinaire et sans mesure avec les autres centres de « recherche musicale ». En effet, en 1977, l'Ircam reçoit 10 millions de francs, soit plus de dix fois le budget global alloué aux autres centres de « recherche musicale »⁵⁴.

L'impulsion d'une politique en faveur de la musique contemporaine vient donc de Georges Pompidou, dont l'intérêt pour l'art contemporain est aiguisé. Il s'agit pour le Président de la République d'assurer à la musique contemporaine la possibilité et les moyens de se créer dans les meilleures conditions. L'Ircam répond donc à un dessein présidentiel de mettre à l'honneur la création musicale nationale alors que « l'impulsion de la nouveauté en musique se joue ailleurs qu'en France »⁵⁵. Ainsi l'Institut apparaît comme dès les prémices du projet comme une « institution centrale »⁵⁶, et bénéficie d'un aspect intouchable puisque il est objet volonté du Président de la République qui s'immisce dans les affaires de la Culture. La direction de la Musique de Landowski reste sceptique en face de cette institution naissante qui n'est pas cohérente vis-à-vis de sa politique de rénovation des lieux de diffusion. Du fait de sa proximité avec le Centre Beaubourg, l'Ircam bénéficie d'une sécurité pour sa situation et a l'assurance de toujours se trouver au cœur des politiques culturelles musicales. En 1977, à son ouverture l'Ircam devient une association loi de 1901 et reste sous tutelle du ministère. Cette situation administrative garantit une indépendance vis-à-vis de la direction du Centre Pompidou et une autonomie de recherche. Le « premier musicien français » est donc à la tête d'un centre de création de la musique contemporaine mais cette soudaine consécration de l'Ircam n'est pas exempte de contradictions.

Les paradoxes d'une consécration

En 1978, l'association de l'Ircam est reconnue d'utilité publique. Cette reconnaissance lui confirme un statut d'importance mais amène à se poser des questions sur la légitimité de cette distinction. En effet, la première charte de l'Ircam interdisait l'accès à toute autre personne de l'extérieur qui n'était pas scientifique. Le journaliste Laurent Vilarem estime

⁵⁴ COMBES (Malika), *Art. Cit.*, 2007, p.1.

⁵⁵ *Idib.*, p.1.

⁵⁶ VEITL (Anne), *Op. Cit.*, 1997, p. 98.

que cette mesure ne « pouvait [pas] rassurer sur l'éventuelle ouverture du milieu de la musique contemporaine »⁵⁷. Ainsi cet Institut d'utilité publique renforce le caractère d'« entre-soi » d'un milieu qui est déjà ignoré du reste de la population. L'Ircam a été conçu pour des professionnels et a mis du temps à s'ouvrir au public et faire preuve d'une communication pour rendre accessibles ses actions.

Le centre de P. Boulez essuie en outre des critiques de la part de grands musiciens, comme Iannis Xenakis, compositeur et directeur de l'ENAMu qui est aussi un centre de recherche musicale, mais aussi Halbreich, Schaeffer, Nigg et Marius Constant. Ces professionnels de la musique reprochent principalement une direction de l'Ircam apparaissant obscure. Jean-Claude Eloy regrette dans un article dans le *Monde de la Musique* en 1980, que l'Ircam fasse figure de « direction-bis »⁵⁸ du ministère de la Culture. Cette remise en cause peut sembler légitime car la mission initiale fixée par Malraux au ministère de la Culture est de démocratiser la culture et de préserver le patrimoine⁵⁹. Dans cette perspective, la débauche de moyens pour la construction de l'Ircam est vue comme injuste par les autres acteurs de la musique contemporaine qui doivent compter sur des subventions très restreintes.

De même, cette consécration ne se déroule pas parfaitement puisque en 1979, la rencontre entre les compositeurs et les scientifiques s'avère plus complexe que prévu et le mariage entre les deux professions n'est pas fructueux. Une crise se déroule à l'intérieur de l'Ircam. Boulez voit le départ des cinq autres membres fondateurs, et doit donc repenser l'Ircam comme un centre destiné à servir le compositeur à défaut d'être la parfaite fusion entre science et musique. Le centre développe donc à partir de 1980 des collaborations avec d'autres centres de « recherche musicale » et des ensembles de musique contemporaine. Dans ces nouvelles conditions, Maurice Fleuret dit de l'Ircam en 1980 qu'il est devenu le « service public de l'invention musicale »⁶⁰.

L'ouverture de l'Ircam connaît un nouvel élan lorsque Laurent Bayle reprend les rênes de l'Institut en 1991 et profite des possibilités qu'offre le centre Pompidou en encourageant les projets transdisciplinaires. Le philosophe, Bernard Stiegler, prend la direction à son tour en 2002 et formule l'ambition d'« ouvrir les oreilles » de l'Ircam. L'institution

⁵⁷ VILAREM (Laurent), « Ensembles contemporains de nouvelles voies », dans *La Lettre du Musicien*, n°403, mai 2011, p.14.

⁵⁸ ELOY (Jean-Claude) « L'Ircam : un monopole contesté par des compositeurs » dans *Le Matin de Paris*, 6 janvier 1980.

⁵⁹ Décret no 59-889 du 24 juillet 1959 [archive] portant organisation du ministère chargé des Affaires culturelles (M. Malraux)

⁶⁰ FLEURET (Maurice), « Le tournant de l'Ircam », dans *Le Nouvel Observateur*, 2 juin 1980, p.112 et 121.

reprend donc à son compte les objectifs des politiques culturelles de la première heure. En effet, une première étape s'apparente à l'ouverture des portes de l'Ircam au public et à l'accroissement du nombre d'utilisateurs, dans l'optique de la mission de démocratisation de la culture définie par Malraux. Avec Stiegler et sa volonté d'ouvrir l'Ircam à des formes extérieures de musique, on rejoint l'idée de considérer les musiques « égales en dignité » formulées par Maurice Fleuret et Jack Lang.

Un fardeau pour la décentralisation

La volonté de la direction de la Musique connaît une continuité en matière de décentralisation dans les deux premières décennies de son existence. De M. Landowski jusqu'à M. Fleuret, la musique doit être présente sur tout le territoire même si les modalités d'implantation sont disparates. L'existence d'un centre tel que l'Ircam vient déstabiliser un discours construit autour d'une ambition de couvrir tout le territoire et d'encourager les initiatives de « recherche musicale ».

L'Ircam représente un poids important pour les finances publiques. S'il reçoit en 1977 : 10 millions de Francs, les autres centres ne reçoivent que de 150 000 à 250 000 Francs (le GMEB de Bourges exclu puisque l'Etat subvient seul à ses besoins, soit 600 000 Francs)⁶¹. En 1980, le budget alloué à la « recherche musicale » est de 2,5 millions de Francs. Alors que le budget de la Musique triple en trois ans, celui de la « recherche musicale » est multiplié par huit⁶². En 1983, les centres autres que l'Ircam se partagent une enveloppe de 19 millions de Francs, signe d'une volonté de ne pas léser leurs fonctionnements. Même si le nombre de centres subventionnés augmentent, les aides aux centres d'importance dépassent désormais le million de Francs. Néanmoins, l'Ircam suit aussi cette tendance inflationniste des budgets et se voit doté d'une subvention quasi équivalente au budget global destiné à tous les centres⁶³, ce qui confirme sa dimension d'exception. Dans son rapport en 2004, Alain Surrans déplore les conditions dans lesquelles se trouvent certains centres de création musicale qui peinent à trouver les moyens nécessaires pour survivre⁶⁴. Cette situation désavantageuse, qui prend sa source à la fin des années 1970, continue d'avoir des conséquences pour un paysage musical encore déséquilibré par le rapport Paris-province.

⁶¹ VEITL (Anne), *Op. Cit.*, 1997, p.70

⁶² *Ibid.*, p. 72.

⁶³ COMBES (Malika), *Art. Cit.*, 2007, p.8.

⁶⁴ SURRANS (Alain), *La politique du ministère dans le domaine de la création musicale et de la musique contemporaine - Analyse et Proposition*, Ministère de la Culture et de la Communication, novembre 2004. <<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/surrans/rapport-surrans.pdf>> (20/04/2014)

Aujourd'hui encore, l'Ircam centralise beaucoup d'initiatives et en 2011, le Centre Acanthes, qui se retrouve sans financement⁶⁵, est annexé à cette institution. Frank Madlener, directeur de l'Ircam en fonction depuis 2006, décide donc de créer ce festival à la forme hybride une Académie et une programmation transdisciplinaire. L'événement est donc défini par le directeur de l'Ircam comme un « festival international et (une) académie pluridisciplinaire »⁶⁶. Depuis 2012, le festival développe le thème du rapport au temps dans la création et l'interprétation, dans un langage qui n'est pas destiné à la vulgarisation des pratiques artistiques.

C. Le projet de société de Maurice Fleuret

Maurice Fleuret est « un militant de la musique », selon l'expression d'Anne Veitl, ce qui traduit une implication totale sur tous les fronts des politiques musicales. Très grand amateur de musique contemporaine, il se tient néanmoins à un principe de dignité égale des musiques et une vision de la politique musicale comme catalyseur de création. La place du créateur chez Maurice Fleuret dépasse la notion de compositeur. Le créateur est un acteur du changement de la société, mais ce rôle est à la portée de chaque citoyen. Cette manière de pensée va l'amener donc à légitimer la pratique instrumentale en amateur, phénomène de société récent et important par son ampleur. Ainsi la politique musicale de Maurice Fleuret se détache des autres et obtient aussi les moyens de se réaliser avec l'augmentation du budget du ministère de la Culture.

Maurice Fleuret soutien d'une politique de démocratisation sans musique contemporaine

Maurice Fleuret écrit dans un article en 1980 « La musique m'est fondamentale, consubstantielle, elle participe tellement de mon être, et je crois même que c'est en elle que s'organisent mes passions. »⁶⁷. Sa personne est encore atypique pour une administration publique, il ne sort pas d'une école d'administration et n'est pas musicien professionnel. Il est possible de déceler chez lui l'esprit qui anime aussi les politiques de démocratisation, le partage d'une activité culturelle. Anne Veitl écrit à son sujet qu'il « s'agira toujours en même temps de ne pas s'en tenir à un choc musical mais de tenter de l'expliquer aux autres et de favoriser les conditions de sa réalisation »⁶⁸. Ses chroniques sur les compositeurs

⁶⁵ Entretien avec Claude Samuel

⁶⁶ MADLENER (Frank), *Edito du dossier de Presse de ManiFeste-2012*, Ircam, 2012.

⁶⁷ FLEURET (Maurice), "Pourquoi je suis devenu critique musical"(1980) dans *Fleuret, Chroniques pour la musique d'aujourd'hui*, Paris, ed. Bernard Coutaz, 1992, p.15.

⁶⁸ VEITL (Anne) et DUCHEMIN (Noémie), *Op. Cit.*, 2000, p. 23.

majeurs de l'après-guerre, réunies dans le livre *Chroniques pour la musique d'aujourd'hui*, montrent d'ailleurs cette envie de partager le bouleversement musical qu'il vit à travers ces concerts. Cette notion de « choc » peut être mise en relief avec celle d'A. Malraux dont la conception de la démocratisation se rapproche d'un « choc électif » qui serait immédiat entre l'œuvre d'une grande qualité et le spectateur.⁶⁹ A la différence que M. Fleuret estime que la pratique en amateur de la musique constitue « l'animation ». Selon lui les musiciens amateurs sont « les seuls à entretenir le feu sacré de l'acte musical désintéressé »⁷⁰. Il critique le ministère de ne pas le prendre assez en compte ce qui différencie la pensée de M. Fleuret de la politique culturelle prônée par A. Malraux qui ne veut que le meilleur des pratiques culturelles. Maurice Fleuret reste le dernier directeur de la musique marquant de la politique culturelle française sur la musique et le premier à bénéficier d'un budget à la hauteur de ses besoins.

Son rapport à la musique contemporaine se fait sans souci d'esthétique, puisqu'il écrit : « La beauté est tellement relative qu'elle ne peut constituer le moindre critère de jugement »⁷¹. Il loue simplement la vitalité du secteur de la musique contemporaine et cet esprit de modernité qui anime ses acteurs. En mai-juin 1968, il réfléchit à la position du musicien qui doit « redevenir un être social » et c'est à cette même période que l'idée d'intégrer toutes les musiques dans la politique culturelle s'ancre dans sa pensée⁷².

La politique de Landowski se dresse pour lui comme un contre-modèle à cause des choix et des méthodes du directeur de la musique. Il ne critique pas le plan de 10 ans mais il y a une carence selon lui en matière de musique contemporaine. En 1972 il écrit :

« Non seulement nous n'avons pas de véritable politique de création et de diffusion de la musique nouvelle, mais il est évident que les ensembles de musique contemporaine sont bien trop peu nombreux à être aidés par l'Etat. [...] A Paris, aujourd'hui, alors que l'audience de la musique nouvelle ne cesse de s'étendre, les concerts spécialisés sont à peu près deux fois moins nombreux qu'il y a quatre ans »⁷³.

⁶⁹ URFALINO (Philippe), *Op. Cit.*, 1996, p. 128.

⁷⁰ FLEURET (Maurice), « Descendre dans la rue », dans *Nouvel Observateur*, le 4 juillet 1977.

⁷¹ FLEURET (Maurice), Extraits des mémoires non publiées de Maurice Fleuret, dans VEITL Anne et DUCHEMIN Noémi, *Op. Cit.*, 2000, Annexes.

⁷² FLEURET (Maurice), « La grève du silence » dans *Nouvel Observateur*, le 7 juin 1968

⁷³ FLEURET (Maurice), « Paris qui dort », dans *Le Nouvel Observateur*, le 11 novembre 1972.

Le créateur devient acteur social en 1981

Pour Anne Veitl, Maurice Fleuret consacre la formule « Le créateur a toujours raison même s'il semble avoir tort »⁷⁴. Pour lui, le temps et l'histoire élimineront certaines œuvres mais l'Etat se doit de soutenir la création coûte que coûte. Il transforme même cette politique culturelle en un enjeu de « civilisation »⁷⁵. Il déclare d'ailleurs lors d'un entretien avec l'auteure : « C'est une forme de patrimoine à développer ». Ce paradoxe est très intéressant pour mieux comprendre la politique de M. Fleuret. Un patrimoine est considéré habituellement comme un produit du temps et seules quelques œuvres artistiques sont censées être ajoutées à la culture légitime ensuite partagée par une démocratisation culturelle⁷⁶. La réflexion d'Urfalino sur les instances artistiques concurrentes qui définissent la légitimité artistique et leur rapport à l'Etat vient éclairer cette situation particulière où l'Etat ne peut plus déléguer cette fonction à une académie externe. Le ministère de la Culture « incorpore » donc ces instances artistiques « au sein de ses dispositifs institutionnels »⁷⁷ ce qui crée une auto-administration de l'art. Urfalino parle dans ce sens des « académies invisibles »⁷⁸, terme qu'il juge lui-même insatisfaisant en ce sens qu'il désigne ce qui est « incernable ». Ces académies sont précisément floues et cette « indétermination est le corollaire d'un autre constat, [...] l'impossibilité de discerner certification artistique et obtention de l'aide publique alors même que l'Etat se refuse de certifier »⁷⁹. La médiation, et la désignation du « patrimoine à développer » pour reprendre l'expression de Fleuret, sont donc déléguées à des « communautés de pairs ». Ces dernières sont aussi difficiles à identifier parce que la communauté ne doit pas s'entendre au sens strict, étant donnée l'impossibilité de définir le statut de ses membres. Un processus est donc mis en place où la musique contemporaine aidée par des aides publiques se transforme en un patrimoine officiel. Dans le cas de la musique contemporaine dans les années Fleuret, l'Etat s'implique dans le soutien de ce milieu musical de par la personnalité de son directeur de la Musique. Fleuret se fait ainsi l'avocat des aides publiques pour soutenir et maintenir vivant ce domaine artistique, il proclame un « devoir national, un devoir d'Etat » de garantir la création, faute de marché dans lequel elle pourrait

⁷⁴ FLEURET (Maurice), dans VEITL (Anne), *Op. Cit.*, 1997, p.169.

⁷⁵ *Idib.*

⁷⁶ MENGER (Pierre-Michel), « Le public de la musique contemporaine », dans *Musique. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle, tome 1 : Musiques du XX^e siècle*, Paris, Actes Sud, 2003, p. 1183.

⁷⁷ URFALINO (Philippe) « Les Politiques Culturelles : Mécénat Caché et Académies Invisibles » dans *L'année Sociologique*, volume 39/1989, pp. 81/109.

⁷⁸ *Idib.*

⁷⁹ *Idib.*

s'inscrire⁸⁰. Dans cette perspective, si le public n'est pas au rendez-vous, ce n'est pas une condition pour couper les aides à un créateur. Il est donc possible de voir apparaître ici une légère contradiction avec la fonction sociale du créateur qui est consacrée dans le programme de 1981. Le créateur ne serait donc pas le catalyseur de la vie de cité, il peut être en dehors de tout cercle social. La tour d'ivoire dans laquelle s'est enfermé le compositeur contemporain n'est donc pas brisée.

Cependant Maurice Fleuret s'illustre aussi par une difficile distinction entre la création et la recherche musicales, alors même que ces deux termes ont été différenciés par Michel Decoust. S'il crée un secteur « recherche musicale » au sein de sa direction, il contribue à ce que des centres de création musicale sans pôle scientifique, comme le studio de Pierre Henri, soient tout de même subventionnés. Le directeur de la Musique préfère le quantitatif au qualitatif. Ce principe, qui renvoie à la démocratie culturelle de Jack Lang, autorise Maurice Fleuret à encourager toute forme de création.

Dans l'article du *Monde de la Musique* en décembre 1982, il s'exprime sur son action et déclare : « Il y a urgence à ce que les créateurs réintègrent la société. Ils ne le feront que s'ils se sentent une mission et, bientôt une fonction. Le problème de la musique contemporaine aujourd'hui n'est plus tellement celui des langages mais celui de la mise en situation sociale. »⁸¹. Maurice Fleuret développe une politique de la musique contemporaine dans le sens où il ne privilégie aucune esthétique ou aucun domaine de la création musicale sérieuse. Il fait le pari que la quantité suffisante de lieux de diffusion de la musique contemporaine amène le public à s'intéresser à cette musique. Il est aussi un directeur de la Musique qui connaît un budget sans précédent, ce qui va permettre le développement de la musique contemporaine sans pour autant négliger les autres formes de musique.

Sa politique s'inscrit dans la période où la démocratisation culturelle commence à avoir mauvaise presse. Les premières études sur les pratiques culturelles des Français montrent que le changement d'habitudes n'a pas lieu. M. Fleuret insiste donc très peu sur la démocratisation mais beaucoup plus sur les conditions de la création.

⁸⁰ VEITL (Anne), *Op. Cit.*, 1997, p. 170

⁸¹ FLEURET (Maurice), dans VEITL (Anne) et DUCHEMIN (Noémi), *Op. Cit.*, 2000, p169

Chapitre 2 - Les conditions de la création : centre de toutes les attentions

Assurer la survie du compositeur de musique contemporaine est par défaut le meilleur moyen d'assurer à la création des conditions d'existence. La procédure de soutien la plus connue est sans aucun doute la commande d'Etat qui devient récemment « aide à l'écriture d'une œuvre musicale ». Les politiques vont prendre plus d'ampleur dans les années 1980 et les politiques culturelles vont proposer une meilleure intégration du compositeur dans la société. Ce soutien n'échappe pas à la question des esthétiques qui seraient plus favorisées pour celles qui héritent de l'avant-garde des années 1950-60. Le danger qu'une sorte de compositeur soit privilégiée qu'une autre menace l'intégrité de l'Etat et sa mission d'intérêt général. Cette querelle tâche d'être achevée par des dispositifs qui se développent dans les années 1990. Néanmoins la définition de la catégorie de la musique contemporaine reste difficile à appréhender aussi bien pour l'Etat que pour les compositeurs eux-mêmes. Cette situation crée une ambiguïté pour la politique de soutien à un objet culturel qui peine à être caractérisé par des critères précis.

A. Les divers soutiens au compositeur

Le compositeur est la condition même de l'existence de la musique contemporaine. Il est donc la cible des premières aides apportées au milieu afin que la création musicale « savante » puisse exister. La commande musicale reste le meilleur moyen de subvenir aux besoins du compositeur. Parmi toutes les aides, les commandes musicales représentent la source de financement la plus importante⁸². Très vite l'Etat va se servir de ce soutien pour intégrer le compositeur à la société. En outre, les commandes d'œuvres sont aussi courantes pour des institutions musicales qui offrent une alternative financière pour les compositeurs.

Les commandes d'Etat

La Commission Consultatives des commandes est créée en 1955 par l'arrêté du 9 mars mais sans réelle mise en œuvre puisque la décision était administrative et sans consultation des experts. Pour pallier à ce manque, un nouvel arrêté est énoncé le 26 juillet 1966 et la Commission des Commandes voit le jour. Elle est principalement composée de compositeurs. L'initiative vient du compositeur extérieur sauf dans le cas exceptionnel d'une « commande spéciale du ministre ». Dès le début, le montant alloué pour une œuvre

⁸² SURRANS (Alain), *Op. Cit.*, 2004

est trop insuffisant comparé au travail fourni par le créateur. Les commandes augmentent en fonction du budget, qui triple en 1967 et double en 1974. Le montant alloué à la commande ne connaît pas de réelle augmentation et reste trop faible comparé au travail fourni par les compositeurs. En 1974, 300 compositeurs bénéficient des commandes d'Etat mais seulement un tiers s'est vu commandé qu'une seule œuvre par l'Etat. La commande musicale ne peut donc être l'unique source de financement du compositeur mais bien une aide ponctuelle. Pour la première fois, cette même année, il s'agit de plus de cent œuvres qui font l'objet de commandes. Jean Maheu essaie de diversifier l'offre d'aides au compositeur et crée des « bourses de création » qui permettent de prendre une année pour se consacrer à l'élaboration de l'œuvre. Dans la continuité de sa politique de la « recherche musicale », il fonde des bourses de composition et de recherche dans le but de développer des projets sur la création.

Maurice Fleuret annonce lors d'une conférence de presse à La Rochelle les avancées du ministère pour la création musicale. L'aide à la direction est multipliée par six en 1982 et les critères deviennent plus larges pour pouvoir subventionner des œuvres créées avec d'autres esthétiques ou d'autres « disciplines artistiques ». L'augmentation depuis 1980 est sans conteste flagrante, il déclare en effet : « *De 1980 à 1983, l'enveloppe globale des commandes aux compositeurs a doublé et le montant moyen de chacune est passé de 9 800 F à 25 960 F* »⁸³.

Avant 1974, la quasi-totalité des œuvres électroacoustiques sont exclues des commandes d'Etat, sous prétexte parfois qu'elles sont des : « œuvre[s] de recherche expérimentale », sans « poésie »⁸⁴. Maurice Fleuret, en redéfinissant les critères d'attribution des bourses, essaie d'éviter ces querelles d'esthétiques qui viennent ternir cette modalité d'aide à la création. De plus, avec la nouvelle procédure « commande-mission » il intègre la question du public à la question de la commande d'une œuvre. Ce processus demande un véritable travail de médiation avec le public avant, pendant (répétitions) et après la représentation. Cette possibilité d'animation et d'ouverture au public reste rare pour les œuvres commandées.

⁸³ FLEURET Maurice, sur « La politique de la recherche et de la création musicale », Ministère de la culture, conférence de presse de La Rochelle, 25 juin 1985, dans VEITL (Anne) et DUCHEMIN (Noémi), *Op. Cit.*, 2000.

⁸⁴ VEITL (Anne), *Op. Cit.*, 1997, p. 82.

Depuis 1990, le ministère compte deux collèges, un premier concerne l'opéra, le symphonique, les ensembles instrumentaux, la musique électroacoustique... et le second s'adresse aux spectacles théâtraux, chorégraphiques, aux œuvres pédagogiques, les chansons ou encore les œuvres pour les amateurs. Le second collège est majoritairement destiné à des styles musicaux plus « populaires » comme la chanson, le jazz, les musiques traditionnelles... Les jurys se veulent ouverts à tous les types de professionnels du secteur de la musique et non plus placés sous l'hégémonie des compositeurs comme en 1966. Ils sont donc composés de 6 compositeurs, 2 diffuseurs, 2 interprètes, trois inspecteurs et un président (compositeur ou inspecteur). Les opéras et les œuvres symphoniques sont délaissés, ce qui n'est pas un phénomène nouveau dans la musique contemporaine⁸⁵. D'ailleurs, une étude menée sur les années 2000-2004, montre que les commandes d'œuvres se concentrent sur l'écriture de compositions destinées à des formations réduites. Ce phénomène s'explique par la spécialisation de petits ensembles musicaux spécialisés en musique contemporaine qui jouent plus facilement les créations. Le même phénomène est visible de 2004 à 2013, confirmant la préférence des compositeurs de musique contemporaine pour les catégories « Ensembles instrumentaux » et « Petits effectifs ou solo ». En 2003, le budget pour les aides à l'écriture était de 830 000 €. Il est de 750 000 € en 2010. Cette baisse peut s'expliquer par la baisse de la quantité de dossiers déposés. Un effort a cependant été produit depuis 1997, avec des nettes augmentations de budget en 2003-2004, pour revaloriser les bourses données aux compositeurs et ne pas décourager les musiciens à écrire des pièces demandant plus de travail.⁸⁶ Le terme « commande d'Etat » s'efface suite à la dernière réunion des professionnels à propos de ce dispositif, en 2006, où est préférée l'expression « aides à l'écriture d'œuvres musicales ». Cette nouvelle appellation met en retrait le caractère mécène de l'Etat pour faire valoir l'aspect de l'aide à la création. Malgré ces précautions du ministère de la Culture, les critiques sur le favoritisme d'une esthétique atonale sont formulées par nombre de compositeurs⁸⁷. La tendance de l'esthétique dominante s'est donc inversée par rapport aux années 1970, mais les commandes d'Etat continuent de cristalliser des tensions entre certains compositeurs.

⁸⁵ « Les sept priorités du ministre de la Culture » Résumé du discours de Donnedieu de Vabres à Musica, *La Lettre du Musicien*, n°317 octobre 2005.

⁸⁶ « Aide à l'écriture d'œuvres musicales nouvelles originales », CDMC. <<http://www.cdmc.asso.fr/fr/vie-professionnelle/aides-ecriture-oeuvres-musicales-nouvelles-originales-ex-commandes-etat#6>> (01/05/2014)

⁸⁷ « Musique contemporaine, le système des commandes », *La Lettre du Musicien*, N°391, septembre 2010, p. 6

Les nouveaux dispositifs de Maurice Fleuret

La décentralisation de Maurice Fleuret va dans le sens d'une pluralité des formes de la création mais profite aussi à la musique contemporaine⁸⁸. L'initiative locale gagne en considération et le rôle de l'Etat est d'accompagner des projets qui fleurissent partout en France. Cette posture marque la fin d'une politique volontariste de l'Etat qui impose une forme d'orchestre en fonction de la taille de la ville. Maurice Fleuret va encourager le terreau créatif présent sur chaque échelon administratif. En ceci, M. Fleuret marque une rupture dans la politique musicale française, il possède les moyens d'engager une politique de la musique contemporaine de grande ampleur mais va développer plutôt une politique de soutien de la musique contemporaine en fonction des organisations qui émergent en France. Pour illustrer cet engagement, il est possible d'énumérer les mesures prises par M. Fleuret pour atteindre son objectif.

Le délégué régional à la musique est initialement prévu par Landowski dans son « Plan de 10 ans » mais jamais n'a été installé. M. Fleuret reprend cette fonction qu'il renforce grâce à l'apparition des Directions Régionales des Affaires Culturelles depuis 1977. Le délégué régional à la musique devient la personne en charge de piloter la politique musicale à l'échelle de la région et de développer le nombre d'associations départementales. Anne Veitl identifie le délégué régional comme au cœur de la contractualisation verticale (Etat-collectivités ou Etat-acteurs musicaux locaux) ou horizontale (entre différentes collectivités, ou entre collectivités et acteurs musicaux)⁸⁹. Cette fonction se démarque des autres inspecteurs dont la prérogative première est de surveiller le bon fonctionnement des institutions musicales.

Une contractualisation est aussi mise à l'œuvre entre les régions (ou les villes) et l'Etat via la « convention de développement » qui fait son apparition en 1982. Ces conventions apparues en 1982 remplacent les chartes de 1975 dans un but similaire de développement culturel d'un territoire avec l'aide de l'Etat. De plus, le doublement du budget du ministère en 1982 va permettre à cette politique culturelle d'être efficiente. Bien que ces conventions concernent aussi les autres secteurs du ministère, 60% de celles qui sont signées entre 1982 et 1985 concernent la musique. Plusieurs critères assurent que les moyens alloués ne soient pas dispersés mais qu'ils concernent en priorité les actions de fond, l'achat d'équipement

⁸⁸ VEITL (Anne) et DUCHEMIN (Noémi), *Op. Cit.*, 2000, p. 137

⁸⁹ *Ibid.*, p.136

ou le financement de recherche⁹⁰. Ces partenariats touchent principalement outre les associations départementales, les lieux modestes de diffusion ou de pratique musicale, l'édition phonographique, la manufacture instrumentale et les écoles nationales de musique⁹¹.

A côté de ces dispositifs mis en place par l'Etat, des initiatives de plusieurs acteurs non-étatiques se développent et recueillent l'intérêt du ministère de la Culture.

Des nouvelles initiatives privées (Sacem, festivals, prix des lycéens...)

L'Etat s'inscrit dans la continuité de M. Fleuret et se désolidarise d'une politique dirigiste qui instaure des règles trop formelles. Cependant le budget de la Culture n'augmente plus depuis quelques années, ce qui explique une certaine défection par moment de la part de l'Etat dans les moyens de financement de la musique contemporaine. Certains organismes reprennent ainsi le relais de l'aide du ministère de la Culture pour favoriser les meilleures conditions de création.

La Sacem, Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, s'illustre particulièrement dans le soutien à la création du disque de musique contemporaine. Elle complète donc la tâche du dispositif mis en place par Jean Maheu, Musique Française d'Aujourd'hui, qui existe toujours et aide à la production phonographique. Un troisième organisme, le Fonds pour la Création Musicale s'est constitué à la demande de professionnels réunis autour du ministère de la Culture en 1984⁹². Sa mission est semblable aux actions menées par les deux premiers acteurs bien qu'elle soit ouverte à toute forme de musique. Le FCM s'est aussi ouvert au soutien des plateformes musicales indépendantes sur internet⁹³.

Les commandes d'œuvres sont désormais couramment formulées par des organismes qui ne sont pas directement liés au ministère de la Culture comme les festivals. Cette pratique a tendance à s'intensifier et des aides sont généralement données à ces structures au budget souvent serré par des organismes comme la Sacem. Les festivals manifestent ainsi leur intérêt pour la musique contemporaine ce qui favorise aussi pour eux des subventions

⁹⁰ *Idib.*

⁹¹ *Idib.* p. 137

⁹² BIGOT (Stéphane), « Les lieux d'écoute de la musique contemporaine : espaces de diffusion et de sensibilisation », *Atala*, Rennes, Lycée Chateaubriand, n°16, 2013, p.138.

⁹³ Site du FCM : <<http://www.lefcm.org/content/show/accueil>> (15/03/2014)

supplémentaires⁹⁴. En plus de cet apport financier, le soutien à la création peut aussi apporter une publicité. Cet accompagnement de la commande permet aux acteurs de la musique de faire vivre la création sans mettre en péril leur fonctionnement. Il arrive toutefois que le festival prenne tout seul la charge financière d'une commande comme ce fut le cas avec la commande à Karol Beffa par le festival Annecy Crescendo en 2010, qui bénéficie d'un large mécénat. Les festivals ne sont pas les seules structures à être s'engagées dans la commande d'œuvres. Les orchestres et parfois certains conservatoires⁹⁵ demandent aussi aux compositeurs la création d'œuvres. Cette pratique de la commande généralisée, la Sacem et Musique Nouvelle en Liberté ont rédigé en 2010 une « charte d'œuvre musicale à un compositeur » qui engage les deux parties à respecter ses 12 points⁹⁶. Une initiative sort de l'ordinaire : il s'agit du Grand Prix Lycéen des Compositeurs, organisé par Musique Nouvelle en Liberté et *La Lettre du Musicien* depuis 2000 qui convie plusieurs classes de lycées français à choisir un compositeur parmi un panel varié d'esthétiques. Chaque année plusieurs milliers de lycéens sont de cette manière impliqués dans la création musicale contemporaine puisque le lauréat se voit attribuer la mission de composer une nouvelle œuvre qu'il présente l'année suivante devant l'assemblée de lycéens. Enfin, Radio France dépense 175 000€ par an pour permettre les commandes de 40-50 œuvres et reste donc le deuxième commanditaire d'œuvres musicales derrière l'Etat. L'institution radiophonique n'hésite pas à mettre à l'honneur de jeunes compositeurs, à condition que « l'œuvre soit jouable » selon Marc-Olivier Dupin, directeur en 2010⁹⁷.

Préférant aider des ensembles ou des organisations que des compositeurs, le mécénat reste rare dans la commande d'œuvres. Il arrive cependant que des groupes de mécènes particuliers se forment pour soutenir un compositeur. Le 12 juin 2013, J. Ducros présente sa nouvelle création à la salle Gaveau qui est le fruit du mécénat d'une vingtaine de personnes.

⁹⁴ « Musique contemporaine, le système des commandes », dans *La Lettre du Musicien*, n°391, septembre 2010, p.6-8.

⁹⁵ « L'UNDC réagit au rapport Lockwood » dans *La Lettre du Musicien*, n° 415 en avril 2012. Résumé d'un long commentaire transmis à *La Lettre du Musicien*.

⁹⁶ DERVEAUX (François), « Où en est l'édition musicale aujourd'hui ? », *La Lettre du Musicien*, n°393, novembre 2010. François Derveaux est le président de la Chambre syndical des éditeurs de musique de France.

⁹⁷ « Musique contemporaine, le système des commandes », dans *La Lettre du Musicien*, n°391, septembre 2010, p. 6-8.

Les compositeurs reçoivent souvent des sommes qui ne correspondent pas au travail de composition fourni et le système des doubles commandes est désormais courant. Ce compromis assure aussi que la création soit jouée plusieurs fois et notamment à l'étranger. Le compositeur Manoury témoigne ainsi à l'antenne de France Musique : « C'est maintenant le cas pour pratiquement toutes les œuvres. [...] Ce qui a l'avantage pour le compositeur d'être rémunéré de manière un peu plus convenable et de faire que l'œuvre circule. »⁹⁸. *La Lettre du Musicien* prédit que ce cumul d'aides semble être l'avenir des compositeurs de musique contemporaine.⁹⁹

B. Les querelles d'esthétiques contre les aides exclusives à l'avant-garde

Deux tendances depuis les années 1980 viennent ternir le tableau de la politique de soutien à la musique contemporaine dont le discours se veut ouvert à toute esthétique. Il s'agit d'une part la dénonciation par certains musiciens de l'avant-garde qui serait au pouvoir depuis la fin des années 1970. Et d'autre part, la question de l'atonalité dans la musique contemporaine qui serait favorisée. Il convient de faire la lumière sur ces deux points et d'aborder dans un dernier temps l'association Musique Nouvelle en Liberté qui se retrouve dans les années 2000 au cœur d'une polémique autour de son supposé choix esthétique néo-tonale.

L'avant-garde au pouvoir ?

Dès l'arrivée de Maurice Fleuret au ministère de la Culture, les inspecteurs de la musique spéculent sur une probable prise de pouvoir par les compositeurs « les plus novateurs »¹⁰⁰ dans les conservatoires. Jésus Aguila, qui est l'auteur d'un ouvrage de référence sur le Domaine Musical de Pierre Boulez, estime pour sa part qu'il s'agit juste d'une génération de compositeur qui est arrivé en âge d'avoir des responsabilités dans des institutions. Il identifie une « génération de 1925-1935 » composés de grandes figures de ce qu'il est commun d'appeler l'avant-garde : Boulez, Stockhausen, Berio, Xenakis, Amy, Jolas... Il analyse leur accession au pouvoir dans les années 1975-1985 comme naturelle même si elle est lourde de conséquences. Cette génération « a opéré un très fort remaniement des institutions, qui a laissé des marques profondes dans nos structures actuelles (en France on

⁹⁸ « Philippe Manoury invité de la Matinale », *France Musique*, 14 février 2014. (17 min, 35 s) <<http://www.francemusique.fr/emission/la-matinale/2013-2014/philippe-manoury-invite-de-la-matinale-02-14-2014-09-51>> (08/05/2013)

⁹⁹ « Musique contemporaine, le système des commandes », dans *La Lettre du Musicien*, n°391, septembre 2010,

¹⁰⁰ VEITL (Anne) et DUCHEMIN (Noémi), *Op. Cit.*, 2000. p.98.

pensera à la création de l'Ircam-EIC, du CNSMD de Lyon qui était au départ un « anti-conservation de Paris » »¹⁰¹ écrit-il. Ce groupe « restreint » n'en est donc pas moins dépourvu de revendications contre l'académisme rigide des années 1970-1980 qui n'est pas en phase avec l'évolution du langage. J. Aguila se montre optimiste pour les générations suivantes grâce à des mesures acquises dans les années 1980, les musiciens nés en 1950-1960 et en 1975-1985 deviendraient, d'après lui, aptes à dépasser le clivage de l'esthétique. Le rôle des institutions d'enseignement supérieur y serait pour beaucoup. De plus, Alain Surrans dans son rapport commandé par le ministère de la Culture remarque que de moins en moins de compositeurs sont à la tête d'institutions musicales. Il ajoute que les querelles sont le fait des médias spécialisés et généralistes qui amplifient la réalité du terrain¹⁰².

La notion d'avant-garde perd sa signification dans les trois dernières décennies. Ce terme militaire, selon le musicologue Jacques Amblard, désignerait donc une époque révolue. René Bosc, compositeur et chef d'orchestre, considère que les musiciens de la génération de Darmstadt (lieu-emblème de la musique atonale d'après la 2nde Guerre Mondiale) ont rendu le terme d'« avant-garde » « caduc »¹⁰³ en se désignant eux-mêmes ainsi. Néanmoins lors de la polémique soulevée par la conférence de Ducros, Richard Dubugnon parle d'un monopole des avant-gardistes sur les commandes d'Etat, les répertoires des conservatoires et des émissions de Radio France¹⁰⁴.

