

1. LE "CREATEUR" DANS LA CITE ? (1980-1983)

le jeu des options de Maurice Fleuret,
Michel Decoust et Pierre Boulez

Une nouvelle politique de la "recherche musicale" est mise en oeuvre à partir de 1982. Formes privilégiées d'aide au monde de la musique contemporaine, comme en 1975, les actions publiques en faveur de la "recherche musicale" sont cependant entreprises dans un tout autre concours de circonstances.

La politique élaborée par Jean Maheu ne se dissociait pas d'un moment de rupture, avec la mise en route de l'IRCAM. Le Directeur de la musique avait aussi effectué un véritable travail de formulation des enjeux. Maurice Fleuret, le Directeur de la musique nommé en 1981, s'en tient lui à quelques grands principes d'action, mais il bénéficie d'un contexte exceptionnel.

Avant tout, la grande condition de possibilité de nouvelles actions en faveur de la "recherche musicale" est l'élaboration et la mise en oeuvre d'une politique culturelle sans équivalent par son budget et sa philosophie. En 1981, le doublement du budget de la culture et le projet d'un Etat au service de toutes les cultures donnent les moyens financiers, humains et administratifs à la volonté de Maurice Fleuret de réinsérer le compositeur dans la cité.

Outre la nouvelle politique culturelle, la présence d'un Directeur de la musique militant est un élément déterminant. Mais il faut aussi tenir compte des autres options qui constituent alors le contexte le plus immédiat des projets de Maurice Fleuret. A l'intérieur de la Direction de la musique,

comme à l'extérieur, des acteurs cherchent aussi à agir par le biais de la "recherche musicale" sur le problème des conditions institutionnelles de la création musicale contemporaine.

I- UNE POLITIQUE SOCIAL-ISTE DE LA CULTURE

Les observateurs de la vie culturelle française retiennent généralement des débuts du premier septennat de François Mitterrand l'utilisation de la culture pour la politique symbolique des nouveaux gouvernants et notamment "the politics of grandeur"¹ constituée par les grands projets présidentiels. Mais peut-on s'en tenir à ces aspects ?

Avec le recul, la reconnaissance officielle de toutes les cultures s'impose comme la grande transformation au fondement de la nouvelle politique culturelle. La diffusion, à l'intérieur de l'État, d'une approche anthropologique de la culture, ainsi que le statut privilégié et valorisé accordé au "créateur", constituent deux des changements les plus importants de ces années-là. Le domaine de l'art tend alors à être inclus dans l'ensemble des productions et des comportements culturels propres à une société, sans que pour autant soit remis en cause sa place au sommet d'une hiérarchie sociale des pratiques culturelles.

Dans cette perspective, si parler de politique social-iste de la culture a un sens, c'est d'abord en référence à la prise en compte de la culture comme fait social et non plus seulement comme trésor d'oeuvres d'art ou qualité humaine.

De discours en déclarations, les différents responsables politiques explicitent et diffusent cette nouvelle approche de la culture.

¹ David Wachtel, 1987, *Cultural policy and socialist France*, NY : Greenwood Press.

La personne qui incarne ces transformations est le Ministre Jack Lang. Du militantisme théâtral à la reconnaissance de toutes les identités culturelles, de l'anti-étatisme à l'idée d'un Etat au service de toutes les cultures, le parcours de Jack Lang est aussi celui d'une grande partie de la gauche française.

Fondateur d'un festival de théâtre étudiant à Nancy, ancien directeur du Théâtre de Chaillot, universitaire, il est aussi l'auteur d'une thèse de droit sur l'Etat et le théâtre. Acteur et penseur du monde de la culture, il devient en 1979, à la suite du congrès de Metz, le responsable de la culture au Parti Socialiste. Après la victoire de François Mitterrand, sa nomination comme Ministre de la culture du nouveau gouvernement socialiste est dans la logique d'un engagement individuel et politique pour une culture qui se pratique, plus qu'elle ne se consomme ou ne distingue. En 1981, il s'agit pour le Ministre Jack Lang de se démarquer d'une action culturelle centrée sur la transmission d'un héritage culturel orchestrée par l'Etat central. Cette transformation se lit notamment dans ses premiers discours de ministre.

