

## DOMINANCES OU DOMINATION CULTURELLES ? LE CAS DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE EN FRANCE

Anne Veitl

[p. 153] Le problème de la prééminence de Paris sur le territoire français sera ici abordé à partir de ce qu'on appelle en France, depuis le début de ce siècle, la musique contemporaine, c'est-à-dire pas seulement les musiques les plus nouvelles et avant-gardistes, mais, plus généralement, la musique dite sérieuse ou savante composée par les musiciens vivant et actifs au XX<sup>e</sup> siècle. La question sera traitée selon une approche historique et politique<sup>1</sup>.

Le domaine français de la musique savante est a priori un terrain de choix pour étudier un phénomène de domination culturelle et, en l'occurrence, les modes et les lieux parisiens de définition et de diffusion d'une excellence musicale. Le monde des musiciens n'a pas échappé à l'intégration et à l'unification des conduites sociales, liées à la formation de la nation française et opérées depuis Paris grâce à des institutions publiques. Ainsi la mise en place d'un système d'enseignement musical, à partir de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, a-t-elle été une des dimensions de la construction culturelle de l'Etat-Nation français. Au coeur d'un dispositif institutionnel, le Conservatoire de musique de Paris a bien contribué à former ce qui était perçu comme une "musique française". Il est même possible de parler, sous la Troisième République, de l'établissement d'une tradition nationale musicale française<sup>2</sup>.

Depuis 1945, malgré une moindre importance des questions d'unité et [p. 154] d'identité nationales, la formation à Paris et la reconnaissance par Paris fonderaient toujours l'accès à la position sociale de compositeur. De son enquête auprès des compositeurs de musique sérieuse, menée à la fin des années 1970 et au début des années 1980, le sociologue Pierre-Michel Menger concluait notamment que « la formation par le CNSM<sup>3</sup> apparaît comme la condition la plus spécifique et la plus déterminante de la reconnaissance professionnelle du métier ou du talent de compositeur. Depuis qu'il a été fondé en 1795, le Conservatoire de Paris détient en effet le monopole quasi absolu de l'enseignement des techniques de la pratique instrumentale autant que des règles d'écriture musicale »<sup>4</sup>. D'autre part, « la centralisation parisienne des activités de création n'a pas faibli, bien au contraire, et c'est l'une des indications les plus remarquables de la rigidité des lois du champ de la création musicale.

---

<sup>1</sup> Ces analyses s'appuient sur des recherches menées dans le cadre de notre thèse de sciences politiques : A. Veitl, 1993, *Politiques de la musique contemporaine*, Université Pierre-Mendès-France de Grenoble (à paraître aux Editions L'Harmattan, Collection Logiques Sociales).

<sup>2</sup> Voir une autre thèse de sciences politiques : Noémi Lefebvre, 1994, *Education musicale et identité nationale en France et en Allemagne*, Université Pierre-Mendès-France de Grenoble.

Une des singularités françaises est aussi que le système d'enseignement musical est spécialisé, c'est-à-dire distinct du système d'enseignement général. Il est pyramidal, afin de sélectionner petit à petit l'élite des musiciens : à la base, des écoles de musique, puis des Conservatoires Nationaux de Région et, au sommet, des Conservatoires Nationaux Supérieurs de Musique (actuellement, un à Paris et un à Lyon).

<sup>3</sup> Soit le Conservatoire National Supérieur de Musique (de Paris).

<sup>4</sup> P.M. Menger, 1983, *Le paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion p. 53.

Dans l'existence d'un compositeur, avant tout autre compromis entre vie sociale et liberté créatrice, c'est l'installation à Paris ou dans sa banlieue qui s'impose »<sup>5</sup>.

La mise en perspective historique peut amener cependant à nuancer ces conclusions, sans les remettre en cause complètement. Les pratiques et les institutions musicales ont connu depuis la fin de la seconde guerre mondiale des transformations importantes et, si les phénomènes de centralisation et de domination demeurent effectivement, il faut essayer aussi de repérer et de rendre compte des dynamiques nouvelles qui ont contribué à faire exister un paysage culturel davantage pluriel. Dans le domaine de la musique comme dans beaucoup de secteurs de la société française, s'est produit depuis quelques décennies un relatif effacement des grandes institutions centrales régulatrices des pratiques sociales, ainsi qu'un passage vers des situations où se mêlent différents types de transformation : *décentrage, éclatement du centre et même décentralisation*. Ce sont de ces trois types de phénomènes qu'il va être ici question.