Si l'expression se fait tout de même rare dans les années 2000, la querelle d'esthétique est, en effet, loin d'être terminée et met en cause la supposée mise au ban de la musique néo-tonale. En 2010 dans un article de *La Lettre du Musicien*, Anne Poursin de la DGCA défend l'idée que la Commission des Commandes d'Etat est dans l'incapacité de favoriser un courant musical en particulier. La journaliste analyse donc la composition de cette commission et écrit « On ne peut le nier : il y a plus de défenseurs des courants

¹⁰¹ AGUILA (Jésus), « Les enjeux de l'enseignement supérieur de la musique », dans *La Lettre du Musicien*, n°430, mars 2013, p.29-31.

¹⁰² SURRANS (Alain), *Op. Cit.*, 2004.

¹⁰³ VILAREM (Laurent) « La musique contemporaine est-elle toujours contemporaine ? », dans *La Lettre du Musicien*, n°368, février 2009, p.12. Colloque (dans le cadre du festival Les 38e Rugissants) dont les interventions sont résumées.

¹⁰⁴ WORMS (Michèle), « La musique pour tous », dans *La Lettre du Musicien*, n° 433, mai 2013, p.1.

modernistes que des aficionados des mouvements néotonaux. Mais l'Etat n'est-il pas justement là pour oser prendre des risques en défendant des mouvances alternatives ? »¹⁰⁵.

Des voix optimistes s'élèvent cependant pour relativiser l'influence de cette génération sur les choix d'esthétiques des pouvoirs publics à l'heure actuelle. « Pendant longtemps, et notamment en France où les institutions culturelles sont centralisées, la musique issue de ce courant a exercé une sorte de terrorisme intellectuel, mais tout cela s'atténue aujourd'hui. » reconnaît le compositeur néo-tonal à succès, Guillaume Connesson¹⁰⁶. Dans ce sens, Daniel Kawka, fondateur de l'Ensemble orchestral contemporain, considère que « la nécessité d'une « modernité permanente », telle qu'elle était revendiquée depuis l'après-guerre disparaît. »¹⁰⁷. Même s'il « devient de plus en plus difficile de discerner des lignes directrices dans la pensée musicale »¹⁰⁸, selon Jean-Yves Bosseur, il reste cependant toujours la question de l'atonalité comme source de tensions.

L'atonalité en question

Sur l'atonalité, Landowski s'exprime dans les mêmes termes que Ducros avant d'être directeur de la Musique. Ces déclarations effrayent les figures d'avant-garde qui le voient accéder à la Direction de la Musique. Depuis l'époque de Jean Maheu et plus encore depuis Maurice Landowski, des critiques se concentrent sur les langages atonaux de la musique contemporaine. Cette musique dissonante est moins facile d'accès et pose le problème de la rencontre du public qui est incertaine alors même que sa création est subventionnée par l'Etat. Le principe de M. Fleuret selon lequel « le compositeur a toujours raison », semble remis en question par certains professionnels du secteur. Claude Samuel, qui a servi la musique contemporaine pendant de nombreuses années déclare :

« Ne demandons pas au *Marteau* [*Marteau sans maître*] d'être une œuvre populaire. Rendre la culture accessible à tous, ou à un très large nombre, est, pour certains, en particulier des politiques en quête de réélection, un impératif. Croire que cela est possible serait une erreur. »¹⁰⁹

¹⁰⁵ « Musique contemporaine, le système des commandes », dans *La Lettre du Musicien*, n°391, septembre 2010, p. 6

¹⁰⁶ « Grand Prix lycéen des compositeurs 2006. Connesson, choix des lycéens », dans *La Lettre du Musicien*, mars 2006, n° 325

¹⁰⁷ FRIEDERICH (Stéphane), « Les 15 ans de l'Ensemble orchestral contemporain », dans *La Lettre du Musicien*, n°353, février 2008, p.11. Entretien avec Daniel Kawka (fondateur).

¹⁰⁸ BOSSEUR Jean-Yves, « Quelles musiques contemporaines ? », dans *La Revue des Deux Mondes*, « A quoi sert la musique contemporaine ? », janvier 2001, p. 10.

¹⁰⁹ « Interview de Claude Samuel par Philippe Lierdeman », dans *La Revue des deux mondes*, « Conversations sur la musique contemporaine », Mars 2006 p. 132

La question agite les compositeurs mais le principe de soutien à la création artistique proclamé par dans le texte 10 mai 1982 réoriente la mission du ministère de la Culture. Depuis les années 1980, les directeurs de la musique n'ont donc pas pris position pour une esthétique en particulier, à l'exception de Michel Schneider¹¹⁰. Il est de plus en plus admis que la pluralité des esthétiques est assurée par l'Etat, et une certaine tolérance reste de mise pour les différentes esthétiques devenues personnelles. La dissonance est aussi vue par certains comme un ressort utile en musique. Joshua Fineberg, compositeur, déclare que « le monde est fait de dissonance »¹¹¹, ce qui rejoint une ambition de faire transparaître en musique le monde tel qu'il est. Jacques Bonnaure, critique musical, avance qu'aujourd'hui le milieu musical « savant » connaît une grande liberté de style contrairement à l'esthétique dominante des années 50-60 et la France connaît un grand panel de compositeurs¹¹². Dans cette perspective, il estime que « ce n'est plus une question de musique tonale ou atonale, mais c'est simplement que la démarche n'est pas contemporaine »¹¹³. Malgré ces déclarations optimistes, il semble que la question l'atonalité ressurgisse comme la ligne de démarcation entre « deux camps » de compositeurs à la fin des années 2000. Musique Nouvelle en Liberté est un exemple éloquent d'organisation qui se retrouve au centre des polémiques.

Musique Nouvelle en Liberté : une démocratisation des œuvres contemporaines dans la musique classique

Cette association est créée, en 1991, à l'initiative de M. Landowski et de Benoît Duteurtre, son actuel directeur. Son budget est composé d'une part de subventions de l'Etat, et d'autre part d'aides de la mairie de Paris, de la région Île de France, FCM, de l'Adami et de la Sacem. L'objectif premier de cette structure était de promouvoir la musique contemporaine dans les concerts de musique classique en donnant l'initiative des choix des œuvres musicales aux interprètes. Musique Nouvelle en Liberté subventionne ainsi des concerts dits « mixtes » parce que la préparation d'une pièce de musique contemporaine engage plus de frais et de temps que pour la musique classique¹¹⁴. L'association est soutenue par la ville de Paris dès le début, Benoît Duteurtre remarque néanmoins un certain

¹¹⁰ Le directeur de la musique démissionne trois ans après son arrivée en 1988 et écrit un pamphlet sur l'action de Jack Lang. Cette question est développée dans la partie suivante.

¹¹¹ « Compositeurs et lycéens dialoguent », dans *La Lettre du Musicien*, n°386, avril 2010, p. 34

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ « Les lycéens débattent avec les compositeurs », dans *La Lettre du Musicien*, n°372, mai 2009, p.32.

¹¹⁴ SURRANS (Alain), *Op. Cit.*, 2004, p.6. La complexité des œuvres de musique contemporaine est telle que la plupart des formations ont besoin de plus de répétitions pour présenter une œuvre, ce qui a un coût conséquent.

désengagement depuis 2008. En 2013, l'aide financière de la Ville de Paris qui initialement était la première source de soutien a baissé de près de moitié en six ans, de 450 000€ en 2008 à 230 000€ en 2013¹¹⁵.

Le ministère de la Culture soutient toujours MNL à hauteur de 320 000€, un soutien qui s'explique par l'affiliation de l'association à une nouvelle mission prescrite par le ministère en 2006 : soutenir la diffusion de musique contemporaine dans les festivals. Cette extension de l'action de MNL est suggérée par le rapport d'Alain Surrans en 2004¹¹⁶. Créée par un ancien directeur de la Musique, supportée par l'Etat, subventionnée par la Sacem et le FCM, MNL est bien au centre d'un héritage des politiques culturelles. L'ambition de cette initiative est de pouvoir impliquer les principaux acteurs de la diffusion de la musique contemporaine pour amorcer une nouvelle manière d'encourager l'ouverture de ce milieu à un public proche : celui de la musique classique. A la marge de sa principale activité de soutien à la production de concerts mixtes, MNL peut dans le cadre d'un partenariat avec une institution musicale être contactée pour passer commande à un compositeur. Les conditions de commande via MNL imposent qu'une seule commande ne peut être passée par an et par partenariat et que le compositeur sollicité ne peut plus faire l'objet d'une commande durant les trois ans qui suivent cette démarche.

Pourtant, malgré sa volonté clairement affichée de favoriser la diversité des esthétiques au sein de la musique contemporaine, l'association se retrouve au centre de critiques la cataloguant de « comptoir des néotonaux »¹¹⁷. Cette attaque à l'encontre de MNL s'explique par le fait que son actuel directeur est aussi l'auteur d'un pamphlet intitulé : *Requiem pour l'avant-garde*¹¹⁸. Benoît Duteurtre soutient une position similaire à celle de Landowski sur la musique atonale. Mais il se défend de privilégier un courant musical par rapport à un autre : « Notre but est que la musique contemporaine ne coûte pas plus cher que le grand répertoire, et qu'ainsi les formations la programment plus facilement. »¹¹⁹. Les musiciens décident de commander des œuvres aussi bien à Beffa, Zavarro, Connesson... qui sont des néotonaux qu'à Dusapin, Manoury, Hurel... qui composent principalement de manière atonale. Il admet cependant que « le choix des compositeurs

¹¹⁵ « A Paris inquiétudes pour la musique contemporaine », dans *La Lettre du Musicien*, novembre 2013, n°439. Entretien avec Benoît Duteurtre.

¹¹⁶ Surrans Alain, *Op. Cit.*, 2004

¹¹⁷ « Musique contemporaine, le système des commandes », *La Lettre du Musicien*, n°391, septembre 2010, p. 6

¹¹⁸ DUTEURTRE (Benoît), *Requiem pour une avant-garde*, Paris, Laffont, 1995.

¹¹⁹ THANH Philippe, « Chaque année, 800 concerts sont soutenus par Musique Nouvelle en liberté. », dans *La Lettre du Musicien*, n°394, novembre 2010, p.10.

vient le plus souvent des interprètes en particulier les orchestres – d'où peut-être la prime est accordée à une musique contemporaine relativement accessible »¹²⁰. En tout, ce sont plus de 800 concerts qui sont soutenus par Musique Nouvelle en Liberté.

Ces querelles d'esthétiques sont d'un certain point de vue les conséquences d'une absence de définition claire et précise pour la musique contemporaine. Les musiciens se confrontant pour imposer leur vision sur un objet pluriel.

C. L'obscure définition d'un objet subventionné

La musique contemporaine peine à être définie par les acteurs mêmes du milieu. Les courants musicaux débutent avant 1945, mais c'est cette date qui est choisie pour servir de convention pour le commencement de la musique contemporaine. Si la pertinence de sa genèse pose problème, il semblerait que les nouvelles générations dépassent ce fossé entre les esthétiques.

A la recherche d'une définition officielle

Entre l'affiliation du concept de musique contemporaine aux faits d'armes de l'avant-garde et la confusion persistante entre les termes de « recherche » et « création » -, l'absence de définition officielle pour la musique contemporaine pose problème. En effet, les chercheurs sont les seuls à approfondir le terme de musique contemporaine pour mieux étudier son milieu, ce qui en soi impliquerait que ce terme se fonde avec la notion d'un milieu fermé¹²¹. Les termes de musique « savante » ou « sérieuse » occupent un spectre plus grand et ne renvoie pas à la spécificité de cette musique. Cependant, il convient de se poser la question : est-ce utile de délimiter les œuvres de musique contemporaine à la musique « savante » qui renvoie généralement à des formes d'œuvres reconnues comme légitimes ?¹²². Les aides à l'écriture d'œuvres musicales d'Etat définissent de cette manière le genre par la forme et le divise en deux niveaux de collèges. Les compositeurs de musique contemporaine seraient donc définis par la forme de leur création alors même que plusieurs compositeurs se sont testés au théâtre musical, forme plus proche de la catégorie

¹²⁰ « Musique contemporaine, le système des commandes », *La Lettre du Musicien*, N°391, septembre 2010, p. 6

¹²¹ VILAREM (Laurent) »La musique contemporaine est-elle toujours contemporaine ? », dans *La Lettre du Musicien*, n°368, février 2009, p.12. Sur le thème « La musique contemporaine est-elle encore un genre ? », des professionnels expriment leur malaise avec le terme de « musique contemporaine » qui renvoie à une idée d'entre soi.

¹²² Voir introduction.

des spectacles musicaux¹²³. Le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine s'est fixé pour objectif de répertorier tous les compositeurs qui ne sont pas morts il y a plus de vingt ans. Ce critère pourrait servir de définition mais le centre admet des exceptions pour des compositeurs de plus grande importance d'époque plus ancienne. Le travail du CDMC donne donc une idée de la réalité de la musique contemporaine mais ne peut être pris pour seule définition. La réflexion de Jean-Marc Warszawski, musicologue, apporte beaucoup sur ce point, il décrète que « la musique n'est pas une science ». Ainsi, la dénomination de la musique contemporaine diffère en fonction des personnes qui emploient ce terme. Il écrit : « Pour s'en tenir à l'échange rationnel, l'idée de musique contemporaine a, essentiellement, dans l'usage sérieux, trois acceptations qui peuvent, parfois, être croisées : musique de maintenant, musique à partir de 1945, musique atonale. »¹²⁴. La première acceptation viendrait poser le paradoxe de cataloguer une œuvre qui est ancrée dans le présent. En effet, l'aspect actuel de l'œuvre ne permet pas qu'elle soit directement classée. La seconde acceptation du terme viendrait à consacrer une date qui fait référence à la théorie d'Ulrich Dibelius¹²⁵, musicologue allemand, ce qui serait selon Warszawski « une défaillance ». Enfin si le sens de musique atonale est le plus crédible selon ce dernier, cet aspect est relativisé plus haut par d'autres acteurs du milieu¹²⁶.

Jean-Yves Bosseur pointe du doigt que les « musiques actuelles » par leur dénomination « officialisée » viennent brouiller la situation. Il ajoute d'ailleurs le fait que la musique contemporaine « n'a pour sa part aucune appellation bien définie »¹²⁷. Dans cette perspective, il est possible de définir la musique contemporaine par la négative vis-à-vis des musiques actuelles. Mais David Sanson, ancien rédacteur en chef de *Classica*, réfute cette hypothèse. D'après lui, la difficulté de définir la limite entre musique contemporaine et musiques actuelles reste indépassable¹²⁸. Ce constat amène donc à se pencher sur les nouveaux dynamismes de la nouvelle génération qui rendent si complexe la question de la définition de ce genre musical.

¹²³ « Théâtre Musical », Portail de la musique contemporain.

<http://www.musiquecontemporaine.fr/doc/index.php/Th%C3%A9%C3%A2tre_musical> (28/01/2014)

¹²⁴ WARSZAWSKI (Jean-Marc), « Musique contemporaine », dans *Nunc*, n° 14, novembre 2007.

¹²⁵ Le musicologue allemand considère en 1966 que l'année 1945 serait « das Jahr Null der modernen Musik » (l'année zéro de la musique moderne).

¹²⁶ Voir début du chapitre

¹²⁷ BOSSEUR (Jean-Yves), « Quelles musiques contemporaines ? », dossier « A quoi sert la musique contemporaine ? », dans *La Revue des Deux Mondes*, janvier 2001, p.20

¹²⁸ SANSON David, « Musique contemporaine, une appellation contrôlée ? », dans *La Lettre du Musicien*, n°375, été 2009. Synthèse d'une conférence dans le cadre du festival Extension.

La fin de l'étiquetage avec l'arrivée des nouvelles générations

Dans son étude publiée en 1979, P.-M. Menger dégage la notion de « camps » qui définissent des groupes de compositeurs entre lesquels des frontières esthétiques assez strictes se sont érigées¹²⁹. Cette tendance qui devient perceptible dans les années 1980 connaît une remise en cause ces dernières décennies. Depuis les années 2000, de nombreuses voix se lèvent contre l'étiquetage qui paralyserait le milieu de la musique contemporaine, à commencer par celle de Jean-Yves Bosseur :

« Cet absurde souci d'étiquetage, à une époque où les frontières entre genres musicaux, voire artistiques, devraient s'estomper, n'équivaut-il pas à une volonté, plus ou moins hypocritement déguisée, d'écarter ce qui n'est pas rentable, ce qui ne constitue pas un produit clairement identifiable, commercialisable ? »

Un certain consensus se fait autour du fardeau des étiquettes en France, même le compositeur Philippe Manoury qui est décrit comme boulézien par nombre d'articles au moment de la polémique sur la conférence de Ducros¹³⁰, se refuse à appartenir à une école¹³¹. Connesson pense quant à lui que « Nous vivons une époque de synthèse et beaucoup recherchent une sorte de troisième voie. »¹³². Alex Ross, qui signe un ouvrage étudiant le thème de la modernité en musique sans se restreindre à des styles prédéfinis, abonde dans le sens de Connesson. Il conclut son livre en déclarant : « Bien qu'encore peu visible, ce changement fondamental est déjà à l'œuvre, et de jeunes compositeurs ont entrepris de modifier ou de rejeter la posture hautaine de certains de leurs aînés, dont l'attitude se résumait à une opposition frontale à la société. »¹³³. Il analyse un changement global dépassant le cas français où une génération de compositeurs intègre les traditions musicales d'autres pays et nombre d'influences. Ross rapproche ce bouleversement de la question du public qui fait irruption dans le monde de la musique contemporaine. Il dénonce à ce propos le retard des compositeurs européens « qui devront tôt ou tard faire face au défi du réalisme économique, déjà connu de leurs collègues américains, et qui tient

¹²⁹ MENER Pierre-Michel, Janvier 1979, Etude financé par la Fondation de la Sacem et le Ministère de la Culture et de la communication

¹³⁰ DRILLON Jacques, « Musique: c'est la guerre au Collège de France », dans *Le Nouvel Observateur*, Bibliobs, 30 juillet 2013. <<http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20130606.OBS2222/musique-c-est-la-guerre-au-college-de-france.htm>> (30/03/2014)

¹³¹ « Philippe Manoury invité de la Matinale », *France Musique*, 14 février 2014. (17 min, 35 s) <<http://www.francemusique.fr/emission/la-matinale/2013-2014/philippe-manoury-invite-de-la-matinale-02-14-2014-09-51>> (30/03/2014)

¹³² « Grand Prix lycéen des compositeurs 2006. Connesson, choix des lycéens » *La Lettre du Musicien*, mars 2006, n° 325.

¹³³ ROSS Alex, *Op. Cit.*, 2010, p. 694.

en peu de mots : dépendre du seul public payant pour lequel on compose »¹³⁴. Dans son entretien Laure Marcel-Berlioz, directrice du CDMC imagine que la notion de musique contemporaine va devenir insuffisante pour caractériser les œuvres à l'avenir notamment à cause de la transdisciplinarité qui traverse le milieu de la création contemporaine.

Le compositeur est donc aidé par l'Etat et des associations comme MNL, cette situation permet de lui assurer face à un public assez restreint. Au cœur de cette volonté de soutien à la création musicale, les tensions autour des questions d'esthétique sont restées vives dans les années 1980 avant que la situation soit assainie en partie ces dernières années. Cependant les critiques par certains compositeurs lésés et se sentant en marge des politiques culturelles ne sont pas les seules et la musique contemporaine comme musique d'Etat est aussi l'objet de critique extérieure au milieu de la création musicale « savante ».

Chapitre 3- Les critiques du soutien de l'Etat

« 'Ils créent donc je suis', pense le mécène politique. 'Ils paient, donc je suis créateur' se rassure en face l'artiste subventionné. »¹³⁵ écrit Michel Schneider dans son pamphlet, *La Comédie de la Culture*, en 1991. Au-delà même de ce besoin de reconnaissance des artistes et des politiques sur lequel écrit Michel Schneider, des analyses économiques blâment la relation entre l'Etat et la création musicale « savante ». Plusieurs spécialistes en politiques culturelles font, en effet, du soutien à la musique contemporaine un cas d'école en termes de défaillances du mécénat d'Etat. Ces critiques mettent aussi en lumière le problème du décloisonnement du milieu de la musique contemporaine qui ne se réalise pas à cause du système d'aide publique. Ainsi il convient de se demander quels mécanismes amènent l'Etat à obtenir ce statut de mécène ?

A. Le milieu de la musique contemporaine à l'horizon des années 1980

Les années 1980 concordent avec le début des aides de l'Etat mais le milieu de la musique contemporaine s'avère assez homogène et très peu ouvert. Afin de mieux comprendre les premières critiques de la musique contemporaine, il convient de dresser le bilan de la situation de ces premières années et d'évoquer à la marge ses conséquences aujourd'hui.

« Point de salut hors de Paris »

A l'aube des années 1980, la centralisation française a aussi un impact sur la musique contemporaine où la présence peut devenir nécessaire pour l'avenir d'une carrière. Pierre

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ SCHNEIDER (Michel), *La Comédie de la Culture*, Paris, Seuil, 1993, p.30.

Michel Menger synthétise ainsi la situation des compositeurs en France : « Point de salut hors de Paris »¹³⁶. La plupart des compositeurs habitent à Paris et sa banlieue (76,8%), ils touchent majoritairement plus de droits d'auteur et sont donc mieux payés que ceux qui restent en province. Plus impressionnant encore PM, Menger parvient à déterminer que 43% des musiciens et des compositeurs de musique « sérieuse » sont nés à Paris. Le chercheur en tire une conclusion amère :

« Nous devons dire avec force mais sans illusion, hélas, combien il est absurde que la création musicale française reste un phénomène totalement parisien : les rares groupes de créateurs qui vivent en province commencent à peine à compter sur une aide publique efficace : par un effet caractéristique d'une centralisation aussi tenace, les collectivités locales, lorsqu'elles le peuvent, ne consentent à aider ces créateurs « suicidaires » qu'après que Paris a légitimé leur action par un début d'aide. »¹³⁷

Cette légitimation peut se faire par l'obtention d'une commande d'Etat ou par une reconnaissance dans la presse. Claude Samuel, lors d'une anecdote qui se déroule en 1973, confirme l'aspect primordial de l'engouement de la presse parisienne sur un événement pour une consécration nationale. Il glisse la remarque : « En l'occurrence, il s'agissait de la presse parisienne parce qu'elle a une dimension de presse nationale, et c'était encore plus vrai à l'époque. »¹³⁸. Les critiques spécialisés se trouvent à Paris, où la possibilité de s'y faire un nom ou bien d'attirer les journalistes avec quelque chose de « pointu » est plus facile. Ceci est toujours vrai dans la mesure où les articles les plus pertinents restent ceux de la presse nationale ou spécialisée qui ont leur siège dans la capitale.

Alex Ross rappelle que les institutions musicales de l'Ircam et de l'Ensemble Intercontemporain sont devenues des structures de grande envergure dont l'empreinte en France est aujourd'hui non négligeable. Le musicologue américain précise :

« Ici comme ailleurs, la manne financière était considérable : durant leurs premières années d'existence, l'IRCAM et l'Ensemble Intercontemporain – sa phalange associée – ont absorbé jusqu'à soixante-dix pour cent des crédits publics dévolus à la musique contemporaine en France. »¹³⁹

Il est vrai qu'à l'horizon des années 1980, ces institutions prennent une part importante sur le budget du ministère de la Culture, et surtout elles amplifient la centralisation. A cette nouvelle institutionnalisation de la musique s'ajoute la dimension historique de la capitale comme centre musical français notamment avec la présence du Conservatoire National

¹³⁶ MENGER (Pierre-Michel), *Op. Cit.*, 1979, p.3.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 88.

¹³⁸ Entretien avec Claude Samuel

¹³⁹ ROSS (Alex), *Op. Cit.*, 2010, p. 694

Supérieur de Musique de Paris qui est le symbole de l'excellence depuis 1795¹⁴⁰. La concentration de service et de moyens de gagner en notoriété à la seule capitale explique notamment pourquoi le public parisien est pratiquement le seul à avoir accès à la musique contemporaine. Cette situation n'est plus aussi extrême qu'à cette époque, il est possible de voir une amélioration de l'offre de musique contemporaine sur le territoire français depuis les années 1980.

Une musique avec un public restreint

Le public de la musique contemporaine à la fin des années 1970 est majoritairement parisien comme l'atteste l'édito d'un *Musique en Jeu* : « Notez que ce refus n'est guère le fait du public musical hors de Paris, qui continue d'être tenu à l'écart, sauf exceptions ponctuelles, de l'actualité musicale contemporaine ou même simplement de la musique du XXe siècle *live* (et bien jouée). »¹⁴¹.

En plus d'être concentré dans la capitale française, le public de la musique contemporaine est composé principalement d'un groupe restreint de passionnés. La plupart des spectateurs de la musique classique ne fréquentent pas le cercle de la musique contemporaine. Ce qui réduit automatiquement le public étudié puisque assister à un concert de musique sérieuse enclenche des mécanismes de différenciation sociale. Pierre Nora interrogé par P.M. Menger estime que « l'intelligentsia range aujourd'hui la musique et la création musicale au rang des objets dignes d'un intérêt proprement intellectuel et non plus seulement d'un plaisir des sens ou de la panoplie culturelle de l'honnête homme »¹⁴². Cette nouvelle manière d'aborder la musique est en partie héritée de la réflexion d'Adorno¹⁴³ selon laquelle la musique doit se couper de l'idée de tout environnement, y compris du public, et n'être que le produit de la pensée du compositeur. En ce sens, P.M. Menger remarque lors de son étude que cette « intellectualisation de la création musicale »¹⁴⁴ sera manifestée de manière visible par les aficionados de la musique contemporaine. La caractéristique majeure qui ressort des rapports de Menger, c'est le manque d'ouverture de ce milieu

¹⁴⁰ MENER (Pierre-Michel), *Op. Cit.*, 1983, p. 53

¹⁴¹ Edito : « La musique contemporaine en question », *Musique en Jeu*, 25, octobre 1976, p.2

¹⁴² MENER (Pierre-Michel), *Op. Cit.*, 1980, p.14

¹⁴³ SOLOMOS (Makis), « La musique contemporaine est-elle déconnectée du public ? », *Nunc*, n° 14, novembre 2007. Dans cet article Makis Solomos précise qu'Adorno écrit dans *Philosophie de la nouvelle musique* : « Contrainte par la logique de ses propres faits, la musique, en un mouvement critique, a dissous l'idée d'œuvre achevée et rompu avec le public ». La réflexion d'Adorno semble aujourd'hui un peu exagérée pour Solomos mais ce passage a été lu par de nombreux acteurs de la musique contemporaine, notamment par la génération d'avant-garde.

¹⁴⁴ *Idib.*

majoritairement composé de personnes aux professions intellectuelles ou scientifiques, et des musiciens professionnels. Dans son travail rendu au Conseil de l'Europe, P.M. Menger déclare :

« Le divorce esthétique et social entre musique savante et musiques « populaires » n'a jamais été aussi grand, le raffinement technique des œuvres contemporaines les éloigne de l'univers musical des amateurs et la création sérieuse semble voir dans l'extension de la protection sociale et économique qu'on lui accorde le juste prix de son autonomie, la garantie de son autarcie. »¹⁴⁵

Ce public peu nombreux ne suffit pas à faire vivre les musiciens dévoués à la cause de la musique contemporaine et c'est pourquoi l'Etat devient l'alternative pour supporter le coût financier du secteur. La quantification de ce public n'est pas réalisée aujourd'hui mais il est possible de rapporter les échos du milieu qui en font encore une population restreinte et majoritairement parisienne.

B. L'Etat providence et la musique contemporaine

Cette partie n'est pas axée sur les aides à la musique contemporaine qui sont déjà détaillées pour une grande partie d'entre elles dans d'autres paragraphes, mais il est ici question de la musique contemporaine comme un marché économique régi par l'offre et la demande. Nous nous appuyons principalement sur les réflexions de Menger, Theodor W. Adorno et Philippe Urfalino qui ont développé cette approche du secteur de la musique contemporaine. Ces démarches s'inscrivent totalement dans le problème de l'ouverture du milieu de la musique contemporaine. C'est d'ailleurs ce phénomène de décloisonnement qui est souhaité au travers de leur théorie mais qui serait en réalité contraint par les effets pervers des aides au compositeur. Cette sous-partie explique aussi pourquoi le soutien au compositeur a toute sa place dans ce mémoire.

L'impossible intégration au marché

Dans notre société où le libéralisme économique, présent depuis le XIXe siècle, dicte l'habituel impératif d'intégrer le marché, la musique contemporaine peine à répondre à cette exigence. Le marché de l'art apparaît sous Napoléon III. L'œuvre d'art gagne en valeur dans un marché qui s'autorégule et est donc en proie à certaines spéculations sur sa valeur marchande. Ce souci de trouver une place à l'art dans le libéralisme économique refait surface pour la musique contemporaine. Dans un article, publié en 1957, Adorno

¹⁴⁵ MENGER (Pierre-Michel), *Le Marché de la musique contemporaine sérieuse, la condition des compositeurs et les aides à la création en Europe*, Conseil de l'Europe, 1980, p.5.

souhaite l'intégration au marché de l'art contemporain pour la musique sérieuse moderne : « C'est grâce à une ruse propre de la raison, à savoir la valeur marchande des œuvres, que la peinture nouvelle a su s'affirmer dans une société qui lui était hostile. Pour ce qui est de la musique nouvelle, l'interprétation pourrait arriver à des résultats semblables. »¹⁴⁶. Cette position d'Adorno permettrait à la musique contemporaine d'intégrer un marché plus ou moins spéculatif sans avoir à se plier à la demande du public. Dans cette perspective Adorno n'intègre pas la notion de propriété qui est central dans la vente d'œuvres d'art telle que la peinture qui s'applique difficilement à une œuvre immatérielle comme un morceau de musique.

Dans son analyse du milieu de la musique contemporaine, P.-M. Menger introduit l'objet de la musique contemporaine dans une société où la valeur est décidée par une rencontre entre l'offre et la demande. Pour le chercheur, la valeur de l'œuvre dépend de sa rencontre avec le public : « la valeur d'une œuvre est graduellement avérée à mesure que s'élargit le cercle de ceux qui s'en portent garants ou qui ratifient l'estimation initiale. »¹⁴⁷. Il admet cependant que les « mécanismes correcteurs » des subventions publiques aux milieux artistiques ont une réelle importance dans la conceptualisation de la valeur artistique. Mais habituellement l'estimation d'une création artistique devrait être transcrite dans un marché sans Etat par les seuls mouvements de l'offre et de la demande. Menger décrit ensuite le processus d'élection par le marché où tous les votes n'ont pas la même influence et le résultat final est conditionné par les inégalités de la société. Il écrit dans ce sens :

« Pour améliorer les conditions dans lesquelles se fait l'élection de marché, il faut agir sur les facteurs d'inégalité qui affectent la consommation des biens et des services considérés – inégalités dans la répartition géographique de l'offre musicale, inégalités de niveau d'éducation et de compétence culturelle, inégalités de revenus affectant la part consacrée à la culture dans le budget des ménages et le volume des dépenses culturelles. »¹⁴⁸

La musique contemporaine avec sa concentration pendant de nombreuses années sur un territoire principalement parisien, où le public était restreint, ne bénéficie donc pas des meilleures conditions pour pouvoir gagner en reconnaissance par le marché. Aujourd'hui les concerts de musique contemporaine sont plus fréquents sur l'ensemble du territoire

¹⁴⁶ ADORNO (Theodor W.), « L'interprète », article de 1957 et traduit dans *Musique en Jeu*, n°3, 1971, p. 27.

¹⁴⁷ MENGER (Pierre Michel), *Op. Cit.*, 2003, p. 1170.

¹⁴⁸ MENGER (Pierre Michel), *Op. Cit.*, 2003, p.1170.

qu'en 1980¹⁴⁹. Mais la musique contemporaine ne bénéficie pas du même statut que les autres musiques en termes de pédagogie et de diffusion¹⁵⁰.

A la différence de la musique « populaire », la musique « savante » se définit par son rapport au passé, ce qui en fait un des rares arts où le passé concurrence les créations nouvelles. Pour expliquer ce phénomène, Menger insiste sur la notion de l'interprétation qui devient plus en plus importante, ce qu'on retrouve aussi dans l'article d'Adorno. De plus, l'auteur du *Paradoxe du musicien* identifie 3 évolutions conséquentes sur le marché musical : chute de l'offre de travail musical, rupture de la tonalité et dégradation des capacités d'autofinancement des organismes à but non-lucratif. Ces changements radicaux opèrent une segmentation du marché qui se divise entre d'une part, les interprètes et les organismes de diffusion qui programment principalement des œuvres classiques, et d'autre part les compositeurs de musique sérieuse à tendance atonale qui évoluent sur « un marché parallèle de l'innovation ». Cette situation particulière où la demande est très peu existante oblige la musique contemporaine à faire appel à l'aide étatique.

Le « marché administré » de Menger

Philippe Urfalino souligne que les politiques culturelles entraînent la « substitution du marché des emplois aux marchés des œuvres »¹⁵¹. Les emplois qui s'occupent de la médiation entre l'œuvre et le public disparaissent à proportion que le secteur artistique ne dépend pas de la demande du public. La quasi-absence de demande pour la musique contemporaine en fait donc un « cas d'école » selon Urfalino en matière de « marché administré », concept construit par P.M. Menger.

Un autre phénomène encourage l'assistance à tout un secteur : l'anomie esthétique. Raymonde Moulin désigne de cette manière une situation dans laquelle l'Etat ne peut plus se reposer sur des critères clairs et précis esthétiques¹⁵². L'art contemporain, comme c'est le cas dans les années 1960-1970 pour les avant-gardes musicales, « conteste l'art par l'art » et veut ainsi se démarquer de la valeur marchande pour la remplacer par une valeur intellectuelle. Le courant des politiques culturelles depuis les années 1980 a insufflé le soutien à la création malgré l'absence de public. Mais face à cette anomie esthétique et la

¹⁴⁹ Voir la troisième partie.

¹⁵⁰ Voir chapitre sur la diffusion.

¹⁵¹ URFALINO (Philippe), *Op. Cit.*, 1989.

¹⁵² MOULIN (Raymonde), QUEMIN (Alain), « ART (Aspects culturels) - Le marché de l'art », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 01 mai 2014. <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-aspects-culturels-le-marche-de-l-art/>> (20/04/2014)

fin de l'académisme étatique qui entraîne l'autonomie de l'art, l'Etat délègue la décision d'attribution d'aide à la création¹⁵³. Cette délégation se fait explicitement par exemple dans le cas des aides à l'écriture musicale puisqu'il s'agit d'une commande faite au nom de l'Etat, ou implicitement, avec le renouvellement des aides à l'Ircam¹⁵⁴. Cette assistance du milieu de la création de musique « sérieuse » fait que la France est en 1980 « le pays européen où l'aide publique à la musique et à la création en particulier est devenue la plus importante »¹⁵⁵.

Hugues Dufourt explique : « Nous sommes corporatistes parce qu'il n'y a pas de marché pour la création »¹⁵⁶. Le marché administré par l'Etat a pour conséquence de renforcer le caractère spécialisé de certaines structures subventionnées par l'Etat. En 2003, Menger développe sensiblement la même analyse qu'il a déjà établi dans les années 1980. Le marché de la musique contemporaine assisté a eu pour résultat de produire un circuit d'instances spécialisées qui ont l'effet inverse de la politique culturelle prévue au départ. L'auto-administration de la création musicale « savante » implique des groupes d'interprètes et des lieux de diffusion qui s'adressent à un public de spécialistes. De même, l'auto-administration implique de ce fait que les acteurs du secteur sont ceux qui siègent dans les instances de décision dont dépend leur survie financière. L'intérêt pour le public n'est pas un critère d'aides, ce qui provoque un élargissement du fossé entre les passionnés de musique contemporaine et le reste de la population

En 2010, 800 créations de musique contemporaine sont recensées¹⁵⁷ et les festivals programment de nombreuses œuvres nouvelles dans la même journée ce qui réduit l'espoir de longévité du morceau. Le secteur devient lui-même saturé avec des créations musicales qui en chassent rapidement d'autres, impliquant une notoriété à laquelle il devient difficile d'accéder pour les musiciens.

La musique contemporaine ou l'impossible produit de consommation

JC Eloy, compositeur confie à P.M. Menger en 1979¹⁵⁸ :

¹⁵³ URFALINO (Philippe), *Op. Cit.*, 1989.

¹⁵⁴ Dans le cadre de l'Ircam la procédure se reporte presque automatiquement chaque année sans que l'Etat doive signifier à chaque fois son soutien à la création qui y prend place.

¹⁵⁵ MENGER (Pierre-Michel), *Op. Cit.*, 1980, p. 74.

¹⁵⁶ MENGER (Pierre Michel), *Op. Cit.*, 1979.

¹⁵⁷ URFALINO (Philippe), *Op. Cit.*, 1989.

¹⁵⁸ MENGER (Pierre Michel), *Op. Cit.*, 1979.

« S'il y a un certain malaise dans le contact du public avec la musique contemporain, c'est que là, les compositeurs sont responsables ; ils n'accepteront jamais qu'on leur dise mais moi je leur dis, c'est que leur langage musical est en cause dans cette difficulté de se faire comprendre. »

L'écoute de la musique contemporaine depuis l'emploi généralisé de l'atonalité devient une donnée non négligeable dans la conceptualisation de la création musicale « sérieuse » comme un produit culturel. Pour expliquer ce phénomène, Bourdieu théorise la résistance à une œuvre par un déterminisme social¹⁵⁹. Menger résume sa pensée et déclare qu'il s'agit d'un « produit du décalage entre le mode de perception exigé par les œuvres nouvelles et les formes socialement prépondérantes de déchiffrement des œuvres déjà acclimatées. »¹⁶⁰. Le sociologue de la musique avance aussi une explication « écologique » qui met en exergue l'aspect tonal de notre environnement quotidien. La tonalité des musiques dites « populaires » et d'une musique « classique » plus diffusée que la création musicale conditionnerait notre écoute de la musique. Il relaye aussi la pensée d'Adorno qui préfère élaborer un « classement rigoureusement hiérarchique des états et des comportements d'écoute et de consommation, où le sommet est une sorte d'idéal presque inaccessible »¹⁶¹. Le désintérêt du public s'explique selon ce dernier par la non-implication de l'auditeur dans la préparation de l'œuvre qu'il voit jouer ensuite.

