

À l'heure du bilan, il écrit :

**« La vie musicale en France :  
une révolution culturelle ?\* »**

*Les Italiens chantent Verdi dans la rue, les Anglais vont au concert comme ils iraient au cinéma, les Allemands font de la pratique chorale le ciment de la société, et les Autrichiens célèbrent la musique savante comme fondement de la civilisation. Dans le concert européen des nations musicales, la France reste absente : depuis au moins Lully, il est admis que le Français n'est pas musicien, même pas mélomane, et qu'il faut, pour se consoler, s'en tenir ici à quelques grands noms qui font exception mais confirment la règle.*

*Il est vrai que la langue française ne porte pas naturellement à l'expression sonore, que le cartésianisme refuse le flou artistique mais qu'il n'a pas, pour autant, créé des formes assurées de durer. En outre, le discours sur la musique l'emporte volontiers sur la musique elle-même, donnant lieu à plus de littérature, de débats, de controverses et de polémiques qu'il serait raisonnable. Enfin, comme la politique s'en est toujours mêlée depuis les origines, toute affaire musicale est une affaire d'État, à tout le moins une responsabilité de l'administration publique.*

*Or, depuis quelque vingt ans, la situation évolue plus vite et plus profondément qu'elle ne l'avait fait en trois siècles. Les raisons ne sont pas toutes spécifiques à la France mais elles prennent un poids particulier. Il y a bien sûr le développement des loisirs, les effets du disque et des médias, mais aussi la réaction quasi écologique contre la société de*

---

\* Sources : archives de la bibliothèque Gustav-Malher. Il s'agit de la version originale de l'article publié en allemand »Musik und Musikleben in Frankreich«, dans la revue autrichienne *Osterreichische Musik Zeitschrift*, septembre 1989.

*masse, réaction qui confère à l'acte musical collectif un nouveau rôle de convivialité élective. On peut même observer que le glissement des valeurs fondatrices du groupe est en train de faire de la musique et de son mystère le substitut partiel des croyances et des idéologies défailtantes.*

*L'ensemble de ce mouvement est d'autant plus visible qu'il a été solidement pris en compte par les gouvernements successifs qui, quelle que soit leur couleur politique, lui ont accordé des moyens en augmentation constante depuis la création de la direction de la musique au ministère de la culture en 1966. Les crédits que l'État lui consacre ont été notamment multipliés par trois entre 1982 et 1986, et ceux des régions par six dans le même temps. La musique reste en effet le premier bénéficiaire du processus de décentralisation engagé depuis 1981 et qui donne maintenant aux collectivités territoriales (régions, départements, communes) l'autorité et les ressources nécessaires à une véritable politique locale. Et c'est donc la musique qui vient aujourd'hui en tête de tous les secteurs d'action culturelle que soutiennent les deniers publics.*

*Quelques chiffres fixent la mesure du changement dans la réalité sociale de la France. Aux dernières statistiques (les prochaines, attendues pour décembre, prévoient encore une substantielle progression), plus de 5 millions de Français pratiquaient la musique vocale ou instrumentale, soit environ 10 % de la population, parmi lesquels la moitié des jeunes de 14 à 19 ans. Et la dépense musicale, tous produits confondus, dépassait 1,5 % de la consommation globale des ménages. Sans précédent aucun dans l'histoire du pays, ces chiffres laissent espérer que la qualité finira bien par suivre la quantité. Mais, pour rattraper tant de retards accumulés, tout le monde s'accorde à reconnaître qu'il faudra sans doute beaucoup de temps.*

### *L'enseignement*

*Le retard le plus grave de la France vis-à-vis de ses voisins musicalement développés, c'est celui de l'enseignement général. La place de la musique à l'école maternelle, à l'école primaire, au collège, au lycée et même à l'université n'a jamais pu être fixée de manière consistante et stable, malgré la priorité proclamée de tous les plans, mesures et lois qui se sont succédé depuis 1969. Les parts d'horaire plus ou moins libérées, les interventions ponctuelles de musiciens professionnels, les ateliers facultatifs, les diverses options proposées dans les cursus, l'action des conseillers pédagogiques (aujourd'hui 250 là où il en faudrait 10 000), rien de tout cela ne peut pallier l'absence de prise en considération de la musique comme matière de formation générale. Étant donné que le système éducatif reste déséquilibré par 150 jours de vacances annuelles, paralysé par un centralisme excessif et bloqué par le corporatisme des syndicats, la réforme de fond, entreprise par l'actuel gouvernement, aura beaucoup de mal à modifier les rythmes scolaires, le contenu des programmes, la formation et la mission des pédagogues, ce qui est pourtant une nécessité première. De plus, à supposer que ce projet ne soit pas remis en cause par*