Plus généralement, en portant donc son attention moins sur des permanences que sur des changements et des ruptures, il est possible de montrer dans quelle mesure il y a moins une domination Paris-province que des dominances (pour reprendre un mot français un peu désuet), c'est-à-dire des positions relativement dominantes au sein d'un ensemble qui est plus ouvert et varié qu'il n'y paraît.

## DECENTRAGES ET MULTIPOLARITE

Dans un premier temps, seront abordées certaines des transformations qui [p. 155] n'ont certes pas remis en cause la centralisation culturelle et politique propre à la France, mais qui ont contribué depuis 1945 à modifier les formes de la prééminence parisienne sur le territoire français et notamment celle du Conservatoire de musique de Paris. D'un côté, pour ce qui est des pratiques artistiques, il est possible de parler de décentrage, c'est-à-dire de déplacement des lieux centraux parisiens de création musicale ; pour ce qui est des institutions, une multipolarité s'est mise en place, avec l'apparition de plusieurs pôles institutionnels parisiens en concurrence et même parfois en conflit dans le domaine de la composition musicale.

### *La musique sérielle et la musique concrète : deux formes de décentrage*

Deux nouvelles démarches de composition sont apparues en France, à la fin des années 1940 : la musique sérielle et la musique concrète. La vie musicale ne se réduit évidemment pas à ces deux courants de création, mais ils lui ont donné son identité dans l'immédiat après-guerre. Par la suite et encore aujourd'hui, ce qu'on peut appeler les musiques post-sérielles et les musiques électroacoustiques demeure deux grandes démarches de création musicale. Si ces deux courants musicaux sont, du point de vue des esthétiques en jeu, dans une relation d'opposition, ils ont en commun d'être apparus à Paris, certes, mais à la marge des institutions musicales en place. Le décentrage qu'ils représentent tous les deux à leur manière a même abouti, avec l'affirmation de nouveaux lieux parisiens de création et de diffusion musicale, à positionner Paris au centre de grandes transformations qui ne concernent pas seulement la France et la musique contemporaine, mais l'Occident et la culture.

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 66.

La musique sérielle constitue à l'échelle de la vie musicale française une rupture à plusieurs titres. Ce nouveau système de composition, théorisé au début des années vingt à Vienne en Autriche par Arnold Schoenberg, puis importé en France à la fin de la guerre depuis les États-Unis où le compositeur viennois était exilé, est lié aux transformations de la géographie musicale française à tout le moins selon trois aspects.

Tout d'abord, l'adoption du système sériel par de nombreux jeunes compositeurs français se confond avec un décentrage des lieux les plus vivants de la création musicale par rapport aux classes du Conservatoire de Paris. A la suite de Pierre Boulez, les jeunes musiciens, même s'ils étaient par ailleurs élèves du Conservatoire, ont découvert cette nouvelle musique par des concerts et des cours privés. C'est au cours d'un concert donné par le mécène Claude Halphen que Pierre Boulez entend en février 1945 pour la première fois une oeuvre de Schoenberg ; c'est auprès de René Leibowitz que la première génération des compositeurs sériels se familiarise avec ce nouveau système de composition. De la même manière, l'importance dans la vie musicale des années 1950 et 1960 d'une association à fonds privés comme le Domaine Musical, fondée par Pierre Boulez dans le but d'interpréter les nouvelles oeuvres et les musiques du XX<sup>e</sup> siècle, est à la mesure de l'émergence de [p. 156] nouveaux lieux parisiens de création et de diffusion musicale, à la marge des institutions en place.

Une autre transformation importante liée à la musique sérielle est la rupture par rapport à une certaine tradition nationale musicale française. Comme nouveau système de composition, la musique sérielle marque une discontinuité tant par rapport à la tradition de "charme et de mesure" à laquelle est associée la musique française, que par rapport à ce qu'on appelle le système tonal, un ensemble de règles et d'interdits propre alors à toute la musique occidentale. Ce qui était depuis les années vingt une sorte de curiosité musicale autrichienne (les critiques musicaux parlaient ainsi du « cas Schoenberg ») devient même un langage posé comme universel. Avec les compositeurs sériels, si Paris demeure un centre pour la création musicale, ce n'est plus tant à l'échelle de la France que de l'Europe, à tout le moins. Pierre Boulez s'affirme au cours des années 1950 comme compositeur français à la tête d'une avant-garde musicale qui réunit aussi bien un Allemand, Karl-Heinz Stockhausen, qu'un Italien, Bruno Maderna.