Par exemple, au cours d'une Conférence de presse donnée le 3 février 1982, Jack Lang rappelle que l'action de l'Etat en faveur de la musique doit répondre, comme pour les autres pratiques culturelles, de deux grands principes. Le "premier principe : agir sur tous les fronts à la fois. L'art savant ou l'art populaire, l'art écrit ou l'art non écrit, l'art majeur ou l'art dit mineur, l'art accompli ou l'art en train de se préparer, l'art en gestation". Le deuxième principe s'énonce ainsi : "nous voulons épouser le terrain, corriger les inégalités, tenir compte des particularités et au fond mieux comprendre les besoins de la musique à travers l'ensemble du territoire et surtout nous ne voulons pas faire des promesses que nous ne pourrions pas tenir".

Peu avant cette conférence de presse, lors des Assises Nationales de la musique, le 14 décembre 1981, Jack Lang insiste sur le rôle de la "création" et du "créateur" : "Au

fond, toute création est un apprentissage de la liberté, les compositeurs français, quel que soit le genre qu'ils pratiquent, indiquent chacun à leur manière le chemin qui nous est promis. Une politique de la musique, c'est d'abord peut être, dans tous les sens du mot, une politique de la création. Je ne prends ici devant vous qu'un seul engagement. Celui de veiller à ce que le prodigieux renouvellement musical du pays ne tombe dans les pièges de l'uniformité ou des habitudes".

Plus généralement, un grand volontarisme est affiché. "Pourquoi en matière d'art et de culture, n'y aurait-il pas d'ambitions nationales ? Pourquoi n'y aurait-il pas de volonté nationale ?", questionne Jack Lang pendant les Assises de la musique. Il avait, le 17 novembre 1981, à l'Assemblée nationale, insisté de la même manière sur la nouvelle alliance entre l'Etat et la culture. Il rappelait alors devant les députés : "J'appartiens à une génération d'hommes de culture pour qui l'Etat était l'ennemi, non seulement l'ennemi politique, mais l'ennemi intellectuel" et il poursuivait : "Je suis fier d'appartenir à un gouvernement pour qui l'art et la culture sont des alliés".

Ce grand discours de réconciliation de l'Art et de l'Etat est l'occasion de belles déclamations: "Droit au travail, droit à la beauté, même combat !". Tout le gouvernement doit se mobiliser pour le droit à la beauté : "Si notre ambition culturelle est une ambition de civilisation, alors aucun ministère n'en a le monopole. (...) Pas une seule administration qui puisse échapper à ce nouvel art de vivre. (...) Ministère d'impulsion et d'imagination, le Ministère de la culture en assurera l'orchestration"².

VERS LA " SOCIETE DE CREATION"

Dans cette perspective, toutes les pratiques sociales relèvent du volontarisme public en faveur de la culture, y compris la science et la technique. Une volonté de rapprochement entre la science et la culture s'affirme. Elle prend

² *Discours de Jack Lang*, juillet 81-septembre 82 (compilation non paginée).

notamment la forme d'un rapport plus étroit entre la recherche et la création.

Un colloque intitulé "Création et recherche" est ainsi organisé le 9 janvier 1982. Jack Lang y exprime son avis que "ces deux secteurs doivent coopérer et travailler main dans la main". Il fait part aussi de "cette conviction simple qu'un nouveau développement intellectuel, économique, social, trouvera son élan et sa source dans un renouveau de la création et de la recherche". Cette prise en compte de la culture scientifique et technique amène une nouvelle vision de la science : "fini le temps où, à l'image de la loi morale de Kant, la loi scientifique était écrite une fois pour toutes".

Ce rapprochement de la culture et de la science s'accompagne de nouveaux liens entre l'économie et la culture. Dans son discours à l'Assemblée Nationale du 17 novembre 1981, Jack Lang explique que la crise économique a une solution culturelle. Plus précisément, "l'échec économique de nos prédécesseurs, ce fut d'abord un échec culturel", dit-il ; dès lors, "renaissance économique et renaissance culturelle sont tributaires l'une de l'autre".

Plus tard, en février 1983, le colloque "Création et développement" est une autre occasion pour Jack Lang de rappeler que "culture et économie sont des soeurs siamoises et l'une vivifie l'autre alternativement". Dans cette relation entre l'économie et la culture, les technologies sont un pont : "la technologie est la quatrième dimension de la culture", ou bien "la culture, c'est les poètes plus l'électricité"³.