*une nouvelle majorité parlementaire comme on le voit trop souvent, ses résultats ne seront pas appréciables avant au moins dix ou vingt ans.*

*Cette lacune persistante a suscité la multiplication anarchique des écoles privées ou associatives (un diplôme d'État de professeur de musique tente d'y remettre indirectement un peu d'ordre et d'exigence depuis 1984) mais, surtout, elle a entraîné l'encombrement des conservatoires qui doivent assurer maintenant des tâches d'initiation au lieu de se concentrer sur la formation pratique spécialisée. Or, toutes ces maisons, qui portent les noms d'école ou conservatoire municipal, école départementale, école nationale, conservatoire national de région sans que la hiérarchie en soit précisément établie, toutes sont en fait des établissements municipaux à charge des communes pour plus de 85 % de leur budget. Sur les quelque 4 000 qui existent et qui rassemblent 1 500 000 élèves, à peine 300 sont agréées, contrôlées ou aidées par l'État dont l'influence et le pouvoir de réglementation demeurent ainsi très limités. Cependant, pour répondre au besoin sans cesse plus insistant d'un enseignement de meilleur niveau, ouvert aux disciplines modernes et mieux réparti sur le territoire, de nombreuses dispositions ont déjà considérablement amélioré le paysage. En une décennie, plus de cinquante établissements ont été créés, une centaine d'autres dotés de locaux neufs ou rénovés, tandis qu'un système d'école intercommunale a permis d'irriguer les zones rurales dans une dizaine de départements.*

*Mais l'évolution la plus remarquable touche la pédagogie elle-même. Une tradition à la fois élitiste et dégénérée, largement issue du XIX<sup>e</sup> siècle, faisait prévaloir jusqu'ici la théorie, le solfège académique et l'exercice soliste de la voix ou de l'instrument. Il a donc fallu promouvoir partout la méthode active, et plus particulièrement la pratique de groupe (chorale, musique de chambre, orchestre...), renforcer tout ce qui apporte à l'élève plus de culture et plus de responsabilité, instituer des départements pédagogiques cohérents autour des matières principales, introduire enfin de nouvelles disciplines trop longtemps négligées mais abondamment demandées, telles que les musiques anciennes, les musiques traditionnelles régionales ou lointaines, l'électro-acoustique, l'informatique musicale, le jazz, l'accordéon, les claviers électroniques... Lancée en 1982, cette réforme a fait l'effet d'une révolution et rencontré chez nombre de directeurs et de professeurs une résistance pas seulement passive. Mais, comme l'État avait, sans plus attendre, dégagé d'importants crédits d'incitation, créé des certificats d'aptitude à l'enseignement des disciplines nouvellement reconnues, mis en place une formation initiale ou permanente pour les enseignants et fondé un Institut (national) de pédagogie musicale, les réticents sont devenus minoritaires. On découvre alors que la rentrée scolaire 1989 offre, dans les seuls établissements soutenus par le ministère de la culture, 76 classes ou départements de jazz, 30 de musique ancienne, 29 d'électro-acoustique, 23 de musique traditionnelle, etc. Il y a encore cinq ans, personne n'osait imaginer mutation aussi radicale et aussi rapide.*

*Il faut avouer que, pour l'enseignement spécialisé, le mauvais exemple est longtemps venu de haut, c'est-à-dire du Conservatoire national supérieur de Paris, lieu de référence absolue pour la province depuis sa fondation en 1795. Chargé de donner des artistes à la République, il a tellement vécu en vase clos qu'il s'est trouvé dans l'incapacité, à partir des années 1960, de répondre aux nouveaux besoins du pays et de fournir en nombre suffisant des musiciens d'orchestre, des chefs de valeur, des chanteurs de prestige et, bien sûr, des pédagogues de qualité. Et ce n'est pas l'illustre classe de composition d'Olivier Messiaen qui pouvait dissimuler cette tragique réalité. Il fallut donc, en marge de l'enseignement supérieur, créer des structures de formation professionnelle accélérée, comme l'Orchestre français des jeunes (1982), l'Académie d'orchestre (1983), les Centres d'insertion pour artistes lyriques, sans compter d'innombrables sessions, cycles, stages et bourses de perfectionnement en France ou à l'étranger. Pourtant, en dépit des pesanteurs historiques, une évolution se dessine, qui laisse grand espoir. D'une part, le deuxième et récent Conservatoire supérieur, celui de Lyon, se développe très vite et de manière originale depuis qu'il dispose de locaux adaptés et qu'il est dirigé par le compositeur et chef d'orchestre Gilbert Amy. D'autre part, le Conservatoire de Paris s'installera en 1990 dans un bâtiment de la Cité de la musique à La Villette, spécialement conçu, vaste et ultramoderne, et qui implique une orientation toute nouvelle de la pédagogie. Ainsi la pointe de la pyramide devrait-elle enfin se trouver en harmonie avec la base !*