De ce fait, et c'est la troisième forme de décentrage qu'il est possible de repérer, avec la musique sérielle, pour la première fois dans l'histoire de la musique, un mode d'expression culturel n'est plus associé à un espace bien délimitable et relativement homogène, ainsi qu'à l'identité d'un groupe. A ce propos, le géographe Jacques Lévy a écrit :

« Il ne s'agit d'ailleurs pas d'un multiculturalisme invertébré. Cette esthétique demeure *située* ; elle reste (devient véritablement ?) européenne par sa visée intégratrice à l'échelle du monde. Elle se distingue plus que jamais des musiques "ethniques", aussi savantes soient-elles. Libérés de la contrainte communautaire, les compositeurs peuvent renoncer à la mission holistique des "proto-arts" : une contribution à la cohésion du groupe face à d'autres groupes, et même la récuser, la délégitimer. Qu'on l'adopte ou non comme norme esthétique, la musique contemporaine offre à chacun, pour la première fois, une *lecture contemporaine de toutes les musiques* ». <sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> J. Lévy, 1994, « Adorno, Vienne, Schoenberg », in *EspacesTemps*, n° 55-56, p. 117.

En ce sens, Paris ne s'affirme, à partir de la seconde guerre mondiale, pas vraiment comme un centre au sein du territoire français ou européen ; Paris devient plutôt une sorte de noeud central dans un jeu entre différents espaces, un noeud dans un phénomène « d'interspatialité »<sup>7</sup>.

De la même manière, la musique concrète<sup>8</sup>, l'autre grand courant de composition qui est apparu à la fin des années 1940 et qui demeure aujourd'hui une [p. 157] démarche créatrice importante, a contribué à positionner Paris comme un lieu central de création et de rayonnement de nouveaux langages musicaux partagés par des compositeurs de différents pays. A la suite de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry qui ont été les premiers, à partir de 1948, à utiliser le matériel et les techniques de la radio pour composer et diffuser de la musique contemporaine, de nouveaux lieux parisiens de création et même de nouveaux profils de compositeurs s'affirment. Dès le début des années cinquante, Paris devient et demeure encore aujourd'hui, le grand noeud d'un réseau international de compositeurs de musique électroacoustique.

A l'échelle de la France, le décentrage le plus important se produit, comme pour la musique sérielle, par rapport au Conservatoire de Paris. Cette nouvelle manière de faire de la musique grâce aux technologies de la communication est née en effet dans le monde des médias, à la RTF, et plus exactement au Club d'Essai, un lieu d'expérimentation que Pierre Schaeffer, ingénieur à la radio, avait fondé en 1943. Avec la mise en place d'un groupe réunissant les premiers compositeurs de musique concrète, cet ancrage dans le monde des médias s'accroît ; Pierre Schaeffer fonde le GRMC<sup>9</sup> en 1951, qui devient le GRM<sup>10</sup> en 1958. Il faudra attendre 1968 pour que le Conservatoire de Paris ouvre une classe de musique électroacoustique qui aura un statut marginal dans l'institution.

Avec l'affirmation de ce nouveau lieu de création et diffusion musicales, ce sont aussi, plus généralement, de nouveaux accès à la position de compositeur qui s'ouvrent. Le décentrage qui se produit par rapport au Conservatoire de Paris concerne également les savoirs et les compétences musicales requises pour composer de la musique savante. Le recours aux technologies de la radio équivaut à une refondation des manières de fabriquer et d'entendre la musique. Pour la première fois dans l'histoire de la musique occidentale, composer ne nécessite plus une haute maîtrise de techniques d'écriture abstraites (l'écriture d'une partition), mais d'abord un savoir-faire et un savoir-écouter très poussés. Cette transformation dans les pratiques artistiques aura d'autres conséquences qu'un décentrage sur la géographie musicale française, à partir de la fin des années soixante ; elles seront abordées un peu plus loin.

### *La mise en place du triangle institutionnel parisien : Radio-Direction de la musique-IRCAM*

Pour ce qui est des institutions et des transformations des formes de la prééminence parisienne après 1945, le changement important qui accompagne ces décentrages par rapport au Conservatoire de musique de Paris peut s'analyser comme un éclatement du centre en plusieurs pôles institutionnels. A tout le moins, trois [p. 158] institutions parisiennes

---

<sup>7</sup> Selon le terme de Jacques Lévy.