Le Président François Mitterrand est présent à ce colloque "Création et développement" qui réunit à la Sorbonne plusieurs centaines de personnalités venues du monde entier. Son allocution sur la "société de création" consacre à l'échelon politique le plus élevé la définition non humaniste de la culture.

³ Les actes de ces Rencontres Internationales de la Sorbonne ont été publiés sous le titre *Le complexe de Léonard ou la société de création*, par les Editions du Nouvel Observateur en 1984 (discours de Jack Lang, p.121-125).

Tout au long de son discours, il loue la création et le créateur dans une société qui ne doit plus séparer l'art et la science, la culture et l'économie : "Finie l'époque où le savant et l'artiste, campant chacun sur son territoire s'ignoraient l'un l'autre, comme appartenant à deux mondes étrangers. Saint-John Perse observait à propos du savant que 'toute création de l'esprit est d'abord poétique' et ajoutait : 'de cette nuit originelle où tâtonnent deux aveugles-nés, l'un équipé de l'outillage scientifique, l'autre assisté des seules fulgurations de l'intuition qui donc plus tôt remonte et plus chargé de phosphorescence ? La réponse n'importe. Le mystère est commun et la grande aventure de l'esprit poétique ne le cède en rien aux aventures de la science moderne' (...). A l'inverse, l'art contemporain ne doit-il pas beaucoup à la technologie ? Je pense à Pierre Boulez, à Xenakis, à Berio, à Nono. Je pense au cinéma et aux nouvelles technologies de production de l'image électronique. Alliance féconde, au demeurant, qui répète celle de la Renaissance et de l'Encyclopédie qui surent déjà sceller le mariage de l'art et de la science (...)".

II- MAURICE FLEURET, DIRECTEUR DE LA MUSIQUE MILITANT

La Fête de la musique, inventée par le nouveau Directeur de la musique Maurice Fleuret, n'est-elle pas l'appel annuel, le jour le plus long, à la participation de tous à la "société de création" espérée par François Mitterrand ?

La première fête de la musique a lieu le 21 juin 1982. Tout le monde est invité à descendre dans les rues et à jouer, chanter, selon ses désirs et ses moyens, de la musique. La politique musicale projetée par Maurice Fleuret trouve là son symbole.

Contacté en octobre 1981 par Jack Lang pour le poste de Directeur de la musique, Maurice Fleuret se présente en effet immédiatement comme le Directeur de toutes les musiques et avant tout des pratiques musicales. C'est même un militant de la musique qui accède alors à la tête de l'administration centrale de la musique.

Maurice Fleuret est d'abord un personnage qui, après une première expérience de professionnel de la musique, s'est mis au service de la musique et des musiciens. "Fils de communiste, baptisé à l'âge de vingt-deux ans 'par réaction', ancien élève du Conservatoire détestant le conservatisme musical, journaliste au *Nouvel Observateur*, infatigable promoteur de la musique contemporaine... emmerdeur dont le principe est de dire non à son ministre 'au moins une fois par semaine', tel était Maurice Fleuret"⁴, selon le journaliste américain Mark Hunter.

Plus précisément, après des études au Conservatoire Supérieur de Musique de Paris et une première expérience de compositeur de musiques de film et de scène, Maurice Fleuret entre en 1961 au *Nouvel Observateur*⁵. Devenu avant tout critique musical, il continue d'assurer des responsabilités : il s'occupe de la musique au Centre National de Diffusion Culturelle (1960-1963), il dirige la section Musique du Musée d'Art Moderne (1967-1977), organise des journées de musique contemporaine à Paris (les SMIP, de 1968 à 1972), crée et anime le festival d'art contemporain de Lille (1977-1981)⁶. Cependant, après 1963 et la décision d'arrêter la composition, il se positionne dans le monde de la musique avant tout comme journaliste musical.

Jusqu'en 1981, Maurice Fleuret essaie par ses articles de transmettre pédagogiquement sa subjectivité de la musique. Il aurait permis "l'invention d'un certain journalisme esthétique, le renouvellement radical de la critique, l'irrup-

⁴ Hunter, 1990, *Les années les plus Lang*, Paris : Editions Odile Jacob, p.143.

⁵ Plus exactement, il fut recruté à l'époque de l'équipe de France-Observateur.

⁶ D'après la biographie parue dans *Le Monde* du 17 septembre 1986, au moment de la démission de Maurice Fleuret de la Direction de la musique.

tion de la pédagogie intempestive dans le compte rendu musical"⁷.