### *La production et la diffusion*

*Appelé en 1959 par le général de Gaulle au poste de ministre de la culture, spécialement créé pour lui, André Malraux eut le front de déclarer devant les députés : « En ce qui concerne la musique, on ne m'a pas attendu pour ne rien faire. » Néanmoins, en 1966, il allait confier la conception et la mise en œuvre d'un plan de redressement à Marcel Landowski, compositeur de notoriété secondaire, lié de longue date aux milieux conservateurs. Cette décision devait entraîner la fureur et l'exil volontaire de Pierre Boulez qui avait un autre candidat. En huit années d'une activité inlassable, Landowski parvint pourtant à remuer de fond en comble le terrain musical et à mettre en place une organisation qui, adaptée depuis à des situations nouvelles, continue de fructifier et le fera sans doute encore pendant longtemps.*

*L'une de ses réalisations les plus spectaculaires fut la création, en 1967, de l'orchestre de Paris à partir de la très ancienne et très insuffisante Société des concerts du Conservatoire. De ce moment, et surtout lorsque la Radio décida quelques années plus tard de dissoudre les formations qu'elle entretenait en province, les grandes villes commencèrent de comprendre l'intérêt qu'elles auraient à disposer chacune d'un orchestre professionnel et permanent du meilleur niveau possible. En plus de l'aide de l'État (de 33 à 60 % de la subvention d'équilibre), celle des instances régionales ou départementales allait ici intervenir progressivement*

depuis 1981 en contrepartie de prestations décentralisées. Hors Paris, le parc symphonique français se compose donc aujourd'hui de quatre orchestres exclusivement dévolus aux concerts (Lille, Lyon, Île-de-France, Cannes) et de sept autres à double mission symphonique et lyrique (Strasbourg, Toulouse, Bordeaux, Pays-de-Loire, Montpellier, Nice et, tout récemment, Rennes). S'y ajoutent une dizaine d'orchestres de chambre de même statut et dont quelques-uns ont atteint une qualité reconnue (Clermont-Ferrand, Toulouse, Pays-de-Savoie...). Toutes ces phalanges ont une activité considérable dans leur ville et dans leur région où elles ont suscité un public nombreux, fidèle et passionné (l'orchestre de Lille donne à lui seul jusqu'à 110 concerts par saison dans le Nord-Pas-de-Calais), mais elles ont grande difficulté à rayonner au-delà. Il est vrai que la France est pauvre en chefs d'orchestre de haute renommée internationale. Le plus célèbre reste Pierre Boulez, qui est également, dans le monde, celui dont le répertoire est le plus limité.

Dans la capitale, le déclin des associations traditionnelles (Colonne, Lamoureux, Pasedeloup) a été compensé non seulement par l'Orchestre de Paris sous la direction de Daniel Barenboïm (qui vient de céder la place ce mois-ci à Symon Bychkov), mais aussi par un jeune Ensemble orchestral de Paris (en grands progrès depuis qu'Armin Jordan dirige ses 40 musiciens), et surtout par les deux importantes formations de Radio France, l'Orchestre national (direction : Lorin Maazel) et l'Orchestre philharmonique qui, sous l'autorité de Marek Janowski, est en train d'égaliser sinon de dépasser son prestigieux aîné. En fait, la « société nationale » Radio France est devenue désormais le premier producteur français de concerts publics avec plusieurs cycles symphoniques, une saison lyrique, des séries de musique de chambre, de récitals, de musique sacrée, de musique contemporaine et un festival substantiel et très original chaque été à Montpellier. C'est d'abord aux initiatives de Radio France qu'on doit l'évolution actuelle des programmes hors du grand répertoire et, par ailleurs, la révélation d'une nouvelle et vaste audience pour la musique de chambre – il faut rappeler que, il y a dix ans, le quatuor Amadeus attirait 50 personnes salle Gaveau ! Aujourd'hui, à Paris, toutes les affiches de qualité remplissent spontanément les salles : concerts du dimanche matin au théâtre du Rond-Point, série « quatre étoiles » salle Pleyel (au tarif pourtant prohibitif), etc. La saison dernière, l'intégrale Gustav Mahler, présentée en 22 concerts par la nouvelle direction du Châtelet, a enregistré plus de 50 000 entrées. Sous cette formidable poussée, les salles parisiennes de 2 000 places ont dû être modernisées ou restaurées : la salle Pleyel, pour l'usage de l'Orchestre de Paris, le théâtre du Châtelet, principale scène musicale de la Ville, et le théâtre des Champs-Élysées, qui reste depuis 1913 la meilleure acoustique de la capitale.