<sup>8</sup> Nom de baptême, choisi par Pierre Schaeffer, d'une nouvelle démarche esthétique musicale connue aujourd'hui sous le terme générique de musique électroacoustique.

<sup>9</sup> Groupe de Recherches de Musique Concrète.

<sup>10</sup> Groupe de Recherches Musicales.

s'affirment comme centrales dans le domaine de la création musicale et chacune sur un mode différent : deux sont nouvelles, la Direction de la musique<sup>11</sup> et l'IRCAM<sup>12</sup>, tandis que la troisième, la radio, datant des années 20, s'affirme après la guerre comme un grand acteur du monde de la musique contemporaine.

La radio a eu un rôle véritablement de matrice dans l'apparition de la musique électroacoustique et dans la mise en place de nouveaux lieux de création et de diffusion musicales, comme le GRM. Plus généralement, c'est en tant qu'organisme de diffusion de la musique que la RTF, l'ORTF puis Radio-France à partir de 1974, ont pu devenir des pôles institutionnels dans le domaine de la création musicale. Que ce soit par les programmes diffusés sur les ondes, par les saisons de concerts de ses orchestres ou par les commandes d'oeuvres passées aux compositeurs, la radio avait et a toujours les moyens d'une politique artistique. Mais les effets de cette position centrale sur la géographie musicale française demeurent mal connus.

Nouveau pôle parisien, la Direction de la musique du Ministère de la Culture<sup>13</sup> est mise en place en 1966 à la suite d'une mobilisation des professionnels de la musique qui déploraient l'état des conservatoires et des orchestres français, ainsi que l'absence d'une politique musicale, quand dans le même temps une politique culturelle était mise en oeuvre sous l'impulsion d'André Malraux. C'est dans un climat de crise que le compositeur Marcel Landowski est nommé, au printemps 1966, à la tête d'une administration publique centrale et entreprend d'agir.

L'existence d'une administration étatique de la musique peut sembler constituer un non-changement dans un pays où existe depuis plusieurs siècles une tradition d'administration des beaux-arts. Pourtant, la mise en place de la Direction de la musique constitue bien une rupture importante qui a eu des conséquences sur les formes de la centralité politique et culturelle et sur les relations Paris-province. Une telle administration a été une des grandes conditions de l'élaboration et de la mise en oeuvre d'une politique publique, c'est-à-dire de la concrétisation d'une volonté politique d'agir et de transformer la géographie des pratiques sociales. La mise en place de la Direction de la musique a été une étape nécessaire pour lancer un programme d'actions publiques qui visait l'aménagement du territoire musical et les problèmes sociaux identifiés dans le monde de la musique.

En matière de création musicale contemporaine, l'existence d'une telle administration n'a pas eu d'effets tout de suite. Marcel Landowski qui est resté à la Direction de la musique de 1966 à 1974 a cherché à agir surtout sur les problèmes de [p. 159] l'enseignement et de la diffusion de la musique. Pour les aides aux compositeurs, il s'en est tenu à augmenter le nombre des soutiens publics déjà existants, c'est-à-dire les commandes d'oeuvres et les subventions aux ensembles instrumentaux spécialisés dans le répertoire contemporain. On verra un peu plus loin quand et comment la Direction de la musique a pu agir par une politique publique sur les problèmes et la carte de la musique contemporaine.

---

<sup>11</sup> Soit l'administration de l'Etat spécialisée dans les questions de la musique au sein du Ministère de la Culture.

<sup>12</sup> Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique.

<sup>13</sup> Plus exactement un "Service de la musique" est mis en place au sein du Ministère des affaires culturelles. Il deviendra une Direction en 1970.

L'autre institution nouvelle qui s'est affirmée comme un pôle central est l'IRCAM, un centre de création et de recherche musicale mis en place à partir du début des années 70 sous l'impulsion de Pierre Boulez. L'IRCAM est inauguré en 1977 en même temps que le Centre Georges-Pompidou dont il est le département musical.

La généalogie de cette institution parisienne n'est pas simple. Il faut retenir ici que la fondation de l'IRCAM a été un peu une réaction à la mise en place de la Direction de la musique, Pierre Boulez s'étant en 1966 à la fois opposé à la mise en place d'une telle administration, à la nomination de Marcel Landowki et au type de politique musicale qui a été mise en oeuvre. Le compositeur se considérait depuis comme un exilé politique de la France musicale. En lui proposant personnellement de participer au projet d'un nouveau centre culturel construit sur le Plateau Beaubourg, le Président Georges Pompidou a permis le retour en France de Pierre Boulez.