En 1980, Maurice Fleuret explique en ce sens : "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. Quand j'assiste à un concert, je suis comme le voyageur embarqué pour une destination inconnue, mais qui ne peut pas ne pas partir. Je consulte les dépliants, les cartes du continent inexploré, où le rêve enfin va devenir réalité. Mais, à l'arrivée, c'est toujours le choc. Mon rôle de journaliste de musique consiste plus à rendre compte de ce choc qu'essayer d'établir une quelconque vérité qui, bien sûr, n'existe pas plus qu'ailleurs"⁸.

Ainsi se conciliait en Maurice Fleuret deux attitudes souvent antinomiques : une symbiose avec la musique et néanmoins une volonté de communiquer et de faire partager des chocs musicaux à travers un média. Cette même volonté de ne pas opposer la recherche du contact le plus direct avec la musique et la mise en place de médiations n'a-t-elle pas également fondé la politique de Maurice Fleuret à la tête de la Direction de la musique ?

VERS UN NOUVEAU MODELE DE POLITIQUE MUSICALE ?

Selon les projets de Maurice Fleuret, le principal objectif de la nouvelle politique musicale est de déplacer le cœur des actions de l'Etat, de la diffusion vers la formation et la création, afin d'organiser un contact direct avec la musique, par la pratique. Les actions publiques doivent cibler indissociablement les musiciens professionnels et les amateurs. La décentralisation est le corrélat de ces objectifs : il s'agit d'élargir le nombre de partenaires de l'Etat central et

⁷ Jean Daniel, 1992, "La passion de Maurice Fleuret", in Fleuret, *Chroniques pour la musique d'aujourd'hui*, ed. Bernard Coutaz, p.9.

⁸ Maurice Fleuret, 1992, "Pourquoi je suis devenu critique musical" (1980), in *ibid.*, p.15.

par là celui des médiateurs du projet d'agir sur toutes les pratiques musicales.

Environ un an après sa prise de fonction, Maurice Fleuret explique en ce sens : "Il nous faut en effet tenir compte des aspirations de la population mais aussi des devoirs que la société a envers l'art et envers les artistes : il faut donc à la fois aller à la rencontre des demandes et des besoins, et aussi parfois les susciter.(...) L'objectif que nous nous assignons est qualitatif *et* quantitatif. C'est pourquoi, par exemple, nous avons établi des liens avec les responsables des différents services publics dont la radio et la télévision, par l'intermédiaire du cahier des charges. (...) Notre but est donc d'abord de fixer des objectifs de société, de nous répartir les responsabilités et les charges avec nos partenaires, mais il ne s'agit, en aucun cas, à l'heure de décentralisation, de se substituer aux autres".

Maurice Fleuret poursuit plus loin, en critiquant les politiques musicales fondées sur la diffusion et selon le schéma création-diffusion-réception : "Développer prioritairement la diffusion, ça veut dire instituer la délégation de tous à quelques-uns du pouvoir de l'imagination, du pouvoir d'action sur les sons et du pouvoir d'expression musicale. Ca veut dire qu'on détermine d'un côté un public passif, de l'autre côté un petit groupe de spécialistes fabriquant un produit consommé par tous -c'est-à-dire que c'est l'instauration au sens strict d'une société de consommation, avec comme conséquence inéluctable la banalisation des produits. Et cela implique aussi l'intrusion totale, sauvage, des lois du marché (...). D'où la nécessité de développer la formation, pas seulement pour faire des musiciens professionnels mais pour mettre un frein de la délégation de tous à quelques-uns, hautement spécialisés"⁹.

Cette critique de la représentation musicale et des logiques marchandes ne se réduit pas aux convictions d'un militant de gauche de la musique. S'il est possible de parler de nouveau modèle de politique musicale, c'est notamment

⁹ Maurice Fleuret, 1982, "Peu m'importe que l'on chante juste, l'essentiel est de chanter", in *Les Nouvelles Littéraires*, 22/12/82.

par la volonté d'inscrire dans les institutions mêmes le projet d'agir autrement en faveur de la musique.

UNE ADMINISTRATION "EN FLEUR"

Le positionnement volontariste de Maurice Fleuret n'est pas séparable d'une redéfinition de l'organigramme de la Direction de la musique. La volonté d'agir sur les pratiques de la musique et de mobiliser l'ensemble des acteurs publics se concrétise par une restructuration fonctionnelle de l'administration centrale de la musique. Cela ne s'invente pas : Maurice Fleuret a mis en place une Direction organisée en fleur.