Autres instruments essentiels de la production et de la diffusion dans une quinzaine de villes : les maisons d'opéra. Ici, l'équation est nettement moins brillante. Tandis qu'on a vu construire en maints endroits des auditoriums (Lyon, Strasbourg, Lille, Angers...), les théâtres lyriques sont

*pratiquement tous restés ce qu'ils étaient au siècle passé, sauf à Nice depuis peu et à Lyon bientôt. Les salles ont une trop faible capacité, les moyens techniques sont vétustes, les personnels sont insuffisants, les directeurs sont pour la plupart des metteurs en scène appliqués d'abord à s'exprimer ou à négocier leur pouvoir. Les municipalités, qui entretiennent ces établissements avec une infime participation de l'État, ne peuvent plus faire face à l'augmentation des coûts de fonctionnement et de production, comme aux nouvelles exigences du public. D'où l'inégalité des résultats artistiques malgré un louable effort de coproductions entre les principaux théâtres ou festivals. D'où, aussi et surtout, la réduction du nombre de représentations par spectacle. L'opéra de Lille a même été conduit à fermer ses portes après deux siècles d'activité régulière. Du reste, il n'y a guère que l'opéra de Lyon pour avoir lancé il y a vingt ans, et maintenu depuis, une politique ambitieuse de créations, de renouvellement du public, de fidélisation des chanteurs et d'invitation d'artistes français, alors même que ne se manifestaient pas encore les prémices actuelles d'une renaissance de l'école française de chant.*

*Évidemment, depuis sa fondation par Louis XIV en 1669, l'Opéra de Paris, qui est un théâtre d'État, n'a jamais cessé de monopoliser les subventions, de déchaîner les critiques, de susciter les intrigues et d'attiser les luttes politiques. Le passage de Rolf Lieberman (1973-1980) y a laissé un goût de faste bien conforme à la tradition. Mais, dès le rapport de Jean Vilar en 1965, tous les spécialistes recommandaient l'édification d'un théâtre moderne, muni de deux salles, et l'abandon du Palais Garnier comme de la salle Favart (l'Opéra-Comique) que leurs archaïsmes rendaient dispendieux, ingouvernables et forcément élitistes. Il n'empêche que la décision, prise en 1982 par le président de la République, de construire le nouvel opéra de Paris place de la Bastille, allait entraîner des polémiques sans fin et les plus violentes batailles parlementaires. En 1986, le premier acte du gouvernement de Jacques Chirac fut de remettre en cause le projet, de suspendre le chantier et, finalement, d'abandonner les ateliers et la salle modulable. Trois jours avant les élections présidentielles de 1988, où François Mitterrand était donné vainqueur dans tous les sondages, ce gouvernement signait avec Daniel Barenboïm un contrat en or massif, sans exemple aucun dans l'histoire. Revenue au pouvoir, la gauche dut dénoncer ce contrat, revenir sur une programmation de style « festival permanent », qui sous-employait systématiquement les possibilités du théâtre, et reprendre bien sûr la construction des équipements complémentaires qui ne seront pas opérationnels avant 1992. Dans de telles conditions, c'est un pur miracle que l'inauguration officielle de la grande salle de 2 700 places ait pu avoir lieu sans accroc, le 13 juillet dernier, à l'occasion du bicentenaire de la Révolution et du sommet des chefs d'État. Fait pour l'alternance intensive, conçu comme une chaîne de montage, équipé des derniers perfectionnements techniques, ce théâtre a eu déjà et a encore trop de problèmes d'hommes, de compétences, d'autorités, d'organisation, pour*

*pouvoir ouvrir en toute sérénité au début de 1990 comme il est prévu. Même le jeune chef coréen Myung Whun Chung, nommé récemment directeur musical, est conscient qu'il faut s'attendre à plusieurs années de rodage avant d'arriver à la vitesse de croisière. Bref, l'opéra Bastille offre le dossier le plus représentatif des méfaits du système politique français sur l'entreprise culturelle.*