Enfin, Menger indique que la création artistique se heurte systématiquement à un risque de défection des auditeurs parce que les productions artistiques n'anticipent pas systématiquement les réactions du public. Il précise néanmoins qu'à l'inverse il n'existe pas de loi générale qui lie la nouvelle production à l'insuccès auprès du public. De même, ce facteur d'incertitude sur la qualité d'une nouvelle œuvre ne doit pas justifier « suspension ou la prudence du jugement critique sur la production contemporaine »¹⁶². Le chercheur finit son article en relativisant la difficulté d'écoute de la musique contemporaine et estime que le retour à la tonalité, le minimalisme et le « syncrétisme stylistique »¹⁶³ renouent avec l'ambition de plaire au public. Pour arriver à leurs fins, les nouvelles générations de compositeurs essaient de trouver des circuits alternatifs qui ne les enferment pas.

¹⁵⁹ BOURDIEU Pierre, *Op. Cit.*, 1979.

¹⁶⁰ MENGER (Pierre-Michel), *Op. Cit.*, 2003, p. 1183

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 1183

¹⁶² *Idib.*, p. 1185

¹⁶³ *Idib.*

C. Le soutien de la musique contemporaine par l'Etat remis en question

C'est donc au regard d'un marché assisté qui est entretenu par des aides financières sans ambition de sortir de son cercle de spécialistes qu'il faut étudier les critiques qui sont formulées à l'encontre de la musique contemporaine. Elles s'expriment d'ailleurs à partir de deux points de vue, tout d'abord l'absence d'un public pour une musique aidée par l'Etat et dans un autre registre la relation clientéliste entre les politiques et les compositeurs.

L'absence de public : paradoxe d'une politique culturelle

Le soutien à la création par les politiques culturelles est souvent justifié par des promesses de rétribution pour la société. Même le créateur selon Maurice Fleuret peut se tromper mais il doit à long terme changer les individus. L'argent public investi est certes censé dans le cas présent soutenir la création musicale mais aussi simultanément « permettre l'acclimatation du public à cette musique »¹⁶⁴. Pierre Michel Menger montre dans *Le Paradoxe du Musicien* qu'en pariant sur le retour sur investissement à long terme de la musique contemporaine, les politiques culturelles élargissent l'écart entre l'offre et la demande. Il écrit en 1979 : « Le fossé creusé et rapidement élargi entre la création sérieuse et la consommation musicale modelée par les médias, est aujourd'hui analysé comme un simple retard que combleront les bienfaits de la « démocratisation » culturelle. »¹⁶⁵.

Cependant en 1980, la démocratisation connaît une mauvaise presse ce qui encourage le ministère de Jack Lang de mettre en place une démocratie culturelle¹⁶⁶. Urfalino s'exprime à ce sujet en ces termes :

« La démocratisation culturelle est un pari, avons-nous dit, elle repose donc aussi sur un crédit. Or, on ne peut tirer indéfiniment des chèques en blanc en faveur de la culture sur le compte de la démocratisation sans que n'apparaisse aux yeux d'éventuels « publics surveillants » l'indice de quelques créances. »¹⁶⁷

Cette désaffection de la démocratisation culturelle au début des années 1980 s'explique selon le spécialiste français des politiques culturelles par trois facteurs. Premièrement, la logique inflationniste des politiques culturelles les rend elles-mêmes visibles et « exacerbe le problème de leur légitimité »¹⁶⁸. Puis, l'amplification de la « crise économique » remet

¹⁶⁴ URFALINO (Philippe), *Op. Cit.*, 1989.

¹⁶⁵ MENGER (Pierre-Michel), *Op. Cit.*, 1979, p.11.

¹⁶⁶ Voir chapitre suivant.

¹⁶⁷ URFALINO (Philippe), *Op. Cit.*, 1989

¹⁶⁸ *Idib.*

en cause le modèle de l'Etat providence dont les politiques culturelles sont le fruit. Et enfin, l'échec des politiques culturelles volontaristes pour réduire l'écart entre l'offre et la demande des marchés artistiques clôt cette série de motifs qui affaiblissent la démocratisation culturelle. Celle-ci est la première visée par les critiques. Mais cette situation rend aussi possible d'accuser la musique contemporaine d'être un « art officiel ». Cette dénonciation l'oppose aux autres musiques, situation insupportable pour la diversité culturelle promue Jack Lang. Cet effort de reconnaître les musiques comme égales en dignité ne sauve pas la musique contemporaine d'une attaque qui vise directement sa relation avec l'Etat, qui plus est, avec un ancien directeur de la Musique

Les attaques d'un ancien directeur de la Musique : Michel Schneider

Michel Schneider, énarque épris de musique, devient directeur de la Musique du ministère de Jack Lang en 1989. Il est par son propre statut un témoin de premier plan vis-à-vis de l'aide publique à la musique contemporaine. Ce haut fonctionnaire démissionne en 1991 et publie peu de temps après *La Comédie de la Culture*, un pamphlet qui vise la gestion des politiques culturelles par le ministère de Jack Lang. Sa critique développée n'épargne pas la création musicale contemporaine. Elle est vue comme légitime car son auteur a vécu la réalité qu'il décrit de l'intérieur.

Dans son livre, Michel Schneider s'attaque à l'objet même des politiques du ministère qui a troqué selon lui la notion de « Culture » par le mot « culturel ». Il déclare « culturel ne s'oppose à rien. D'où la fortune de ce mot. Sur ce qui ne signifie rien, on se met facilement d'accord. »¹⁶⁹. Selon lui, l'Etat n'a pas pour fonction de jouer au mécène pour la création, rôle joué normalement par les collectivités locales. De plus, par sa neutralité esthétique, l'autorité publique ne peut convoquer la notion de goût essentiel dans le soutien à l'art d'après Schneider. Il dénigre ainsi les relations entre les personnalités du ministère de la Culture et les artistes :

« Pierre Boulez, le musicien officiel de la France démocratique, doit sa fortune (artistique, s'entend), à des politiques de tous bords : Georges et Claude Pompidou, Jacques Chirac, Jack et Monique Lang, les ministres Michel Guy, Catherine Tasca, Emile Biasini etc., ayant en commun d'ignorer la musique en feignant d'en être épris. Entendons-nous. Ces personnalités éminentes ont parfaitement le droit de ne pas savoir distinguer une tierce majeure d'une tierce mineure. [...] Mais le demi-connaisseur est plus redoutable finalement que le franc ignorant. »¹⁷⁰

¹⁶⁹ SCHNEIDER (Michel), *Op. Cit.*, 1993.

¹⁷⁰ *Idib.*

La musique contemporaine par cette pique se trouve donc au premier rang comme symbole du mal-fonctionnement des politiques culturelles étatiques. Cette critique formulée par Schneider s'inscrit dans une période de remise en question générale de la politique culturelle mais elle est réfutée par nombre d'acteurs. Boulez notamment accuse en retour Michel Schneider d'être un mauvais directeur de la Musique dont la parole n'est pas légitime, ce qui est confirmé par d'autres professionnels du milieu de la musique « savante »¹⁷¹.

Schneider contribue beaucoup à faire de la musique contemporaine une musique d'Etat, ce qui n'est qu'une partie de la réalité, puisque la musique contemporaine se situe dans un flux de politiques culturelles aux nouveaux principes d'ouverture aux différentes formes de musique. Si la musique contemporaine peut compter sur le soutien de plusieurs acteurs politiques depuis 1980, son existence s'explique aussi par des politiques culturelles qui n'y sont pas uniquement consacrées. Les politiques culturelles mettent en place des dispositifs qui vont favoriser son extension ou bien le contraindre sans que les mesures du ministère de la Culture ne la concernent directement.

¹⁷¹ « Altercation entre Michel Schneider et Pierre Boulez », dans *Bouillon de Culture*, 12 février 1993. (17 min, 19s) < <http://www.ina.fr/video/I11124843> > (23/11/2013)

II) La place de la musique contemporaine dans le paysage musical français

« Parallèlement c'est le fondement unanimiste et universaliste de la démocratisation culturelle qui est peu à peu remis en cause. Elle reposait en effet sur l'idée d'un patrimoine culturel commun à la nation, voire à l'humanité, rassemblant un ensemble de disciplines artistiques et d'œuvres consacrées, et dépassant toutes les déterminations sociales et historiques de la production comme de la consommation culturelles. Le seul défaut de ce patrimoine était de ne pas encore être partagé par l'ensemble de la population. Il n'est donc pas étonnant que l'épuisement du crédit de la démocratisation culturelle ait pour corollaire l'affirmation d'un relativisme culturel qu'elle oblitérait. »¹⁷²

La notion de démocratisation dont Urfalino montre, ici, le paradoxe est peu à peu remplacée par la démocratie culturelle qui instaure une nouvelle diversité musicale dans laquelle la musique contemporaine occupe une place à part. Elle gagne encore plus en légitimité avec les discours de Maurice Fleuret et Jack Lang mais elle est confrontée à une nouvelle dynamique expansionniste des musiques « populaires ». La politique musicale ne consacre pas spécifiquement la musique contemporaine mais elle profite des grandes mesures en faveur de la diffusion et de la formation musicale. La question de la démocratisation s'efface au fil des années mais l'ouverture du milieu revêt de nouvelles allures, notamment avec le thème très en vogue de la « transversalité ».

Chapitre 4 - Les politiques musicales françaises

La musique contemporaine ne se retrouve pas l'objet d'une politique culturelle comme a pu l'être la recherche musicale. Les politiques musicales françaises élargissent dès 1982 les champs d'aides à d'autres musiques qui vont concurrencer implicitement la musique contemporaine pour être le centre de l'attention du ministère de la Culture. A cette dynamique des politiques musicales s'ajoute une approche des arts par le ministère de manière transversale, ce qui implique des nouvelles structures et une nouvelle manière de penser l'art.

A. La démocratie de la musique et la place de la musique savante

La démocratie culturelle est une posture qui s'applique aussi pour la musique. L'émergence de des musiques « populaires » occupe le devant de la scène et contraint la musique « savante » à moins de visibilité.

¹⁷² URFALINO (Philippe), *Art. Cit.*, 1989.

La démocratie culturelle

Lors de la présidentielle de 1981 le programme de la gauche porte en lui de nouveaux espoirs pour le monde de la culture avec une reconnaissance de la « diversité culturelle ». L'action du ministère de la Culture ne sera plus seulement restreinte à la seule culture anciennement bourgeoise et nouvellement proclamée « universelle ». Le mouvement d'acceptation de formes d'art moins classique a commencé avec Georges Pompidou qui intervient dans les affaires du ministère des Affaires Culturelles pour imposer la construction d'un centre dédié à l'art contemporain. Certains domaines n'étaient en effet pas acceptés dans le champ des subventions et du soutien à la diffusion, l'art contemporain voit aussi sa définition grandir (des arts plastiques à la musique électroacoustique). Cependant le travail de « décloisonnement de la culture » est réellement achevé par Jack Lang à partir de 1981 avec une « élan culturel » salué par J. Renard en 1987¹⁷³.

Avec la « diversité culturelle », l'exécutif se voit assigner une nouvelle mission qui a l'ambition de déclencher l'intégration de la culture aux autres secteurs de la société. La culture se transforme en un acteur social et économique. Alors que le ministère a été créé pour préserver le patrimoine et encourager l'accès à la culture par toute la population, dès 1981, ce dessein humaniste prend une autre envergure. L'acceptation du marché de la culture par l'Etat engendre une croissance des « produits culturels ». En outre, Jack Lang, au travers de colloque et de conférences va affirmer la dimension économique des actions culturelles. Dans un autre sens, la culture devient un outil républicain de cohésion sociale. Les pratiques culturelles partagées et reconnues par le ministère doivent devenir le ciment d'une société qui aurait été trop longtemps divisée. En réunissant les différentes sensibilités culturelles, Jack Lang refuse de tenir à l'écart des formes populaires. Il renoue en partie avec un idéal d'éducation populaire pour autant. En effet, le ministre socialiste défend l'idée d'une « démocratie culturelle » où le jugement de valeur ne peut pas être émis par l'autorité étatique. Néanmoins, malgré le discours d'une définition ouverte de la culture, les subventions et les commandes publiques ne peuvent répondre à toutes les demandes. Jack Lang profite pourtant d'un budget pour son ministère qui a une augmentation historique et franchit la barre symbolique des 1% du budget annuel de l'Etat.

¹⁷³ DUBOIS (Vincent), « - Le tournant : de la démocratisation vers la diversité culturelle », dans *Problèmes politiques et sociaux*, « Démocratisation culturelle l'intervention public en débat », Paris, Documentation Française, n°947, avril 2008, p. 57.

Cet élargissement de l'action du ministère est corollaire à un renouveau du folklore dans les années 70 qui n'est pas étranger à l'exode rural. Dans cette optique, une politique de valorisation des « cultures régionales » est élaborée, cette dynamique brise l'image d'une culture principalement parisienne jusqu'alors mise en avant dans les initiatives du ministère. L'« égale dignité » des différentes cultures permet à l'Etat d'intervenir dans de nouveaux domaines et de s'échapper d'une définition vieillissante de la culture héritée des Beaux-Arts. J. Sallois, ancien directeur de cabinet de Jack Lang, déclare à propos de la politique culturelle « qu'il s'agit de la seule alternative à la civilisation de zonage et du ghetto [...], c'est la reconnaissance, la mise en valeur et l'échange des cultures, des groupes, des communautés et des ethnies. »¹⁷⁴.

L'égale dignité des musiques

Dans ce nouvel élan des politiques culturelles, la musique revêt donc une nouvelle réalité pour l'action du ministère. Il ne s'agit plus de s'occuper uniquement des conservatoires et du soutien à la création mais aussi de prendre en compte la pratique en amateur et les nouvelles formes de musique. Maurice Fleuret assure dans la conférence de presse du 3 février 1982 qu'il veut « agir sur tous les fronts » et « sans établir de hiérarchie entre les genres et les pratiques »¹⁷⁵. Le directeur de la Musique conçoit la démocratisation comme un objectif idéal (« donner beaucoup à tout le monde »)¹⁷⁶.

Maurice Fleuret est un fondateur d'une organisation atypique dans le paysage musical français : le Centre National d'Animation Musicale (Cenam), créé en 1976. L'organisme porte en lui l'idéal de diversité musicale mais le directeur de la Musique décide de concevoir différemment sa politique d'ouverture aux autres styles musicaux. Il élargit les aides aussi au travail d'information¹⁷⁷. D'autre part, Maurice Fleuret crée des commissions nationales consultatives qui identifient les centres susceptibles d'être aidés par une section de la direction de la Musique nommée « Action musicale ». Cette dernière va donc distribuer des aides à plusieurs catégories de musiques. Alors qu'en 1980 son budget est estimé à 6,5 millions de Francs, en 1983 il s'élève à 35 millions de Francs puis connaît une stagnation¹⁷⁸.

¹⁷⁴ SALLOIS (Jacques) cité par DUBOIS (Vincent), *Art. Cit.*, 2008, p.57.

¹⁷⁵ FLEURET (Maurice) conférence de presse 3 février 1982, cité dans VEITL (Anne) et DUCHEMIN (Noémi), *Op. Cit.*, 2000.

¹⁷⁶ FLEURET (Maurice), « Fleuret engagé dans l'action », *L'Express*, 5 février 1982, p. 71

¹⁷⁷ VEITL (Anne) et DUCHEMIN (Noémi), *Op. Cit.*, 2000 p. 148

¹⁷⁸ *Ibid.*

Pour Fleuret la réduction des inégalités ne pouvait passer que par la reconnaissance des différences musicales comme ayant une égale « dignité ». Mais selon lui, l'idée de démocratie de la musique est le symbole d'une nouvelle manière de démocratiser la musique¹⁷⁹. Il se démarque donc des politiques de diffusion et d'animation instituées par ses prédécesseurs et va tâcher de subventionner les musiques selon leur spécificité. Ainsi le jazz, le rock et les musiques du monde (mais dans une moindre mesure) se voient attribuer des bourses pour des lieux de création, pour des festivals, pour des lieux de répétition mais aussi pour des salles diffusant cette musique. L'objectif n'est pas d'assister ces musiques dites « populaires » comme pourrait l'être la musique contemporaine mais de favoriser leur pratique. Alain Surrans, ancien chef du secrétariat particulier de Maurice Fleuret, considère que ces musiques étaient déjà populaires mais elles gagnent une « aura culturelle »¹⁸⁰. Il faut comprendre cette réflexion dans le sens d'un anoblissement de ces formes de musique par le ministère, ce qui implique une intégration à la politique musicale française.

En ce sens, la fête de la musique devient le symbole de cette politique d'ouverture à d'autres musiques et de la prise en compte d'une pratique en amateur. Cet élément extrêmement visible de la politique musicale obtient un succès qui n'est pas escompté¹⁸¹. Sa prolongation confirme la réussite de cette mesure nationale et rend visible un phénomène social¹⁸².

Ce tournant dans les politiques culturelles va être prolongé avec l'ouverture des commandes d'œuvres aux formes de musique telles que le rock, le jazz, la variété... Le Fonds de Soutien Chanson, Variétés, Jazz est une association fondée en 1986 sur l'initiative des producteurs de spectacles et qui reçoit l'appui du ministère de la Culture, pour favoriser l'essor de l'économie du spectacle vivant musical. En 2002, cet organisme devient le Centre National de la Chanson, des Variétés et du Jazz qui gagne en champ d'actions et peut désormais soutenir différents projets. Les musiques dites « populaires » deviennent les « musiques actuelles » avec l'arrivée de Catherine Trautmann en 1996, ce qui permet de nommer un ensemble de musiques et leur assure une place dans le discours politique¹⁸³.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ SURRANS (Alain), *Op. Cit.*, 2004

¹⁸¹ Entretien avec Alain Surrans

¹⁸² VEITL (Anne) et DUCHEMIN (Noémi), *Op. Cit.*, 2000 158

¹⁸³ GUILBERT (Gérome), « Les musiques actuelles, une culture commune en voie de reconnaissance », *Le guide pratique des Musiques Actuelles*, édité par l'ORCCA, 2009.

Une politique de la création généralisée ?

La volonté de Maurice Fleuret de favoriser la création plutôt que la diffusion n'a pas réellement d'équivalent sur les musiques actuelles. L'égalité de traitement entre toutes les musiques est affichée par le directeur de la Musique dès son arrivée et transparaît dans son organigramme. La nouvelle direction est divisée en sept « pétales » thématiques. Cette réorganisation fait disparaître la section « diffusion » qui occupait auparavant 3 bureaux et la renomme « Formation subventionnées/festivals ». La réalisation de cet organigramme se fait selon « des fonctions musicales et non plus des fonctions administratives »¹⁸⁴. Néanmoins, la cohérence de la politique musicale ne survit pas à la démission de son directeur, et à moyen terme la séparation en cellules entraîne la spécialisation des dossiers et raréfie les collaborations à l'intérieur de la direction de la Musique.

Avec la vague de décentralisation, les collectivités sont désormais aussi associées à la vie musicale et ont un réel pouvoir d'initiative ou de soutien¹⁸⁵. Or, bien souvent, le souci des collectivités n'est pas prioritairement le soutien aux créations artistiques mais d'assurer la présence de lieu de diffusion. Anne Veitl y voit un nouveau « facteur de vitalité musicale : la vie musicale des régions n'est plus centrée sur la diffusion de la 'musique sérieuse', mais prend a priori en considération tous les modes d'expression musicale, signes de la richesse culturelle des territoires. »¹⁸⁶. Leur poids compte beaucoup dans la décision du soutien des activités culturelles qui sont souvent abordées comme des valorisations du territoire administré. Une tendance à aider les formes d'art qui retiennent l'attention du public s'est donc renforcée et est aujourd'hui dénoncée par certains professionnels comme Benoît Duteurtre. Il considère en effet cette attitude « comme s'ils avaient honte de soutenir la musique classique et contemporaine, à leurs yeux élitiste, et devaient justifier chaque centime par des actions spéciales envers les jeunes ou les 'publics empêchés' »¹⁸⁷.

Ainsi l'utopie de Maurice Fleuret d'une société des créateurs ne s'est pas réalisée. La création musicale « sérieuse » est bien aidée mais elle n'est pas relayée par grands les circuits de diffusion. Les musiques actuelles deviennent aptes à entrer dans le champ des politiques culturelles grâce à cette politique d'ouverture. Dans cette perspective le

¹⁸⁴ VEITL (Anne) et DUCHEMIN (Noémi), *Op. Cit.*, 2000, p. 97-112.

¹⁸⁵ DUBOIS (Vincent), « Les élections municipales ne se jouent pas sur la culture », *La Lettre du Musicien*, n°443, février 2014, p. 5.

¹⁸⁶ VEITL (Anne) et DUCHEMIN (Noémi), *Op. Cit.*, 2000, p.143.

¹⁸⁷ DUTEURTRE (Benoît), « A Paris inquiétudes pour la musique contemporaine », *La Lettre du Musicien*, n°389, juin 2010, p.9.

ministère de la Culture continue de penser son organigramme dans une meilleure appréhension des nouvelles œuvres qui intègrent plusieurs arts.

B. Des politiques culturelles transversales

La politique de transversalité risque pour la musique contemporaine de lui faire perdre sa spécificité mais lui offre aussi des possibilités d'ouverture du milieu. Le compositeur ou le musicien spécialisé rencontre d'autres artistes ce qui implique aussi que les publics se mélangent. La transversalité n'exclut pas une démocratisation bien au contraire il s'agit de brasser les arts pour élargir le public. Cette approche a été encouragée par les politiques culturelles et concerne directement la musique contemporaine.

La création de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles

Un nouvel élément est apparu ces dernières années vis-à-vis de la culture : il s'agit du métissage entre les arts. Cette tendance est prise en charge par le biais de la transversalité qui permet d'appréhender une nouvelle culture se construisant en dehors des catégories préalablement définies. La culture populaire rencontre la haute culture afin de dépasser les frontières entre les arts et d'obtenir une démocratisation culturelle en touchant les deux publics à la fois. En 1997, les directions de la Musique, de la Danse, du Théâtre se rapprochent pour ne fonder qu'une seule direction, la DMDTS¹⁸⁸, au sein du ministère de la Culture. Cette création d'un organe centralisateur des arts vivants est mal accueillie par la profession qui a peur pour les intérêts spécifiques de chaque branche. La manœuvre de réorganisation a pourtant plusieurs raisons d'être pour le ministère. L'enjeu est d'obtenir notamment une meilleure collaboration entre les arts et une politique du spectacle vivant plus cohérente. Cette modification de l'organigramme du ministère signe la fin des politiques musicales indépendantes qu'ont pu entreprendre Landowski ou Fleuret. La musique s'inscrit donc dans l'ensemble des arts vivants.

Jean de Saint-Guilhem, directeur de la DMDTS en 2006, juge que le regroupement des trois directions était nécessaire pour réaliser des économies d'échelle au point de vue du budget. Il reconnaît, malgré ces avantages, que « l'organisation « transversale » de la DMDTS était difficile à appréhender par les artistes, qui avaient souvent l'impression de

¹⁸⁸ Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles.

ne pas avoir d'interlocuteur direct et responsable. »¹⁸⁹. De plus, très peu d'organes transversaux sont créés depuis cette fusion des directions, mis à part les Scènes Nationales, apparues en 1992, où est encouragée la diffusion de différents arts vivants.

De la réforme de la DMDTS à la Direction Générale de la Création Artistique

Donnedieu de Vabres, alors ministre, décide donc en 2006 d'organiser une réforme de la DMDTS pour répondre aux revendications des professionnels « qui se plaignent souvent que leurs interlocuteurs ne soient pas en position de décider »¹⁹⁰. Jean de Saint-Guilhem refonde donc cette organisation afin d'améliorer la clarté des différents services des directions qui restent « transversales » et non plus « verticales » selon ses propres mots. Son prédécesseur, Jérôme Bouët, trouve une année plus tôt que la réunion des domaines du spectacle vivant « a apporté un enrichissement à chacun » même s'il reconnaît que « Chaque discipline doit devenir plus autonome »¹⁹¹. Il faut donc reconnaître en 2006 les spécificités de chaque art vivant dont les institutions publiques ne se mélangeaient pas. Ainsi l'annonce d'un délégué responsable à la musique semble rassurer la profession¹⁹². La politique était prête à intégrer les transversalités entre les arts alors même que les établissements les représentant ne l'étaient pas. Il y a donc eu un échec relatif de la part du gouvernement à vouloir imposer des changements de conception des arts à des milieux professionnels qui ne les avaient pas anticipés. Aujourd'hui encore, la Sacem et la SACD n'ont pas mutualisé leurs critères de protection des œuvres et fonctionnent toujours avec des méthodes différentes, bien que certains rapprochements aient eu lieu. La conception de la culture ne peut être abordée seulement par le biais des politiques culturelles qui ne la contrôlent pas ou plus entièrement.

Pourtant, en 2009, trois ans après la réforme opérée par Saint-Guilhem, le ministère transforme la DMDTS en Direction Générale de la Création Artistique (DGCA) associant donc les Arts Plastiques aux arts vivants. Le décret du 11 novembre 2009 demande en premier lieu à cette nouvelle direction de « soutenir la création artistique sous toutes ses formes et esthétiques »¹⁹³. Un message fort de la part du ministère est lancé pour que les

¹⁸⁹ De SAINT-GUILHEM Jean, « Les projets de Jean de Saint-Guilhem » in *La Lettre du Musicien*, n°333, octobre 2006

¹⁹⁰ « Un délégué responsable pour la musique » *La Lettre du Musicien* n°331, septembre 2006, p.6

¹⁹¹ BOUËT Jérôme, « DMDTS : état des lieux avant la réforme » in *La Lettre du Musicien*, n° 321, décembre 2005, p.7

¹⁹² « Un délégué responsable pour la musique » *La Lettre du Musicien* n°331, septembre 2006, p.6

¹⁹³ Décret ministériel n° 2009-1393 du 11 novembre 2009, Ministère de Culture et de la Communication.

artistes ne se sentent pas emprisonnés dans un art. L'évolution des politiques voudrait qu'il soit désormais possible de créer sans se soucier des critères de sélection pour une subvention d'artiste. Cependant les critères des différentes institutions musicales restent encore en retard vis-à-vis de cette tendance à la transversalité. Il est néanmoins vrai que la musique « sérieuse » dans son apprentissage et sa diffusion doit se dérouler dans des conditions bien précises, ce qui n'est pas le cas de tous les arts. Et si le milieu musical « savant » a peur de voir des réductions de budgets à cause de la fusion entre la DMDTS et la délégation aux Arts Plastiques¹⁹⁴, la différence de traitement ne se manifeste pas.

La politique de la transversalité articulée aux acteurs privés du secteur culturel

La transversalité n'exclut pas le retour du thème de la démocratisation qui renoue avec les objectifs de la politique culturelle sous Sarkozy. Cependant le président n'engage plus de politique étatique volontariste comme sous Malraux. Il crée en janvier 2009 le Conseil de la création artistique qui soutient des projets transversaux afin de mélanger les publics¹⁹⁵. Les moyens alloués à cette structure sont importants mais les projets concernant la musique restent peu nombreux malgré la transdisciplinarité affichée¹⁹⁶, et le Conseil se dissout en 2011 estimant que sa mission est remplie. Cette manière de confier aux institutions culturelles les espoirs des politiques culturelles s'inscrit dans une logique dès les années 1990.

En effet, les politiques culturelles sont de plus de plus considérées comme un « mythe », selon l'expression d'Olivier Donnat¹⁹⁷, dans le sens où elles n'existent plus concrètement. Nous pouvons remarquer que les mots prononcés par les représentants du ministère ont une influence sur les conceptions de la Culture en général. Mais l'indépendance des institutions culturelles leur confère une position assez confortable qui ne l'oblige pas à endosser chaque nouvelle mission que s'attribue le ministère de la Culture. Olivier Donnat développe dans son article l'impuissance des politiques culturelles à atteindre leur objectif idéaliste de démocratisation ou de soutien à la création. Mais l'initiative d'agir réellement sur le terrain est donnée aux institutions indépendantes que les politiques culturelles ont mises en place. Ces organismes sont donc les ouvriers des politiques culturelles, ce qui

¹⁹⁴ « Actualités » *La Lettre du Musicien* n°357, mai 2008, p.1.

¹⁹⁵ <<http://conseil-creation-artistique.fr/2.aspx>> (12/02/2014)

¹⁹⁶ PECQUEUR (Antoine), « Le conseil de la création artistique et la musique classique », dans *La Lettre du Musicien*, n° 392, octobre 2010, p.6.

¹⁹⁷ DONNAT (Olivier), « Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe », in *Esprit*, avril-mai 1991.

engendre un nouveau problème par rapport à leur raison d'exister. Malgré l'insistance pour que les organismes publics en charge des arts puissent se mélanger, le développement dans le sens d'une « transversalité » se heurte face à des entités artistiques qui n'ont pas été créées dans cette optique. Pour illustrer cette dimension, nous pouvons prendre l'exemple de l'Ircam. Cet établissement peut difficilement abandonner sa mission de servir les compositeurs dans leur travail de création musicale pour se concentrer uniquement sur la transversalité. Ainsi, son festival ManiFeste est principalement soutenu par des fonds publics parce qu'il s'engage à favoriser la création dans des formes innovantes et transversales. Mais ManiFeste reste malgré tout un festival de musique contemporaine.

C. La musique contemporaine oubliée ?

La musique contemporaine aurait-elle dû faire l'objet d'une politique culturelle spécifique, c'est la question développée ici. L'hypothèse qu'une mesure volontariste aurait permis de plus grandes avancées en termes d'élargissement du public. Il s'agit aussi de contextualiser l'approche du milieu et du compositeur contemporaine qui sont souvent coupés de la musique dite « classique » qui constitue un milieu plus important.

L'absence d'une politique de grande ampleur

Comme Anne Veitl le constate : la musique contemporaine ne fait jamais l'objet d'une politique culturelle spécifique mais bénéficie seulement du soutien de politiques culturelles¹⁹⁸. Des crédits sont certes débloqués pour soutenir le secteur qui ne peut survivre par lui-même et une certaine cohérence entre les critères de subvention d'un organisme à l'autre est préservée. Mais le ministère de la Culture ne mettra jamais en œuvre une politique musicale volontariste qui coordonne un ensemble de mesures pour démocratiser la musique contemporaine.

La démocratie culturelle étoufferait donc symboliquement la musique contemporaine qui n'acquiert pas les moyens de s'ouvrir sur l'extérieur. La musique contemporaine reste une musique parmi des musiques aidées par l'Etat et ne parvient pas à tirer une légitimité supplémentaire qui la mettrait sur le devant de la scène. Le « tout culturel » neutralise la supériorité symbolique de la musique « savante » alors même qu'elle obtient un budget plus conséquent. S'en suit une période de « justification croissante de la politique culturelle

¹⁹⁸ VEITL (Anne), *Op. Cit.*, 1997. L'ouvrage se nomme *Politiques de la musique contemporaine* puisque justement cette musique ne fera jamais l'objet d'une politique spécifique.

par ses contributions à la croissance économique »¹⁹⁹, selon l'expression de P.-M. Menger. Le récent rapport abhorré par la ministre de la Culture sur le poids économique du secteur culturel s'y inscrit totalement. Dans cette perspective la musique contemporaine fait figure de parfait contre-exemple car elle reste largement assistée par l'Etat même après trente ans de soutien étatique.

Menger estime sur ce point que :

« La musique savante demeure le symbole le plus direct des limites intrinsèques fixées à l'objectifs de démocratisation tout en restant l'enfant chéri des politiques publiques : aucun secteur artistique ne recourt à de tels taux de subventionnement, et n'a bénéficié à ce point des leçons prodiguées aux pouvoirs publics par les travaux des économistes américains Baumol et Bowen²⁰⁰. »²⁰¹

Cet « enfant chéri » serait donc capricieux puisqu'il n'apporte pas les résultats tant espérés en termes de démocratisation. Le milieu de la musique contemporaine reste donc confidentiel et vit même dans l'ombre de la musique dite « classique ».

Un milieu qui reste séparé de la musique « classique » et toujours inconnu

Les études des connaissances artistiques d'Olivier Donnat révèlent un constat éloquent sur la différence de références des Français entre le milieu de la musique classique et celui de la musique contemporaine. Entre 1988 et 2008 les Français connaissent de plus en plus Mozart de nom (+11%) et une augmentation similaire concerne la proportion de personnes qui déclarent bien connaître ce musicien²⁰². Françoise Benhamou rappelle d'ailleurs que les Français n'ont jamais autant écouté de la « musique savante » qu'actuellement²⁰³.

Si ces observations sont encourageantes pour la musique classique, la musique contemporaine reste une musique qui n'est pas connue de la majorité des Français. Afin d'illustrer une dynamique qui diffère de celle de la musique classique, il est possible de

¹⁹⁹ « Réflexions sur la culture », *La Lettre du Musicien*, n°380, novembre 2009, p. 9

Extraits des interventions d'Antoine Compagnon et PM Menger à la leçon inaugurale, donnée au Collège de France, du colloque du ministère de la Culture (du 12 au 14 octobre) sur le thème : « Culture, politique et politiques culturelles. »

²⁰⁰ Baumol et Bowen sont des économistes qui s'intéressent à l'économie du spectacle public dans les années 1960. Ils en concluent que l'aide étatique est nécessaire pour pallier à des coûts croissants à l'impossibilité de faire des économies d'échelle. Dans son ouvrage, *Le Paradoxe du Musicien*, Menger démontre que l'assistance à un secteur sans public comme la musique contemporaine ne fait qu'aggraver les coûts croissants du secteur artistique.

²⁰¹ MENGER (Pierre-Michel). « Réflexions sur la culture », *La Lettre du Musicien*, n°380, novembre 2009, p.9

²⁰² DONNAT (Olivier), « Les connaissances artistiques des Français » *Éléments de comparaison, 1988-2008, Culture études*, 2013, n° 5, p. 1-16.

²⁰³ « La musique savante face à l'évolution de son public », *La Lettre du Musicien*, n° 351, décembre 2007, p. 8. Il s'agit d'un rapport d'un séminaire qui a eu lieu le 12 septembre 2007 au Conservatoire de Paris

prendre la même étude de O. Donnat qui prouve aussi la perte de popularité de Pierre Boulez, pourtant figure majeure de la musique contemporaine française. Ainsi la création musicale « savante » ne jouit pas d'une démocratisation des connaissances dont profite au contraire la musique classique. Bien que méconnu le secteur de la musique contemporaine entretient des dynamiques qui lui sont propres pour décrocher ce milieu. La musique contemporaine à défaut de bénéficier d'une politique propre va être influencée par les impératifs de diffusion, de décentralisation et de soutien de la création qui composent les politiques musicales françaises sur trente ans.

Chapitre 5 - La diffusion de la musique contemporaine : une politique inefficace ou condition d'une meilleure démocratisation

La politique de diffusion de la musique est historiquement affiliée à Marcel Landowski mais les actions de Maurice Fleuret encouragent aussi une décentralisation des formations musicales. Ces deux dynamiques ont en commun un idéal de la musique « savante » qui se joue au plus proche de la population. Il est néanmoins important de délimiter les enjeux dans lesquels se produit habituellement la musique contemporaine et quels sont les lieux qui se prêtent à une écoute attentive. Il convient aussi d'analyser les mesures de l'Etat en termes d'impératifs de diffusion de la création musicale « savante » qui se font rares. Cette situation est regrettable dans la mesure où l'ouverture du milieu devient compromise à cause du peu de réglementation en matière programmation de la musique contemporaine. Dans le même temps un certain nombre de musiciens embrassent le mouvement de transversalité pour gagner en lieux de diffusion.

A. Les enjeux classiques de la diffusion de la musique contemporaine

La musique contemporaine a des codes d'écoute auxquels il est dur de déroger. La diffusion de la musique contemporaine est conditionnée à des enjeux qui couvrent les lieux de concert et les possibilités de propagation à d'autres formes artistiques. Il est donc intéressant d'ouvrir cette réflexion à un art qui a une longue histoire avec la musique contemporaine : le cinéma.

Les esthétiques musicales et les conditions d'écoute

La diffusion d'une musique nécessite un élément essentiel pour avoir une raison d'être : un auditeur attentif. En matière de musique contemporaine, l'écoute devient un enjeu qui a souvent besoin de conditions particulières. Susanna Mälkki, directrice de l'Ensemble

Intercontemporain (EIC), estime, en mars 2007, qu'elle est plus attirée « par des œuvres plus complexes et qui dévoilent leur richesse après cinq ou dix écoutes successives ! »²⁰⁴. Cette déclaration venant d'une musicienne professionnelle laisse entrevoir l'attention que peut exiger une œuvre de musique contemporaine.

Pierre-Michel Menger étudie dans les années 1970-1980 le public de l'Ensemble Intercontemporain, il remarque ainsi que les trois quarts du public est composé de cadres supérieurs ou de professions intellectuelles. Le capital culturel d'un individu ne garantit pas la compréhension globale de la création musicale « savante », puisque trois quarts de l'ensemble du public estime aussi qu'il est difficile de distinguer les différents courants de la musique contemporaine. Même si le chercheur distingue différentes catégories d'auditeurs, il reconnaît que la majorité du public (les mélomanes, les amateurs de modernité, les professionnels de la musique) est stable. Il ajoute :

« Les auditeurs durablement intéressés par la musique nouvelle se recrutent avant tout parmi les professions intellectuelles et artistiques et celles de l'information, de l'audiovisuel et des spectacles, et que le niveau d'acculturation musicale s'élève avec la régularité de la fréquentation. »²⁰⁵

Une part du public habituée de l'EIC s'impute l'incompréhension de certaines œuvres à cause d'un manque de connaissances musicales pour déchiffrer les subtilités de composition. Un paradoxe apparaît lorsque le caractère incertain de l'accueil positif par l'auditeur devient une « écoute spéculative ». L'auditeur se ravit d'avance d'une nouvelle œuvre parce qu'il est attaché aux notions de modernité, il gagne alors la certitude d'apprécier la nouvelle création. Le seul signe de modernité de l'œuvre suffit à s'attacher les louanges d'une partie de la salle qui espère tirer un bénéfice à l'écoute prolongée des concerts de musique contemporaine. Il serait possible de mobiliser la dynamique de différenciation sociale qui est plus forte que le goût de l'individu. Dans cette perspective, le pacte d'une proximité avec la modernité musicale implique que l'auditeur soit assidu malgré une compréhension relative des œuvres.

