Transposition

Musique et Sciences Sociales

7 | 2018

Le prix de la musique

Le subventionnement des concerts symphoniques dans les départements français entre 1861 et 1969

Une préhistoire de la politique musicale de l'État et une géographie de la France musicale

Yannick Simon

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1821>

DOI : 10.4000/transposition.1821

ISSN : 2110-6134

Éditeur

CRAL - Centre de recherche sur les arts et le langage

Référence électronique

Yannick Simon, « Le subventionnement des concerts symphoniques dans les départements français entre 1861 et 1969 », *Transposition* [En ligne], 7 | 2018, mis en ligne le 15 septembre 2018, consulté le 15 novembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/transposition/1821> ; DOI : 10.4000/transposition.1821

Ce document a été généré automatiquement le 15 novembre 2019.

La revue *Transposition* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International.

Le subventionnement des concerts symphoniques dans les départements français entre 1861 et 1969

Une préhistoire de la politique musicale de l'État et une géographie de la France musicale

Yannick Simon

- 1 Le défaut de politique musicale de l'État avant la fondation d'un secrétariat d'État aux Affaires culturelles en 1959 ne signifie pas l'absence de diffusion de la musique sur l'ensemble du territoire français. Si, pour plagier André Malraux, le ministre des Affaires culturelles nommé par le général de Gaulle à ce poste créé spécialement pour lui en 1959, on peut dire que l'État ne l'a pas attendu pour ne rien faire¹, les collectivités locales, et plus encore les forces vives et les « mélomanes actifs² » des territoires ont fait preuve d'un prosélytisme ayant obligé les pouvoirs publics à réagir dès 1878. C'est ce que les travaux de Myriam Chimènes sur le budget de la musique ont montré³. La présente étude s'inscrit dans leur prolongement, en tentant de décrypter ce que dissimule la ligne « concerts populaires » du budget de la France, et dans la perspective de dresser une géographie musicale de la France aux XIX^e et XX^e siècles.
- 2 Il est pourtant indéniable que, jusqu'au « Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises » initié par Marcel Landowski en 1969, l'État, plutôt qu'il ne finance l'activité symphonique des départements, apporte d'abord sa caution à des sociétés de concerts⁴. Plus que des moyens financiers indispensables, il délivre des encouragements, c'est-à-dire une protection prenant la forme d'une subvention. Pour autant, tout en opérant une rupture radicale, au niveau des moyens mis en œuvre et des objectifs poursuivis, le Plan Landowski s'inscrit dans la continuité d'une structuration progressive de la politique musicale de l'État. Celle-ci prend la forme d'une commission dont les attributions toujours plus larges en font progressivement une sorte de Conseil supérieur de la musique au sein de l'administration des Beaux-

arts⁵. Cette structuration s'accompagne, à partir des années 1930, d'une ambition corporative et nationaliste – dont la période de Vichy n'est pas le paroxysme – qui prédomine sur le renouvellement des publics. Malgré une incontestable prise en considération de l'activité musicale dans les départements depuis le début de la III^e République, le rapport entre les institutions musicales, de facto parisiennes, et les sociétés des régions n'est pas fondamentalement modifié avant le Plan Landowski. Celui-ci stabilise une géographie musicale de la France jusqu'à présent mouvante, mais néanmoins marquée par des points d'ancrage importants et inégalement répartis sur le territoire.

- 3 Tout en étant quantitative, cette étude est à la recherche de ce que nous disent les chiffres de la création musicale, du goût musical et de la diffusion de la musique en France dans le domaine spécifique du concert symphonique sur une longue période. Elle débute avec la naissance des Concerts populaires de musique classique en 1861, sous la conduite du chef d'orchestre Jules Pasdeloup⁶. La conception, l'organisation, la programmation, le public visé, le rayonnement et le succès des Concerts Pasdeloup en font un élément fondamental de l'histoire du concert symphonique en France. Il marque le début d'une longue période qui se clôt en 1969 avec l'adoption du Plan Landowski.