Dès lors, le musicien se retrouve responsable d'une institution musicale rattachée au Ministère de la Culture, mais qui dispose d'une très grande autonomie, notamment par rapport à la Direction de la musique. C'est aussi un nouveau pôle central dans le domaine de la création musicale qui s'affirme à partir de 1975 et qui ne cessera depuis de se positionner et de s'imposer comme une institution parisienne centrale, indépendante et internationale. Enfin, avec l'IRCAM, une nouvelle forme d'institution culturelle, où les scientifiques et les artistes font alliance pour construire le futur de la musique, voit le jour.

## DECENTRALISATIONS

Tous ces phénomènes de décentrage et de multipolarité ont donc transformé la prééminence de Paris sur le reste de la France en matière de composition musicale savante. Il faut maintenant comprendre dans quelle mesure ces transformations sont aussi liées à une remise en cause de la centralisation culturelle et politique françaises. Elles ont en effet contribué à l'amorce d'une décentralisation, selon deux formes liées et successives : d'abord une dynamique sociale nouvelle, propre aux musiciens, qui voit des compositeurs de musique contemporaine pouvoir exister comme tels en dehors de Paris, et dans un deuxième temps une volonté politique de favoriser et d'aider cette dynamique et une vie créative "en région", comme il se dira.

**[p. 160]** *Les groupes de compositeurs de Marseille, de Bourges, de Lyon...*

On a vu que le courant de la musique électroacoustique était indissociable d'un décentrage des lieux d'apprentissage, de composition et de diffusion de la musique vers le monde des médias et surtout de la radio. En fait, la dynamique en jeu avec ces nouvelles musiques est plus vaste et concerne aussi la condition sociale du compositeur et la géographie musicale française : une forme de décentralisation s'amorce à partir de la deuxième moitié des années soixante.

Concrètement, la tendance est à la constitution de petits groupes de compositeurs de musique électroacoustique, qui ne sont pas simplement localisés dans des villes de province, mais qui y sont ancrés et qui existent en France et par rapport à Paris comme le groupe de Marseille, le groupe de Bourges, le groupe de Lyon, etc. La transformation en jeu concerne à la fois l'insertion du compositeur dans de petits collectifs et un ancrage local dans une ville et une

région. C'est un des changements les plus importants concernant indissociablement la domination culturelle de Paris sur le reste du territoire français et le statut des artistes, qui s'amorce alors.

La grande condition de possibilité de cette dynamique nouvelle de décentralisation tient dans les nouveaux critères d'excellence de cette musique et les nouvelles compétences musicales requises. Avec les musiques électroacoustiques, ce sont d'abord un savoir-faire très concret et un savoir-écouter très complet qui sont nécessaires pour composer<sup>14</sup>. Cela a vraiment constitué une ouverture dans les accès à l'activité de composition et au statut de compositeur. Ce sont aussi des musiques dont la diffusion est plus facile car elles ne sont pas interprétées par des instrumentistes, mais diffusées par des dispositifs de haut-parleurs.

Le résultat est que de nouveaux lieux musicaux très actifs dans le domaine de la musique contemporaine apparaissent sur la carte de la France. Ce sont des lieux de création, mais aussi des lieux de diffusion et d'animation musicales, voire aussi de formation de compositeurs de musique électroacoustique. S'ils sont situés en dehors de Paris et si leurs activités artistiques prennent sens dans un cadre régional, ils échappent à l'étiquette de provincialisme notamment par les liens qui les relient à un ou plusieurs pôles parisiens et aux institutions culturelles.

Les groupes de compositeurs de Marseille et de Bourges peuvent être donnés comme exemples : le Groupe de Musique Expérimentale de Marseille (GMEM) est fondé en 1969 et le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges (GMEB), en 1970.

A Marseille, c'est au sein du Conservatoire que commence à prendre forme un nouveau lieu de création musicale. Le Conservatoire de Marseille a été en effet le [p. 161] premier en France à ouvrir une classe de musique électroacoustique, en 1967. Le responsable de cette classe et certains de ses premiers élèves<sup>15</sup> se constituent en groupe dès 1969 et s'autonomisent par rapport au Conservatoire. Pour eux, en fondant un groupe de compositeurs, il s'agit d'affirmer leur identité professionnelle, de mettre en place une structure pour gérer leurs diverses activités musicales et d'être visibles localement comme acteurs culturels. Leur modèle de structure est le GRM à Paris, avec lequel ils entretiennent des liens étroits.