L'arrêté du 20 octobre 1982 instaure un organigramme concentrique en "pétales", qui doit permettre d'éviter la séparation commune entre le corps administratif et le corps technique. La Direction de la musique est désormais organisée en sept divisions, avec leurs cellules de fonction qui regroupent chacune les gestionnaires, les inspecteurs et les chargés de mission concernés par un domaine. Un Comité de coordination regroupe les principaux responsables. D'autre part, les services extérieurs de l'administration centrale sont renforcés, notamment par l'affectation, inédite, d'inspecteurs en région. Enfin, les instances de coordination et de concertation sont réorganisées et étendues ; un Conseil Supérieur de la Musique est mis en place. Tout cela se traduit par une augmentation des effectifs. La Direction de la musique compte en 1983 cent-vingt personnes, contre quatre-vingt-dix en 1980.

Comme une fleur, l'administration centrale doit s'épanouir dans le monde de la musique et s'enraciner sur tout le territoire afin d'innover les pratiques musicales. Telle qu'elle est restructurée, la Direction de la musique doit être plus à même de s'intégrer dans le monde de la musique : son organisation concentrique répond à la structuration en réseau des mondes de l'art. L'instauration de médiations institutionnelles doit faciliter le contact direct avec la musique, grâce à la mise en place de courts-circuits entre administratifs et professionnels, centre et périphérie, organisations et musiciens. Quand jusque-là l'action de

l'Etat central se fondait sur la division du travail musical entre la création, la diffusion et l'enseignement, Maurice Fleuret met en place le dispositif de médiations qui, un jour, quelque part, rendra possible une rencontre entre un individu et la musique.

III- MICHEL DECOUST, EXPERT DE LA "RECHERCHE MUSICALE" A LA DIRECTION DE LA MUSIQUE

Maurice Fleuret, comme les précédents directeurs de la musique, dispose à son arrivée d'une certaine autonomie de décision, notamment par rapport à son Ministre. Il agit néanmoins par rapport à un acquis et dans un contexte.

Pour ce qui est de la "recherche musicale", une personne occupe en 1981 une position nodale à l'intérieur de la Direction de la musique. Depuis la fin de 1979, un inspecteur général est spécialement chargé de ce domaine : Michel Decoust, compositeur, membre de la première équipe de l'IRCAM, devient l'expert de ces pratiques.

Alors que depuis les toutes premières aides de la Direction de la musique, en 1969, aucun des inspecteurs n'est spécialiste de la question, un professionnel de la "recherche musicale" est en position d'agir au coeur même de l'Etat.

Revenons un peu en arrière pour comprendre quelle approche Michel Decoust a des questions de "recherche musicale" au moment de l'arrivée de Maurice Fleuret. Si la "recherche musicale" est pour lui une forme d'engagement pour le musicien, quels sont les enjeux pour la musique contemporaine ?

UN MUSICIEN ENGAGE

A travers Michel Decoust, il est posé à partir de 1979 comme une référence à l'intérieur de la Direction de la musique que la "recherche musicale" est une alliance de l'art et de la science. Elle concerne les recherches scientifiques sur et pour la musique, et tend à transformer la condition

sociale du compositeur. Elle est une des formes d'engagement du musicien dans la société.

L'approche de la "recherche musicale" de Michel Decoust est en fait, comme celle de Pierre Boulez, celle d'un compositeur d'abord formé dans les institutions musicales traditionnelles. Respectueux du grand partage entre l'art et la science, il est musicalement étranger à la "recherche musicale" schaefferienne.

"Elevé sous un piano", "enfant doué", selon ses mots, il est entré à vingt ans au Conservatoire de Paris où il obtient "ses prix". En 1963, il est lauréat du Grand Prix de Rome. Compositeur et chef d'orchestre, il se dit, au début des années soixante, curieux des activités du GRM qui reste alors d'un accès assez fermé. "J'avais gardé à la fois une curiosité et une insatisfaction par rapport à cela", raconte-t-il. Il juge que cette recherche musicale "était très canalisée. J'avais déjà le sentiment que la recherche devait être à la fois plus générale et plus cernée, plus scientifique et moins expérimentale"¹⁰.