L'absence de politique et de décentralisation culturelles

- 4 En France, il faut attendre l'avènement de la V^e République et la création d'un secrétariat d'État aux Affaires culturelles pour voir se dessiner et se mettre en place une véritable politique culturelle, qui plus est, à l'échelle du territoire français⁷. La période précédente s'était étendue sur près d'un siècle et caractérisée par une incertitude née de l'abandon brutal de la fonction principale de la culture jusqu'en 1870, l'apparat et le rayonnement du pouvoir monarchique ou impérial. Ce renoncement imprévu ne se traduit pas par l'émergence immédiate d'un nouveau paradigme. Globalement, entre 1861 et 1969, la politique culturelle reste un ensemble composite, flou et toujours en cours de redéfinition par des acteurs différents qui se contestent la légitimité de l'entreprendre. En effet, longtemps, les artistes et les intellectuels ont eu les premiers le monopole de cette définition et se sont déclarés en faveur de « la séparation des Beaux-arts et de l'État⁸. » Cette défiance a pour corollaire l'absence d'engagement financier de l'État dans le domaine de la culture. Seules les institutions nationales sises à Paris bénéficient de son aide. Mais cette forme de séparation des pouvoirs revendiquée par les artistes eux-mêmes évolue progressivement. Ils finissent par s'approprier le discours sur l'État protecteur et son pendant, le financement public. Dans le même temps, comme le montrent les rapports qui accompagnent chaque année le vote du budget de l'État, les parlementaires s'immiscent dans le débat sur la définition de la politique culturelle : utilité économique, grandeur nationale et moralisation des masses sont les trois arguments mis en avant par l'État pour justifier son intervention dans le domaine culturel. Dans cette optique, une meilleure répartition des moyens dans l'espace français n'est jamais perçue comme une priorité.
- 5 Pendant un siècle, la décentralisation est le parent pauvre d'une politique culturelle de l'État très embryonnaire. Car si le centre se fait un devoir d'irriguer sa périphérie, il ne

s'en donne jamais les moyens. Et même si, comme nous le verrons, progressivement à partir de 1878, des crédits sont alloués à cette cause, ils le sont dans des proportions très faibles. Dans ce domaine, plus que les réalisations, ce sont les écrits et des vœux pieux qui prévalent sur l'ensemble de la période étudiée. Pour le moins, ils témoignent de la prise de conscience progressive du problème. Sous le Second Empire, la question est d'autant plus d'actualité que se développe à grande vitesse le réseau ferroviaire, instrument idéal de la décentralisation et de la circulation de la musique.