*En attendant de pouvoir prendre leurs habitudes à la Bastille, les lyri-comanes parisiens en sont réduits à suivre les productions occasionnelles, mais en général soignées, que leur proposent le Châtelet et le théâtre des Champs-Élysées. Surtout, en juillet, ils partent en masse vers les festivals d'Orange et d'Aix-en-Provence dont les représentations feront pendant l'hiver l'objet privilégié des discussions mondaines. Le phénomène des migrations festivalières, dont on pensait il y a dix ans qu'il se stabiliserait de lui-même, ne cesse en fait de s'amplifier au point de déséquilibrer complètement la vie musicale du pays. Cette année, on a dénombré plus de 400 festivals dont les trois quarts au sud de la Loire et pendant les seuls mois de juillet et d'août. Certes une vingtaine d'entre eux a conquis depuis longtemps d'indiscutables lettres de noblesse, mais beaucoup d'autres ne valent pas mieux qu'une simple opération de promotion touristique que ne suffisent pas à justifier telle église romane, tel château en ruines, tel amphithéâtre antique à peine visible. Les municipalités trouvent là de quoi se faire une réputation culturelle à bon compte en se passant d'investir dans des actions permanentes et plus sociales. Car, la plupart du temps, ces manifestations sont destinées au citadin en vacances, déjà bénéficiaire chez lui des institutions les plus grassement subventionnées. En outre, les conditions techniques du concert ou du spectacle se limitent souvent au minimum, ce qui porte préjudice aux œuvres, les équipements innombrables et coûteux restent inemployés hors saison, la concurrence rapprochée implique une publicité ruineuse, tandis que les artistes, plus sollicités que jamais, demandent des cachets de plus en plus élevés. Cette folie des festivals a même gagné Paris où les cycles qui portent abusivement ce nom se succèdent à un rythme si serré qu'aucun ne se détache plus dans le panorama de la saison. On retiendra pourtant une évolution positive qui a conduit quelques festivals de création récente vers la spécialisation (la musique ancienne à Saintes, le piano à La Roque-d'Anthéron, etc.) et leur a garanti en conséquence des interprètes de haut niveau et un public motivé.*

*Pour intense et diversifiée qu'elle soit, toute cette activité de production et de diffusion musicales ne trouve pas dans les médias l'écho et les prolongements qu'on serait en droit d'attendre. Sauf dans Le Monde, la place dévolue à la musique a été progressivement réduite dans toute la presse de grand tirage. La critique musicale est devenue événementielle, pour ne pas dire basement publicitaire, au détriment de toute substance analytique, de tout débat de fond. Ce glissement, valable pour l'ensemble du domaine culturel, s'avère plus grave en France que dans tout le reste de l'Europe. Il est souligné encore par le petit nombre et la faiblesse des*

*revues spécialisées (essentiellement Diapason et Le Monde de la musique) qui, d'ailleurs, s'adressent en premier lieu aux discophiles, et par les retards, les lacunes et le très lent et confus redémarrage de l'édition musicologique.*

*De son côté, la télévision, qu'elle soit publique ou privée, est soumise à la dictature de l'indice d'écoute qui conditionne les recettes publicitaires. Elle ne produit donc pas de concerts, coproduit rarement des spectacles lyriques, et se contente de quelques émissions conventionnelles reléguées en fin de programme. Et les réalisations françaises, quand il y en a, ne sont pas assez personnelles et soignées pour s'imposer sur le marché international de l'audiovisuel. Il y a bien une chaîne « culturelle », la Sept, mais elle ne dispose pas encore de ses moyens propres et n'est pas parvenue à créer un style, à constituer un stock et à rassembler une audience. Le comble est bien que la télévision n'assure même pas l'information la plus élémentaire sur la vie musicale du pays alors qu'elle toucherait là une clientèle immense. En définitive, seule Radio France s'attache encore à cette mission, mais elle donne évidemment la priorité à ses productions publiques, et ses deux chaînes « sérieuses », France Musique et France Culture, sont de plus en plus brouillées par les centaines, les milliers de radios locales, privées et commerciales, qui encombrant les ondes.*

### *La création et la recherche*

*En France, c'est une constante du ministère de la culture que le soutien actif et multiple à la création artistique. Par le biais des commandes aux compositeurs (74 en 1988, plus une trentaine passée par Radio France), des subventions aux ensembles spécialisés (21 en activité la saison dernière), aux centres de recherche et studios de création (22 sans compter l'IRCAM), aux festivals de musiques nouvelles (Strasbourg, Metz, Nice, Bourges, Angers pour les plus importants), aux actions ponctuelles sur tout le territoire (notamment les « commandes-mission » destinées à renouveler le répertoire des ensembles d'amateurs), et à l'édition discographique (collection « Musique française d'aujourd'hui », en collaboration avec la SACEM et Radio France), l'État entretient quasiment seul une offre de musique contemporaine qui excède de loin la demande. Car, si le budget de ce secteur a été multiplié par six entre 1981 et 1985, le public n'a pas augmenté en rapport – avec une exception notable cependant : le festival Musica de Strasbourg, fondé en 1983, qui dépasse désormais 35 000 entrées payantes à chaque édition. Alors que 3 000 compositeurs de « musique sérieuse » émargent à la SACEM (Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, qui perçoit et répartit les droits), il n'y a que trois d'entre eux qui puissent vivre exclusivement de leur musique, dans l'ordre : Olivier Messiaen, Iannis Xenakis et Henri Dutilleux.*