L'expérience de la marginalité sociale des musiciens, état de fait jusqu'au milieu des années soixante, crée alors chez lui "un besoin de compenser cette inutilité, ou tout au moins cette culpabilité que donne la société". Dès 1967, cette "nécessité de trouver une utilité sociale" se réalise par "un engagement social dans la musique", avec la mise sur pied de l'orchestre des Pays de Loire.

Son parcours professionnel se poursuit au sein de Maisons de la Culture, puis, entre 1972 et 1975, avec la mise en place du Conservatoire de Pantin où un studio de musique électroacoustique est installé. A propos de ce studio implanté dans un conservatoire, il raconte : "à l'époque, il n'y en avait qu'un autre en France, c'était à Marseille. Je voulais absolument que ces techniques et que cette approche de la musique, qui n'était pas de la recherche pour moi, existent dans un conservatoire".

Engagé socialement, le compositeur devrait même, selon lui, perdre son statut de profession libérale. Dès 1972,

¹⁰ Entretien avec l'auteur sauf mention.

Michel Decoust est d'avis que "les droits d'auteur sont complètement faux. Sur le plan matériel, c'est une bonne chose de les avoir institués, mais il semblerait de beaucoup préférable que tout individu accepté comme 'chercheur' -je me considère plus comme un chercheur que comme un 'musicien' au sens traditionnel- qui en assume les exigences, bénéficie d'un traitement régulier versé par l'Etat, qui lui permette de vivre, et qui n'ait rien à voir avec une production seulement quantitative".

Il propose alors une solution : "le moyen le plus efficace -qu'il faut de toute urgence essayer de se donner- serait la création de 'centres de recherche' qui -au moins au niveau musical- envisagent les problèmes sous tous les angles"¹¹.

LES SCIENCES POUR LA MUSIQUE

C'est finalement à l'IRCAM que Michel Decoust peut concrétiser ses convictions de musicien engagé. Pierre Boulez l'appelle en 1974 pour prendre la responsabilité du Département Pédagogie, afin d'élaborer les stages pour les compositeurs invités.

"C'est là où j'ai vraiment plongé dans la recherche", raconte le musicien. Il doit alors se former, c'est-à-dire acquérir un savoir scientifique : "j'ai essayé de rattraper mes lacunes, je dis bien : essayé. Cela étant, je crois que le fait que justement je n'ai pas une formation scientifique mais une très solide formation de musicien me permettait aussi de comprendre, d'essayer d'extraire ce qu'il fallait de la recherche pour que les musiciens accrochent. Cela était très important". En 1978, il disait en ce sens : "Comme beaucoup de musiciens, j'ai longtemps ignoré l'importance de la réflexion scientifique ; je l'ai découverte là, en rencontrant des gens de grande valeur scientifique, des gens qui font de la recherche profondément. Ils ont une toute autre manière d'écouter, d'entendre, d'observer, ils

¹¹ "Michel Decoust", in *Musique en Jeu*, n°10, mars 1973, p.96, 97 et 110.

n'appréhendent pas les phénomènes sonores comme les musiciens. C'est très fructueux"¹².

Ses activités à l'IRCAM, entre 1974 et 1979, lui permettent de préciser sa conception de la "recherche musicale". "J'ai acquis la conviction que la recherche, ce n'était pas seulement des machines. Il fallait aussi considérer la physiologie, la musicologie. Il fallait considérer les choses d'une manière un peu épistémologique, sans pour autant faire du généralisme", raconte-t-il. D'autre part, il acquiert une conviction : "si je crois fermement que la recherche musicale a une raison d'être pour l'évolution et la transformation des concepts et de la mentalité des musiciens, je peux aussi dire que cela ne se fait pas en deux ans, ni en même en cinq, ni même probablement en dix, mais c'est une chose de très longue haleine, et qu'il faut le courage de s'y atteler. C'est quelque chose qui ne peut avancer qu'à petits pas".

Alliance de l'art et de la science, travail d'équipe sur le long terme, la "recherche musicale", selon Michel Decoust, est un enjeu pour le monde de la musique. En devenant en 1979 l'inspecteur chargé de ce domaine à la Direction de la musique, Michel Decoust est en position d'agir en acteur politique.

DISTINGUER "CREATION" ET "RECHERCHE"

Dès 1980, la présence de Michel Decoust comme expert à la Direction de la musique a des effets concrets¹³. A partir de l'état laissé par la politique de Jean Maheu, il entreprend d'élargir le contenu des recherches menées. En tant qu'inspecteur, il est en mesure de prendre des décisions.