Il convient néanmoins de préciser que l'EIC est toujours sous la houlette de Pierre Boulez qui en est le président d'honneur. La musique contemporaine, surtout aujourd'hui, offre un panel plus large d'esthétiques²⁰⁶. En effet, comme le rappelle Makis Solomos le rapport entre les compositeurs et le public, auquel Adorno enjoit de renoncer, semble réapparaître

²⁰⁴ « Les 30 ans de l'Ensemble Intercontemporain », *La Lettre du Musicien*, n°340, mars 2007, p.12.

²⁰⁵ MENGER (Pierre-Michel), *Op. Cit.*, 2003 p. 1183

²⁰⁶ Voir sous-partie suivante

avec les esthétiques nouvelles. Il écrit à ce sujet : « Et c'est sans doute pourquoi la musique contemporaine récente a renoué avec l'idée de beauté, de plaisir et de goût, bien entendu dans une certaine mesure et tout en restant une musique exigeante à l'égard de l'écoute. »²⁰⁷. Le musicologue français insiste toujours sur l'aspect ardu de l'écoute pour la création contemporaine. Une musique contemporaine reste donc une « musique savante » qui est écrite et jugée avec une certaine rigueur musicale. Jacques Toubon, président de la Fevis²⁰⁸, fait état d'une spécialisation du milieu qui requiert une spécialisation de l'écoute ce qui rend impossible de « créer une appétence pour la musique en train de se faire »²⁰⁹. Si la spécialisation est alors nécessaire pour certains, de nombreuses voix se font les avocats du concert comme lieu par défaut de la diffusion. Manoury invite à ce propos le public à venir écouter une musique contemporaine en *live* pour mieux apprécier la qualité²¹⁰. Il est possible de résumer que dans la plupart des cas la musique contemporaine n'est pas propice à une écoute facile ce qui n'encourage pas son décloisonnement.

Le concert

Jacques Toubon cerne très bien l'enjeu du concert classique : « C'est une question de civilisation : jusqu'au début du 20e siècle, on allait au concert pour écouter des œuvres nouvelles. Les choses ont ensuite basculé. On va désormais au concert pour reconnaître ce qu'on connaît. »²¹¹. Mises à part les créations mondiales, il est vrai que l'œuvre peut être éditée sur CD. Cependant, seules quelques œuvres contemporaines/atonales parviennent à vraiment être diffusées par l'industrie du disque qui ne tire pas profit de la musique contemporaine. Le concert de musique contemporaine reste donc souvent l'occasion de découvrir des créations musicales.

Laurent Bayle, actuel président de la Philharmonie de Paris, considère quant à lui que la musique contemporaine et la musique classique renvoient à une même situation défavorable à la diffusion. Les coûts exorbitants de la production d'un tel concert entraînent presque systématiquement des déficits. Il témoigne :

²⁰⁷ SOLOMOS (Makis), « La musique contemporaine est-elle déconnectée du public ? » *Nunc*, n°14, novembre 2007.

²⁰⁸ Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés.

²⁰⁹ TOUBON (Jacques) « La Fevis sert l'intérêt général » entretien réalisé par Antoine Pecqueur et Philippe Thanh *La Lettre du Musicien*, n°397 janvier 2011, p.7.

²¹⁰ « Philippe Manoury invité de la Matinale », *France Musique*, 14 février 2014. (17 min, 35 s) <http://www.francemusique.fr/emission/la-matinale/2013-2014/philippe-manoury-invite-de-la-matinale-02-14-2014-09-51>

²¹¹ TOUBON (Jacques), « La Fevis sert l'intérêt général » entretien réalisé par Antoine Pecqueur et Philippe Thanh *La Lettre du Musicien*, n°397 janvier 2011, p.7.

« Les musiques classique et contemporaine, prises dans l'état de la multiplication des produits culturels éphémères, rencontrent des scores qui peuvent dès lors paraître marginaux. Seul l'opéra, art de représentation par excellence, parvient à faire déplacer un plus large public, ce qui n'est pour ainsi dire jamais le cas de la musique symphonique. »²¹².

La musique contemporaine est principalement jouée par des ensembles spécialisés²¹³ qui ne bénéficient pas de salles très grandes. Pour autant le secteur est dynamique et arrive à dégager une billetterie rentable comme l'atteste notamment Yann Robin, à la direction de l'ensemble Multilatérale²¹⁴. Il annonce fièrement que la plupart de son budget vient de la vente des concerts et désire voir la formation de plus d'ensembles de musique contemporaine pour que de nouveaux lieux ouvrent. L'hypothèse de l'augmentation du nombre d'ensembles qui entraînent une augmentation du public aux concerts n'est pas encore vérifiée sur le long terme mais son témoignage est révélateur d'un certain optimisme du milieu pour l'avenir même du concert.

Le concert est aussi un espace de réinvention de la musique. Ainsi Musique Nouvelle en Liberté encourage la mise en place de programmes mixtes, qui sont devenus la norme pour nombre d'orchestres lorsqu'il s'agit de programmer de la musique contemporaine²¹⁵. De la même manière, pour beaucoup d'acteurs du milieu, le concert reste l'occasion d'encourager la rencontre entre le public et la création musicale « savante »²¹⁶. Même si le public de la musique contemporaine a grandi cela ne signifie pas que la musique contemporaine s'est popularisée radicalement. En ce sens, Duteurtre remarque que les « attentes du public se sont raffinées » et que le public d'habitues devient exigeant. Les spectateurs spécialisés sont désormais réticents à des concerts-lectures où la musique est expliquée ou mise en scène par une introduction parlée²¹⁷. L'élargissement du milieu est donc compromis par la spécialisation du public fidèle qui casse la dynamique de médiation entreprise par les instances musicales.

²¹² BAYLE (Laurent) « Un débat archaïque », dossier « A quoi sert la musique contemporaine ? », dans *La Revue des Deux Mondes*, janvier 2001, p.41.

²¹³ Voir partie sur les ensembles.

²¹⁴ VILAREM (Laurent), « Ensembles contemporains de nouvelles voies », *La Lettre du Musicien*, n°403, mai 2011. .

²¹⁵ « Dossier orchestres », dans *La Lettre du Musicien*, n° 335, novembre 2006.

²¹⁶ LAITHIER (Jean-Marc) « 'Futurs composés' quel avenir pour la création musicale ? », *La Lettre du Musicien*, n°317 octobre 2005. Résumé du débat « Première conjugaison » lors des 2 jours organisés par Futurs Composés les 17 et 18 septembre 2005.

²¹⁷ Novembre 2013, n°439 : A Paris inquiétudes pour la musique contemporaine Entretien avec Benoît Duteurtre p. 34

Le cinéma, un allié pour la diffusion ?

Le cinéma est une alternative à la diffusion de la musique contemporaine selon Alain Surrans²¹⁸. Il distingue deux manières de l'employer, commander une musique contemporaine qui relève d'une esthétique ancienne : un langage tonal et des mélodies entêtantes ou bien recourir à un langage atonal. Dans le cas d'une musique de film atonale, L'actuel directeur de l'Opéra de Rennes regrette qu'elle soit trop souvent un support très utilisé pour les films d'horreur ce qui par répercussion en change la perception sur l'auditeur. Il estime donc : « La musique atonale, malheureusement, dans l'oreille des gens qui ne s'intéressent pas à la musique, est la musique des films qui font peur, donc la musique atonale fait peur. »²¹⁹.

Dans un rapport rendu au Centre National du Cinéma, Marc-Olivier Dupin se penche sur le problème de la musique sur la création cinématographique. Il constate comme Alain Surrans que les esthétiques s'avèrent pauvres lorsqu'elles sont d'inspiration classique. De même, il écrit : « force est de constater que la plupart des musiques pour l'image sont terriblement conventionnelles »²²⁰. Les effets sonores sont souvent répétés d'un film à l'autre avec un but similaire ce qui provoque un code dont beaucoup de réalisateurs se contentent. Dupin estime donc que la musique et le son restent bien en retrait de l'image dans l'audio-visuel, et que l'originalité du scénario prime sur la qualité de la musique. Il conclut que des aides devraient être mises en place pour que les compositeurs d'œuvres originales puissent bénéficier de subventions de la part du CNC. Le compositeur analyse, en effet, que la part du budget de la production d'un film consacrée à la musique est résiduelle. Il reconnaît que cette mesure ne doit pas contraindre le réalisateur dans ses choix mais lui permettre de faire appel à un compositeur de musique contemporaine.

L'exemple le plus symbolique du mariage entre la musique contemporaine et le cinéma est l'emploi de la musique de Ligeti dans *2001 : L'Odyssée de l'Espace* de Stanley Kubrick. Alex Ross rapporte que malgré quelques soucis de procédures d'achat des droits d'auteurs le compositeur lui-même apprécie l'utilisation qu'en fait le réalisateur américain²²¹. Kubrick assortit même la musique du compositeur autrichien à un plan noir pendant deux longues minutes en introduction de son film, cette initiative permet au spectateur de se

²¹⁸ Entretien avec Alain Surrans

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ DUPIN (Marc-Olivier), *La musique à l'image : les enjeux d'une meilleure prise en compte de la musique dans la création cinématographique et audiovisuelle*, Centre National du Cinéma, Octobre 2011.

²²¹ ROSS (Alex), « Kubrick and Ligeti », dans *The New Yorker*, 23 septembre 2013 <<http://www.therestisnoise.com/2013/09/kubrick-and-ligeti.html>> (23/04/2014)

focaliser sur la musique qui sert de matériau au film. Il est plus rare qu'un compositeur de musique « savante » soit mandaté pour créer la bande originale d'un film, notamment parce que la formation que les musiciens reçoivent ne les prépare pas à cette éventualité. Pour résoudre ce problème le nouveau directeur du CNSMDP, Bruno Mantovani concrétise alors l'idée d'une classe de « composition musicale à l'image » en 2013. Il déclare : « Le métier de compositeur de musique de film a beaucoup évolué et [qu]'aujourd'hui, se priver d'un des aspects du métier serait réhibitoire. »²²². Il envisage cette nouvelle classe de composition comme une nouvelle filière professionnelle pour les musiciens²²³. Ces nouvelles mesures peuvent faire du cinéma un nouveau moyen de diffusion pour la musique contemporaine ce qu'il n'est qu'en partie. Les conditions d'écoute sont donc plus commodes au concert qu'au cinéma et la richesse des œuvres souvent supérieures. Cependant la musique contemporaine ne pourrait pas répondre à l'impératif d'ouverture du milieu sans une diffusion qui s'entend au sens plus large, notamment avec les médias et les nouvelles technologies.

B. Une possible amélioration de la diffusion de la musique contemporaine

La diffusion de la musique contemporaine pose problème par son champ d'existence aussi réduit que son public. Un décloisonnement du milieu ne peut pas se passer de la problématique de la diffusion. Les politiques musicales considèrent alternativement des possibilités d'aide aux acteurs qui vont dans ce sens. Mais elles n'élaborent que très rarement des réglementations obligeant certains médias ou institutions musicales récalcitrantes de diffuser la musique contemporaine.

La rare diffusion médiatique de la musique contemporaine

Jack Lang, à son arrivée Rue de Valois, va libéraliser le secteur radiophonique et il expose de ce fait les stations publiques de Radio France à la concurrence des nouvelles stations privées. Les musiques « populaires » qui bénéficient désormais d'une « aura culturelle »²²⁴ avec la politique du ministère sont privilégiées pour passer sur les ondes au détriment des musiques « savantes ». Les radios dans leur ensemble se font le relais des industries musicales et non pas de la création musicale « savante », cette évolution va porter un coup

²²² « Musique on tourne », dans *MagSacem*, n°86, avril 2013, p.16-17.

<http://www.sacem.fr/files/content/sites/fr/files/mediatheque/createur/magsacem/janvier_2013/Magsacem_86_compo_musical_image.pdf> (23/04/2014)

²²³ MANTOVANI (Bruno) « Le Conservatoire ne doit pas former que des virtuoses », dans *La Lettre du Musicien*, n°393, octobre 2010, p. 6.

²²⁴ Voir premier chapitre de la deuxième partie.

bas à la diffusion de la musique contemporaine alors qu'elle ne possède pas en 1980 une place prépondérante dans le paysage radiophonique français. En effet, au moment de la disparition de l'ORTF en 1974, les orchestres régionaux sont démantelés ce qui marque un premier revers essuyé pour la diffusion de la création musicale²²⁵.

Dans son article sur la diffusion de la musique contemporaine, Stéphane Bigot insiste sur le rôle important de Radio France qui continue de supporter la musique contemporaine en engageant des moyens conséquents. Il identifie principalement France Musique comme une antenne militante de la musique contemporaine. Les commandes de pièces sont diffusées dans l'émission hebdomadaire *Alla Breve* et la création musicale est aussi au centre des *Lundis de la contemporaine*, enfin les émissions nocturnes *Electromania* et *Electrain de Nuit* sont consacrées à la musique électroacoustique²²⁶. De plus la Maison de Radio France est lieu propice à l'interprétation de la musique d'aujourd'hui puisqu'elle peut compter sur ses quatre phalanges musicales de grande qualité : l'Orchestre Philharmonique de Radio France, l'Orchestre National de France, la Maitrise de Radio France et le Chœur de Radio France. La musique contemporaine représente 30% de la programmation annuelle de l'Orchestre Philharmonique de Radio France²²⁷. Son chef d'orchestre, Myung-Whun Chung, en poste depuis 2000, estime que son orchestre est celui qui joue le plus le répertoire contemporain au monde²²⁸. Radio France organise aussi le festival de Radio France de Montpellier à la programmation généraliste et développé jusqu'en 2011 par le compositeur René Koering²²⁹. France Musique organise pour sa part Présences, festival parisien centré sur la musique contemporaine.

A propos de la diffusion radiophonique, Alain Surrans conseille dans son rapport à des stations publiques d'être ouvertes sur les répertoires contemporains de la musique « savante ». Il regrette la diminution de 30% de la musique contemporaine sur les ondes de Radio France de 2000 à 2004, notamment avec un certain désengagement de France Culture. Le Mouv' et France Bleue sont visés par ses propositions d'ouvrir les répertoires de musique mais aucune mesure n'a suivi. Il est à remarquer aussi l'absence d'émissions consacrées à la musique contemporaine sur les chaînes publiques, excepté pour de rares

²²⁵ MENGER (Pierre-Michel), *Op. Cit.*, 1979, p. 71

²²⁶ BIGOT (Stéphane), *Art. Cit.*, 2013.

²²⁷ « Dossier orchestres », dans *La Lettre du Musicien*, n° 335, novembre 2006.

²²⁸ « Le « Philhar » de Radio France, 30 ans de musique », dans *La Lettre du Musicien* n°334, novembre 2006, p. 10

²²⁹ « René Koering : "On me fout dehors parce que j'étais proche de Georges Frêche" », dans *Le Midi Libre*, 27 juillet 2011. <<http://www.midilibre.fr/2011/07/27/rene-koering-on-me-fout-dehors-parce-que-j-etais-proche-de-georges-freche,362378.php>> (12/11/2014)

occasions sur Arte. Là encore, aucune réglementation ou avis n'ont été exprimés par le gouvernement pour une meilleure diffusion de cette création musicale. Seule *La Boîte à Musique* de Jean-François Zygel est consacrée à la musique classique mais ne couvre pas réellement les avancées de la musique contemporaine²³⁰.

Une réglementation souhaitée pour encourager la diffusion dans le milieu

La plupart des propositions du rapport d'Alain Surrans sont restées lettre morte. La réglementation souhaitée par de nombreux acteurs a tardé dans de nombreux domaines et notamment celui des Scènes Nationales où l'ouverture à la création musicale a pris du temps. Les mesures proposées par A. Surrans n'ont pas été réalisées pour la plupart bien qu'elles n'impliquent aucune grande débauche de crédits²³¹. Les orchestres jouent de plus en plus de musique contemporaine mais aucune action de la part du ministère de la Culture ne les oblige à jouer une proportion de musique contemporaine dans leur programmation.

La réglementation tardant à prendre en compte les besoins grandissant des ensembles et des festivals, la plupart se regroupent en fédération pour peser de leur poids sur les politiques de diffusions de la musique contemporaine. Ces initiatives privées sont le dynamisme d'un milieu qui n'attend plus qu'une considération plus marquée de la part du ministère comme le montrent les éditoriaux répétés de *La Lettre du Musicien* qui vont dans ce sens²³². Après avoir démontré un réel intérêt pour ce milieu dans les années 1980, les politiques culturelles continuent de soutenir la création musicale mais ne l'impliquent plus aussi ostensiblement dans leurs discours. Le tant-promis Centre National de la Musique²³³ était censé permettre une concertation autour de l'objet de la musique contemporaine et de sa diffusion. Le projet lancé par l'équipe de campagne de Nicolas Sarkozy en 2007 est abandonné en 2013. Aucune mesure compensatrice n'est prévue à ce jour et la musique n'a toujours pas l'équivalent du CNC qui permettrait dans une certaine mesure d'exercer une influence plus grande en matière de musique contemporaine.

Pour Laurent Bayle, la neutralité esthétique de l'Etat se comprend mais il pointe une mauvaise anticipation des politiques culturelles dont le milieu de la musique contemporaine paie aujourd'hui les conséquences. Il déclare dans cette perspective : « Il est vrai qu'il eût parfois mieux valu prendre des initiatives transversales plutôt que de

²³⁰ BIGOT (Stéphane), *Art. Cit.*, 2013.

²³¹ Entretien avec Alain Surrans.

²³² Etude menée sur les publications des années 2000-2014

²³³ THANH (Philippe), « Le budget 2012 du ministère de la Culture », dans *La Lettre du Musicien*, n°408, octobre 2011

multiplier des petites entités exclusivement réservées à la création qui ont constituées des ghettos à leur corps défendant. »²³⁴.

La gratuité : une solution pour la musique contemporaine ?

La musique « savante » engage habituellement des budgets conséquents, il est rare de trouver une institution du secteur qui fonctionne sans subvention pour supporter les coûts financiers de son activité. La gratuité des concerts devient alors une action extrêmement dépensière mais il convient de distinguer l'intérêt d'une telle mesure pour une meilleure diffusion de la création musicale « sérieuse ». Pour Guy Saez, la notion de gratuité revient à celle d'un don de l'Etat pour l'ensemble de la population parce que les impôts comblent le manque à gagner²³⁵. Dans son entretien, Claude Samuel considère, pour sa part, la gratuité comme une manière d'offrir une « rétribution » à la population. Le caractère non-payant de la manifestation est instauré pour partager une création de musique contemporaine. Cette décision encourage la curiosité du potentiel spectateur par rapport au concert, puisqu'il n'a rien à y perdre sinon le fait d'être déçu. Le succès de l'initiative de concerts gratuits pour le Centre Acanthes à Avignon et à Metz est la preuve que le public timide face à une telle musique peut s'agrandir au fil des années. Le journaliste Antoine Pecqueur signale à ce propos : « On remarquera également que certains répertoires plus difficiles d'accès, donnent souvent lieu à des propositions gratuites, afin d'accroître la fréquentation. ». Dans cette perspective René Koering est considéré comme un pionnier, le festival Radio France-Montpellier, qu'il dirige à partir de 1985, initie la gratuité de la majorité de ses concerts et enregistre une hausse de la fréquentation du public²³⁶. Le même compositeur instaure les week-ends de concerts gratuits donnés à la Maison de Radio France, initiative qui connaît cependant une interruption.

La gratuité comme moyen de démocratisation a ses limites, et ne peut s'imposer comme l'unique solution pour parvenir à la démocratisation de la musique contemporaine. Le concert gratuit est nécessairement assisté par des fonds publics, il nécessite une extension de budget par l'Etat ou les collectivités. Cette possibilité est rare et la conjoncture actuelle montre que le ministère de la Culture a des difficultés à « sanctuariser » le budget de la Culture. En outre, la gratuité ne remplace pas une médiation selon le journaliste Antoine

²³⁴ BAYLE (Laurent), « Un débat archaïque », Dossier : « A quoi sert la musique contemporaine ? », dans *La Revue des Deux Mondes* n° Janvier 2001.

²³⁵ PECQUEUR Antoine « La gratuité des pratiques culturelles », dans *La Lettre du Musicien*, n°440, novembre 2013, p. 6

²³⁶ *Ibid.*

Pecqueur qui illustre son propos de cette manière : « on a pu voir par exemple [...] des personnes entrer dans le théâtre de Châtelet et discuter à haute voix. De l'impolitesse insupportable ? Peut-être aussi un déficit de médiation et d'accompagnement d'un public non formé aux concerts classiques. »²³⁷. Ces manifestations gratuites ne doivent pas non plus faire fuir le public habitué à la musique contemporaine qui est certes réduit mais reste stable.

C. La transversalité comme moyen de diffuser

La transversalité offre de nouveaux horizons artistiques ce qui par voie de conséquences fait rencontrer des domaines artistiques différents. La musique contemporaine connaît ce phénomène depuis les années 2000 et ce qui engendre une nouvelle manière de penser la représentation musicale. Un nouveau rapport au public émerge de ces pratiques.

Un engouement pour la transversalité en musique contemporaine

Figure importante de la musique contemporaine, Laurent Bayle est le fondateur du festival Musica, il a dirigé l'Ircam de 1991 à 2002 et est actuellement en charge du projet de la Philharmonie de Paris. Dans un article publié en 2001²³⁸, il prédit que la musique contemporaine pourra se démocratiser par le mélange des formes « savantes » et « populaires » de la musique à l'intérieur « d'un même lieu et d'une même programmation ». Cette approche est celle de la pluridisciplinarité présente dans la musique contemporaine avec les festivals d'art contemporain qui invitent plusieurs arts vivants à se produire dans un même lieu²³⁹. La notion de transdisciplinarité (ou transversalité) est, elle, plus récente pour la musique contemporaine. Il s'agit de produire une œuvre où plusieurs arts se rencontrent²⁴⁰. Plusieurs grandes figures de la musique (Lockwood, Mantovani...) ²⁴¹ se sont déclarées pour une transversalité à l'intérieur des conservatoires. La musique contemporaine se voit donc mêler à des projets artistiques où se mélangent d'autres arts vivants ou plastiques. Les ensembles de musique contemporaine suivent ainsi la voie de la transdisciplinarité avec des spectacles interdisciplinaires. Cette

²³⁷ *Ibid.*, p.7

²³⁸ BAYLE (Laurent), « Un débat archaïque », Dossier : « A quoi sert la musique contemporaine ? », dans *La Revue des Deux Mondes* n° Janvier 2001.

²³⁹ Le festival international d'art contemporain de Royan, fondé par Claude Samuel est un bon exemple de la pluridisciplinarité des événements.

²⁴⁰ SIROT (Jacques) et NORMAN (Jane), *Transdisciplinarité et genèse de nouvelles formes artistiques*, rapport d'étude à la Délégation aux Arts plastiques, Ministère de la Culture, novembre 1999, p.17.

²⁴¹ MANTOVANI (Bruno) « Le Conservatoire ne doit pas former que des virtuoses », dans *La Lettre du Musicien*, n°393.

démarche est bénéfique puisqu'elle permet d'avoir de nouveaux partenaires pour de nouveaux financements et un public qui rajeunit.²⁴²

La transversalité fait l'objet d'un débat à l'Académie des Beaux-Arts en 2009, les académiciens y reconnaissent l'essor de ce phénomène avec l'art contemporain mais le rapprochent d'expériences et de réflexions plus anciennes. Aujourd'hui les repères sont moins visibles qu'au siècle passé, François-Bernard Mâche met en garde cependant contre une tendance qui pourrait amener à un « amateurisme généralisé ». Il nuance tout de même sa pensée en convenant que : « Si la transversalité est ressentie par l'artiste comme une nécessité esthétique et non comme un artifice, elle peut permettre un renouvellement de l'art. »²⁴³. Le compositeur conceptualise un nouveau dilemme corollaire à cette nouvelle « transversalité » : qui du « métissage » ou de la « métaphore » aura raison de la musique ? Mâche distingue donc le premier qui consiste à « unir les disciplines de façon à définir un art nouveau », du second : « nourrissant une discipline grâce aux propriétés de l'autre ». L'art total étant une utopie, il est important pour F.-B. Mâche que la musique ne soit pas désavouée dans les œuvres produites. Pour autant la musique contemporaine mélangée à d'autres arts est une possibilité de gagner en lieux de diffusion.

Une nouvelle forme artistique plus à même de plaire aux lieux de diffusion

Ainsi, en plus de connaître une pluralité d'esthétiques depuis les années 1980, la musique contemporaine en embrassant la vague de transversalité devient un milieu artistique avec une définition qui s'en voit complexifiée. Des ensembles spécialisés en musique contemporaine se confrontent à d'autres arts et travaillent avec le cirque ou le théâtre. Ce rapprochement représente donc l'opportunité qu'ils soient programmés par les salles généralistes où les musiques actuelles sont plus entendues que la création musicale « savante ». L'exemple de l'ensemble Télémaque qui travaille dès 2001 avec le Cirque Plume et le metteur en scène Olivier Py prouve que la transversalité n'est pas synonyme de travestissement sans qualité.

Dans un contexte de crise économique Roland Hayrabetian, directeur musical de Musicatreize, témoigne : « Certains théâtres et scènes nationales sont affaiblis financièrement et, comme ces dernières cherchent à remplir à coup sûr, c'est forcément la

²⁴² VILAREM (Laurent), « Ensembles contemporains de nouvelles voies », dans *La Lettre du Musicien*, n°403, mai 2011, p.14.

²⁴³ MÂCHE (François Bernard), « La transversalité, une nécessité esthétique » dans *La Lettre des Beaux-Arts*, n° 58, automne 2009

musique contemporaine qui en pâtit la première. »²⁴⁴. La transversalité est donc l'occasion de diversifier le programme de ces salles sans faire fuir un public qui serait réticent à l'idée d'assister à un concert de musique contemporaine. Pour les musiciens, l'enjeu de la diffusion par ces projets transdisciplinaires permet d'attirer de nouveaux spectateurs à s'intéresser à la création musicale « savante ». L'aspect du récent du phénomène de la transversalité reste encore difficile à analyser, notamment à cause de l'absence de travaux de grande envergure dans le milieu de la musique contemporaine.

Lors du colloque qui s'est déroulé à l'occasion le festival des 38e Rugissants, plusieurs professionnels estiment que la musique contemporaine vit une époque charnière notamment par le décloisonnement qu'opère la transversalité. Le journaliste Laurent Vilarem, présent au colloque, conclut son article ainsi : « Le moment n'étant plus au cloisonnement, la musique de 'tradition écrite' verra sa belle histoire s'ouvrir de plus en plus au monde qui l'entoure. »²⁴⁵.

Le concert ou le cinéma ne s'offrent donc plus comme unique moyen de diffusion puisque la transversalité provoque une nouvelle manière de faire de la musique contemporaine. Face à l'absence de mesure prise depuis les années 1980 pour une plus grande médiatisation de la musique contemporaine, les acteurs du milieu cherchent une alternative pour une plus grande diffusion. Néanmoins il est important de se demander pourquoi l'Etat n'encourage pas une formation des mélomanes afin que cette musique subventionnée trouve enfin son public.

Chapitre 6 - Des musiciens amateurs plutôt que des mélomanes avertis

Le titre de ce chapitre est inspiré de l'article d'Anne Veitl « Des mélomanes ou des musiciens ? », au cours duquel, la chercheuse dresse un portrait des politiques culturelles de la musique. Elle envisage leur existence de 1965 à 1997 comme principalement dirigée vers la pratique de la musique mais estime que l'arrivée de la DMDTS en 1997 marque un tournant pour amener les politiques culturelles à penser une meilleure diffusion de la musique. Tout en suivant la réflexion d'Anne Veitl, ce chapitre tâche de conceptualiser

²⁴⁴ VILAREM (Laurent), « Ensembles contemporains de nouvelles voies », dans *La Lettre du Musicien*, n°403, mai 2011, p.14

²⁴⁵ VILAREM (Laurent) « La musique contemporaine est-elle toujours contemporaine ? », dans *La Lettre du Musicien*, n°368, février 2009, p.12. Colloque (dans le cadre du festival Les 38e Rugissants) dont les interventions sont résumées.

cette formation musicale qui concerne, depuis Landowski, plus les musiciens que celle des mélomanes bien qu'elle soit remise en question depuis la fin des années 1990.

A. Le changement dans les conservatoires

Le conservatoire est le lieu par excellence de la formation musicale. Son réseau est largement rénové avec l'action de Marcel Landowski mais il n'est ouvert sur les esthétiques contemporaines ou bien même aux musiques dites « populaires » qu'avec l'arrivée de Maurice Fleuret. L'ouverture du conservatoire se fait progressivement et connaît quelques accrochages entre les tenants de la formation classique et ceux qui insufflent une vision transversale de la pédagogie.

Un système hérité du plan Landowski

Lorsque Landowski présente son « Plan de 10 ans », l'objectif affiché est de restaurer la qualité musicale française. Pour ce faire, le premier directeur du Service de la Musique pense, en 1969, un système de la formation musicale pyramidale. Au premier échelon les écoles de musiques et conservatoires couvrent l'ensemble du territoire puis les conservatoires se raréfient en fonction du niveau d'enseignement pour finir sur les conservatoires nationaux supérieurs de musique où prévaut l'excellence musicale. Le dispositif de l'enseignement musical dans ces institutions est égalitaire à sa base puisqu'il se destine à être accessible à chaque enfant français²⁴⁶. Cependant, il vise aussi à sélectionner les meilleurs musiciens parmi tous les élèves accueillis par les conservatoires. L'objectif professionnaliste du « Plan de 10 ans » est lié à l'ambition d'excellence affichée pour la restructuration des lieux de représentation de la musique « savante ». Cet élan musical a donc pour finalité de renouveler les rangs des instrumentistes des orchestres et opéras de régions et de proposer une offre musicale en France.

Même si le « Plan de 10 ans » n'est pas réalisé dans son ensemble en 1979, le travail est remarquable sur l'avancée de l'enseignement de la musique, dans un état déplorable à l'annonce des mesures de Landowski. Anne Veitl et Noémi Duchemin dressent le bilan de cette première politique de la musique : « En 1979, un conservatoire supérieur existe à Lyon, on dénombre vingt-six conservatoires, quarante école nationales, vingt-quatre écoles agréées. »²⁴⁷. En outre, des avancées sont réalisées pour les élèves qui concilient le

²⁴⁶ COMBES Malika, COMBES Malika « La musique contemporaine et l'école », in *Transposition. Musique et sciences sociales*, 2013, p.11. <<http://transposition-revue.org/La-musique-contemporaine-et-l>> (16/04/2014)

²⁴⁷ VEITL (Anne) et DUCHEMIN (Noémi), *Op. Cit.* p.117

conservatoire et les cours : dès 1967 des classes à horaires aménagées sont mises en place et en 1972 un diplôme consacre le métier de musicien : le baccalauréat « technicien musique ».

Le contenu des enseignements donnés dans ces structures n'est dirigé que vers la formation à un répertoire classique avec la prépondérance du solfège et l'apprentissage d'un instrument d'orchestre²⁴⁸. La musique contemporaine n'y est pas la bienvenue et les cours de conservatoires se penchent peu sur la musique atonale. Ce manque de formation crée aussi un fossé entre les œuvres composées et les interprètes²⁴⁹. Il faut attendre les discours de Jack Lang et de Maurice Fleuret pour voir les musiques non « savantes » devenir assez légitimes pour être apprises au conservatoire et pour ne plus en bannir l'accès à la musique contemporaine.

Des conservatoires de moins en moins conservateurs

L'arrivée de Maurice Fleuret à la direction de la Musique va marquer une rupture dans la considération de l'enseignement musical. L'équipe ministérielle se retrouve dans une situation totalement différente de celle de Landowski. La pratique musicale touche désormais un fort pourcentage de la population et étonne même les professionnels du milieu. Alain Surrans témoigne donc de l'enthousiasme au sein du ministère de voir qu'« un Français sur dix jouait de la musique » ce qui décide Jack Lang d'organiser « la fête de la musique ». La musique se distingue des autres politiques culturelles par l'ampleur de la pratique musicale qui grandit sous Fleuret notamment par l'acceptation de la pratique en amateur. Les conservatoires ne se voient plus imposer l'objectif du professionnalisme de la musique pour les élèves. Le nombre de musiciens amateurs en France grandit et atteint dix millions en 1990 alors qu'ils étaient deux fois moins nombreux quinze ans auparavant. Cette progression s'explique aussi par une ouverture aux « musiques populaires ».

A partir de 1982, le message du ministère de la Culture consacre l'égale dignité des musiques et porte ses fruits dans le milieu des conservatoires. Ces institutions musicales s'ouvrent à d'autres pratiques de la musique classique et attirent donc plus d'élèves. Le ministère travaille à prodiguer des lieux de répétitions aptes à la pratique en groupes ou en chorales en dehors du conservatoire. Cet encouragement à créer des ensembles musicaux

²⁴⁸ VEITL (Anne), « Des mélomanes ou des musiciens ? » Les enjeux d'une politique de la musique (1965-1998) *Le Débat*, 2001 n°116, p. 90

²⁴⁹ Voir dernier chapitre.

rejoint l'idéal de Fleuret de provoquer « une société de création ». Cependant, les lieux de composition de la musique contemporaine ne sont pas similaires à ceux de la pratique en amateur. La musique contemporaine ne va être que très peu touchée par l'amplification du phénomène de pratique musicale alors même qu'elle gagne en légitimité. Jesus Aguila considère que la réelle passation de pouvoir entre un académisme tonal et formation aux nouvelles techniques de compositions atonales se fait dans les conservatoires²⁵⁰. La nomination de Fleuret est en phase avec l'arrivée à la tête des conservatoires d'une génération de musiciens qui œuvrent pour l'apprentissage des nouvelles techniques instrumentales. Ainsi « l'incurie du Conservatoire », selon les termes de Boulez va connaître un bouleversement dans son répertoire et ses méthodes de travail. Aguila considère que les générations nées en 1950-1960 et en 1975-1985 n'ont plus de problèmes d'apprentissage parce que les « institutions d'enseignement supérieur ont fini par s'adapter »²⁵¹. Il est possible de se voir dessiner un contretemps paradoxal. Tout d'abord, une politique musicale légitime la musique atonale et toutes les esthétiques de la musique contemporaine. Mais la génération de musiciens qui en tire des enseignements arrive sur le marché de l'emploi musical avec une voire deux décennies d'écart. En outre, alors que la musique contemporaine est enfin reconnue, elle est noyée dans la masse de musiques « populaires » qui font aussi leur entrée au conservatoire. Enfin, les interprètes des orchestres qui sont déjà en activité ne jouent pas mieux la musique contemporaine dans les années 1980 bien que des mesures de grande ampleur soient prises en sa faveur. Un décalage flagrant s'opère donc entre le moment où la musique contemporaine a le droit de cité dans le milieu de la musique « savante » et le moment où les conséquences de cette émergence sont visibles dans les conservatoires et dans les politiques culturelles.

Le rapport Lockwood : la résistance du milieu classique

Au début de l'année 2012, Didier Lockwood, violoniste virtuose de jazz, publie un rapport sous le titre *Quelles méthodes d'apprentissage et de transmission de la musique aujourd'hui ?*²⁵² qui répond à une mission de réflexion sur la démocratisation de l'enseignement de la musique demandée par le ministère de la Culture. Cette publication ravive le débat sur la place et la mission du conservatoire.

²⁵⁰ AGUILA (Jesus), « Les enjeux de l'enseignement supérieur de la musique », dans *La Lettre du Musicien*, n°430, mars 2013, p.29-31.

²⁵¹ AGUILA (Jesus), « Les enjeux de l'enseignement supérieur de la musique », dans *La Lettre du Musicien*, n°430, mars 2013, p.31.

²⁵² LOCKWOOD (Didier) coll., *Quelles méthodes d'apprentissage et de transmission de la musique aujourd'hui ?*, Ministère de la Culture et de la Communication, Janvier 2012

La commission en charge de sa composition est composée par un large spectre de musiciens d'horizons différents, le compositeur Mantovani, directeur du CNSM se retrouve donc aux côtés de Manu Katché, batteur de jazz et du chanteur Michel Jonasz. Les conclusions de ce rapport réfutent la théorie selon laquelle un enfant doit passer par l'apprentissage classique d'un instrument pour pouvoir jouer d'autres esthétiques. Bien qu'il reconnaisse deux domaines bien distincts : la musique « savante » de tradition écrite et la musique « populaire » de tradition orale, Lockwood refuse d'ériger la tradition écrite comme la seule manière d'apprendre la musique.

En remarquant que l'épreuve de « l'Histoire des arts » au collège ne considère pas la spécificité d'un art mais aborde la matière par la transversalité entre les arts, le rapport s'en inspire pour introduire l'idée d'une « école des arts ». Le conservatoire à cause de son nom rappellerait un patrimoine ancien qui n'est pas ouvert à la nouveauté artistique et devrait donc opter pour une dénomination moins péjorative sclérosante. La présence des arts dans un même lieu et leur apport les uns aux autres permettraient de faire cohabiter les élèves des différents domaines²⁵³. Lockwood et sa commission reprennent donc l'évolution des politiques culturelles et des projets artistiques pour encourager cette pratique qui devient l'outil d'une meilleure démocratisation musicale. Seul 1% des élèves qui sortent du conservatoire deviennent musiciens professionnels. Le conservatoire doit donc, selon le rapport, endosser désormais la mission de démocratisation en enseignant des « pratiques » hybrides.