*La tradition française des musiques de recherche remonte à l'immédiat après-guerre, à l'heure où Pierre Schaeffer et Pierre Henry inventaient la « musique concrète » (1948), où Pierre Boulez réactivait la technique sérielle et fondait le Domaine musical (1954), où Iannis Xenakis donnait*

*ses premières œuvres utilisant le calcul de probabilités (1955). Longtemps, les moyens électro-acoustiques ont été concentrés au Groupe de recherches musicales dépendant de la Radio (et maintenant de l'Institut national de l'audiovisuel) et dans quelques studios de province. Enrichis des nouvelles ressources informatiques, ils sont aujourd'hui largement répandus, même si les pièces pour bande magnétique ne suscitent plus l'intérêt de curiosité qu'elles éveillaient naguère (sauf peut-être celles de Pierre Henry, qui ont gardé une vaste audience).*

*En 1975, la création, dans le cadre du Centre Georges Pompidou, de l'Institut de recherche et de coordination acoustique/musique (IRCAM), allait marquer un tournant décisif, confirmé l'année suivante par la fondation de l'Ensemble intercontemporain, formation de 31 solistes, la seule au monde de statut permanent pour le répertoire du xx<sup>e</sup> siècle. Ces deux institutions, conçues par Pierre Boulez, étaient le prix à payer pour son retour en France. Sans aucun impératif de rentabilité, l'Ircam se présente comme un laboratoire de recherche fondamentale et appliquée dont l'implicite projet initial était de renouveler la pensée musicale par le renouvellement du matériau. Cependant, tous ses premiers collaborateurs l'ont quitté (Luciano Berio, Vinko Globokar, Jean-Claude Risset, Michel Decoust, Gerald Bennett, Giuseppe Di Giugno), amenant Pierre Boulez à réorienter l'Institut vers l'assistance technologique à la création et vers la diffusion des œuvres. L'Ensemble intercontemporain, lui, dont l'activité parisienne reste limitée (environ 25 concerts par saison), rayonne à travers de nombreuses tournées internationales avec des programmes où les classiques du xx<sup>e</sup> siècle prennent de plus en plus d'importance.*

*Depuis quarante ans, depuis qu'il lançait ses juvéniles et si violentes imprécations contre l'académisme régnant, Pierre Boulez demeure la figure centrale de la musique contemporaine en France. Même absent, il régnait sur les esprits. Aujourd'hui, il cumule la direction de l'IRCAM, la présidence de l'Ensemble intercontemporain, des responsabilités à Radio France et à l'orchestre de Paris, une chaire au Collège de France, et on construit pour lui la salle modulable de l'opéra Bastille et l'auditorium de la Cité de la musique à La Villette. Moins attaché au pouvoir direct qu'à l'influence occulte, il a tissé partout un subtil réseau qui fait que rien d'important ne peut se décider sans lui. Et, comme depuis Georges Pompidou, les hommes politiques de toutes tendances n'osent rien lui refuser, ses propres entreprises sont les plus florissantes. Cette personnalité tentaculaire, telle qu'on n'en avait pas connue depuis Jean-Baptiste Lully, a naturellement projeté son ombre sur plusieurs générations de créateurs. Ses premiers disciples (Gilbert Amy, Jean-Claude Eloy...) ont mis longtemps à « tuer le père », ses adversaires esthétiques (Iannis Xenakis, Pierre Henry, Luc Ferrari...) ont été marginalisés et bien d'autres compositeurs de valeur (André Boucourechliev, Betsy Jolas...) ont dépensé beaucoup d'énergie à éviter de choisir leur camp, ce qui n'a pas facilité pour autant leur carrière. Mais, en dépit des crispations, des ruptures, des conflits qu'il a suscités, Pierre Boulez aura apporté à la*

*pensé musicale française du second demi-siècle une puissance et un rayonnement que personne ne peut contester. Si l'œuvre d'Olivier Messiaen est infiniment plus jouée de par le monde, l'homme est resté effacé, sorte de personnage de vitrail que son mysticisme a rendu en quelque sorte intemporel.*