Un plan de cinq ans est établi, qui doit permettre de couvrir l'ensemble des préoccupations fondamentales en recherche, comme à l'IRCAM. La musicologie, la physiologie instrumentale, la psychoacoustique sont proposées comme axes de recherche. La "recherche musicale" ne doit

¹² "Entretien avec Michel Decoust. Faire le métier de musicien", in *Musique en Jeu*, n°30, mars 78, p.78.

¹³ D'après archives DM

plus seulement concerner des dispositifs technologiques et avoir comme objectif la composition musicale.

Il est explicitement dit que les recherches des centres doivent être réorientées. Dans un premier temps, l'évaluation de leurs activités passe par à un travail d'analyse qui aboutit à séparer formellement la "pédagogie", la "création-diffusion-animation" et la "recherche". Des pourcentages sont établis pour chaque centre. Par exemple le centre de Grenoble effectue à 95% de la recherche et à 5% de la pédagogie. Il est considéré comme le seul véritable centre de recherche.

Il est alors décidé que, désormais, seuls les programmes scientifiques stricto sensu relèveront de l'enveloppe recherche ; la pédagogie et la création seront financées sur d'autres budgets. En outre, Michel Decoust propose, dès la fin de l'année 1979, la mise en place d'un Comité Scientifique et Musical à consulter deux fois par an sur les options de recherche scientifique à entreprendre ou à développer.

En somme, une distinction entre la "création" et la "recherche" est mise en avant, et le terme de recherche, considéré comme ambigu, clarifié. Cette expertise renforce la tendance à circonscrire la "recherche musicale" aux recherches strictement scientifiques, de surcroît toute de bon sens, puisque le budget de la recherche musicale s'insère depuis 1976 dans l'enveloppe Recherche du Ministère de la culture.

Au moment de la nomination de Maurice Fleuret, cette réforme est sur le point d'être mise en oeuvre. Le sera-t-elle effectivement ?

IV- L'IRCAM, VERS LE SERVICE PUBLIC POUR LES COMPOSITEURS ?

A l'extérieur de la Direction de la musique, l'IRCAM est au début des années quatre-vingt plus que jamais en position de référence. Les changements qui se produisent à partir de 1980 au sein de l'Institut fondé par Pierre Boulez contribuent à asseoir sa légitimité et à positionner l'IRCAM

comme une institution dont les objectifs et l'indépendance n'ont pas à être remis en cause.

Rappelons qu'en 1979 se terminait une première phase pour l'IRCAM. Le départ des cinq responsables de départements avait été la conséquence la plus visible des difficultés pratiques d'une coopération entre les compositeurs et les scientifiques. L'approche boulezienne de la "recherche musicale" se concrétisait mal. De la nécessaire alliance proclamée entre l'art et la science au quotidien des relations entre les compositeurs et les scientifiques, il y avait eu place pour des désillusions.

La restructuration du centre, envisagée dès la fin de l'année 1978, devient effective en 1980.

LA REORGANISATION DE 1980

La crise interne ne remet pas en cause les grandes lignes du projet de "recherche musicale" de Pierre Boulez. La décision de remplacer les cinq départements par deux secteurs, la "Recherche scientifique" et la "Création musicale" est sans ambiguïté : il est toujours question de réaliser dans une unité d'espace et de temps la coordination entre les scientifiques et les compositeurs.

A partir de cette nouvelle répartition des activités, l'accent est mis désormais sur la "pédagogie", c'est-à-dire sur l'accueil de compositeurs extérieurs à l'IRCAM, qui seront formés aux techniques nouvelles de composition des sons. Pierre Boulez s'explique alors au fil des interviews sur ce changement. A propos des deux grandes cellules scientifique et musicale, il précise : "Dorénavant, chaque projet sera suivi spécifiquement, aussi bien du point de vue scientifique que du point de vue musical. Une cellule s'est beaucoup développée : la cellule pédagogique. Nous nous sommes rendus compte que c'était un élément fondamental"¹⁴.