La publication de ce rapport a provoqué de nombreuses réactions de la part de personnes appartenant à un milieu classique conservateur mais aussi des professionnels du secteur concerné. L'Union Nationale des Directeurs de Conservatoires réagit longuement dans *La Lettre du Musicien* aux conclusions du rapport²⁵⁴. Elle reproche le manque de rigueur des rapporteurs qui n'ont pas justifié qu'il était plus efficient d'amener les élèves à des figures ou des œuvres du passé par les « cultures d'aujourd'hui ». Dans la lettre de l'union, transparaît aussi le refus d'abandonner l'apprentissage de la musique autrement que par la « tradition écrite ». L'UNDC fustige ensuite le mépris pour les conservatoires que le rapport, selon elle, exprime quand il souhaite que le jazz et les musiques actuelles en général y soient enseignés, puisque tel serait déjà le cas dans ces institutions musicales.

253 « Comment démocratiser l'enseignement de la musique entretien avec Lockwood », dans *La Lettre du Musicien*, n° 413, en février 2012

254 « L'UNDC réagit au rapport Lockwood », dans *La Lettre du Musicien*, n° 415, en avril 2012.

Pour finir, l'UNDC reproche au rapport ses déclarations de bonnes intentions sans pouvoir promettre de nouvelles sources de financement pour les mesures pensées.

La polémique créée autour du rapport occulte totalement le problème de la démocratisation de la musique contemporaine qui est en soi aussi une culture d'aujourd'hui. Le débat des conservatoires semble donc se figer autour de la confrontation « musiques populaires » et « musique sérieuse », cette dernière étant perçue dans le rapport Lockwood comme un patrimoine ancien et donc au sens de musique classique. La publication du rapport n'a pas été l'occasion pour les protagonistes de la querelle de soulever le problème de l'ouverture des élèves à la musique contemporaine. La très fréquente complexité d'exécution des œuvres contemporaines réserve son apprentissage à des élèves qui ont une bonne maîtrise de leur instrument ce qui réduit d'autant les possibilités de faire partager leur apprentissage à une plus grande base d'élèves.

B. La collaboration avec le ministère de l'Education tuée dans l'œuf

La formation musicale à l'école est une ambition des premières années de la III^e République. Elle doit permettre à l'enfant d'apprendre le langage de la musique avec lequel il pourrait ensuite comprendre la richesse d'une œuvre musicale dans la même mesure que celle d'une œuvre littéraire. Néanmoins cette volonté de l'Etat se heurte à une réalité où l'enseignant ne peut faire office de pédagogue musical et répond prioritairement à d'autres impératifs. Or, derrière cette problématique de la musique à l'école se trouve l'ambition d'une démocratisation musicale et donc celle de l'ouverture du milieu de la musique contemporaine.

Une volonté d'une éducation musicale

L'ambition de l'éducation musicale de l'enfant est assez ancienne et débute avec les premières lois initiant l'école en France. Dès la loi de Jules Ferry en 1882, la musique est enseignée à l'école conforme avec l'idée de « composer le citoyen »²⁵⁵. Cette dernière notion marque le rapport particulier à la musique par la III^e République. Si la musique est classée au rang des humanismes à l'école, son apprentissage se délite inexorablement au fil

²⁵⁵ Selon l'expression tirée du livre *Composing the citizen Citizen : Music as Public Utility in Third Republic France*, où l'auteur aborde la musique et son usage afin de façonner le citoyen avec des repères musicaux durant la III^e République. La musique devient alors un marqueur social mais aussi un marqueur idéologique d'où émerge un contrôle renforcé de l'Etat qui institue la musique au « public utility » (service public) afin de contrôler cette pratique culturelle. L'auteur identifie donc une période qui explique ce rapport spécial qui lie l'Etat français à la musique. LLANO (Samuel) « Jann Pasler, *Composing the Citizen : Music as Public Utility in Third Republic France* », in *Transposition. Musique et sciences sociales*, 2011 (1) <http://transposition-revue.org/article/jann-pasler-composing-the-citizen>

des années, faute de réforme pédagogique. Un seul texte sera écrit de 1946 à 1969 sur la discipline et qui conseille à l'instruction publique une pédagogie expérimentale. L'apprentissage de la musique à l'école est souvent écarté par les enseignants eux-mêmes, Malika Combes cite un chiffre évocateur : « En 1966, selon le pédagogue réformateur Marcel Corneloup, deux instituteurs sur trois renoncent à cet enseignement. »²⁵⁶. La chercheuse française estime qu'un fossé se creuse entre l'enseignement tel qu'il est exigé, la réalité sur le terrain et cette situation qui se développe dans la première partie du XXe siècle n'est toujours pas réglée. En outre, les enseignants manquent de formation, ils ne connaissent pas le monde de la musique savante, et le solfège, quand il est enseigné, est trop strict. Pour résoudre cette crise de l'enseignement des conseillers pédagogiques pour la musique et les arts sont créés en 1975, des classes à horaires aménagés voient le jour, et les délégués régionaux encouragent l'émergence d'associations musicales qui contribuent à former les instituteurs. Néanmoins, la musique « savante » est souvent absente des cours de musique et la musique contemporaine n'est pas présente dans les programmes ce qui contribue aussi à éloigner de ce milieu les jeunes générations qui se créent une « culture jeune »²⁵⁷. En 1977, *L'Éveil musical de l'enfant*, Madeleine Gagnard, professeur au lycée expérimental de Sèvres, va attaquer les méthodes inapplicables de l'Etat et son désengagement dans l'enseignement de la musique. Les ministères sont alors dénoncés comme aveugles aux changements intervenus depuis 1945. Une « mission d'action culturelle en milieu scolaire », créée par Jean-Claude Luc est active jusqu'en 1986, elle autorise notamment les interventions d'acteurs extérieurs à l'école pour enseigner la musique. Les PACTE (Projets d'Activités Educatives et Culturelles), prolongés en 1981 par les PAE (Projets d'action éducative) généralisent les interventions extérieures destinées aux enfants de maternelle et d'école primaire pour découvrir la musique contemporaine²⁵⁸. La musique contemporaine n'est pas véhiculée par les enseignants mais l'Etat laisse l'initiative de la pédagogie aux acteurs du milieu de création musicale. Cette perspective crée une disparité plus grande dans la démocratisation de la musique contemporaine puisque les connaissances des élèves en la matière dépendent de leur proximité géographique avec ces acteurs. Lors de la rencontre avec des lycéens participant au Grand Prix Lycéen des Compositeurs, le compositeur Connesson remarque d'ailleurs le faible

²⁵⁶ COMBES (Malika), *Op. Cit.*, 2013.

²⁵⁷ COMBES Malika « La musique contemporaine et l'école », in *Transposition. Musique et sciences sociales*, 2013 (2) <http://transposition-revue.org/La-musique-contemporaine-et-l>

²⁵⁸ « Historique : L'éducation artistique à travers ses grandes dates », Ministère de la Culture et de la Communication <<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/education-artistique/educart/dates.htm>> (12/05/2014)

savoir des jeunes sur la musique « savante » et déplore le rôle de l'éducation musicale à l'école. L'option musique au baccalauréat, qui est pour plusieurs générations de lycéens la première rencontre avec la musique contemporaine, ne semble plus programmer systématiquement une œuvre appartenant à ce répertoire depuis 2008. Cette décision suscite le grand désarroi des acteurs du milieu de la musique contemporaine²⁵⁹ et marque encore une fois l'absence d'une réelle coordination des actions du ministère de la Culture et celui de l'Enseignement national.

Une collaboration avortée : cause de l'échec de la démocratisation ?

En 2007, après l'élection de Nicolas Sarkozy, Christine Albanel, ministre de la Culture reçoit dans sa lettre de mission de la part de François Fillon qui lui indique :

« Votre première mission sera de mettre en œuvre l'objectif de démocratisation culturelle. Celle-ci a globalement échoué parce qu'elle ne s'est appuyée ni sur l'école, ni sur les médias, et que la politique culturelle s'est davantage attachée à augmenter l'offre qu'à élargir les publics. »²⁶⁰

Cette vision de la démocratisation qui échoue à cause d'une barrière trop étanche entre les ministères de l'Education et de la Culture est aussi développée dans le livre *La Culture pour qui ?* paru un an plus tôt et écrit par le délégué national de Syndeac²⁶¹ : Jean-Claude Wallach. Au regard des échecs de l'éducation musicale qui sont d'autant plus retentissants pour le cas de la musique contemporaine, l'absence de politique concertée entre les deux ministères ne permet sa démocratisation dès l'école. Néanmoins, il est intéressant de voir cette situation par le biais de la réflexion de Pierre-Michel Menger, formulée près de trente ans auparavant. Il écrit : « Comme l'école est un des lieux par excellence où ce qui est enseigné devient légitime, tous les secteurs du marché culturel où l'offre ne rencontre qu'une très faible demande en attendent tout »²⁶². Cependant, il examine l'objet même de la musique contemporaine qui n'est pas une offre culturelle comme les autres. Menger dégage plutôt ici une inadéquation entre la complexité intellectuelle de l'art présenté et la jeunesse des élèves. La musique contemporaine serait donc logiquement absente de l'enseignement musical à cause de deux facteurs principaux : le premier serait une méconnaissance de cette musique qui persiste dans le corps enseignant et le deuxième la trop grande difficulté d'approcher cet art pour de jeunes enfants. Malgré l'intention du

²⁵⁹ FRIEDERICH (Stéphane), « Les 15 ans de l'Ensemble orchestral contemporain », dans *La Lettre du Musicien*, n°353, février 2008, p. 11.

²⁶⁰ Citation tirée de l'article : « Les nouvelles priorités du ministère de la Culture », *La Lettre du Musicien*, n°346, septembre 2007, p.5

²⁶¹ Syndicat National des Entreprises Artistiques et Culturelles

²⁶² PM Menger, *Op. Cit.*, 1979, p. 13

gouvernement de remettre au goût du jour une politique de démocratisation, cela n'a eu que peu de répercussions concernant la culture en général et la musique contemporaine en particulier.

C. Les nouvelles possibilités numériques

Les avancées technologiques ont une histoire avec la musique contemporaine, notamment le courant de la « recherche musicale », mais le bouleversement du numérique et d'internet instaure une nouvelle ère des pratiques culturelles. La musique contemporaine bien qu'enthousiaste à l'horizon d'une révolution des nouvelles technologies ne bénéficie pas du poids des industries culturelles pour conquérir ce nouveau médium. En outre, si la musique contemporaine se sert de cet outil, il semble néanmoins que ne le fasse pas dans une optique de démocratisation musicale.

La révolution internet porteuse d'espoir dans le milieu de la musique sérieuse

La révolution numérique change les pratiques culturelles des Français qui passent désormais beaucoup de temps sur les écrans. L'écoute de musique se fait désormais via le numérique, et il est d'ailleurs observable une nette augmentation de la consommation quotidienne de musique hors radio avec la numérisation de la musique. Une large part de la population n'est tout de même pas touchée par cette révolution, en 2009 : 24% des Français ne pratiquent aucune activité culturelle, n'utilisent guère internet, mais regardent plus facilement la télévision²⁶³. Si les pratiques culturelles, concernant la musique et le cinéma changent leur rapport au public du fait d'internet, il est difficile de conclure à une démocratisation de ces arts. En effet, une frange de la société continue à être maintenue à l'écart de ce bouleversement.

Cependant internet provoque un certain consensus dans le milieu de la musique contemporaine. Un « regain d'optimisme » secoue la profession des musiciens²⁶⁴ face à cet outil qui permet de nouvelles perspectives sur les œuvres jouées. En outre, le contact avec le public peut désormais se faire de manière immédiate et la diffusion de la musique contemporaine gagne en facilité. Laurent Bayle déclare dans ce sens que le

²⁶³ THANH Philippe, « Les Français et la culture à l'ère numérique », *La Lettre du Musicien*, n°379, novembre 2009.

²⁶⁴ « 'Futurs composés' quel avenir pour la création musicale ? », *La Lettre du Musicien*, n°317, octobre 2005.

décloisonnement de la musique savante passera par internet²⁶⁵. Le format numérique libère la musique des formats conventionnels comme celui du disque ce qui peut aussi stimuler l'esprit créatif des compositeurs. Jean-Yves Bosseur espère à ce propos que : « les réseaux Internet permettront de multiplier les contacts entre les individus qui ont choisi de résister au nivellement provoqué par la mondialisation. »²⁶⁶. Mais le conformisme culturel que redoute le compositeur ne serait-il pas, lui-même, accentué par la révolution numérique, puisque les industries culturelles exploitent aussi ce médium ?

Les industries culturelles restent omniprésentes

Les industries culturelles considèrent aussi internet comme une opportunité pour la communication de leur artiste. Dans l'étude d'Irène Bastard²⁶⁷, il est démontré que tous les artistes possèdent désormais visibilité avec internet. Sur le web l'autopromotion d'un artiste ou d'une entreprise culturelle peut être facilitée par l'absence de médiation entre la recherche et la source d'informations. Néanmoins, il est démontré que la popularité du style musical influence la notoriété en termes de quantité de retour sur les performances sur internet. Ainsi les artistes bénéficient aussi de la vitalité et de la popularité du milieu artistique dans lequel ils évoluent.

Les industries culturelles, bien qu'elles connaissent la crise de l'industrie du disque²⁶⁸, trouvent dans internet une possibilité de faire la promotion et transmettre une information encore plus rapidement. La musique est désormais considérée comme gratuite mais l'activité sur les réseaux sociaux se concentre sur les artistes déjà populaires et adouées par une couverture médiatique. Un artiste connu devient encore plus rapidement connu de tous et ses nouveautés sont suivies par un public virtuel.

Les chercheurs montrent néanmoins que les internets rendent possible l'émergence de musiciens uniquement par la mise en réseau des œuvres musicales. Cette communication « artisanale » (bouche à oreille par écrans) peut être à la source d'un phénomène de diffusion à grande échelle. Mais si cette tendance existe, à laquelle on peut associer le plébiscite financier du crowdfunding, elle concerne majoritairement les musiques actuelles et principalement dans ses formes les plus populaires. L'idéal de décloisonnement ou

²⁶⁵ BAYLE (Laurent), « Un débat archaïque », Dossier : « A quoi sert la musique contemporaine ? », dans *La Revue des Deux Mondes* n° Janvier 2001.

²⁶⁶ BOSSEUR (Jean-Yves), « De la consommation à la création », *Nunc*, n°14, novembre 2007

²⁶⁷ Bastard (Irène) *et al.*, « De la visibilité à l'attention : les musiciens sur Internet », *Réseaux*, 2012, n° 175, p. 19-42.

²⁶⁸ *Ibid.*

même de démocratisation de la musique contemporaine ne se fait donc pas par internet. Les musiques dont l'émergence est récente comme le rap ou bien le R'n'B s'adaptent mieux à ce moyen de communiquer. Son jeune public utilise internet de manière naturelle et se tient au courant des nouveautés artistiques directement sur le web. En guise de comparaison, le groupe de hip-hop « 1995 » qui crée sa page Facebook en 2009 récolte aujourd'hui plus de 500 000 *likes* alors que l'Orchestre National d'Ile de France dont l'existence est plus ancienne mais qui crée sa page Facebook la même année peine à récolter aujourd'hui plus 3 000 *likes*. La seule formation de musique classique qui parvient à dépasser la barre des 500 000 *likes* sur sa page Facebook est l'Orchestre Philharmonique de New-York. Cette comparaison qui est, en bien des points, contestable n'a pas d'autre intérêt que de montrer que la musique contemporaine ou la musique « savante » rencontrent des difficultés à profiter de ces nouveaux outils malgré de nombreux efforts. Une hypothèse probable serait que leur public habituel ne semble pas suivre l'engouement prononcé par les musiciens à l'encontre des nouvelles possibilités d'internet.

Des outils développés pour les spécialistes

Certes le public de la musique contemporaine, plus âgé que celui du hip-hop, utilise sans doute internet de manière moins instinctive. Il est, toutefois, à noter que les outils développés par le milieu de la musique contemporaine sont aussi souvent destinés à des spécialistes. Nous étudierons principalement l'exemple du portail de la musique contemporaine²⁶⁹ afin d'étayer cette affirmation.

Le portail de la musique contemporaine est développé par plusieurs acteurs prépondérants de la musique contemporaine dès 2007. Le site rassemble sous une interface peu dynamique une base de données présentant la musique contemporaine, ses acteurs et mettant à dispositions plus de 27 000 documents (livres, extraits sonores, partitions, vidéos, témoignage...). Une ambition de partager le patrimoine de la musique contemporaine avec un public novice se dégage manifestement au travers de quelques pages. Cependant ce portail est calqué sur le modèle de Wikipédia, et se positionne donc comme un outil de recherche et de documentation plutôt que comme un outil de démocratisation. Si internet devient important pour la musique contemporaine afin que les acteurs puissent échanger leurs banques de données relatives, il est moins évident qu'il devienne le moyen de décroiser ce secteur musical. Le portail de la musique contemporaine recèle une foule

²⁶⁹ <<http://www.musiquecontemporaine.fr/fr/accueil>> (dernière consultation 12/03/2014)

d'informations précieuses mais ne développe aucune médiation qui pourrait amener un public novice à venir sur le site. La description de l'initiative l'admet d'ailleurs volontiers : « Cette situation ne favorise pas l'émergence de ce domaine hors d'un cercle encore trop confidentiel. »²⁷⁰. Le site du CDMC²⁷¹, bien qu'il soit plus interactif, reste aussi un site principalement destiné à des professionnels de la musique puisque le langage et les références restent difficiles d'appréhension pour les non-initiés. Il est possible de dresser un parallèle entre les actions de l'Ircam, énoncées plus tôt, et ces sites d'informations pour y déceler une incapacité de ces structures de sortir de leur rôle initial pour démocratiser le milieu par ces nouveaux outils. En guise de comparaison le tout récent site de Radio France²⁷² fait profiter de ses enregistrements et ses collections de disques dans des *playlists* en libre écoute. En manifestant le souci de proposer des formes de musique éclectiques, rf8.fr s'inscrit beaucoup plus dans le mouvement de transversalité impulsé par le milieu artistique et les politiques culturelles.

La musique contemporaine occupe donc toujours une place à part depuis 1980. Si sa situation s'est grandement améliorée depuis les années 1980, la rencontre avec le public ne fait toujours pas l'objet d'une politique culturelle particulière. Les politiques d'ouverture à d'autres formes de musique ont d'ailleurs étouffé la possibilité pour la musique contemporaine d'être diffusée à plus large échelle. Ses formes de diffusion restent classiques à défaut d'obtenir une place dans les médias et d'élaborer des plateformes plus accessibles sur internet. De même dans les conservatoires, si la musique contemporaine a gagné sa place avec une génération de professeurs ouverte sur les esthétiques atonales, elle reste réservée à des élèves d'un très haut niveau. Il appartient donc aux acteurs du milieu de rendre la musique contemporaine plus accessible à plusieurs niveaux : géographiques, artistiques et pédagogiques.

²⁷⁰ <http://www.musiquecontemporaine.fr/fr/a_propos/> (dernière consultation le 12/03 /2014)

²⁷¹ <<http://www.cdmc.asso.fr/fr/>> (23/04/2014)

²⁷² <<http://www.rf8.fr/>> (10/05/2014)

III) Le soutien des initiatives des acteurs non-étatiques

Les politiques culturelles à défaut d'élaborer une politique volontariste de la musique contemporaine pour encourager la démocratisation de ce milieu soutiennent des initiatives des acteurs du milieu. Ainsi toutes les tensions et les impératifs formulés par les politiques culturelles dans les années 1980 et 1990 ont des répercussions sur les procédures d'obtention de subventions. Les acteurs de la musique contemporaine entreprennent des actions pour décloisonner le milieu et en contrepartie l'Etat les aide à exister. Cette dernière partie est donc le résultat des concepts développés dans les deux premières. La décentralisation et la prolifération des ensembles ou des festivals sont par exemple la conséquence de principes énoncés par le ministère de la Culture depuis les années 1980.

Chapitre 7 - Les ensembles : les porte-drapeaux de la musique contemporaine

Les ensembles spécialisés sont la forme la plus privilégiée par les compositeurs contemporains pour interpréter leurs œuvres. Ils ont connu une expansion importante surtout depuis les aides accordées par Maurice Fleuret et continuent de faire preuve d'un certain dynamisme. L'Ensemble Intercontemporain est le premier ensemble à être aidé de manière importante par le ministère de la Culture. Il convient de le présenter séparément puisqu'il reste encore aujourd'hui un ensemble à part.

A. Une formation spécialisée dans un répertoire

Les musiciens qui forment les ensembles spécialisés de musique contemporaine ont une parfaite maîtrise des nouvelles techniques de jeu et offrent donc une garantie de qualité. Mais les ensembles semblent aussi ouvrir leur répertoire à des esthétiques et à des genres différents de leurs premières aspirations.

Une garantie de qualité

La préférence des compositeurs pour l'écriture de pièces destinées à un ensemble de musique contemporaine développée plus haut s'explique entre autres par la qualité des ensembles à exécuter les œuvres. Comme l'atteste François Madurell, auteur d'un ouvrage traitant de l'histoire de l'ensemble Ars Nova²⁷³, dans les années 1960 la complexité des

²⁷³ MADURELL (François), *L'ensemble Ars Nova, Une contribution au pluralisme esthétique dans la musique contemporaine (1963- 1987)*, Paris, L'Harmattan 2003, p.17.

œuvres contemporaines provoque le désarroi des chefs d'orchestre qui ne comprennent pas les partitions. L'exécution des œuvres est alors médiocre et des formations apparaissent dans le sillage du Domaine Musical de Pierre Boulez pour que la musique contemporaine puisse être correctement jouée. Les instrumentistes en rentrant dans un ensemble se spécialisent et acquièrent une plus grande maîtrise de leur jeu. En outre, la taille réduite de la formation facilite la coordination pour interpréter ces œuvres très exigeantes au point de vue du jeu mais aussi de la direction des musiciens.

Pierre Michel Menger remarque cette importance des ensembles dans la diffusion de la création musicale « savante » dès 1979. Il écrit à ce propos :

« Que les œuvres pour formations restreintes soient par ailleurs plus aisées à faire rejouer, personne n'en disconvient, mais elles sont aussi bien nombreuses et les reprendre dans les mêmes circuits spécialisés n'aura pas fait faire un grand pas à la consécration artistique ou financière d'un compositeur. »²⁷⁴

Les ensembles spécialisés deviennent donc, dès les années 1980, les phalanges de la musique contemporaine et ses plus fidèles interprètes. La réflexion de Menger sur la spécialisation du circuit de diffusion qui va de pair avec la spécialisation des formations d'interprètes sous-entend que ce « cercle vicieux de la spécialisation »²⁷⁵ amène irrémédiablement à une isolation du milieu. Pourtant les ensembles ne sont pas un secteur inactif de la musique contemporaine comme le témoigne Roland Hayrabedian : « La vie musicale se fait dans les ensembles indépendants comme les nôtres. Les compositeurs ne s'y trompent d'ailleurs pas ! »²⁷⁶. Qui plus est, depuis l'étude de Menger, plusieurs changements sont perceptibles dans ces ensembles qui majoritairement élargissent leur répertoire et se dispersent petit à petit sur l'ensemble du territoire.

Une tendance générale à diversifier son répertoire

Les ensembles spécialisés de musique contemporaine acceptent de manière générale le terme même « musique contemporaine » pour caractériser leur répertoire en comparaison avec les compositeurs qui récusent parfois cette catégorie. Néanmoins, cela ne signifie pas que ces ensembles sont cantonnés à une esthétique ou bien même à la forme traditionnelle du concert. Depuis les années 1980, ces formations musicales s'ouvrent à d'autres courants que ceux d'avant-gardes et une tendance à la diversification du répertoire s'affirme entre

²⁷⁴ MENGER (Pierre-Michel), *Op. Cit.* 1979, p. 40.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.41.

²⁷⁶ VILAREM (Laurent), « Ensembles contemporains de nouvelles voies », *La Lettre du Musicien*, n°403, mai 2011, p.14.

les ensembles. Cette ouverture permet aussi de dépasser les querelles d'esthétiques qui animent de temps à autre les compositeurs. Cela légitime aussi une position neutre face à des commissions où ces « querelles de chapelles » ne sont pas absentes selon Pierre Choffé, président de la Fevis²⁷⁷. L'ensemble Ars Nova, créé en 1963, est un pionnier dans ce « pluralisme esthétique » et va même chercher des pièces de musique en dehors même du cercle de la création « savante »²⁷⁸. Cette attitude va être suivie par d'autres ensembles à grande notoriété qui vont s'extraire d'une esthétique dominante pour jouer tout le spectre de la création.

Le directeur de L'Ensemble Orchestral Contemporain estime qu'il s'agit aussi une évolution du répertoire due aux attentes du public et aussi une dynamique plus large qui rejoint « le sens de l'Histoire ». Les ensembles spécialisés s'inscrivent alors dans cette perspective dans un élan d'acceptation des différentes esthétiques qui coïncide avec le début de la transversalité. Des ensembles comme l'EOC ou Ars Nova sont régulièrement accueillis par des Scènes Nationales pour leur mise en scène de la musique avec une dimension narrative ou théâtrale²⁷⁹. L'élargissement du répertoire s'accompagne ainsi parfois d'expérience artistique. Cette diversité des pratiques inclut aussi des actions pédagogiques en direction d'un public jeune. Tout ceci fait des ensembles spécialisés un des secteurs les plus actifs et innovateurs favorisant le décloisonnement du milieu de la musique contemporaine.

Un gage de meilleure répartition géographique de la musique contemporaine

La situation de la musique contemporaine à l'aube des années 1980 est abordée dans la première partie et sa répartition géographique ne fait pas d'illusion sur sa concentration autour de Paris. Sur une trentaine d'années la situation change quelque peu notamment avec l'accroissement de ces ensembles de musique contemporaine qui saturent le réseau parisien. Soutenus par les aides de l'Etat qui sont développées dans le prochain chapitre, les ensembles gagnent en importance et deviennent des acteurs de la diffusion à part entière. Les compositeurs prennent en compte cette émergence des formations à taille moyenne et collaborent avec eux. Puis comme l'attestent les témoignages : « Le paysage y

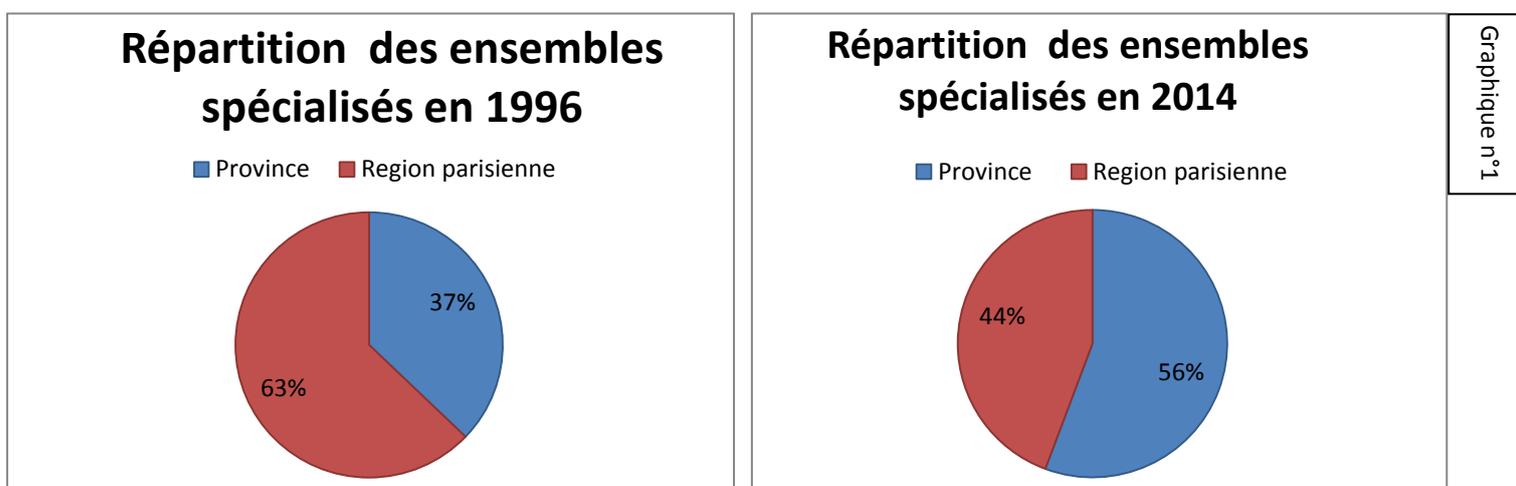
²⁷⁷ PECQUEUR (Antoine), « Comment l'Etat soutient la musique classique », dans *La Lettre du Musicien* n°367, janvier 2009, de p.7-12.

²⁷⁸ MADURELL (François), *Op. Cit.*, 2003.

²⁷⁹ FRIEDERICH (Stéphane), « L'ensemble orchestral contemporain » entretien entre Daniel Kawka, directeur artistique, dans *La Lettre du Musicien* n°320, novembre 2005

est bouché » sur la capitale française ce qui va encourager les ensembles à se constituer en dehors de Paris pouvoir bénéficier de soutien des DRACs avec un budget pour les ensembles plus souple. Ainsi on voit aujourd’hui une nette différence entre l’emplacement géographique des ensembles dont la petite majorité se situe en province contrairement à la situation dans les années 1980 et 1990. Cette dynamique semble s’affirmer même si Paris reste un lieu favorisé plus que toute autre ville en matière de musique contemporaine.

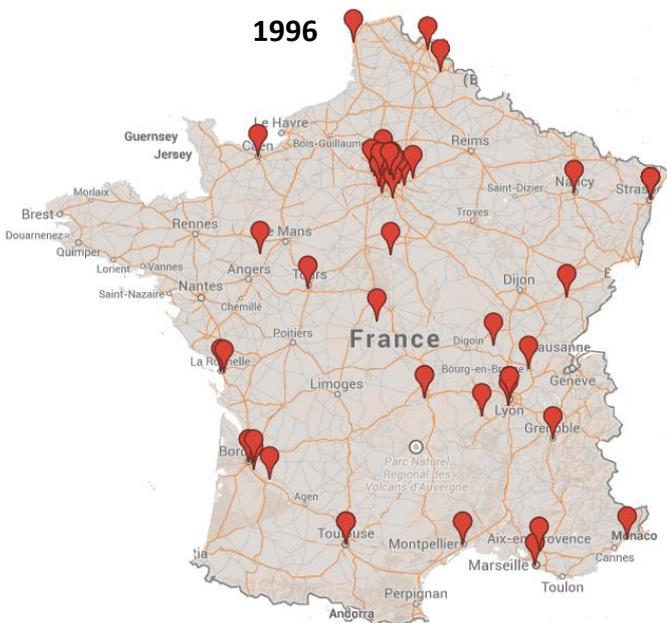
Enfin, une autre donnée est importante pour mieux comprendre la vitalité de ce secteur : la répartition en province couvre désormais tout le territoire français. En 1996, la disposition des ensembles est assez disparate et il est possible de voir les premiers effets d’une



décentralisation de la musique contemporaine voulue par Fleuret. C’est encore plus le cas en 2014 pour la présence des ensembles sur presque tout le territoire français (page suivante). Ce changement confirme une réelle volonté de rencontrer un nouveau public alors même que le terrain n’est pas toujours propice à la création musicale « savante ». En effet, seules certaines régions possèdent des structures pour la musique contemporaine, comme les centres de créations, des studios, des festivals, il est donc plus facile de s’installer en Alsace pour un ensemble spécialisé qu’en Bretagne.

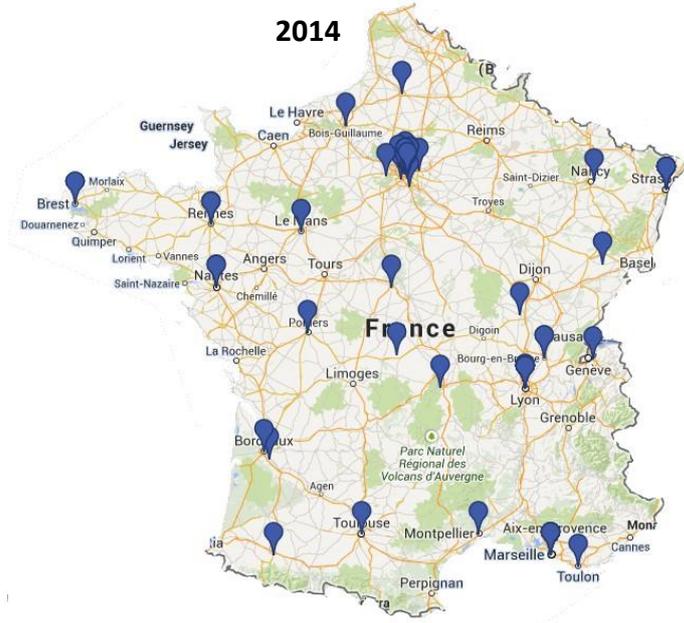
Ensembles de musique contemporaine en

1996



Ensembles de musique contemporaine en

2014



Cartes réalisées d'après les informations récoltées par le CDMC en 1996 et en 2014

B. Un soutien de l'Etat pour les ensembles spécialisés

Cet essor des ensembles spécialisés en musique contemporaine ne peut se faire sans l'intervention de l'Etat. Depuis les premiers financements disparates de Landowski jusqu'à une prise en charge des ensembles musicaux par les DRAC, ces ensembles connaissent une hausse constante du budget qui les soutient.

La large prise en compte des ensembles par Maurice Fleuret

Lorsque Maurice Fleuret reprend le dossier des ensembles de musique contemporaine, les aides publiques vers ces formations ne sont pas nombreuses et ne parviennent qu'à assurer aux ensembles leur survie. Alors que la plupart des ensembles en sont à leur début, Landowski décide de subventionner de manière égale le Domaine Musical, l'E.I.M.C.P.²⁸⁰, Ars Nova, Musique Vivante et 2e2m en 1967. La direction de la Musique n'implique pas ces formations dans la politique musicale et leur achète un nombre de concerts par an ce qui leur permet une première aide publique. En 1976, la création de l'Ensemble Intercontemporain marque l'avènement d'une nouvelle période pour ces petites formations puisque l'Etat se dote lui-même d'un ensemble et commence à s'intéresser plus

²⁸⁰ Ensemble Instrumental de Musique Contemporaine de Paris

précisément à ce moyen de diffusion. L'EIC est un ensemble permanent, où les musiciens sont salariés, et bénéficie d'une situation sans commune mesure avec les autres ensembles²⁸¹.

En 1981, Maurice Fleuret redéfinit les priorités des moyens de diffusion de la musique « savante ». Il donne la charge des orchestres aux régions, jugeant qu'ils ont vocation à être à l'écoute de leur public proche et non pas à recevoir d'ordres d'une direction de la Musique parisienne. Cependant l'ancien critique musical porte son attention sur les ensembles spécialisés et met en place des Missions musicales à partir de 1982. L'achat de concerts n'a plus cours désormais il s'agit « d'un soutien à un projet cohérent (artistique, géographique, temporel et social) »²⁸². La ligne artistique doit être clairement définie et de qualité et doit viser l'accroissement du public. L'Etat se porte garant pour une somme versée qui peut aller jusqu'à la moitié du coût financier du projet²⁸³. Le financement est ainsi reporté si les objectifs de l'année précédente sont remplis. Cette procédure se protège ainsi d'une critique accusant le financement de fait du prince, puisque le projet doit remplir des conditions en lien avec une fonction sociale de la musique. L'ambition est donc de favoriser la décentralisation musicale bien qu'elle n'ait pas de réalité à la fin des années 1980, mais aussi de permettre la diversité des esthétiques dont les ensembles sont garants. Les financements publics via les contrats de missions aux ensembles musicaux concernent des styles différents (principalement musique ancienne, musique contemporaine et jazz) et c'est d'ailleurs en ce sens que la diversité musicale va être assurée. 35 ensembles sont soutenus en 1980, ce nombre augmente considérablement puisque 84 ensembles sont missionnés en 1985 et le budget de 7 Millions de Francs en 1980 atteint les 17 Millions cinq années plus tard²⁸⁴. Maurice Fleuret conçoit les ensembles comme les piliers de la politique musicale française. Les formations spécialisées en musiques contemporaine font partie d'une politique de soutien qui ne les concerne pas uniquement mais dont ils bénéficient principalement. Si ce type d'ensemble est le plus favorisé par l'aide publique, le ministère a aussi réformé les contrats de missions pour laisser la possibilité à d'autres musiques de posséder leurs propres ensembles.

²⁸¹ Se reporter à la sous-partie suivante.

²⁸² MARCEL BERLIOZ (Laure), *Les ensembles indépendants en France et leur prise en compte dans le cadre des politiques culturelles publiques, Présentation historique*, intervention faite à Musica, le 13 septembre 2014, p. 4.

²⁸³ VEITL (Anne), *Op. Cit.*, 1997, p. 141.

²⁸⁴ MARCEL-BERLIOZ (Laure), *Op. Cit.*, 2013.

La musique contemporaine parmi d'autres styles musicaux

Après des essais sur quelques ensembles musicaux, le ministère de la Culture adopte par l'arrêté du 13 octobre 2005²⁸⁵ un nouveau processus de subvention. La circulaire explicitant l'arrêté précise que sont visés les ensembles qui « contribuent au développement de la création et de l'innovation en musique, quelle que soit l'esthétique musicale concernée ». La nouvelle mesure accorde des subventions pour l'accompagnement des ensembles dans le cadre de leur parcours ou bien pour des « projets singuliers »²⁸⁶. Des commissions consultatives sont créées à l'échelon des DRAC, jugeant du sérieux et de la qualité des propositions artistiques. Faire profiter à « un large public » de la musique est une condition encore inscrite, ce qui peut être perçu comme une persistance de la démocratisation culturelle. Ces ensembles bien que spécialisés dans une esthétique doivent s'assurer de toucher un grand nombre de spectateurs par la diffusion mais il est aussi précisé qu'un « travail d'action culturelle » est requis. La circulaire relativise tout de même ces impératifs de public « au regard du paysage musical local »²⁸⁷. Confier la mission d'attribution de bourses aux DRAC facilite une prise de recul vis-à-vis de la situation artistique sur le terrain. Une région sans grand passé en relation avec la musique contemporaine sera donc plus indulgente avec l'objectif d'un « large public » puisque l'administration ne peut demander à l'ensemble de faire salle comble avec un public novice.