A Bourges, ce sont deux compositeurs<sup>16</sup>, issus de la première promotion de la classe d'électroacoustique que le GRM assure à partir de 1968 au Conservatoire de Paris, qui prennent l'initiative de fonder un groupe de créateurs. Ils sont, au début, hébergés par la Maison de la Culture de Bourges. Ancrés dans une ville et une région, ils participent à la vie culturelle locale par des concerts, des animations et des stages de formation, tout en ayant un rayonnement national et international comme compositeurs et organisateurs d'un festival et d'un concours de musique électroacoustique.

### *Les actions publiques*

L'autre forme de décentralisation liée aux transformations de la centralité culturelle et politique française est une volonté politique de l'État, et parfois de certaines collectivités locales, d'agir sur la géographie musicale française et sur les problèmes sociaux identifiés

---

<sup>14</sup> Ces savoirs seront théorisés par les membres du GRM et synthétisés par Pierre Schaeffer dans le *Traité des Objets Musicaux* qui est publié en 1966 au Seuil.

<sup>15</sup> Marcel Frémiot Georges Boeuf, Michel Redolfi.

<sup>16</sup> Françoise Barrière et Christian Clozier.

dans le monde de la musique contemporaine. L'existence de la Direction de la musique du Ministère de la Culture a été la grande condition de cette décentralisation et de ce volontarisme.

De telles actions publiques sont nées au milieu des années 1970 de la dualité entre les deux nouveaux pôles institutionnels apparus quelques années plus tôt : la Direction de la musique et l'IRCAM. La Direction de la musique a commencé à réagir, en 1975, à l'importance et à l'autonomie d'une institution parisienne comme l'IRCAM qui se posait comme le lieu où devaient être résolus les problèmes que rencontraient les compositeurs de musique contemporaine. La réponse de la Direction de la musique a consisté à élaborer et à mettre en oeuvre une politique publique de la musique contemporaine. Il s'agissait à la fois pour l'administration centrale de la musique d'agir sur le déséquilibre Paris-province, que l'existence de l'IRCAM avait accentué, et de mettre en place de nouveaux modes d'aides publiques aux compositeurs, autres que des commandes d'oeuvres ou des subventions aux ensembles instrumentaux.

Ces volontés publiques se sont appuyées sur, et ont cherché à renforcer, la dynamique qui a vu à partir de la deuxième moitié des années 1960 la constitution de groupes de compositeurs de musique contemporaine en dehors de Paris.

**[p. 162]** Concrètement, la Direction de la musique a entrepris de subventionner les groupes déjà existants et de favoriser la fondation de nouvelles structures similaires et, plus généralement, d'aider toute démarche collective, située "en région", qui visait à affronter certains des problèmes rencontrés par les compositeurs (c'est en ce sens que les actions publiques ont été menées au titre d'un soutien à la "recherche musicale").

Cette politique de la musique contemporaine, dont la décentralisation était un des objectifs, a connu deux grandes phases, qui ont été deux paliers dans la transformation de la carte musicale de la France.

A partir de 1975, le programme d'actions élaboré et mis en oeuvre par le Directeur de la musique, Jean Maheu, permet d'amorcer un soutien à des collectifs installés à Marseille, Bourges, Metz, Grenoble, Nice et en région parisienne ; des projets existent aussi à Bordeaux et à Strasbourg. Il est explicitement question de décentralisation et d'aides à des « centres régionaux ». Mais c'est surtout à partir de 1982 que cette forme de décentralisation culturelle prend une dimension importante. Le Directeur de la musique, qui est alors Maurice Fleuret, décide de soutenir plus d'une vingtaine de tels centres répartis sur tout le territoire français.

La première moitié des années 1980 constitue en France une période typique de cette situation où existent moins une domination unilatérale de Paris sur le reste de la France, que des positions de dominance relative et des espaces pour une vie créative dans les villes et les régions françaises. La question reste cependant posée de savoir si toutes ces transformations sont des changements sur le long terme ou s'il s'agit d'une sorte de période de transition vers une configuration où, à nouveau, une institution parisienne, peut-être l'IRCAM, régulera l'ensemble, comme a pu le faire le Conservatoire de Paris.