*Dans un contexte de concurrence à ce point tendue, il faut considérer comme une grande victoire le fait que la musique de Iannis Xenakis ait fini par s'imposer à un public très large et de plus en plus fidèle au fil des années. Xenakis, lui aussi, a son outil de recherche, le CEMAMU (Centre d'études de mathématique et d'automatique musicales), qui a produit notamment une « machine à composer » (l'Upic) en temps réel et à partir du geste graphique – de même que l'IRCAM a donné la « 4 X », synthétiseur numérique en temps réel aux possibilités pratiquement inépuisables. D'ailleurs, tous les organismes de recherche et de création (à Lyon, Grenoble, Marseille, Nice, Bourges, etc.) ont apporté leur contribution à la mise au point d'appareils techniques nouveaux dont aucun, malheureusement, n'a pu s'imposer jusqu'ici au plan international.*

*En France comme partout, le recul des théories et l'hybridation des langages, s'ils ont contribué à décloisonner le petit monde de la création, ne permettent plus en revanche de désigner les chefs de file des jeunes générations. Parmi les quadragénaires, tenants de la musique la plus écrite possible, on retiendra pourtant Hugues Dufourt, Jacques Lenot, Philippe Manoury, Gérard Grisey et Pascal Dusapin qui sont les plus sollicités et donc les plus joués. D'autres, comme Paul Méfano, Claude Lefèbvre, Tristan Murail, Michael Lévinas, Marc Monnet, se consacrent également à des tâches d'interprète ou d'animateur. Enfin, en réaction contre l'institution, on a vu s'affirmer ces dernières années tout un courant qui refuse les formes conventionnelles du concert, annexe les sons non musicaux ou l'improvisation, et recherche par tous les moyens une meilleure insertion sociale. De Luc Ferrari à Nicolas Frize, cette tendance ne cesse de se développer, entraînant avec elle un public jeune et non conformiste dans des cycles ou de petits festivals d'initiative locale. Et il en va de même pour le « théâtre musical » expérimental depuis que le Festival d'Avignon lui a ouvert ses portes en 1969 et que Georges Aperghis avec son Atelier théâtre et musique (ATEM) l'a enrichi d'un nombre considérable de pièces de qualité.*

*Pour conclure, on n'a garde d'oublier qu'une quantité de compositeurs étrangers ont trouvé en France, et de longue date, une audience parfois plus importante que celle que leur offre leur propre pays. C'est le cas des Allemands Karlheinz Stockhausen et Mauricio Kagel, des Italiens Luciano Berio et Luigi Nono, des Hongrois György Ligeti et György Kurtág, du Polonais Witold Lutoslawski, du Russe Edison Denisov, du Japonais Toru Takemitsu, de l'Américain Elliott Carter, de l'Anglais Brian Ferneyhough, de l'Espagnol Luis de Pablo, du Portugais Emmanuel Nunes... Une fois encore, l'action et l'influence de Pierre Boulez ont été sur ce point absolument déterminantes.*

## *L'empire des paradoxes*

*Chaque année, les Français achètent en moyenne 300 000 guitares, 200 000 claviers électroniques, 40 000 pianos, 15 000 violons, altos, violoncelles ou contrebasses, et autant d'accordéons. Plus de 37 % des foyers disposent aujourd'hui d'un instrument au moins. Cependant, si la France, qui était dans les années 1950 parmi les premiers exportateurs du monde, continue bien d'exporter 65 % de sa production, elle importe maintenant 80 % de sa consommation annuelle d'instruments de musique. L'industrie du piano a quasiment disparu ; la lutherie, célèbre pour sa capacité d'expertise, n'a pas su passer à la fabrication en série ; les brevets français d'instruments nouveaux sont exploités à l'étranger. En revanche, l'artisanat pour les instruments anciens ou de tradition populaire se multiplie à travers le pays (61 facteurs pour la seule vielle à roue !).*

*Prise entre le monopole de fait des multinationales et la taxe à la valeur ajoutée sur les produits de luxe (TVA), l'édition phonographique a traversé une crise douloureuse depuis les années 1970. Il lui aura fallu la baisse de cette taxe, décidée par le gouvernement Chirac en 1987, et surtout l'énorme succès du disque compact pour commencer de se relever. Mais le catalogue reste profondément déficitaire en œuvres et interprètes français, particulièrement dans le répertoire orchestral ou lyrique. L'édition graphique, dominée par quelques vieilles maisons peu disposées à prendre des risques, n'a pas été capable jusqu'ici d'opérer les regroupements ou fusions nécessaires. Elle soutient de manière très inégale la création (alors que la protection des œuvres est passée de 50 à 70 ans en 1985), et elle a même laissé à la concurrence étrangère l'initiative de publier les éditions complètes et scientifiques de Berlioz, Rameau, Lully, etc.*