Ce système fonde trois nouvelles formes d'aides qui sont applicables pour tout ensemble musical sollicitant une aide de la DRAC. Tout d'abord : le conventionnement qui est destiné à un ensemble artistique arrivé à maturité de son activité et à rayonnement national. Ce dernier s'engage pour une durée de trois ans à répondre aux critères fixés par l'arrêté de 2005 en matière d'innovation et de recherche. L'aide à la structuration a pour finalité d'accompagner l'implantation sur le territoire et l'activité de l'ensemble soutenu. Enfin une aide à projet débute à partir de 9 000 €, montant moins élevé que celle à la structuration et bien moins importante que le conventionnement. La commission peut délivrer une des trois aides aussi bien à un ensemble de musique contemporaine qu'à un ensemble de chanson. Néanmoins, les deux premières soutiennent majoritairement les

²⁸⁵ Arrêté du 13 octobre 2005 relatif à la procédure d'aide aux ensembles de musique professionnels porteurs de création et d'innovation, Ministère de la Culture et de la Communication, 2005

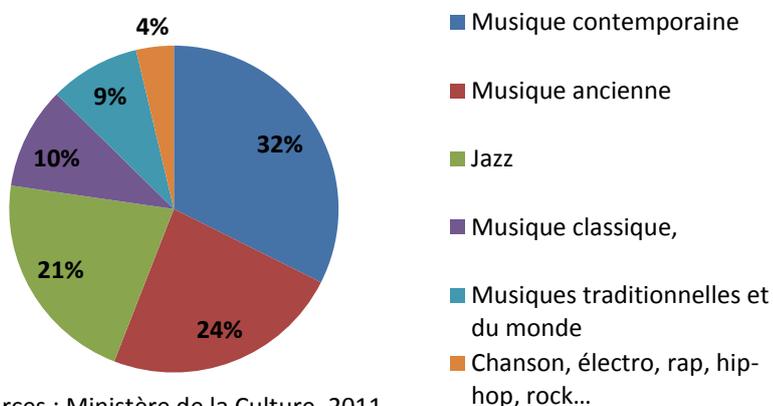
²⁸⁶ Circulaire n° 2005/021 du 9 décembre 2005 relative à la procédure d'aide aux ensembles de musique professionnels porteurs de création et d'innovation, Ministère de la Culture et de la Communication, 2005

²⁸⁷ *Idib.*

ensembles de musique contemporaine et les ensembles de musique ancienne. Par contre, il

Répartition des formes de musique

(Toutes aides de la part des DRAC)



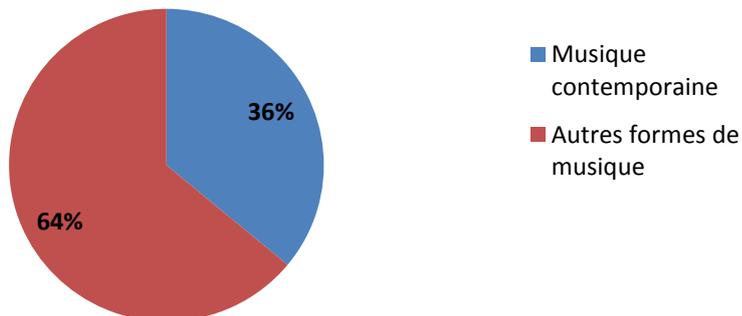
Sources : Ministère de la Culture, 2011

est intéressant que depuis les années 2010, la part d'ensembles de musiques actuelles qui reçoivent des aides à projet augmente fortement. Le budget affilié à la globalité de ce dispositif connaît une légère augmentation d'année en année : 13 millions d'euros en 2008 et 13,27 millions € en 2011²⁸⁸.

La musique contemporaine est la forme de musique la plus représentée dans ce système d'aides. En outre, les ensembles de musique contemporaine concentrent plus du tiers du budget global des aides délivrées par les DRAC. Le nombre d'ensembles soutenus augmente d'ailleurs chaque année ce qui prouve encore une fois le dynamisme de ces formations. Daniel Kawka dénonce les situations financières de ces ensembles qui malgré le soutien

Part de la musique contemporaine dans les subventions pour les ensembles

(Toutes aides de la part des DRAC)



Sources : Ministère de la Culture, 2011

de l'Etat ne parviennent pas à stabiliser leurs finances. « Ce n'est pas faute de nous être battus pour que le ministère de la Culture labellise quatre ou cinq formations de musique contemporaine en France »²⁸⁹, déplore-t-il. Ainsi les ensembles de musique contemporaine bénéficient d'un soutien renouvelé de l'Etat et proportionnel à leur quantité mais l'aide se révèle parfois insuffisante pour leur assurer une existence à long terme.

²⁸⁸ PETREL (Agnès), *Bilan et analyse des aides attribuées aux ensembles de musique professionnels porteurs de création et d'innovation musicales en 2011*, service musique de la DGCA, avril 2012.

²⁸⁹ FRIEDERICH (Stéphane), « Les 15 ans de l'Ensemble orchestral contemporain », dans *La Lettre du Musicien*, n°353, février 2008, p.11.

C. L'Ensemble Intercontemporain : une situation particulière

Cet ensemble fait figure de formation atypique dans le paysage musical français, tant par son budget, sa notoriété et sa couverture médiatique. Cette position en fait un fleuron de la musique contemporaine. Souvent l'objet d'études en sciences sociales, il ne faut pas perdre de vue qu'il s'agit d'un ensemble spécialisé qui s'adresse aussi souvent à un public spécialisé. Ces particularités le détachent du reste des ensembles de musique contemporaine.

Une comparaison sans mesure avec les autres ensembles

L'Ensemble Intercontemporain (EIC) est créé en 1976 par Pierre Boulez sur le modèle du London Sinfonietta²⁹⁰. Il devient l'unique ensemble spécialisé en musique contemporaine où les musiciens sont des membres permanents. Cette situation confortable est hors du commun puisque les autres ensembles rassemblent des musiciens intermittents pour leur saison. Associé à l'Ircam, il bénéficie d'un soutien de l'Etat qui représente la plus grande partie de son budget (plusieurs millions de Francs dès sa création). Cette position favorisée est controversée. Pour P.M. Menger, l'EIC vient contrebalancer la « surconsommation de compositeurs »²⁹¹ dans les festivals en proposant une programmation réfléchie et de qualité. Mais selon Alex Ross, il s'agit de la « phalange associée »²⁹² de l'Ircam qui représente des esthétiques d'avant-garde sclérosées.

A propos du répertoire son créateur, Boulez, qui en est toujours le président d'honneur déclare après 34 ans d'existence : « *Nous avons créé un répertoire.* ». Il insiste sur le coût certes important mais nécessaire pour une meilleure qualité de l'œuvre qui y est jouée. Les répétitions ont un coût mais la qualité est à ce prix. « *C'est grâce à ce type d'institutions que la musique contemporaine peut se maintenir à un haut niveau.* »²⁹³, assure-t-il. L'exigence artistique de l'EIC construit son succès international et confirme son statut hors du commun. Il contribue aussi à faire émerger des « classiques » du répertoire contemporain et à mettre en exergue ce patrimoine qui se crée. Cet ensemble d'exception fait figure de meneur dans le milieu de la musique contemporaine mais il n'échappe pas à

²⁹⁰ DORIN (Stéphane) « Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine. Les limites de l'omnivorisisme musical dans l'auditoire de l'Ensemble Intercontemporain. » In *Trente après la Distinction de Pierre Bourdieu*. Sous la direction de Philippe Coulangéon et Julien Duval, Paris, Editions La Découverte, 2013.

²⁹¹ MENGER (Pierre-Michel), *Op. Cit.*, 1979.

²⁹² ROSS (Alex), *Op. Cit.*, 2010.

²⁹³ « La Philharmonie sera l'équivalent pour la musique, du Centre Pompidou », dans *Le Lettre du Musicien*, n°390, été 2010, p.10.

l'ouverture des esthétiques comme l'atteste le témoignage de son actuel directeur général, Hervé Boutry : « Effectivement, les attitudes doctrinales et les esthétiques de rupture nées après la Seconde Guerre mondiale ont progressivement disparu. Dans les années 90, de nouveaux langages musicaux ont émergé. »²⁹⁴. Il pense en effet que la diversité du répertoire de l'EIC s'accroît avec les années mais suit aussi l'intérêt du public. L'Ensemble Intercontemporain a beau être une figure de référence dans le monde de la musique contemporaine, il reste attentif à ses auditeurs si l'on en croit l'avis de H. Boutry. Il se dégage une sorte d'interdépendance entre un ensemble à grande notoriété et le public de connaisseurs auquel il s'adresse. Cette relation le pousse à se continuer de spécialiser et à augmenter ses exigences afin que son public soit satisfait et lui accorde sa confiance.

L'EIC, constitué en association de loi 1901, perçoit ses subventions par une procédure différente des autres ensembles de musique contemporaine. Au début des années 1980, son budget dépasse celui qui est alloué à tous les autres ensembles. Aujourd'hui, la comparaison reste tout de même impressionnante, surtout avec la prise en compte de l'augmentation du nombre d'ensembles et de leur meilleure prise en charge par l'Etat. Son budget en 2007 est de 5,4 millions € dont 3,4 millions € sont fournis par une subvention publique²⁹⁵. Ce montant de la subvention représente plus de la moitié du budget global des aides destinées aux autres ensembles de musique contemporaine. La situation inégalitaire de l'EIC par rapport aux autres ensembles s'explique notamment par l'héritage des années de politiques culturelles qui se sont appuyées sur l'Ircam et son ensemble associé pour concevoir la musique contemporaine. Les finances de cette formation l'autorisent aussi à pouvoir tenter des expériences pédagogiques et passer des commandes à des compositeurs. Cette dernière activité est un luxe que peu d'ensembles peuvent se permettre mais cela ne cesse de confirmer son rôle à part dans la création contemporaine « savante »

Un ensemble spécialisé pour un public spécialisé

L'étude de Menger sur le public de l'EIC, dont il a été question quelques chapitres avant, est actualisée en 2008 par un jeune chercheur, Stéphane Dorin²⁹⁶. Il constate les mêmes caractéristiques plus de trente ans après sur les spectateurs de l'Ensemble Intercontemporain mis à part un certain vieillissement.

²⁹⁴ « Les 30 ans de l'Ensemble intercontemporain », dans *La Lettre du Musicien*, n°340 mars 2007, p.13

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ DORIN (Stéphane), *Op. Cit.*, 2013

La catégorie socio-professionnelle des cadres et des professions intellectuelles supérieures pèse à hauteur de 88,3% du public de l'EIC alors que dans la population active ils ne représentent que 16,1%. A ce sujet, les conséquences de l'héritage de la recherche musicale sont flagrantes puisque les professions scientifiques sont les plus importantes parmi les auditeurs. Ils sont huit fois et demi plus représentés que dans la population active. Stéphane Dorin conclut que la musique contemporaine s'adresse principalement à des personnes dotées d'un grand capital culturel plutôt que d'un capital économique important. Il est stupéfiant de voir la proportion des doctorants qui sont présents à plus de 21% aux concerts de l'EIC et des bacheliers qui composent plus de 95% de l'audience. Le public de cette structure est aussi âgé : sa moyenne d'âge est de 55 ans. Stéphane Dorin remarque tout de même que la part des plus de 75 ans est moins forte que dans la population française mais cette tranche d'âge est aussi une composante de ce qu'il est commun d'appeler les « publics empêchés ». La présence des moins de 35 ans qui est de seulement de 18,1% s'explique surtout par les actions pédagogiques et les sorties de classes des jeunes. Cet ensemble rassemble donc un public assez âgé et souvent spécialisé. S. Dorin identifie dans cette optique environ un peu moins d'un quart de mélomanes experts à formation musical élevée et un tiers des auditeurs comme des « avant-gardistes », terme qu'il faut entendre comme des spectateurs obsédés par la modernité dans la création musicale.

Deux données viennent nuancer ce constat. Tout d'abord, quant à l'âge avancé de la moyenne des auditeurs, - la France elle-même a une population vieillissante comparée à la situation de la fin des années 1970 – ce que reconnaît lui-même Stéphane Dorin. Ensuite la spécialisation du public s'explique par le statut particulier de l'EIC lui-même qui ne peut amener aujourd'hui à une généralisation du public de la musique contemporaine. Lorsque Menger analyse cet ensemble, il est l'une des seules formations jouant de la musique contemporaine et celui qui rassemble le plus grand nombre de spectateurs par an. En 2011, 109 ensembles de musique contemporaine sont soutenus par l'Etat ce qui implique un plus grand élargissement du public de musique contemporaine. Conclure que le public de cet ensemble est représentatif de celui de la création musicale « savante » semble hasardeux. L'Ensemble Intercontemporain s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans la notion de premier cercle de spécialistes que décrit Alain Surrans dans son rapport²⁹⁷. Il faut donc concevoir ce public comme un cercle de spécialistes dont l'activité et le retour permettent

²⁹⁷ SURRANS Alain, *Op. Cit.*, 2004

l'émergence d'œuvres, reprises ensuite par un deuxième cercle de diffusion. A ce jour aucune étude n'est entreprise pour étudier le public de ce deuxième cercle plus important.

Les ensembles spécialisés sont donc les premiers à faire vivre la musique contemporaine sur tout le territoire français. Ils participent à l'effort de décroisement du milieu de la création musicale « savante » à l'exception faite de l'EIC qui reste dans un cercle restreint de connaisseurs. Les politiques culturelles les soutiennent d'ailleurs pour leur dynamisme envers des territoires et des publics nouveaux. Les ensembles spécialisés profitent d'ailleurs d'un réseau plus large de lieux de diffusion de la musique contemporaine qui s'est mis en place aussi depuis les années 1980.

Chapitre 8 - Des centres de création aux festivals : les initiatives des lieux de diffusion de la musique contemporaine

La diffusion de la musique contemporaine bénéficie de lieux qui lui sont dédiés mais dont le risque est évidemment de ne s'adresser qu'à un public de connaisseurs. Les politiques culturelles de décentralisation et de démocratisation ont donc influencé l'implantation sur la totalité du territoire français. Les centres de création et les festivals remplissent alors une mission d'animation des territoires et de démocratisation de la musique contemporaine. Une mission de diffusion qu'endossent parfois les orchestres aidés par des dispositifs mis en place par le ministère de la Culture.

A. Les centres de création musicale

Lieux de création de la musique contemporaine, les centres de « recherche musicale » deviennent au fil des politiques culturelles de centres de création musicale. Ils voient leur mission s'élargir au fur et à mesure des politiques culturelles.

Des centres de recherche musicale aux centres de création musicale

Les premiers centres de recherche musicale apparaissent dans les années 1960 et dans la lignée du GRM, réformé en 1958. Ce monde de la recherche musicale se met en place en marge des subventions du Ministère avec l'aide de petites fondations. Ce développement des centres de recherche musicale fait de la France une pionnière dans ce domaine²⁹⁸. Avec Jean Maheu et la politique de la « recherche musicale », six centres sont subventionnés dès 1975 par des « contrats d'étude » qui ne remplissent les conditions pour être une aide de long terme à ces structures. Il faut donc attendre l'arrivée de Maurice Fleuret pour qu'en

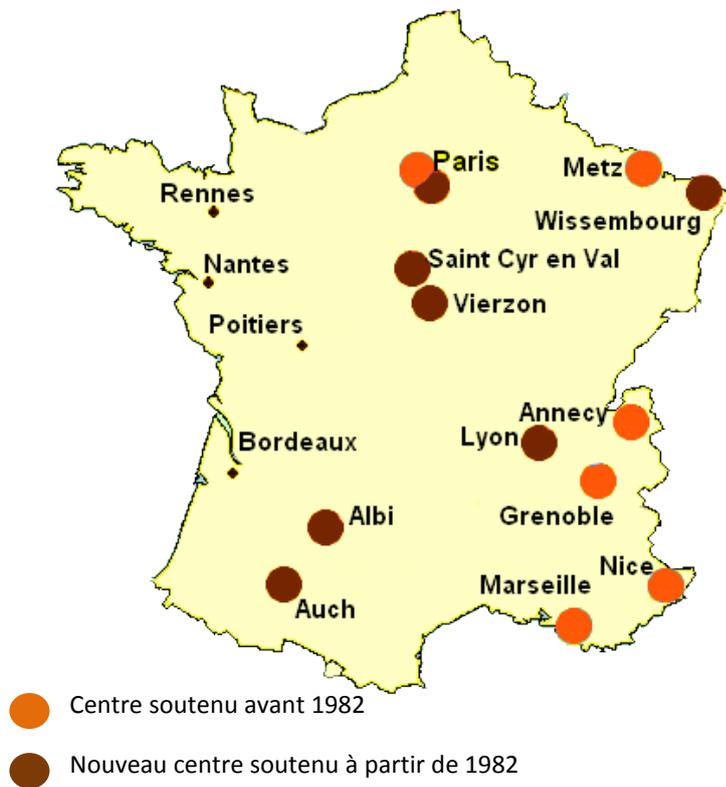
²⁹⁸ VEITL (Anne), *Op. Cit.*, 1997p. 105

1982 les centres de recherche musicale soient soutenus plus largement et se comptent désormais au nombre de vingt-cinq²⁹⁹. Cette action englobe des centres de recherche

Carte n°2

Répartition des centres de création musicale en

1982



musicale formés sur le modèle du GRM ou bien spécialisés dans l'informatique mais aussi des studios et des centres de créations musicales qui n'ont pas l'aspect scientifique des premiers.

Ainsi, par exemple : le GMVL à Lyon se revendique du GRM mais ne fait pas de la recherche pure, ils se focalisent autour de 3 activités : « la création, la pédagogie, le concert »³⁰⁰. Et le CID-RM fondé par le philosophe et compositeur Hugues Dufour développe son activité de documentation et de recherche mais ne crée à proprement parler de la musique contemporaine³⁰¹. Cette ouverture

d'esprit dont fait preuve Maurice Fleuret permet une plus grande présence de la création musicale sur le territoire. Néanmoins, une partie de la France se distingue par sa non-proximité avec la création de la musique contemporaine et n'est donc pas touchée par la décentralisation. Dans le rapport d'Alain Surrans³⁰², cette diagonale nord-est/sud-ouest sépare toujours en 2004 la France entre un territoire où les centres de création musicale sont absents et des régions qui bénéficient de cette implantation depuis de nombreuses années. Cette inégalité géographique n'influence pas dans le sens d'une meilleure démocratisation. En effet, en marge de leurs travaux scientifiques et de créations la majorité de ces centres musicaux développent d'autres activités en vue d'une sensibilisation du public.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 176

³⁰⁰ *Ibid.*, p.180

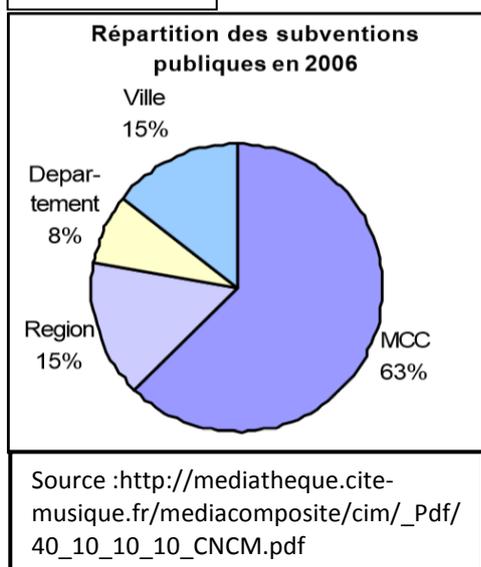
³⁰¹ *Ibid.*, p.185

³⁰² SURRANS (Alain), *Op. Cit.*, 2004,

Les centres nationaux de création musicale

En 1996, la direction de la musique et de la danse se prononce pour la création d'une catégorie de « Centre National de Création Musicale » (CNCM). Cette labellisation est mise en place dès 1997³⁰³ et six structures sont reconnues comme en étant dignes. L'enjeu est ici de palier à la fin de la politique de recherche musicale qui laisse ces centres de création musicale sans fonction précise/rôle précis/mission précise.

Graphique n°3



Lorsque Maurice Fleuret élargit le cercle des centres subventionnés, il efface la limite entre studio et centre de « recherche musicale ». Ce dispositif permet donc de pouvoir à nouveau identifier les héritiers de la « recherche musicale ». Le cahier des charges que doit remplir le CNCM l'oblige à respecter une « chaîne d'activités » qui comporte la recherche, la diffusion, la pédagogie, l'enseignement, la création, la production et l'accueil des compositeurs³⁰⁴. Une telle structure représente donc le foyer d'une musique contemporaine en élaboration mais aussi le lieu d'une multitude d'initiatives pour ouvrir ce

milieu sur l'extérieur.

Dans son rapport, Alain Surrans remarque que les CNCM, plus que tous les autres centres nationaux dans les autres domaines artistiques, sont soupçonnés de favoriser leurs fondateurs. Surrans constate aussi qu'il règne une certaine méfiance vis-à-vis de leur fonctionnement. Ainsi en 2004, il est possible d'évaluer encore les conséquences des critiques du soutien de la musique contemporaine par l'Etat. Il écrit :

« Suspects de cultiver la cooptation la plus opaque, mais aussi le repli, la confidentialité, l'élitisme [...], les CNCM souffrent d'un manque de confiance flagrant des collectivités publiques qui les financent. Comment expliquer autrement que pas un seul nouveau centre n'ait été labellisé depuis huit ans ? »³⁰⁵

La situation s'est sans doute améliorée après la publication de ce rapport puisque le ministère de la Culture consacre la création deux nouveaux CNCM en 2005 : La Muse en Circuit à Alfortville et Césaré à Reims. Cependant, depuis ces deux labellisations, aucun autre centre n'est accepté dans cette catégorie. Alain Surrans insiste sur l'origine de ces

³⁰³ <<http://www.grame.fr/qui-sommes-nous/missions-et-activites>> (consultation le 3 février 2014)

³⁰⁴ SURRANS (Alain), *Op. Cit.*, 2004, p.33.

³⁰⁵ *Ibid.*

centres de création musicale qui ne sont pas le fruit d'une politique d'aménagement du territoire par les collectivités mais bien de l'initiative d'acteurs de la musique contemporaine³⁰⁶. Dans la part du financement public des CNCM, dont il est possible de voir le graphique sur la gauche, il est visible que le ministère reste largement majoritaire dans la répartition des subventions. Les collectivités sont donc très en retrait de ces institutions de création musicale, ce qui vient corroborer les remarques de l'actuel directeur de l'Opéra de Rennes. Ce dernier reprend les constats formulés par F. Vandenberghe³⁰⁷ et affirme à nouveau les états déplorables dans lesquels sont les quatre CNCM sujets à l'étude de 2001 et 2002. Bien que la mission CNCM donne un impératif de recherche et de rayonnement sur le territoire, il semble que les moyens qui lui sont alloués soient bien maigres pour qu'il la mène à bien.

Le développement des actions

Les Centres Nationaux de Création Musicale s'imposent depuis la fin des années 1990 comme de très bons animateurs du territoire et d'audacieux porte-drapeaux de la musique contemporaine. Plusieurs CNCM dont celui de Lyon, de Marseille et de Nice développent des festivals qui ont pour vocation de toucher un large public. Alain Surrans déclare à ce sujet qu'il n'est pas possible de demander à des centres résidant dans des villes de moins grande importance d'obtenir le même résultat³⁰⁸. Ces lieux de création et de recherche adoptent aussi des démarches qui cherchent la rencontre avec des spectateurs novices. Cette articulation entre un lieu destiné aux spécialistes de la création et une manifestation qui n'est pas pointue est assez singulière pour le signaler. Néanmoins, l'ambition d'être acteur de la création musicale ne concerne pas uniquement les CNCM mais aussi les autres centres musicaux.

Alain Surrans distingue plusieurs sortes de centres de création musicale autres que les CNCM : les studios personnels pourraient s'affilier à des ensembles (ce qu'ils font parfois à travers la procédure mise en place en 2005), les studios au service des compositeurs, des centres de recherche et des studios qui se constituent en marge des classes d'électroacoustique au sein d'un conservatoire³⁰⁹. Ces centres n'ont pas l'envergure d'actions des CNCM. Ils animent certes le territoire mais encore une fois l'Ouest de la France se trouve dépourvu de ces structures. En comparaison les festivals de musique

³⁰⁶ *Ibid.* p.34

³⁰⁷ *Ibid.*, p35

³⁰⁸ *Ibid.* p. 28

³⁰⁹ *Ibid.* p.37

contemporaine sont aussi des animations importantes et couvre plus de territoire puisque les besoins en matériels sont moins conséquents.

B. Le déclin de l'intérêt étatique pour le festival de musique contemporaine

Le festival de musique contemporaine n'attend pas les actions de Jean Maheu ou Maurice Fleuret pour exister. Néanmoins les politiques culturelles vont s'emparer du festival de musique contemporaine pour le développer sur le modèle de Musica, qui est suivi de très près par Maurice Fleuret. Ce type d'événement connaît d'ailleurs une véritable expansion depuis les années 1980. Mais la morosité récente des organisateurs montre que la stagnation du nombre de festivals depuis les années 2000 semble présager un avenir sombre.

Fleuret et le modèle du festival Musica

Interrogé dans l'étude de P.M. Menger Maurice Fleuret déclare :

« Les festivals de musique contemporaine ont par exemple donné lieu à une « éruption d'œuvres pour grandes ou hyper-formations orchestrales. [...] A présent, c'est beaucoup plus rare, on revient aux très petites formations genre Domaine Musical des années 1950. Pourquoi ? En raison de l'éclatement des lieux de diffusion et parce qu'on veut aller au fond des choses : on utilise de petites formations pour creuser. »³¹⁰

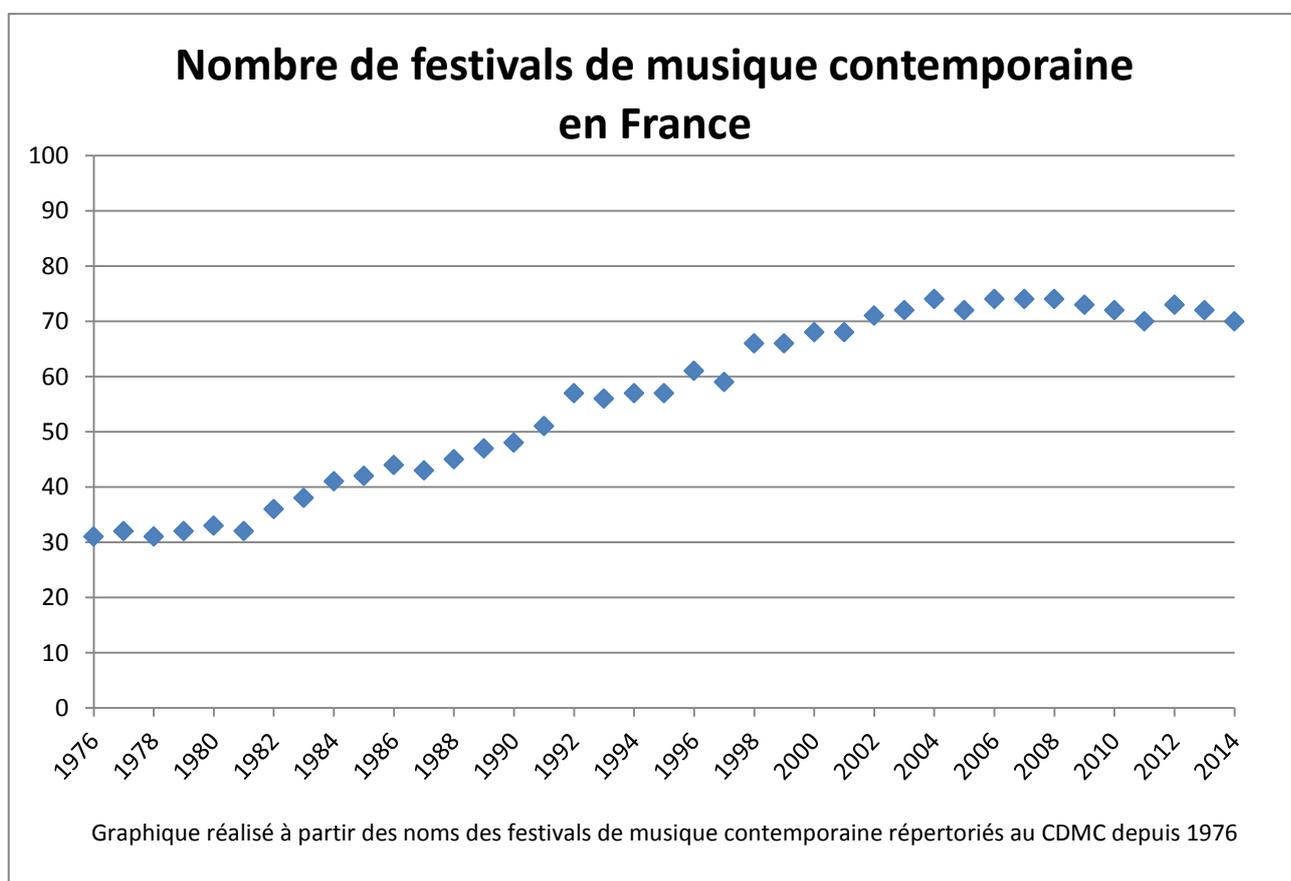
Le festival de musique contemporaine devient pour Maurice Fleuret un sujet de réflexion et le directeur de la Musique essaie de ne pas en faire un rendez-vous des spécialistes comme le Festival de Royan. Les aides en direction des ensembles et des associations ont un impact en termes de contenu dans les festivals de musique contemporaine. Avec l'aide aux ensembles en augmentation dans les années 1980, les festivals bénéficient d'une offre musicale de qualité. M. Fleuret, bien qu'il ait été le directeur du festival de Lille, ne souhaite pas que les festivals se transforment en l'élément de base de la vie musicale française. Il craint que ce type de manifestation aille dans le sens d'un objet culturel qui privilégie l'éphémère et ne mobilise pas le public sur le long terme. Il cherche néanmoins à en faire des événements créatifs, originaux et qui puissent mobiliser un large public³¹¹.

³¹⁰ MENGER Pierre-Michel, *Op. Cit.*, 1979, p. 39.

³¹¹ VEITL (Anne), *Op. Cit.*, 1997, p.296.

Alors que les festivals se créent majoritairement par l'initiative d'acteurs non-étatiques, Maurice Fleuret va s'inspirer de son expérience à Lille pour encourager la création du festival Musica à Strasbourg. Le festival séduit des compositeurs contemporains et le répertoire contemporain s'impose au fur et à mesure des années L'événement est un des rares exemples d'une politique volontariste de la part de Maurice Fleuret en faveur de la musique contemporaine. La direction de ce festival est assurée par Laurent Bayle en 1983 et le ministère de la Culture suit de très près ses avancées. Musica devient même au fil des années un modèle pour les autres festivals qui ont désormais la preuve qu'il est possible d'avoir un public en province. Le succès de Musica marque une nouvelle ère pour les festivals de musique contemporaine puisque leur augmentation est très importante.

L'augmentation des festivals de musique contemporaine



Graphique n°4

Le graphique présenté permet de quantifier l'évolution du nombre de festivals de musique contemporaine. Si le CDMC n'en répertorie qu'une trentaine en 1980, le secteur connaît une croissance en terme d'événements de 1982 jusqu'aux années 2000. En vingt ans, le nombre de festivals spécialisés dans la création musicale « savante » a doublé en France. Cette croissance spectaculaire est aussi liée à l'augmentation du nombre d'ensembles pour qui les festivals sont une plateforme de diffusion favorite. En plus d'une politique

bienveillante envers la musique contemporaine, il s'agit surtout d'une augmentation du budget de la Culture qui permet des subventions étendues à toutes ces organisations. Néanmoins, une phase de stagnation, sinon de début de déclin est identifiable dans les années 2000.

Un futur ombragé

La directive nationale d'orientation du 31 janvier 2003 sur les festivals les a destitués de leur catégorie de priorité pour les subventions publiques³¹². Cette annonce ne signifie pas qu'ils sont écartés des aides financières des DRAC mais que leur survie ne dépend plus de l'Etat. La plupart des festivals trouvent le soutien des collectivités locales puisqu'ils offrent une valorisation du territoire par leur activité. C'est justement la question de l'animation du territoire qui inquiète Laurent Bayle, l'ancien directeur de Musica et de l'Ircam. Il considère que les festivals qui éclosent vont dans le même sens d'une démarche commerciale, dans laquelle s'inscrit aussi le « tout culturel ». L'événement est devenu le seul produit culturel à pouvoir bénéficier d'une visibilité : « L'offre culturelle de spectacles est pléthorique et, à force de se concentrer sur les mêmes propositions, finit par être nettement supérieure à ce que le public, dont l'élasticité est relative, peut absorber. »³¹³. Le statut d'événement du festival ne fidélise pas un public sur toute une année. Pour illustrer son propos, il relate ses expériences de programmer des spectacles à Strasbourg en dehors du temps du festival. Ses concerts n'ont pas eu le succès escompté comparé à l'engouement pour Musica.

En outre, les collectivités apprécient la présence d'un festival pour mettre en valeur le territoire et apporter de l'animation. La musique contemporaine a souvent mauvaise presse à cause de cet aspect festif. Il est possible de faire l'hypothèse que, sans un soutien affirmé de l'Etat, le futur des festivals en manque de financement s'assombrit. Le ministère de la Culture recentre ses priorités dans ce domaine et assure qu'il n'éradique pas les aides³¹⁴. Le certain désengagement de l'Etat est corollaire à la fin de l'expansion pour les festivals de musique contemporaine qui recouvre toutes les régions française. D'ailleurs en termes de densité, les festivals de musique contemporaine sont le moyen de diffusion à la plus

³¹² THANH (Philippe), « Les « nouveaux territoires » des festivals », dans *La Lettre du Musicien*, n°336, décembre 2006, p.9. Résumé d'un colloque organisé par France Festivals les 16 et 17 novembre

³¹³ BAYLE Laurent, *Art. Cit.*, 2001, p. 42

³¹⁴ PECQUEUR Antoine, « Comment l'Etat soutient la musique classique », dans *La Lettre du Musicien*, n°367, janvier 2009, p.7-12. Michel Gies y déclare « la Drac pourra soutenir désormais des festivals qui n'ont pas un écho national mais qui sont des plateformes pour des ensembles de qualité. » à propos de la baisse quantitative du nombre d'aides accordées aux festivals.

vaste portée en France, ce qui expliquerait une certaine saturation du phénomène et la stagnation de leur nombre en France. Le manque d'études sur la sociologie des festivals empêche de conclure plus dans un sens que l'autre.

C. Quelle place pour les orchestres ?

L'orchestre est bien vu comme le lieu du concert classique par excellence mais sa relation avec la musique contemporaine reste complexe. Il s'avère surtout que les orchestres n'ont pas un grand choix d'œuvres contemporaines à jouer et que la promotion de la musique contemporaine est un impératif qui diffère d'un orchestre à l'autre. Pourtant subventionné par l'Etat cette formation musicale reste récalcitrante à jouer la création musicale d'aujourd'hui. Des améliorations en termes de qualité et de programmation sont cependant remarquées depuis les années 1980. Cette dernière donnée s'explique encore par une politique musicale d'ouverture des esthétiques qui a marqué une génération d'élèves de conservatoire aujourd'hui instrumentistes professionnels dans ces institutions musicales.

Pénurie d'œuvres à jouer

Les commandes musicales de l'Etat étudiés dans la première partie prouvent que la création de la musique contemporaine se dirige vers des œuvres pour des formations réduites. Les orchestres se trouvent donc dans une situation de déficit d'œuvres à jouer en comparaison avec les ensembles. De plus, les instruments classiques qui les composent se prêtent difficilement à des œuvres de musique contemporaine. Comme le souligne Claude Samuel dans l'entretien, « les compositeurs contemporains s'intéressent beaucoup moins aux instruments à corde »³¹⁵. L'orchestre étant composé majoritairement d'instruments à cordes, la forme même de cette formation est laissée de côté par les compositeurs en recherche de modernité. Philippe Pierlot, 1^{ère} flûte solo, Orchestre national de France déclare en mai 2006 : « Il est un fait que l'on joue aujourd'hui beaucoup moins de musique contemporaine qu'il y a trente ans. »³¹⁶. Il relève ensuite le fait que les œuvres qui sont vraiment avant-gardistes et cherchent des sonorités et un technique complexes sont jouées dans des ensembles et rarement en orchestre. Le musicien relève aussi le fait que les

³¹⁵ Entretien avec Claude Samuel

³¹⁶ « Musique contemporaine, L'avis des musiciens des musiciens d'orchestre », dans *La Lettre du Musicien*, n°327, mai 2006, p.13

compositeurs contemporains sont mieux formés aux techniques de l'orchestration et que les partitions redeviennent « jouables ».

La même année, un autre témoignage atteste cette remarque du peu d'œuvres jouées. Dominique Jameux, journaliste et biographe de Boulez, regrette le faible nombre de critiques musicaux qui s'intéressent à la qualité l'interprétation des œuvres ce à quoi répond Philippe Liedermann, compositeur et chef d'orchestre, en pointant que la représentation des œuvres est si rare qu'il est difficile de comparer leurs différentes interprétations³¹⁷. L'action de MNL, développée précédemment, a un effet important sur le rapport entre les orchestres et les compositeurs pour contrer ce manque de diffusion. Ces grandes institutions musicales commandent de ce fait des œuvres, ce qui instaure une nouvelle relation à la musique contemporaine pour les interprètes. La pénurie d'œuvres n'explique donc pas entièrement le phénomène de rare interprétation de la musique contemporaine. Il s'agit aussi d'une passion inégale pour ce style musical.