Après les déconvenances des premières années de l'IRCAM, Pierre Boulez répète que le travail collectif est nécessaire, que "le dialogue du musicien, du compositeur avec ceux qui

¹⁴ *Le Quotidien de Paris*, 19 mai 1980.

prennent en charge la technologie et sont responsables de son développement, se révèle non seulement comme une nécessité pratique, mais comme un phénomène essentiel". Mais il reconnaît aussi que "ce dialogue n'est pas immédiat, et il n'est pas simple", et "qu'à la limite, ce peut être le malentendu total et l'incompréhension ; au mieux, ce pourrait être un compromis qui ne dérange les châteaux de cartes ni de l'un ni de l'autre"¹⁵.

Au moment de cette réorganisation, Pierre Boulez rappelle aussi : "l'IRCAM n'est pas un super studio -par la taille ou par les moyens- où l'on ne s'occuperait que de produire des oeuvres. Cette institution prétend à une plus grande originalité, en ce sens qu'elle veut réfléchir à la plupart des problèmes que pose le monde sonore d'aujourd'hui. Elle invite donc des spécialistes dont les préoccupations non seulement paraissent, mais sont très loin des objectifs directs du compositeur. Mais ce qui peut paraître inutile de prime abord peut se révéler parfois très fructueux, ne serait-ce que comme une sorte d'excitant pour l'imagination"¹⁶.

Les activités de l'IRCAM sont donc réorientées vers l'activité de composition. La science est plus que jamais au service de la musique et du compositeur. L'IRCAM est désormais lui au service des compositeurs.

UNE LEGITIMITE ACCRUE

La transformation de l'Institut de Pierre Boulez en "service public de la création" est relevée dès 1980 par Maurice Fleuret, encore journaliste au *Nouvel Observateur*. C'est pour lui un changement positif.

Le futur Directeur de la musique rappelle dans son article : "Désormais, l'IRCAM se réduira à une équipe scientifique, chargée d'abord de poursuivre les recherches de base (notamment sur la structure du langage musical et sur la nouvelle lutherie) et de former, guider et aider les

¹⁵ *Le Matin*, 1 décembre 1980.

¹⁶ *Le Matin*, 2 décembre 1980.

compositeurs dans la réalisation d'un projet artistique particulier". Cette fonction pédagogique, jointe à l'accueil d'ensembles de musique nouvelle et à la mise en place d'un "Forum de la création", "achèvera la mutation de l'IRCAM en véritable service public de l'invention musicale".

Selon Maurice Fleuret, "cette orientation, si longtemps espérée, consacre le rôle national, si ce n'est populaire, de la plus coûteuse de nos institutions musicales après l'Opéra (...). Elle montre aussi que Boulez et les siens ont renoncé, pour l'instant, à une recherche fondamentale qui est encore bien loin de pouvoir donner des résultats tangibles et audibles. En espérant, pour le futur lointain, une révolution des fondements de la musique, il vaut mieux en effet vivre le présent en toute lucidité, d'autant que cela n'empêche pas de rêver"¹⁷.

Cette réponse institutionnelle de Pierre Boulez s'accompagne d'une réponse musicale. L'oeuvre *Repons* est créée à l'automne 1981. Composée grâce à la 4X et présentée comme le fruit du travail des premières années de l'IRCAM, cette oeuvre est reçue dès sa création comme un chef d'oeuvre et même comme un classique.

Maurice Fleuret en parle ainsi au moment de sa création : "Expression accomplie d'une maturité durement conquise, elle est avant tout une oeuvre d'équilibre et donc de compromis entre des forces, des moyens, des langages qu'on aurait pu penser contradictoires. Et c'est ce qui lui confère un poids d'humanité, une tendresse même que personne n'aurait pu attendre s'agissant d'un prodige de technologie. Si le général en chef de la révolution musicale du siècle est célèbre au-delà du supportable, sa musique reste encore très mal connue. Sa dernière oeuvre, fruit d'une réflexion de vingt ans et de cinq années de travaux énormes en laboratoire, montre à l'évidence que le chemin parcouru n'était pas inutile"¹⁸.

¹⁷ Maurice Fleuret, "Le tournant de l'IRCAM", in *Le Nouvel Observateur*, 2 juin 1980, p.112 et p.121.

¹⁸ Fleuret, 1992, p.69.

En 1981, Pierre Boulez asseoit enfin la légitimité musicale de l'IRCAM. Devenu un service public pour les compositeurs, l'IRCAM constitue, à travers ses actions, une référence incontournable pour la Direction de la musique. Cette réorientation de l'IRCAM met plus que jamais l'Institut de Pierre Boulez en position centrale dans le monde de la "recherche musicale".