*À la vérité, les structures de la vie musicale ont toujours été en retard sur le goût, les pratiques et, par conséquent, le marché. Pour satisfaire la vogue récente de la musique baroque française et répondre aux nouvelles exigences d'authenticité de son interprétation, il a fallu retenir l'Américain William Christie (Les Arts Florissants), le Belge Philippe Herreweghe (La Chapelle Royale) et engager grand nombre de spécialistes étrangers dans les ensembles, en espérant que le nouveau Centre de musique baroque de Versailles puisse fournir la relève dans quelques années.*

*Alors que, à responsabilité égale, les musiciens d'orchestre sont parmi les mieux payés d'Europe, leurs syndicats ne sont pas vraiment coordonnés et ne jouent aucunement comme force de dialogue et de proposition face au secteur privé ou à la puissance publique. Le mécénat industriel ou bancaire, présenté actuellement comme solution à tous les problèmes budgétaires, reste encore cantonné pour une grande part dans la publicité déguisée et ne soutient guère que les opérations de prestige. Le jazz, dont Paris est la seconde capitale mondiale après New York, aura dû patienter jusqu'en 1985 pour être doté d'un « big band » permanent, l'Orchestre national de jazz, dont le succès ne s'est pas démenti depuis. La chanson, qui a beaucoup souffert du recul de la langue française dans*

*le monde et de la prééminence des artistes anglo-saxons, aura attendu 1983 pour avoir son école professionnelle supérieure, le Studio des variétés, créé par la Sacem et le ministère de la culture. Le rock, dont l'audience est gigantesque, n'a pu avoir qu'en 1984 une salle de 6 000 places à Paris, le Zénith, construite à l'initiative de l'État. Pour toutes ces réalisations, les professions concernées, qui y avaient pourtant un intérêt direct, sont restées étrangement silencieuses, absentes, quelquefois même hostiles et, en tout cas, toujours divisées.*

*On aurait pu imaginer que la décentralisation allait entraîner l'exaltation systématique des identités culturelles locales. Or les bibliothèques municipales des métropoles régionales renferment des milliers de partitions anciennes (notamment tout le répertoire des académies de concerts du XVIII<sup>e</sup> siècle) qui n'ont toujours pas été exhumées par les chœurs ou les orchestres et même pas inventoriées. Les traditions populaires régionales, qui ont eu longtemps mauvaise presse pour avoir été dénaturées au XIX<sup>e</sup> siècle puis caricaturées par le mouvement folk des années 1960, ont retrouvé récemment une vigueur et une authenticité qui correspondent à une aspiration intime des populations (650 associations en assurent activement la défense et l'illustration, tandis que stages, rencontres et festivals se multiplient). Mais les pouvoirs locaux sont plus intéressés par les grandes institutions classiques de modèle parisien, qui leur coûtent pourtant infiniment plus cher qu'une aide intelligente à ce secteur d'une originalité indiscutable.*

*En définitive et comme on l'a déjà signalé au début, la pression la plus forte, celle qui à terme devrait être susceptible de remuer dans les profondeurs la réalité musicale du pays, c'est le développement exponentiel de la pratique amateur. Par exemple, les fanfares et les harmonies rassemblent plus de 700 000 musiciens, les chorales plus de 200 000 chanteurs, le nombre des groupes rock dépasse 30 000... Comme on s'en doute, ces formations ont souvent des problèmes d'homogénéité et de niveau, et toujours de dramatiques lacunes de répertoire. Mais les résultats d'un millier de stages d'été (contre 125 en 1980) et de l'action de 18 centres polyphoniques régionaux et de quelques harmonies-écoles commencent de se faire sentir.*

*Depuis 1982, chaque 21 juin jour du solstice d'été, la Fête de la Musique fait descendre dans la rue des centaines de milliers de musiciens, amateurs et professionnels confondus, ce qui a le double avantage de décloisonner de fait un milieu dangereusement figé jusque-là dans ses catégories, et surtout de rendre visible aux citoyens et aux politiques l'ampleur du phénomène social de la musique. Depuis 1985, cette initiative a d'ailleurs gagné d'autres pays, cinquante sur quatre continents en 1989. À défaut d'être réellement prêt à soutenir au niveau suffisant la compétition du Grand Marché européen de 1993, le pays de Berlioz, Debussy et Ravel n'en est pas moins entré dans une période de redressement qui n'a pas fini de réserver des surprises.*

MAURICE FLEURET