Une passion pour les œuvres contemporaines inégale

Les orchestres sont le fruit de la politique culturelle de Marcel Landowski qui reconstruit le paysage musical français dans un esprit classique. Ainsi la diffusion de la musique contemporaine appartient à la décision du chef d'orchestre ou du directeur artistique de l'institution musicale, mais aucun pourcentage de diffusion de la musique contemporaine n'est imposé.

Alain Surrans déclare que le problème de l'interprétation des musiciens n'est plus pertinent puisque leur formation au conservatoire s'est grandement améliorée. Aujourd'hui, seuls les chefs timorés sont un frein à la diffusion de la musique contemporaine. Nadine Pierre, violoncelliste solo de l'Orchestre Philharmonique de Radio France, juge que les interprètes de ce grand orchestre « apprécient davantage la qualité des œuvres qu'auparavant »³¹⁸. Au-delà de la situation particulière de cette formation dont la relation forte avec la création contemporaine est atypique, N. Pierre généralise son propos. Elle opte d'ailleurs pour la même explication qu'Alain Surrans sur la maigre diffusion de la création contemporaine : « Les chefs d'orchestre se sont mis plus tardivement à la musique contemporaine que les musiciens des orchestres qu'ils dirigent ! ». Ce que confirme son chef, Myung-Whun

³¹⁷ « Entretien entre Dominique Jameux et Philippe Liedermann », dans *La Revue des Deux Mondes*, mars 2006, p.142

³¹⁸ « Musique contemporaine, L'avis des musiciens des orchestres », dans *La Lettre du Musicien*, n°327, mai 2006, p.12.

Chung, qui dirige pourtant le plus grand nombre d'œuvres contemporaines en France, « je reste toujours un peu sur la réserve quant à la musique dite contemporaine »³¹⁹ exprime-t-il.

Marcel Weiss défend la position des chefs d'orchestre en insistant sur le rapport à la musique contemporaine qui diffère beaucoup entre les orchestres. Lui-même très attiré par la musique contemporaine déclare :

« Et maintenant, j'ai vraiment l'impression de jouer une œuvre classique quand je dirige du Boulez. Pour l'Ensemble Intercontemporain, *Le Marteau sans maître*, c'est vraiment le grand répertoire, mais pas encore pour l'Orchestre de l'Opéra de Rouen avec qui je l'ai également interprété. »³²⁰

Si les orchestres ne sont donc pas tous prêts à s'ouvrir à la musique contemporaine, la programmation d'œuvres contemporaines associées à une œuvre du répertoire classique semble être la solution pour concilier les points de vue.

La programmation diversifiée : la clé pour jouer de la musique contemporaine

Comme le conseille, Benoît Duteurtre, directeur de MNL, les concerts avec une programmation diversifiée se révèlent un bon moyen de ne pas réserver les œuvres à un public spécialiste. Mais la musique jouée par les orchestres reste concentrée autour de quelques compositeurs classiques populaires. Ainsi sur la trentaine d'orchestres qui adhèrent à l'Association Française des Orchestre (AFO), 38% des œuvres jouées ont été composées par 10 compositeurs (dont aucun n'est un compositeur contemporain) et 52% par seulement 20, alors qu'il y a 134 compositeurs différents programmés³²¹.

La musique contemporaine parvient tout de même à se faire une place parmi les œuvres classiques et la pluralité des esthétiques est de mise puisqu'aucun compositeur actuel ne bénéficie d'un plébiscite franc de la part des orchestres. En tout, 16% en 2006 des œuvres programmées par ces institutions musicales viennent de ce répertoire, et seulement 6 orchestres ne dépassent pas les 10% des œuvres en musique contemporaine³²². La diffusion de musique contemporaine augmente légèrement pour les orchestres, sur la saison 2009-

³¹⁹ « Le « Philhar » de Radio France, 30 ans de musique », dans *La Lettre du Musicien* n°334, novembre 2006, p.10.

³²⁰ WEISS (Marcel) « Quel répertoire pour lancer sa carrière ? », dans *La Lettre du Musicien*, n°411, décembre 2011, p. 25.

³²¹ « Dossier orchestres », dans *La Lettre du Musicien*, n° 335, novembre 2006.

³²² *Ibid.*

2010 19% des œuvres jouées sont créées après 1950³²³. Lorsqu'un orchestre joue de la musique contemporaine, l'œuvre suit bien l'idée de diversité dans le concert et se risque rarement à programmer une œuvre contemporaine seule. Parfois, même les œuvres les plus connues sont affublées d'une création afin d'encourager le public à vivre une expérience à laquelle il n'est pas habituée.

De plus, programmer une œuvre contemporaine comprend un temps de répétition souvent plus long, ce qui coûte plus cher à l'organisation³²⁴. La programmation mêlant une œuvre populaire représente donc aussi une garantie de retour sur investissement puisque la billetterie peut couvrir cette dépense supplémentaire.

La subvention de Musique Nouvelle en Liberté paraît pour certains un cache-misère qui encourage les orchestres à courir derrière les subventions sans croire réellement à l'intérêt de la musique contemporaine. C'est l'avis de Frédéric Macarez, timbale solo de l'Orchestre de Paris, qui confie à *La Lettre du Musicien* que cette manière de programmer la musique contemporaine est bien « timorée »³²⁵. Il fustige ainsi les orchestres qui programment quelques pièces et souvent pendant une courte période parce de cela fait de « bon ton ».

Néanmoins, concernant la qualité des orchestres et leur implication pour la musique contemporaine, l'adaptation des interprètes a longtemps fait défaut mais semble être résolu. Ce qui pose une question aussi bien pour le public que pour les interprètes : par quels moyens, autres que la diffusion, apprendre la musique contemporaine ?

Chapitre 9 - Apprendre la musique contemporaine

La diffusion de la musique classique revêt un aspect décisif pour décroiser le milieu de la musique contemporaine. Comme il a été traité dans les deux précédents chapitres, cet aspect a atteint les objectifs de décentralisation et de prolifération fixés par les politiques culturelles dans les années 1980, grâce notamment à l'engagement de personnes passionnées. Il reste cependant la question de la médiation autour de la musique contemporaine qui concerne aussi bien les musiciens, le public que les enfants.

³²³ BIGOT (Stéphane), *Art. Cit.*, n°16, 2013, p.138

³²⁴ SURRANS (Alain), *Op. Cit.*, 2004, p.53

³²⁵ « Musique contemporaine, L'avis des musiciens des orchestres », dans *La Lettre du Musicien*, n°327, mai 2006, p.12.

A. Une nécessaire spécialisation des interprètes

Souvent controversée, la formation des interprètes à la musique contemporaine fait l'objet de critiques dans les années 1980. Ces diatribes restent tenaces même si une nette amélioration est attestée par certains acteurs du milieu. Ce changement est le fruit d'un changement dans les conservatoires mais aussi d'initiatives de passionnés soutenus par l'Etat.

La formation des interprètes remise en cause

En 1976, un éditorial de *Musique en Jeu*³²⁶, remet en question la musique contemporaine mais surtout la confronte à ses démons. L'auteur de l'article reproche notamment aux interprètes leur paresse. Ces derniers ne font pas l'effort de s'ouvrir à un répertoire contemporain et restent spécialisés dans des esthétiques plus faciles à jouer. Il écrit :

« Le succès de la musique nouvelle a une condition nécessaire quant à ses conditions de préparation, c'est-à-dire la formation des interprètes, la pertinence du chef choisi et le nombre de répétitions. Pour paraphraser Schönberg, la musique nouvelle n'est pas « difficile », elle est mal jouée. »³²⁷

Cette déclaration vindicative est rare dans ces années. Pourtant, plusieurs facteurs indiquent aujourd'hui une nette amélioration de la formation des musiciens à jouer la musique contemporaine. La question de la paresse des interprètes est, aujourd'hui encore, soulevée par Dominique Jameux, ancien directeur de la revue *Musique en Jeu*, qui réitère le point de vue développé trente ans auparavant :

« A côté des raisons proprement intrinsèques au peu de crédit dont dispose la musique d'aujourd'hui (perte de la narrativité, exigence épuisante de nouveauté permanente), il y a aussi une certaine paresse des interprètes des interprètes, qui, il faut le dire, n'ont, jusqu'à une date récente, guère été formés à cette musique. »³²⁸

Le musicologue reconnaît toutefois l'effort entrepris par les conservatoires pour former les jeunes générations aux nouvelles techniques que requiert la musique contemporaine. Alain Surrans le rejoint sur ce point et estime que le temps où les professeurs de conservatoires dénoncent les choix des compositeurs est désormais révolu:

« Pour eux, ce n'est pas terre inconnue, alors qu'il y a trente ans, quand j'ai commencé dans le métier, les musiciens d'orchestre n'avaient jamais étudié ça au conservatoire. A

³²⁶ « Edito : La musique contemporaine en question », *Musique en Jeu*, octobre 1976, p.3

³²⁷ Op. Cit. p.4

³²⁸ « Entretien entre Dominique Jameux et Philippe Lierdeman », *La Revue des Deux Mondes*, mars 2006, p.141

l'époque, certains professeurs de conservatoire disaient : 'Xenakis n'écrit pas pour les musiciens mais contre les musiciens.' »³²⁹

Si l'attitude des conservatoires change vis-à-vis de l'apprentissage de la musique contemporaine, cette évolution est due à la fois au discours du ministère qui intègre la musique contemporaine à son discours, mais aussi à des collaborations entre les acteurs du milieu. Il est possible de citer deux exemples qui montrent l'ouverture des professeurs à la musique contemporaine à deux niveaux différents. Tout d'abord, la collaboration entre l'Ecole Nationale de Musique de Villeurbanne et le CNCM de Lyon, Grame, engendre une rencontre entre les compositeurs et des élèves d'un moins bon niveau que ceux des deux CNSM³³⁰. Ce type de partenariat adapte les créations des compositeurs à une pratique en amateur qui permet de faire découvrir cet univers aux jeunes musiciens. Dans un autre registre, le compositeur Bruno Mantovani, directeur du CNSM de Paris déclare à sa nomination : « J'ai souhaité créer un Master spécialisé dans l'exécution de la musique contemporaine, à destination des chanteurs, des instrumentistes ou des chefs d'orchestre. »³³¹. Cette décision prouve que l'interprétation des musiciens est en constante amélioration dans les institutions musicales d'excellence qui forment les futurs professionnels de ce secteur.

Centre Acanthes : un modèle pour les académies de musique contemporaine

Le Centre Acanthes est l'initiative de formation des élèves qui a sans doute reçu le plus d'attention de la part du ministère de la Culture, de sa création, en 1976, à sa fusion avec l'Ircam en 2011. Il est au départ une idée qui émane de la volonté de Stockhausen, compositeur d'avant-garde, de rencontrer des compositeurs pour pouvoir discuter de ses œuvres et échanger sur le travail de création. Le Centre reçoit dès ses débuts des subventions de la part de l'Etat. Claude Samuel affirme d'ailleurs que ce soutien est dû au vif intérêt démontré par Michel Guy, ministre de la Culture à cette époque³³². Michel Guy est, sur les conseils de son directeur de la Musique, un défenseur ardent de l'Ircam, ce qui ne l'empêche pas d'encourager des initiatives qui permettent de décentraliser les politiques de soutien à la musique contemporaine. En 1974, lors de sa venue au festival de La Rochelle, organisé par Claude Samuel, il charge ce dernier de répondre au souhait de

³²⁹ Entretien avec Alain Surrans

³³⁰ Notes sur N° 328, mai 2006

Article « La musique contemporaine dans les conservatoires » p.46

³³¹ MANTOVANI Bruno « Le Conservatoire ne doit pas former que des virtuoses », *La Lettre du Musicien*, n°393, p.6

³³² Entretien avec Claude Samuel

Stockhausen de créer un centre où ce compositeur allemand pourrait échanger avec des jeunes musiciens³³³. L'initiative se concrétise en 1976 et se nomme à l'époque « Centre Sirius » en hommage à l'œuvre de Stockhausen « *Sirius* ». Le festival d'Aix-en-Provence devient le domicile du Centre pour les dix premières années du Centre qui est baptisé Acanthes dès sa deuxième édition. Au fur et à mesure des péripéties du projet, il déménage en 1986 à Avignon pour gagner en visibilité et à Metz en 2003 à la suite de tensions liées à la crise des intermittents. Claude Samuel concède qu'il s'agissait dès le début d'une académie mais que le mot n'était pas en vogue dans les années 1970, contrairement au terme « centre » pour lequel opte l'équipe organisatrice. « L'idée était que les compositeurs qui avaient tracé des lignes d'évolution dans l'histoire de la musique puissent rencontrer des jeunes compositeurs, qui n'étaient d'ailleurs pas obligés de s'y inscrire. », témoigne Claude Samuel. Peu à peu le centre évolue et s'ouvre à de nouvelles pratiques, les ateliers de composition deviennent plus interactifs, les élèves du centre peuvent échanger sur leur propre travail avec des musiciens célèbres et monter leur création avec des interprètes de qualité. Claude Samuel insiste sur l'ouverture du centre au public extérieur. Une douzaine des œuvres les plus abouties et écrites par les étudiants sont jouées chaque année lors de concerts gratuits. Il s'agissait pour le fondateur du Centre Acanthes d'une contrepartie pour les contribuables, le centre étant principalement subventionné par de l'argent public. L'académie atypique est, dès ses premières éditions, financée par le ministère de la Culture dans le cadre d'un soutien à la « recherche musicale ». Le soutien des ministres se manifestera à chaque fois que le Centre rencontrera des désagréments avec leur ville d'accueil. Ainsi Michel Guy, qui n'est plus ministre mais qui continue de suivre avec intérêt les aventures de cette initiative, demande en 1986 au directeur du festival d'Avignon d'héberger la manifestation. En 2003, alors que l'annulation du festival d'Avignon entache les relations entre l'équipe de Claude Samuel et celle du festival, un autre ministre, Jean-Jacques Aillagon, s'implique pour que le Centre Acanthes puisse trouver une situation plus sereine à Metz³³⁴.

Cette académie de la musique contemporaine se trouve donc au carrefour de deux tendances des politiques musicales : le soutien à la création et le soutien à la diffusion. En effet, dès 1977, le Centre Acanthes se trouve être proche d'une certaine avant-garde musicale bien que Claude Samuel trouve ce terme d'avant-garde obscure : « Pendant les

³³³ Entretien avec Claude Samuel

³³⁴ *Ibid.*

années 1960, quand on avait Kagel, Xenakis, Berio et Boulez, c'était des gens qui prenaient des chemins complètement différents, on les mettait pourtant tous dans le sac de la musique d'avant-garde. »³³⁵. Lieu de rencontre de la musique contemporaine unique dans son genre, le Centre Acanthes reste en marge des actions habituelles de la politique de « recherche musicale » qui se concentre autour des centres de création classique et sur les nouvelles technologies de l'Ircam³³⁶. Cependant, bien que l'opération soit pensée pour des musiciens, les efforts d'ouverture et de partage des œuvres créées pousse cette académie à collaborer avec des orchestres (orchestre d'Avignon, Orchestre Régional de Lorraine...) qui sont le fruit de la politique de diffusion de Maurice Fleuret. Le paysage de la musique contemporaine compte peu d'académies pour musiciens ou compositeurs. Néanmoins, le modèle d'organisation, pour celles qui se sont créées ces trente dernières années, reste celui du Centre Acanthes. Cette pérennité prouve le caractère novateur de l'initiative qui a perduré pendant plus de trente ans jusqu'à sa fusion avec l'Ircam qui donne lieu au festival ManiFeste en 2012³³⁷. Néanmoins, la pénurie de subventions de la part de l'Etat a poussé l'équipe en charge de cette académie à ce rapprochement avec l'institution musicale parisienne. Le désengagement de l'Etat envers le Centre Acanthes est significatif d'un soutien à une musique contemporaine qui n'est plus dans les impératifs du ministère de la Culture.

B. La pédagogie développée par les acteurs du milieu

Ce dernier chapitre se base principalement sur le rapport réalisé en 2001 par Lucie Kayas sur le jeune public et l'éducation à la musique. La musique enseignée à l'école fait l'objet de quelques pages précédemment mais l'enjeu, ici, est de cerner l'ambition et les modalités des actions pédagogiques des acteurs du milieu de la musique contemporaine.

La question de l'écoute chez l'enfant

Il est possible d'apprécier toute forme de musique sans être spécialiste. Néanmoins, avoir des connaissances en musique permet de mieux appréhender la musique et d'« augmenter le plaisir que l'on peut avoir à écouter de la musique »³³⁸. Du moins, c'est l'ambition première d'une pédagogie musicale qui transparaît au travers du rapport de L. Kayas. Les politiques culturelles influencent radicalement les acteurs du milieu musical qu'elles

³³⁵ Idib.

³³⁶ VEITL (Anne), *Op. Cit.*, 1997.

³³⁷ Ircam, *Dossier de Presse de ManiFeste-2012*, 2012

³³⁸ KAYAS (Lucie), *Musiques et jeune public (écouter- interpréter – inventer)*, Observatoire du spectacle vivant, février 2002, p 8

subventionnent dans ce sens et les professionnels de la musique contemporaine n'échappent pas à la règle³³⁹.

Pour la musique contemporaine, comme l'indique très justement L. Kayas, les relations avec le jeune public (de moins de douze ans selon la définition du ministère de la Culture) sont particulières.

« Les rapports de la musique contemporaine à son public se posent en des termes bien différents : il ne s'agit pas d'élargir un public mais bien de le faire exister, de trouver une audience à de jeunes compositeurs, de rendre un caractère de familiarité à un répertoire réputé complexe, même si les nouvelles tendances néoclassiques renouvellent la donne après l'hégémonie post-sérielle des vingt-cinq dernières années. »³⁴⁰

La musique contemporaine peine à se détacher de sa vision d'une image élitiste aussi bien intellectuellement que socialement. Pour beaucoup, l'enfance est un âge où se dégage une idée de pureté dans le rapport au son et à la musique. C'est la période de la vie pendant laquelle l'oreille est malléable. Cette conception de l'enfance amène à penser que les nouvelles esthétiques de la musique contemporaine seraient plus audibles pour l'enfant que pour l'adulte et qu'en développant la capacité à écouter la musique contemporaine chez le jeune public, les actions pédagogiques cassent les barrières sociales et symboliques de cet univers cloisonné. C'est cette vision largement partagée que reprend une nouvelle fois Laurent Bayle . Il affirme dans cette perspective :

« Il n'y a aucun mystère : ceux qui reviennent plus facilement à la musique sont ceux qui ont été concernés dans l'enfance. [...] Car l'enjeu central est d'attirer progressivement, outre les mélomanes, beaucoup plus de personnes issues notamment de catégories sociales moyennes ou défavorisées. »³⁴¹

Menger remarque dès 1979, qu'il est très difficile d'évaluer les actions pédagogiques et leur succès sur les jeunes publics³⁴². Il est tout de même envisageable de les répertorier et de les aborder au travers de leurs actions sans porter un jugement qualitatif.

Les initiatives de pédagogie musicale : le problème de l'égalité d'accès

Cette pédagogie musicale développée par les acteurs du milieu musical s'adresse principalement à l'école pour des raisons pratiques mais aussi dans le sens de rétablir une équité culturelle entre les enfants sans tenir compte de leurs origines sociales. Les orchestres sont désormais accoutumés avec les actions éducatives et parfois axent ces

³³⁹ Voir le début de la troisième partie

³⁴⁰ KAYAS (Lucie), *Op. Cit.*, p.42.

³⁴¹ BAYLE Laurent « Réflexions sur l'avenir de la musique », *La Lettre du Musicien*, n°360, été 2008, p13.

³⁴² MENGER (Pierre-Michel), *Op Cit.*, 1979, p.95.

politiques sur la musique contemporaine comme l'Orchestre de Poitou-Charentes³⁴³. Cependant, ces actions ne touchent pas les maternelles et peu les lycéens, ceci pour des raisons pratiques et des matières enseignées. Pour les financements de ces actions, certes les subventions de l'Etat se montrent sensibles à ce type de pédagogie, mais surtout la Caisse des Dépôts apporte un soutien à huit orchestres dès 1989. En 1992, cette institution d'investissement public va élargir ses modalités d'aides pour les orchestres avec l'opération « Campus en musique ».

Faute de répertoire contemporain pour la jeunesse, les institutions musicales optent pour différentes actions qui rapprochent les élèves de la création musicale « savante ». La mise en place d'ateliers de création est une démarche qui implique le jeune public et la forme de l'action prime sur la finalité. Ainsi, la qualité de la création n'a pas autant d'importance que l'action en elle-même. Il arrive que des compositeurs se joignent à ces ateliers de création, ou bien qu'ils rencontrent les élèves pour présenter la musique. Des orchestres, notamment l'Orchestre National d'Ile de France, centrent leurs commandes aux compositeurs sur un répertoire pour jeune public. Enfin, des jumelages avec une action menée autour d'un concert sont aussi développés³⁴⁴. L'impératif de pédagogie s'est glissé dans les critères de subventions publiques depuis les années 2000 pour des organismes comme les CNCM et les ensembles qui mènent de leur côté des projets similaires avec des enfants³⁴⁵.

Si les institutions musicales montrent une bonne volonté, ces actions sont néanmoins éparpillées et n'impliquent le plus souvent qu'un petit nombre d'élèves. L'école laisse ces interventions extérieures ouvrir les enfants à la musique contemporaine mais L. Kayas doute de leur efficacité réelle puisque les musiciens ou les compositeurs qui y participent ne sont pas formés dans ce but. En outre, la coordination de toutes ces initiatives n'est pas assurée et l'Ensemble Orchestral Contemporain se plaint en 2008, d'ailleurs, de développer des projets auxquels aucune autre formation ne se joint³⁴⁶. Enfin la situation géographique importe dans l'accessibilité de telles actions et les écoles citadines sont donc favorisées. De cette situation nuancée ressort encore une certaine impuissance du milieu de la musique contemporaine à s'ouvrir sur l'extérieur sur le long terme et avec une grande ampleur.

³⁴³ KAYAS (Lucie), *Op. Cit.*, 2001, p.24

³⁴⁴ *Ibid.*, p.24-35

³⁴⁵ Voir les deux chapitres précédents

³⁴⁶ Entretien avec Daniel Kawka (fondateur) par Stéphane Friédérich « Les 15 ans de L'Ensemble orchestral contemporain », *La Lettre du Musicien*, n°353, février 2008, p. 11

Conclusion

Le décloisonnement de la musique contemporaine implique de nombreux facteurs qui entrent en concurrence. Le budget de la Culture augmente considérablement en 1982 et la création musicale « savante » peut s'appuyer sur un directeur de la Musique rallié à sa cause dans toute sa diversité. Des mesures sont prises pour lui permettre d'exister mais aussi de se décentraliser sur le territoire français. Mais cette politique de soutien se heurte à un double phénomène : la remise en cause de son soutien par l'Etat et la concurrence tacite avec les musiques « populaires » qui gagne en aura culturelle. Ainsi le milieu de la musique contemporaine se consolide à la marge d'une société où paradoxalement les musiciens sont de plus en plus nombreux. La musique contemporaine hérite des grands principes qui se dégagent des politiques culturelles menées par M. Landowski, J. Maheu et M. Fleuret qui sont les directeurs de la musique qui laissent une empreinte réelle dans le paysage musical français. Bien qu'elle obtienne des résultats décevants en termes de démocratisation, la musique contemporaine gagne en importance grâce à l'engagement des acteurs. Leurs initiatives sont aidées par les structures musicales acquises par les politiques musicales françaises. Si aucune politique culturelle ne prend en compte l'ensemble du secteur de la musique contemporaine beaucoup de mesures ont une répercussion et un écho dans les décennies à suivre. C'est le cas de l'aide aux ensembles, fidèles porte-drapeaux de la musique contemporaine, mais aussi de la rénovation des conservatoires où se mêle l'ambition de Landowski et la diversité musicale de Fleuret. Enfin, il est assez paradoxal d'analyser aujourd'hui des critiques nombreuses sur l'interprétation des œuvres de la musique contemporaine dont la qualité ne serait au rendez-vous que depuis une dizaine d'années alors que musique contemporaine déchaine les passions à la fin des années 1980. Cette situation laisse sans doute à la musique « savante » d'aujourd'hui une possibilité de bénéficier d'une meilleure presse puisque cela laisse présager qu'elle serait jouée avec plus de sens. Si le milieu de la musique contemporaine est plus structuré qu'en 1980 notamment grâce au concours des politiques culturelles, il est difficile de conclure sur un possible décloisonnement. Cependant la période de transversalité, que nous vivons et qu'il est encore difficile d'analyser, pourrait accélérer cette dynamique d'ouverture

Au cœur du rapport entre la musique contemporaine et l'Etat sur ces trois dernières décennies, se déploie le problème de la définition de la musique contemporaine. En effet la musique contemporaine a une définition large qui comporte des avantages aussi importants que des défauts. L'absence de discrimination pour les différentes esthétiques est une

chance pour tous les compositeurs de pouvoir composer et d'être aidé par l'Etat ou des institutions musicales sous sa coupe. La liberté de créer est donc préservée et ce que Raymonde Moulin appelle l'anomie esthétique autorise aussi un espace à chaque compositeur.

Néanmoins cette diversité représente aussi un problème parce que les esthétiques ne regroupent pas les mêmes enjeux aux niveaux de l'interprétation, de la diffusion et de l'écoute. L'appellation ne reflète donc pas une même réalité pour le secteur. Une œuvre néo-tonale peut être considérée parfois comme similaire à une œuvre classique, sa réception par le public, les interprètes et les programmeurs est donc entièrement différente. Mais est-ce que cette diversité intrinsèque à la musique contemporaine est une raison pour favoriser une esthétique plus que l'autre ?

La politique culturelle a essayé de dépasser la barrière entre musique atonale et musique tonale mais pourtant ce conflit refait surface dans l'ambition de décloisonner le milieu de la musique contemporaine. Les esthétiques personnelles qui se sont développées depuis les années 1980 et s'affirment désormais comme une évidence et complexifient la situation. Il ne s'agit plus aujourd'hui de soutenir une catégorie de musique « savante » mais de soutenir des compositeurs de musique « savante ». Si les esthétiques sont différentes, le milieu semble cependant être encore cloisonné par des codes, qui lui préservent aussi son identité. Les musiciens ont tous, à de rares exceptions près, entrepris de longues études sur leur instrument et la plupart des interprètes de musique contemporaine sortent d'un des deux CNSM. De mon point de vue, la non-ouverture du milieu de la musique contemporaine n'est dû que partiellement aux œuvres qui rassemblent une pluralité de formes et de sons. Le vrai fautif serait le milieu lui-même et ses caractéristiques sociales qui l'écartent de ce fait du grand public.

Pour ce qui est de la dématérialisation du produit musical et de l'écoute gratuite de la musique, conséquences de la révolution d'internet, les effets sur la démocratisation ne sont pas encore visibles pour la musique. Le secteur de la musique contemporaine n'est pas assez intégré dans un marché pour bénéficier d'une diffusion accrue. Les seules avancées provoquées par l'arrivée du numérique sont une démocratisation des logiciels de composition de musique mais qui ne relie que très peu ses utilisateurs au monde de la musique contemporaine. Seule la transversalité permettrait sans doute dans un futur proche un engouement des publics vers d'autres arts. Il est toutefois utopique d'imaginer une

démocratisation à grande échelle de la musique contemporaine. Son écoute requiert au mieux une connaissance musicale pointue que très peu possèdent ou du moins un temps d'écoute attentive qui sous-entend une ouverture d'esprit et une passion pour la musique.

Au regard des remarques exprimées au-dessus, il semblerait tout à fait possible d'étudier la musique contemporaine et son rapport aux politiques culturelles par le biais des esthétiques. Si par moment ce mémoire aborde les questions de courants musicaux de la musique contemporaine, le manque de connaissances en musicologie ne m'ont pas permis d'évaluer le changement d'esthétique qui s'opère ces dernières années. Les pouvoirs publics, quant à eux ne font toujours pas de distinction à l'intérieur de la catégorie de la musique contemporaine. Même si cette absence de définition est un certain confort en matière d'études des politiques culturelles, cela pose problème pour analyser les rapports de la musique contemporaine au public. Le décroisement du milieu de la musique contemporaine et la question de la démocratisation qui en découle peuvent très bien être évalués par ces questions d'esthétiques.

Annexes

Annexe I : Description des courants musicaux composant la musique contemporaine.

Source : « Glossaire », dans « La Musique Contemporaine dans tous ses états », *La Terrasse*, Hors-série, décembre 2013.

Bruit

Le bruit est, selon le Petit Robert, une « sensation auditive produite par des vibrations irrégulières ». Il a longtemps été banni du discours musical, en raison de cette irrégularité qui se prêtait mal au jeu des règles musicales. Cet interdit est peu à peu levé au xxe siècle, à mesure que les compositeurs cherchent à élargir le champ de leur intervention sur le sonore. La création de *Ionisation* de Varèse en 1933, entièrement écrite pour percussions (six instrumentistes), marque un tournant en ce sens que la musique, s'appuyant sur des instruments à hauteurs non déterminées, donne ici la prééminence au rythme mais aussi aux timbres résultant d'une multitude de plans sonores simultanés. Alors que le bruit avait jusqu'alors surtout agrémenté la musique, venant s'y superposer (des cloches et canons de l'Ouverture 1812 de Tchaïkovski aux hélices du Ballet mécanique de George Antheil), la musique concrète, invention de Pierre Schaeffer au Groupe de recherches musicales (GRM) en 1948 s'empare des bruits comme matériau sonore. Ses Cinq études de bruits – dont la célèbre Étude aux chemins de fer ont une sorte de manifeste qui ouvre la voie à la musique électronique. Le compositeur Helmut Lachenmann a depuis développé une « musique concrète instrumentale » qui exploite à travers des modes de jeu non conventionnels les sons produits par les instruments, indépendamment de l'émission sonore à laquelle ils sont traditionnellement destinés (bruits de touches, de souffle, de frottement), une démarche que prolonge la musique « trouée » de Gérard Pesson. La musique désormais se crée en observant la construction du son.

J.-G. Leburn

Electroacoustique

Le terme électroacoustique désigne à la fois un genre musical et une technique de composition. La musique électroacoustique fait la synthèse entre la musique concrète, c'est-à-dire enregistrée par un micro (cela peut être la voix humaine comme des bruits de moteurs, de rue...) et la musique électronique, composée par des sons artificiels fabriqués notamment par des synthétiseurs. Le son est mixé en studio par le compositeur. Le support de la musique électroacoustique est la bande magnétique. Elle est diffusée par des hauts-parleurs, ce qui permet des procédés de spatialisation sonore. L'année 1956 marque un tournant dans l'émergence de la musique électroacoustique, avec la création du Chant des adolescents de Stockhausen et Haut-Voltage, musique de ballet de Pierre Henry. Ce dernier a largement dominé la scène électroacoustique grâce à la virtuosité et la poésie de ses

expérimentations. Il collabore avec Pierre Schaeffer, autre pionnier de l'électroacoustique, et intègre le GRMC (Groupe de recherche de musique concrète) qu'il quitte pour fonder en 1958 son propre studio indépendant, APSOME, dans lequel il crée des œuvres devenues incontournables : La Noire à soixante, Variations pour une porte et un soupir... Quelques années plus tard, il fonde un autre studio de recherches musicales : Son/Ré. Le GRMC a été rebaptisé GRM et est désormais intégré à l'INA (Institut national de l'audiovisuel). Nombre de compositeurs et chercheurs y ont apporté leur contribution, comme Denis Dufour, élève de Pierre Schaeffer, compositeur significatif de la scène électroacoustique qui a contribué à développer et démocratiser ce genre dans les institutions françaises (Conservatoires de Lyon, Perpignan, Boulogne-Billancourt). Xenakis a également laissé son empreinte dans le domaine de la musique électroacoustique. Non seulement par les œuvres qu'il a composées mais aussi par le logiciel de composition assistée par ordinateur « UPIC » qu'il a mis au point. Aujourd'hui, ce logiciel a laissé la place à des versions plus performantes. A. Pecqueur

À écouter : Pierre Schaeffer et Pierre Henry, Symphonie pour un homme seul (Philips) ; Denis Dufour, Terra Incognita (Motus).

Improvisation

Joëlle Léandre

Musique contemporaine, musique savante, musique écrite. Pour beaucoup, ces termes restent sinon synonymes au moins liés par une logique imparable ; une logique qui fait sortir de son champ le jazz, mais aussi a priori tout ce qui ferait abdiquer l'écriture et organiser et prévoir le discours musical. L'improvisation n'a-t-elle donc pas droit de cité au sein de la musique contemporaine ? Ce n'est évidemment pas si simple et les tenants d'une musique très écrite reconnaissent, à l'instar de Philippe Manoury, que « l'écriture elle-même est très limitée et qu'il y a une énorme part de tradition orale dans l'interprétation de toute musique savante ». L'interprétation est donc un espace de liberté qui se développe en dehors de l'écriture, l'interprète prenant des décisions qui peuvent être « longuement mûries » et d'autres « plus intuitives et spontanées ». La réflexion sur une musique plus libre – ou en tout cas moins déterministe – a pris au xx^e siècle le tour de l'aléatoire, avec les œuvres de John Cage par exemple, qui, s'inspirant du Ji King chinois, confie au hasard un certain nombre de paramètres de la composition de Music of Changes (1951) et imagine une notation en durées proportionnelles, porteuse d'un rapport au temps réinventé. Quelques années plus tard, le polonais Witold Lutoslawski (1913- 1994) introduit dans son écriture le contre-point aléatoire et alterne désormais dans ses œuvres notation précise et plages au tempo suspendu. L'improvisation véritable cependant ne trouvera sa place dans la création musicale savante qu'un peu plus tard grâce à l'action de musiciens « passeurs », souvent influencés par le free jazz, comme le clarinettiste et saxophoniste Michel Portal ou la contrebassiste Joëlle Léandre, elle-même très marquée par la pensée musicale de John Cage. La musique improvisée, qui a repoussé les frontières de la musique contemporaine et du jazz (avec des artistes comme Fred Frith, Christian Marclay ou Anthony Braxton) a développé une forte dimension expérimentale, qui touche

au son autant qu'aux relations avec les autres arts, comme le propose par exemple le Groupe de recherche et d'improvisations musicales (GRIM) de Marseille.

J.-G. Leburn

Minimalisme

Comme le jazz, le minimalisme est un courant musical fondamentalement américain. Il se construit en quelques années, vers le milieu des années soixante. Œuvre fondatrice, *In C* (1964) de Terry Riley, revendique l'abandon de la complexité dans l'écriture – telle qu'elle pouvait être pratiquée par les avant-gardes européennes des années cinquante. Ainsi, *In C* se présente-t-elle sous la forme d'une collection de 53 phrases – réunies sur une seule page de partition – que les musiciens (les instruments sont indéterminés) jouent en les répétant autant qu'ils le souhaitent. La répétition est ainsi au cœur de l'esthétique minimaliste, à laquelle se rallie presque aussitôt le compositeur Steve Reich (né en 1936), qui développe dans son œuvre le procédé du « déphasage » : un même thème est joué en boucle par deux musiciens, mais selon des tempos légèrement différents, provoquant un décalage grandissant, moteur du déroulement temporel de la musique. Philip Glass complète peu après le trio des « pères fondateurs » du minimalisme, dans des œuvres auxquelles il donne souvent une ampleur démesurée (*Music in twelve parts*, 1974). Les formules rythmiques répétitives du courant minimaliste ont depuis été intégrées dans des œuvres qui s'en éloignent par leur recours à une orchestration et un discours tonal renouant avec la tradition romantique, comme chez le californien John Adams (né en 1947). À partir des années soixante-dix, la musique minimaliste s'exporte en Europe, de façon précoce à l'Est, avec le Polonais Henryk Górecki (*Troisième Symphonie* en 1976) ou l'Estonien Arvo Pärt (*Fratres*, 1977).

J.-G. Leburn

Saturation

Comme pour le sérialisme à Darmstadt au début des années 1950 (autour de Pierre Boulez ou Karlheinz Stockhausen) ou la musique spectrale au début des années 1970 (avec la fondation de *L'Itinéraire* par Hugues Dufourt et Tristan Murail notamment), l'apparition du courant de la musique saturée peut être datée avec une assez grande précision : elle correspond à la première exécution par l'ensemble 2e2m des œuvres de Frank Bedrossian, puis de celles de Raphaël Cendo qui lui firent presque immédiatement écho, tous deux étant animés par une même intuition, établie en dehors des formes sonores classiques de la composition. La saturation, c'est l'utilisation de sons « complexes », multiples – de sons « sales » – tels qu'on les trouve dans le jazz expérimental par exemple. Ces sonorités nouvelles, qui offrent une grande richesse de timbres et de textures, n'avaient pas jusqu'alors trouvé toute leur place au sein des musiques écrites. Cela tient, comme le souligne Raphaël Cendo, à une « problématique de la perte de contrôle », les sons saturés n'étant pas totalement reproductibles. Au-delà des sonorités nouvelles, c'est donc un véritable défi qui est lancé à l'écriture instrumentale : résoudre la contradiction entre une notation extrêmement précise, rigoureuse et une instabilité intrinsèque qu'elle ne peut de

toute façon maîtriser. Une contradiction pleinement assumée par Frank Bedrossian, pour qui, citant Matisse, « l'exactitude n'est pas la vérité ».

J.-G. Leburn

Sériel

Le terme « sériel » définit les musiques construites sur des séries de notes prédéfinies. Ce procédé a été largement popularisé par les compositeurs de la seconde école de Vienne, Schoenberg, Berg et Webern. La musique sérielle englobe notamment la musique dodécaphonique inventée par Schoenberg. Il s'agit de séries basées sur les douze sons de la gamme chromatique, chacun d'entre eux n'étant énoncé qu'une seule fois. Un des principes d'écriture est la hauteur de son. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, des compositeurs comme Boulez ou Stockhausen vont encore plus loin dans le principe sériel avec le « sérialisme intégral ». Le système s'applique désormais à la hauteur des sons mais également aux durées, aux timbres et aux intensités. Le mouvement se radicalise dans les années cinquante. Boulez affirme ainsi qu'« qu'après la découverte des Viennois, tout compositeur est inutile en dehors des recherches sérielles ». Mais quelques années plus tard, les compositeurs qui étaient alors de fervents défenseurs du sérialisme en reconnaissent les limites et s'en détachent. Boulez lui-même renonce rapidement à l'application stricte de principes qui menacent d'enfermer la musique dans un carcan trop rigide. Aujourd'hui, l'héritage du sérialisme demeure cependant présent dans le paysage musical. Parmi les compositeurs français, Jacques Lenot, disciple de Boulez et Stockhausen, le revendique : « d'origine sérielle, dit-il, j'essaie d'élargir ce système à un univers qui m'est propre ».

A. Pecqueur

Temps réel

Écrire une partition, c'est donner des signes à l'interprète futur : c'est lui permettre, le moment venu, de prendre des décisions. Les ressources de l'électronique ont renouvelé le rapport des compositeurs au son, mais elles ont aussi changé la donne : une fois fixés sur bande magnétique, les sons ne se prêtent plus à l'interprétation. De nombreux compositeurs n'ont eu de cesse de questionner les possibilités offertes par l'informatique pour ramener les sons non instrumentaux au plus près du champ de l'interprétation, du temps réel du concert. Répons de Pierre Boulez, créé en 1981 avec l'Ensemble Intercontemporain, est une œuvre symbole de cette reconquête. Pour la première fois dans une œuvre de grande envergure, la machine pouvait réagir au jeu des instrumentistes, acquérant elle aussi sa part d'indétermination, élément acteur et non plus seulement témoin de l'événement du concert. Philippe Manoury est aujourd'hui l'un des compositeurs qui poursuit cette voie, élaborant au fil de son œuvre une réflexion théorique appuyée sur un travail mené de longue date dans les studios de l'Ircam, dont il s'explique dans un récent livre d'entretiens (La Musique du temps réel, éditions MF, 2012). Ses œuvres récentes

ambitionnent de doter l'ordinateur d'une double capacité à « écouter » le jeu des instrumentistes et à anticiper les événements musicaux à venir. Dans le quatuor à cordes *Tensio* par exemple, « la partie électronique en temps réel s'adapte en permanence au tempo courant, en suivant les variations que peut y apporter l'interprète ».

J.-G. Leburn

Timbre

Les compositeurs ont longtemps tourné autour du timbre, la couleur (ou le timbre) étant vus comme une conséquence de l'orchestration sur laquelle il n'y avait qu'assez peu de prise. C'est à partir de la fin du xix^e siècle surtout que la « couleur », considérée pour elle-même, devient un paramètre important de la composition. Schoenberg, dans la troisième des Cinq pièces pour orchestre op. 16 de 1909, compose une *Klangfarbenmelodie* (« mélodie de timbres ») : la progression de la musique, traditionnellement appuyée sur des changements de hauteur de note, repose ici sur la distribution des notes d'un même accord entre les instruments de l'orchestre, à des intensités variables. S'affranchissant de la gamme chromatique, l'écriture s'ouvre à d'autres tempéraments, aux micro-intervalles* (avec des compositeurs comme Ivan Wyschnegradsky ou aujourd'hui Pascale Criton et Georg Friedrich Haas) qui donnent à entendre des timbres jusqu'alors inédits. Les développements de l'informatique vont donner par la suite aux compositeurs des outils pour analyser le timbre. Ainsi Jean-Claude Risset, l'un des pionniers de l'informatique musicale (il participe à la création de l'Ircam au côté de Pierre Boulez), écrit-il en 1969 sa pièce électronique *Mutations*, où il compose « au niveau même du son ». Pour le compositeur Hugues Dufourt, co-fondateur de l'ensemble L'Itinéraire et inventeur du terme de « musique spectrale », *Mutations* est « la pièce véritablement fondatrice de la musique spectrale », une musique qui tend vers l'infiniment petit – Hugues Dufourt compare les nouveaux mondes sonores découverts par Gérard Grisey à ceux que la lunette astronomique a révélés à Galilée. Le timbre est désormais porteur de la forme de l'œuvre (le vaste cycle de Gérard Grisey, *Les Espaces acoustiques*, est une exploration fascinante des caractéristiques du son). Hugues Dufourt toujours : « Les qualités premières traditionnelles de la musique – l'harmonie, le contrepoint, la rythmique – ne disparaissent pas mais sont amenées à passer à l'arrière-plan ; elles ne sont plus destinées à être entendues comme telles ».

J.-G. Leburn

* On parle de micro-intervalles lorsque la musique utilise des intervalles inférieurs aux demi-tons (l'intervalle entre deux touches consécutives d'un piano, entre le do et le do# par exemple).

Tonalité

Mis au point à l'époque baroque, le système tonal atteint son apogée avec Beethoven et les compositeurs romantiques, qui remettent en cause l'harmonie classique et explorent le système tonal jusque dans ses retranchements. Au début du xxe siècle, les compositeurs

comme Berg, Webern, Schoenberg vont ouvrir la voie à un nouveau système, le système atonal, en s'affranchissant des anciennes règles. Il existe aujourd'hui un courant en musique contemporaine dit « néo-tonal » qui prône un retour au système tonal avec ses règles harmoniques, ses pulsations plus régulières et ses mélodies plus aisément identifiables. Parmi les figures emblématiques de ce courant de la création contemporaine, on compte notamment le compositeur Karol Beffa, maître de conférences à l'École normale supérieure et couronné compositeur de l'année lors de la dernière édition des Victoires de la Musique classique. Guillaume Connesson compose également des partitions de style néo-tonal. Notons parmi ses œuvres marquantes Supernova, partition pour orchestre symphonique, Athanor, pour soprano, baryton, chœur mixte et orchestre ou encore Aleph, dernier volet de sa « trilogie cosmique ». Autre figure du courant néo-tonal : l'organiste Thierry Escaich, virtuose du contrepoint et de l'improvisation qui possède à son actif un catalogue d'une centaine d'œuvres.

A. Pecqueur

Annexe II : Extraits de l'entretien avec Alain Surrans

JB D : Quelle est la définition de la musique contemporaine ?

A S : Le terme même naît avec l'idée d'avant-garde musicale qui vient assez vite, dans l'après-guerre, lorsque Pierre Boulez théorise une musique de recherche radicale qui n'est plus une musique de reproduction et d'évolution lente des canons et de l'esthétique musicale. La rupture devient l'idée force. Contemporain veut dire de son temps ; contemporain est plus radical que moderne qui n'exclut pas un oubli de l'hier. Il s'agit bien entendu de la rupture avec le système tonal, il s'agit du sérialisme, mais pas seulement. Il ne faut pas oublier Pierre Schaeffer et la musique électroacoustique. Il ne faut pas oublier Xenakis qui a eu aussi une importance énorme parce qu'il prônait une musique en relation avec des phénomènes beaucoup plus larges, scientifiques et mathématiques. En fait, les années 1950 ont été marquées par une profusion d'esthétiques musicales, dont les plus novatrices, celles qui incarnaient le plus violemment la rupture, ont mis presque KO les tenants d'une poursuite de l'évolution tonale, alors qu'ils avaient l'impression de continuer à transformer le monde et la perception sonores.

JB D : Comment la musique d'avant-garde a-t-elle pu être mise en contact avec le public ?

A S : Il y a eu beaucoup de choses. Prenez *Les Shadoks*, ils ont permis de mettre le grand public en contact avec la musique électro-acoustique. Il n'y en avait pas avant. Toutes sortes de choses ont permis de faire entrer des sonorités autres dans les oreilles des gens. Mais il y a aussi les effets pervers. La musique atonale, malheureusement, pour ceux qui ne s'intéressent pas à la musique, est la musique des films qui font peur, donc la musique atonale fait peur. Il est vrai que vous entendez de la musique atonale dans *L'Exorciste*, par exemple. Mais la musique atonale n'est pas plus inquiétante a priori que la musique tonale. On a d'ailleurs bien tort de croire que la musique classique, tonale, est seulement là pour nous faire du bien. Cette approche est horriblement réductrice. La musique classique n'est pas faite que pour nous rassurer, elle est comme toutes les musiques pour nous faire vivre des émotions qui peuvent être très puissantes et pas forcément agréables. Là encore, c'est un conditionnement, contre lequel il faut lutter. Sur Radio Classique, il n'est question que d'*être bien*, c'est déprimant.

JB D : Vous parlez d'une évolution positive du côté des opéras ou des orchestres ?

A S : Oui, mais l'évolution est générale. Cela commence par la formation des musiciens. Aujourd'hui tous les élèves qui sortent des conservatoires sont des élèves qui ont joué non pas seulement Berlioz mais aussi Boulez et Xenakis. Pour eux, cette avant-garde (d'hier) n'est pas terre inconnue, alors qu'il y a trente ans quand j'ai commencé dans le métier, les musiciens d'orchestre n'avaient jamais étudié de telles partitions au conservatoire. A l'époque, certains professeurs de conservatoire disaient : « Xenakis n'écrit pas pour les musiciens mais contre les musiciens. » Il leur demandait des choses qui de leur point de vue étaient anti-naturelles. C'est là où je trouve que les directeurs d'orchestres manquent de confiance : contrairement à ce qu'ils pensent, leurs musiciens savent jouer ces partitions, ils y ont été formés, préparés. Ce qui permet d'envisager des œuvres un peu difficiles en écriture instrumentale, celles de Jonathan Harvey par exemple. Mais une partie du répertoire contemporain, et c'est ça qui fait la grande différence, entre les néo-tonaux et

les autres est plus coûteux en temps de répétition. Quand on est dans le néo-tonal, la partition se monte comme une pièce habituelle, avec deux heures et demie de répétition. Quand vous avez des combinaisons beaucoup plus complexes, plus difficiles à entendre dans l'écoute réciproque, il faut plus de temps et donc cela n'entre pas aisément dans l'économie d'un orchestre qui répète chaque semaine un programme différent. C'est le même problème avec les opéras. Quand vous faites un opéra nouveau, il faut travailler plus pour tout le monde, parce que c'est plus compliqué. Quand le *Wozzek* de Berg a été créé en 1925, il avait fallu vingt-cinq répétitions d'orchestre, vingt-cinq ! Dans le système du théâtre d'alternance de l'époque, c'était complètement monstrueux, et c'était une chance immense pour Berg d'avoir obtenu tout ce travail pour que sa partition puisse faire l'extraordinaire scandale qu'elle a fait. C'est cela aussi qu'il faut pouvoir préserver.

JB D : Une fois qu'on a monté la pièce contemporaine, le public est-il au rendez-vous ?

A S : Je peux vous en parler parce que j'ai beaucoup d'expérience. J'ai travaillé à l'orchestre de Lyon. Quand les œuvres sont « portées » par l'orchestre, par les institutions, le public les reçoit très bien, même des œuvres d'avant-garde. J'ai accueilli en résidence Pascal Dusapin à Lyon, c'était formidable. Une seule fois où l'une de ses pièces s'est faite siffler, c'était parce que je l'avais imposée au chef ; il était réticent, et en fait, il ne l'avait pas travaillée, il n'aimait pas cette musique, il l'a mal dirigée, ce n'était pas bien joué et le public a sifflé. Tout simplement ! Et pourtant j'ai fait jouer du même compositeur *La Mélancholia*, un oratorio qui durait 45 minutes, une pièce ardue que les spectateurs trouvaient néanmoins formidable. J'ai passé ma carrière à programmer de la musique contemporaine et je n'ai jamais eu de problèmes avec le public. Même si ce n'est pas la même démarche de programmer une symphonie de Brahms et une pièce de Dusapin ; il faudrait être fou pour croire que c'est la même démarche ; il faudrait être fou pour croire que les gens viennent écouter une œuvre nouvelle comme une œuvre qu'ils connaissent déjà et qu'ils aiment. C'est une autre approche, il suffit de viser juste.

JB D : Ça demande plus de moyens ?

A S : Ça demande surtout plus de temps, et puis ça demande un engagement, quelque chose qui doit se sentir dans le geste musical. Ce qu'il y a de merveilleux dans la musique c'est que c'est une pratique collective, même s'il y a des solos. Il y a une pratique individuelle au départ mais qui nourrit une pratique collective et c'est cette pratique qui est un peu l'essentiel. Le philosophe Charles Fourier a écrit un texte formidable là-dessus, il y explique que le plaisir de faire de la musique et le plaisir de danser, c'est abandonner un peu de sa liberté au profit de l'autre. C'est une espèce de renoncement à l'ego, qui apporte plus de jouissance que l'ego. Je trouve que c'est extrêmement juste et que ça dit très bien quelque chose de fondamental sur la musique. Pour moi, il faut dire que la culture c'est de l'expérience collective aussi en face : ce qu'il y a de fascinant dans un concert d'orchestre tout aussi bien que dans un concert rock, c'est cette connivence qu'on voit à l'œuvre et qu'on partage parce qu'il y a des gens à côté de nous. Cela est vrai aussi pour le cinéma. C'est l'émotion partagée qui est fabuleuse.

Sources

Sources écrites

- SCHNEIDER (Michel), *La Comédie de la Culture*, Paris, Seuil, 1993, p.30.
- SIROT (Jacques) et NORMAN (Jane), *Transdisciplinarité et génèse de nouvelles formes artistiques*, rapport d'étude à la Délégation aux Arts plastiques, Ministère de la Culture, novembre 1999, p.17
- SURRANS (Alain), *La politique du ministère dans le domaine de la création musicale et de la musique contemporaine - Analyse et Proposition*, Ministère de la Culture et de la Communication, novembre 2004.
<<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/rapports/surrans/rapport-surrans.pdf>>
(20/04/2014)
- Décret no 59-889 du 24 juillet 1959 [archive] portant organisation du ministère chargé des Affaires culturelles (M. Malraux)
<<http://www.legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000299564>>
(23/03/2014)
- Décret n°82-394 du 10 mai 1982 relatif à l'organisation du ministère de la Culture (J. Lang). <<http://legifrance.gouv.fr/affichTexte.do?cidTexte=JORFTEXT000000335808>>
(26/03/2014)
- « Historique : L'éducation artistique à travers ses grandes dates », Ministère de la Culture et de la Communication
<<http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/politique/education-artistique/educart/dates.htm>> (12/05/2014)
- PETREL (Agnès), *Bilan et analyse des aides attribuées aux ensembles de musique professionnels porteurs de création et d'innovation musicales en 2011*, service musique de la DGCA, avril 2012.
- FLEURET (Maurice), « Pourquoi je suis devenu critique musical » (1980), *Chroniques pour la musique d'aujourd'hui*, 1992, ed. Bernard Coutaz,
- MADLENER (Frank), *Edito du dossier de Presse de ManiFeste-2012*, Ircam **Erreur ! Signet non défini.**, 2012.
- MOREAU (Daniel), *Les perspectives de la musique et du théâtre lyrique en France*, Rapport et avis, Journal Officiel, 11 janvier 1981, Extraits.
- FNESR « la démocratie culturelle », *Les Elus socialistes et la politique culturelle*, séminaire de Melun, 19 et 20 octobre 1979, texte dactylographié, Extraits.

Articles

- SCRUTON (Roger), « Wittgenstein et la compréhension musicale », *Rue Descartes*, 2003 n° 39, p. 69-80

- MÂCHE (François Bernard), « La transversalité, une nécessité esthétique » in *La Lettre des Beaux-Arts*, n° 58, automne 2009
- GUILBERT (Gérome), « Les musiques actuelles, une culture commune en voie de reconnaissance », *Le guide pratique des Musiques Actuelles*, édité par l'ORCCA, 2009.
- *La Lettre du Musicien*, bimensuel analysé de 2000 à février 2014.
- « La Musique Contemporaine dans tous ses états », *La Terrasse*, Hors-série, décembre 2013.
- Dossier « Musique contemporaine », *Nunc*, novembre 2007.
- Dossier « Musique nouvelle » dans *Esprit*, janvier 1960.
- Dossier « A quoi sert la musique contemporaine ? », dans *La Revue des Deux Mondes*, janvier 2001.
- « Entretien entre Dominique Jameux et Philippe Lierdeman », *La Revue des Deux Mondes*, mars 2006.
- ADORNO (Theodor W.), « L'interprète », article de 1957 et traduit dans *Musique en Jeu*, n°3, 1971.
- ROSS (Alex), « Kubrick and Ligeti », dans *The New Yorker*, 23 septembre 2013 <<http://www.therestisnoise.com/2013/09/kubrick-and-ligeti.html>> (23/04/2014)
- « Musique on tourne », dans *MagSacem*, n°86, avril 2013, p.16-17. <http://www.sacem.fr/files/content/sites/fr/files/mediatheque/createur/magsacem/janvier_2013/Magsacem_86_compo_musical_image.pdf> (23/04/2014)
- SERROU (Bruno), « Pierre Boulez, de retour chez Olivier Messiaen », 5 août 2010. <http://www.la-croix.com/Culture/Actualite/Pierre-Boulez-de-retour-chez-Olivier-Messiaen-_NG_-2010-08-05-555237> (14/03/2014)
- « René Koering : "On me fout dehors parce que j'étais proche de Georges Frêche" », dans *Le Midi Libre*, 27 juillet 2011. <<http://www.midilibre.fr/2011/07/27/rene-koering-on-me-fout-dehors-parce-que-j-etais-proche-de-georges-freche,362378.php>> (12/11/2014)

Sources audios

- DUCROS (Jérôme), « L'atonalisme et après... », Collège de France, 20 décembre 2012. (63 min, 2 s) <<http://www.college-de-france.fr/site/karol-beffa/seminar-2012-12-20-15h00.htm>> (24/02/2014)
- SALOMOS (Makis), « De l'instrumentalisation politique de la musique contemporaine et la fin d'un consensus tendu par Makis Solomos », vendredi 12 janvier 2007, intervention dans la cadre du colloque « 30 ans de Musique Contemporaine » organisé par le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine. (23 min, 13s)

- « Philippe Manoury invité de la Matinale », *France Musique*, 14 février 2014. (17 min, 35 s) <<http://www.francemusique.fr/emission/la-matinale/2013-2014/philippe-manoury-invite-de-la-matinale-02-14-2014-09-51>> (08/05/2013)
- « Altercation entre Michel Schneider et Pierre Boulez », dans *Bouillon de Culture*, 12 février 1993. (17 min, 19s) <<http://www.ina.fr/video/I11124843>> (23/11/2013)

Entretiens

- - SURRANS Alain, ancien membre de la direction de la Musique sous Maurice Fleuret et aujourd'hui directeur de l'Opéra de Rennes, il est auteur d'un rapport rendu en 2004 au ministère de la Culture sur les relations entre politiques culturelles et la musique contemporaine. Au cours de l'échange, les conditions d'écoute de la musique contemporaine et la question de la qualité d'interprétation ont été les deux thèmes les plus développés. L'entretien a duré : 1h45 min.
- - MARCEL BERLIOZ Laure, ancienne Conseillère à la musique et à la danse de la Direction des Affaires Culturelles de la Région Rhône-Alpes, l'actuelle directrice du Centre de Documentation de la Musique Contemporaine est spécialiste des ensembles spécialisés en musique contemporaine. Notre discussion a abordé les thèmes de la définition musique contemporaine et l'historique du CDMC. L'entretien a duré : 1h.
- - SAMUEL Claude, fondateur du prestigieux festival de Royan puis de celui de La Rochelle, ce journaliste spécialisé en musique contemporaine est aussi le fondateur du Centre Acanthes, initiative soutenue dès son début par les politiques culturelles. Pendant notre échange, le parcours de Claude Samuel et celui du Centre Acanthes ont été abordés. L'entretien a duré : 1h.

Bibliographie

Ouvrages

- URFALINO (Philippe), *L'invention de la politique culturelle*, Paris, La Documentation Française, 1996.
- DUBOIS Vincent, *La Politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, collection « socio-histoires », 1999.
- BOURDIEU (Pierre), *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, éd. de Minuit, 1979
- ROSS (Alex), *The rest is noise, A l'écoute du vingtième siècle, la modernité dans la musique, de Richard Strauss aux minimalistes*, Arles, Actes Sud, 2010.
- MENGER (Pierre-Michel), *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine*. Paris, Flammarion, 1983.
- VEITL Anne, *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la « recherche musicale » et l'Etat en France de 1958 à 1991*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- VEITL (Anne) et DUCHEMIN (Noémie), *Maurice Fleuret, Une politique démocratique de la musique*, Paris, Collection du Comité d'histoire de la culture et de la communication, 2000.
- MENGER (Pierre-Michel), *La condition du compositeur et le marché de la musique contemporaine*, Janvier 1979, Etude financé par la Fondation de la Sacem et le Ministère de la Culture et de la communication.
- MENGER (Pierre-Michel), *Le Marché de la musique contemporaine sérieuse, la condition des compositeurs et les aides à la création en Europe*, 1980, rendu au Conseil de l'Europe.
- MADURELL (François), *L'ensemble Ars Nova, Une contribution au pluralisme esthétique dans la musique contemporaine (1963- 1987)*, Paris, L'Harmattan 2003, p.17.

Articles scientifiques

- « Démocratisation culturelle l'intervention public en débat », *Problèmes politiques et sociaux*, Paris, Documentation Française, n°947, avril 2008
- MENGER (Pierre-Michel), « Le public de la musique contemporaine », dans *Musique. Une encyclopédie pour le XXIe siècle, tome 1 : Musiques du XXe siècle*, Paris, Actes Sud, 2003.
- URFALINO (Philippe) « Les Politiques Culturelles : Mécénat Caché et Académies Invisibles » dans *L'année Sociologique*, volume 39/1989, pp. 81/109

- DONNAT (Olivier), « Démocratisation culturelle : la fin d'un mythe », in *Esprit*, avril-mai 1991.
- Bastard (Irène) *et al.*, « De la visibilité à l'attention : les musiciens sur Internet », *Réseaux*, 2012, n° 175, p. 19-42.
- COMBES Malika, COMBES Malika « La musique contemporaine et l'école », in *Transposition. Musique et sciences sociales*, 2013. <<http://transposition-revue.org/La-musique-contemporaine-et-l->> (16/04/2014)
- COULANGEON (Philippe), « Une enquête sur les musiciens interprètes : enjeux, contexte et méthode », in *Les musiciens interprètes en France*, DEPS, 2004, p. 13-35.
- LETERRIER (Sophie-Anne), « Musique populaire et musique savante au XIXe siècle. Du "peuple" au "public" », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, no 19, 1999 <<http://rh19.revues.org/document157.html>> (23/02/2014)
- VEITL (Anne), « Dominances ou domination culturelles ? Le cas de la musique contemporaine en France », dans Bernard Poche et Jean Tournon (Ed.), *Le rayonnement (mortel ?) des capitales culturelles*, Lyon, Editions du Programme Rhône-Alpes de recherches en sciences humaines, 1996
- BIGOT (Stéphane), « Les lieux d'écoute de la musique contemporaine : espaces de diffusion et de sensibilisation », *Atala*, Rennes, Lycée Chateaubriand, n°16, 2013, p.138.
- MARCEL BERLIOZ (Laure), *Les ensembles indépendants en France et leur prise en compte dans le cadre des politiques culturelles publiques, Présentation historique*, intervention faite à Musica, le 13 septembre 2014, p. 4
- COMBES (Malika), « L'ircam fête ses 30 ans : retour sur une institution atypique dans ses rapports avec ses organismes de tutelle », 2007. <<http://musique.ehess.fr/docannexe.php?id=238>> (12/05/2014)
- DORIN (Stéphane) « Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine. Les limites de l'omnivorisisme musical dans l'auditoire de l'Ensemble Intercontemporain. » In *Trente après la Distinction de Pierre Bourdieu*. Sous la direction de Philippe Coulangéon et Julien Duval, Paris, Editions La Découverte, 2013.
- MOULIN (Raymonde), QUEMIN (Alain), « ART (Aspects culturels) - Le marché de l'art », Encyclopædia Universalis [en ligne], consulté le 01 mai 2014. <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/art-aspects-culturels-le-marche-de-l-art/>> (20/04/2014)
- « Aide à l'écriture d'œuvres musicales nouvelles originales », CDMC. <<http://www.cdmc.asso.fr/fr/vie-professionnelle/aides-ecriture-oeuvres-musicales-nouvelles-originales-ex-commandes-etat#6>> (01/05/2014)
- « Théâtre Musical », Portail de la musique contemporain. <http://www.musiquecontemporaine.fr/doc/index.php/Th%C3%A9%C3%A2tre_musical> (28/01/2014)

Index

- Adami, 43
ADORNO Theodor W., 51, 52, 53, 56, 72
AGUILA Jesus, 40, 85, 86
Aix-en-Provence, festival, 122
ALBANEL Christine, 90
AMY Gilbert, 40
Annecy Crescendo, festival, 38
Association Française des Orchestres, 118
BASTARD Irène, 92, 141
BAUMOL William, 69
BAYLE François, 19
BAYLE Laurent, 28, 73, 79, 80, 92, 113, 114, 124
BEFFA Karol, 5, 6, 38, 44
BERIO Luciano, 40, 123
BIASINI Emile, 58
BIGOT Stéphane, 38, 77, 141
BONNAURE Jacques, 42
BOSSEUR Jean-Yves, 18, 42, 46, 47
BOULEZ Pierre, 9, 10, 12, 18, 20, 21, 24, 25, 27, 28, 40, 58, 59, 70, 72, 86, 97, 104, 105, 116, 117, 123, 139
BOURDIEU Pierre, 11
BOUTRY Hervé, 105
BOWEN William, 69
Caisse des Dépôts, 125
Centre Acanthes, 22, 29, 79, 121, 122
Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 35, 46, 48, 94, 113
Centre National de Création Musicale, 109, 110, 111, 121, 125
Césaré, 110
CHIRAC Jacques, 58
CHOFFE Pierre, 98
CHUNG Myung-Whun, 77, 117
CNSMP *Voir* Conservatoire Supérieur de Musique
COMBES Malika, 20, 24, 26, 29, 89, 141
CONNESON Guillaume, 41, 44, 47, 90
Conservatoire National Supérieur de Musique, 87, 121
Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris *Voir* Conservatoire National Supérieur de Musique
CONSTANT Marius, 27
CORNELOUP Marcel, 89
COULANGEON Philippe, 6
DECOUST Michel, 23, 32
DERMONCOURT Bertrand, 8
DIBELIUS Ulrich, 46
DONNAT Olivier, 67, 68, 70
DORIN Stéphane, 106, 107
DUBOIS Vincent, 10
DUBUGNON Richard, 41
DUCHEMIN Noémi, 11, 13, 80
DUCROS Jérôme, 5, 6, 7, 8, 39, 41, 42, 47
DUFOURT Hugues, 54
Dupin Marc-Olivier, 39
DUPIN Marc-Olivier, 75
DUSAPIN Pascal, 44
DUTEURTRE Benoît, 43, 44, 64, 74, 118
Ensemble Intercontemporain, 10, 40, 50, 71, 72, 96, 101, 104, 105, 106, 107, 117, 141
Ensemble Orchestral Contemporain, 98, 126
FAURE Maurice, 7
FERRY Jules, 88
FINEBERG Joshua, 42
FLEURET Maurice, 11, 12, 18, 21, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 40, 42, 56, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 71, 83, 85, 86, 96, 100, 101, 102, 108, 109, 112, 113, 123
Fonds pour la Création Musicale, 38, 43, 44
GAGNARD Madeleine, 89
Grame, 121
Grand Prix Lycéen des Compositeurs, 38, 90
Groupe de Recherche Musicale, 19, 24, 108, 109
GUY Michel, 21, 22, 58, 121, 122
HALBREICH Harry, 27
HAYRABEDIAN Roland, 82, 97

HUREL Philippe, 44
 Ircam, 10, 12, 20, 23, 24, 25, 26, 27, 28,
 29, 40, 50, 54, 68, 80, 94, 104, 106,
 114, 121, 123
 JAMEUX Dominique, 116, 120, 138
 JOLAS Betsy, 40
 JONASZ Michel, 87
 KATCHE Manu, 87
 KAWKA Daniel, 41, 98, 103, 126
 KAYAS Lucie, 123, 124, 125
 KOERING René, 78, 80
 KUBRICK Stanley, 75, 76
 La Muse en Circuit, 110
 La Rochelle, festival, 121
 LANDOWSKI Marcel, 19, 20, 25, 26,
 28, 30, 36, 42, 43, 44, 66, 83, 84, 85,
 100, 101
 LANG Jack, 18, 23, 24, 28, 32, 57, 58,
 61, 62, 77, 85
 LETERRIER Sophie-Anne, 6
 LIEDERMANN Philippe, 116
 LLANO Samuel, 88
 LOCKWOOD Didier, 81, 86, 87, 88
 LUC Jean-Claude, 89
 MACAREZ Frédéric, 119
 MÂCHE François-Bernard, 68, 81, 82
 MADLENER Frank, 29
 MADURELL François, 96
 MAHEU Jean, 10, 19, 21, 22, 23, 24, 34,
 37, 42, 108
 MÄLKKI Susanna, 71
 MALRAUX André, 8, 9, 14, 25, 27, 28,
 30
 ManiFeste, festival, 29, 68, 123
 MANOURY Philippe, 8, 39, 44, 47, 73,
 138
 MANTOVANI Bruno, 76, 81, 86, 121
 MARCEL-BERLIOZ Laure, 48
 MENGER Pierre-Michel, 7, 13, 47, 49,
 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 69, 70, 71,
 90, 91, 97, 104, 106, 107, 112, 124
 MESSIAEN Olivier, 19, 25
 MOREAU Daniel, 11, 18
 MOULIN Raymonde, 54
 MOZART Wolfgang Amadeus, 8, 70
 Musica, festival, 80, 112, 113, 114
 Musique Nouvelle en Liberté, 38, 39, 43,
 44, 48, 74, 116, 118, 119
 NIGG Serge, 27
 Orchestre de Paris, 119
 Orchestre de Poitou-Charentes, 125
 Orchestre National d'Ile de France, 93,
 125
 PASLER Jann, 89
 PIERLOT Philippe, 116
 PIERRE Nadine, 117
 POMPIDOU Georges, 10, 20, 24, 25,
 26, 28, 58, 61
 POURSIN Anne, 41
 Radio France, 39, 41, 77, 78, 80, 94, 117
 ROBIN Yann, 74
 ROSS Alex, 5, 25, 47, 48, 50, 75, 104
 Royan, Festival de, 112
 Sacem, 37, 38, 43, 44, 47, 67
 SACEM, 7, 13
 SAEZ Guy, 79
 SAINT-GUILHEM Jean de, 66, 67
 SAMUEL Claude, 22, 29, 42, 49, 79, 81,
 116, 121, 122
 SANSON David, 46
 SARKOZY Nicolas, 79, 90
 SCHAEFFER Pierre, 9, 19, 20, 27
 SCHNEIDER Michel, 42, 48, 58, 59
 SCHÖNBERG Arnold, 5, 7, 120
 SCRUTON Roger, 7, 137
 SERROU Bruno, 25
 SOLOMOS Makis, 72
 STOCKHAUSEN Karlheinz, 22, 40
 SURRANS Alain, 29, 40, 63, 74, 75, 78,
 85, 107, 109, 110, 111, 117, 120
 TASCIA Catherine, 58
 TOUBON Jacques, 73
 URFALINO Philippe, 8, 31, 52, 54, 57,
 60, 140
 VANDENBOGAERDE Fernand, 111
 VEITL Anne, 10, 11, 13, 18, 21, 22, 30,
 31, 36, 64, 69, 83, 84, 140
 VILAREM Laurent, 27, 41, 45, 74, 82,
 83
 WALLACH Jean-Claude, 90
 WARZAWSKI Jean-Marc, 46
 WEISS Marcel, 117
 WITTGENSTEIN Ludwig, 7
 WORMS Michèle, 41
 XENAKIS Iannis, 27, 40, 120, 123
 ZAVARO Pascal, 44
 ZYGEL Jean-François, 78

Table des matières

Remerciements	2
Sommaire	3
Table des sigles	4
Introduction	5
I) La musique contemporaine : musique d'Etat.....	17
Chapitre 1 - De la politique de « recherche musicale » à celle de la musique contemporaine	17
A. La « recherche musicale » devenue l'objet d'une politique	17
Les années 1970 : la reconnaissance de la « recherche musicale »	18
Jean Maheu et la prise en charge de la « recherche musicale »	19
La perte de sens de la « recherche musicale »	21
B. L'Ircam : la musique présidentielle	23
Le retour de Boulez : la création de l'Ircam.....	23
Les paradoxes d'une consécration	24
Un fardeau pour la décentralisation	26
C. Le projet de société de Maurice Fleuret.....	27
Maurice Fleuret soutien d'une politique de démocratisation sans musique contemporaine	27
Le créateur devient acteur social en 1981	29
Chapitre 2 - Les conditions de la création : centre de toutes les attentions.....	31
A. Les divers soutiens au compositeur	31
Les commandes d'Etat	31
Les nouveaux dispositifs de Maurice Fleuret.....	34
Des nouvelles initiatives privées (Sacem, festivals, prix des lycéens...)	35
B. Les querelles d'esthétiques contre les aides exclusives à l'avant-garde.....	37
L'avant-garde au pouvoir ?	37

L'atonalité en question	39
Musique Nouvelle en Liberté : une démocratisation des œuvres contemporaines dans la musique classique	40
C. L'obscurité définition d'un objet subventionné	42
A la recherche d'une définition officielle	42
La fin de l'étiquetage avec l'arrivée des nouvelles générations	44
Chapitre 3- Les critiques du soutien de l'Etat	45
A. Le milieu de la musique contemporaine à l'horizon des années 1980	45
« Point de salut hors de Paris »	45
Une musique avec un public restreint	47
B. L'Etat providence et la musique contemporaine	48
L'impossible intégration au marché	48
Le « marché administré » de Menger	50
La musique contemporaine ou l'impossible produit de consommation.....	51
C. Le soutien de la musique contemporaine par l'Etat remis en question.....	53
L'absence de public : paradoxe d'une politique culturelle	53
Les attaques d'un ancien directeur de la Musique : Michel Schneider.....	54
II) La place de la musique contemporaine dans le paysage musical français	56
Chapitre 4 - Les politiques musicales françaises.....	56
A. La démocratie de la musique et la place de la musique savante.....	56
La démocratie culturelle.....	57
L'égale dignité des musiques	58
Une politique de la création généralisée ?.....	60
B. Des politiques culturelles transversales	61
La création de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles	61
De la réforme de la DMDTS à la Direction Générale de la Création Artistique ...	62
La politique de la transversalité articulée aux acteurs privés du secteur culturel ..	63

C.	La musique contemporaine oubliée ?	64
	L'absence d'une politique de grande ampleur	64
	Un milieu qui reste séparé de la musique « classique » et toujours inconnu	65
	Chapitre 5 - La diffusion de la musique contemporaine : une politique inefficace ou condition d'une meilleure démocratisation	66
A.	Les enjeux classiques de la diffusion de la musique contemporaine.....	66
	Les esthétiques musicales et les conditions d'écoute.....	66
	Le concert.....	68
	Le cinéma, un allié pour la diffusion ?.....	70
B.	Une possible amélioration de la diffusion de la musique contemporaine	71
	La rare diffusion médiatique de la musique contemporaine	71
	Une réglementation souhaitée pour encourager la diffusion dans le milieu	73
	La gratuité : une solution pour la musique contemporaine ?	74
C.	La transversalité comme moyen de diffuser	75
	Un engouement pour la transversalité en musique contemporaine.....	75
	Une nouvelle forme artistique plus à même de plaire aux lieux de diffusion.....	76
	Chapitre 6 - Des musiciens amateurs plutôt que des mélomanes avertis	77
A.	Le changement dans les conservatoires	78
	Un système hérité du plan Landowski	78
	Des conservatoires de moins en moins conservateurs	79
	Le rapport Lockwood : la résistance du milieu classique	80
B.	La collaboration avec le ministère de l'Education tuée dans l'œuf.....	82
	Une volonté d'une éducation musicale	82
	Une collaboration avortée : cause de l'échec de la démocratisation ?.....	84
C.	Les nouvelles possibilités numériques.....	85
	La révolution internet porteuse d'espoir dans le milieu de la musique sérieuse....	85
	Les industries culturelles restent omniprésentes	86

Des outils développés pour les spécialistes.....	87
III) Le soutien des initiatives des acteurs non-étatiques.....	89
Chapitre 7 - Les ensembles : les porte-drapeaux de la musique contemporaine.....	89
A. Une formation spécialisée dans un répertoire.....	89
Une garantie de qualité.....	89
Une tendance générale à diversifier son répertoire	90
Un gage de meilleure répartition géographique de la musique contemporaine	91
B. Un soutien de l'Etat pour les ensembles spécialisés.....	93
La large prise en compte des ensembles par Maurice Fleuret	93
La musique contemporaine parmi d'autres styles musicaux.....	95
C. L'Ensemble Intercontemporain : une situation particulière	97
Une comparaison sans mesure avec les autres ensembles	97
Un ensemble spécialisé pour un public spécialisé	98
Chapitre 8 - Des centres de création aux festivals : les initiatives des lieux de diffusion de la musique contemporaine	100
A. Les centres de création musicale	100
Des centres de recherche musicale aux centres de création musicale.....	100
Les centres nationaux de création musicale	102
Le développement des actions	103
B. Le déclin de l'intérêt étatique pour le festival de musique contemporaine ..	104
Fleuret et le modèle du festival Musica	104
L'augmentation des festivals de musique contemporaine	105
Un futur ombragé	106
C. Quelle place pour les orchestres ?.....	107
Pénurie d'œuvres à jouer.....	107
Une passion pour les œuvres contemporaines inégale.....	108
La programmation diversifiée : la clé pour jouer de la musique contemporaine.	109
Chapitre 9 - Apprendre la musique contemporaine.....	110

A.	Une nécessaire spécialisation des interprètes	111
	La formation des interprètes remise en cause	111
	Centre Acanthes : un modèle pour les académies de musique contemporaine....	112
B.	La pédagogie développée par les acteurs du milieu	114
	La question de l'écoute chez l'enfant.....	114
	Les initiatives de pédagogie musicale : le problème de l'égalité d'accès.....	115
	Conclusion.....	117
	Annexes.....	120
	Annexe I : Description des courants musicaux composant la musique contemporaine.	
	120
	Annexe II : Extraits de l'entretien avec Alain Surrans	126
	Sources	128
	Bibliographie.....	131
	Index.....	133
	Table des matières.....	135