- 6 Paru en 1857 dans la *Revue des deux mondes*, un article du musicographe Paul Scudo intitulé « La musique en province » est l'un des signes de la prise de conscience, dans la capitale, de la renaissance de l'activité musicale dans les départements français⁹. Scudo fait remonter à une vingtaine d'années la résurrection d'une vie musicale annihilée par la Révolution¹⁰. Tout en constatant le « triste état¹¹ » des théâtres lyriques, il loue l'activité des sociétés musicales qui ont « beaucoup contribué à la propagation de l'art musical¹². » Mais tout en présentant la centralisation comme un reste de la monarchie, Scudo n'associe pas son constat à une requête en faveur de ces nouveaux acteurs de la vie musicale contrairement à Antoine-Louis Malliot.
- 7 Compositeur et chanteur né à Lyon et exerçant son activité de critique musical à Rouen à partir de 1846, Malliot¹³ est un militant de la décentralisation lyrique à laquelle il consacre un long plaidoyer dans un ouvrage paru en 1863, *La musique au théâtre*¹⁴. En 1865, dans le prolongement du décret du 6 janvier 1864 relatif à la liberté de construire et d'exploiter un théâtre qui répond partiellement à ses attentes¹⁵, Malliot adresse une pétition au Sénat en faveur de la « Fondation des théâtres impériaux de province¹⁶. » Il réclame que la ville de Paris fournisse elle-même à ses propres théâtres la moitié de ce que l'État leur donne (1 600 000 francs) et que les 800 000 francs ainsi économisés soient répartis entre les établissements des régions, dénommés « théâtres impériaux de la province », en contribuant à leur financement à hauteur de 50 % de la subvention municipale ; cette aide serait soumise à la condition que les villes susceptibles d'en bénéficier créent un conservatoire de musique. Tout comme la suivante présentée en 1866¹⁷, cette requête ne connaît pas une issue positive. Elle n'en traduit pas moins une attente, celle des acteurs de la vie musicale des départements, et un besoin, celui des compositeurs dont le nombre croissant les incite à rechercher de nouveaux débouchés pour leurs ouvrages lyriques en dehors de la capitale¹⁸. La décentralisation musicale de papier ne s'arrête pourtant pas avec l'échec des deux pétitions de Malliot¹⁹. Les rapports et les projets avortés ne manquent pas mais ils sont moins concrets que certaines initiatives personnelles isolées.
- 8 Les quarante-quatre concerts de l'orchestre des Concerts populaires de musique classique et de son chef d'orchestre Jules Pasdeloup en dehors de Paris entre 1864 et 1883 sont au nombre de celles-là²⁰. Il n'est pas à exclure que ces voyages d'une formation comptant parfois jusqu'à soixante-quatorze instrumentistes soient une première en France. Certes, des solistes se déplacent depuis longtemps sur l'ensemble du territoire²¹, mais il est probable que les voyages de l'orchestre de Pasdeloup sont une innovation. Ils doivent beaucoup au réseau ferroviaire seul en mesure de permettre le déplacement d'une telle cohorte et le transport des instruments. Pasdeloup et son orchestre effectuent des déplacements uniques pour un ou deux concerts et, dans un cas (à Bordeaux en 1882), pour une série de treize représentations. Ils entreprennent aussi quatre tournées qui les amènent à visiter à chacune d'entre elles de deux à cinq villes. Opération à la fois éducative et commerciale, les concerts Pasdeloup

décentralisés ne bénéficient d'aucune aide de l'État. Leur rentabilité fait d'autant moins de doute que la pratique des voyages orchestraux se poursuit bien après le décès de Padeloup en 1887. Édouard Colonne et Charles Lamoureux l'imitent avec leur propre formation. Bien accueillies par le public, ces initiatives le sont beaucoup moins par les acteurs de la vie musicale locale qui y voient une forme de concurrence déloyale²². Leurs protestations s'appuient sur un fait : la vie musicale dans les villes françaises n'est pas atone. C'est cette réalité que nous allons dorénavant tenter d'aborder non sans mesurer la difficulté d'une telle entreprise.

- 9 Restée au stade d'incantation, la décentralisation considérée comme une politique volontariste induite par le centre n'est pas pertinente pour comprendre la réalité de la vie musicale dans les départements français avant les années 1970. Parallèlement, il convient d'admettre que l'absence d'implication de l'État n'est nullement la conséquence d'un manque. En réalité, en marge, en complément ou en remplacement de l'activité théâtrale, des villes françaises, grandes, moyennes ou plus petites abritent une vie musicale plus ou moins intense. Cette activité est autonome, dans la mesure où elle repose sur les efforts d'individus et/ou de groupes sociaux, mais aussi parce qu'elle s'autofinance, avec le concours plus ou important des collectivités locales – prioritairement les municipalités et, dans une moindre mesure, les conseils généraux²³. Dans le même temps, cette activité est en partie dépendante du centre, pour ce qui est des instrumentistes et chanteurs, de leur formation, ou encore des partitions qu'ils interprètent.
- 10 Cette histoire de la vie musicale en France dans les départements depuis la Révolution reste à écrire. La bibliographie consacrée au *Concert en France des origines à 1914* pourrait donner à penser que l'espace musical français a fait l'objet de nombreuses publications²⁴. Néanmoins, indépendamment des monographies dédiées à une ville, ou plus rarement à une région, le sujet n'a pas donné lieu à une synthèse même sur une période limitée, que ce soit pour le théâtre lyrique ou pour la musique instrumentale. En revanche, le cadre scientifique de la recherche est clairement identifié grâce aux ouvrages publiés entre 2003 et 2008 dans le prolongement du projet « Musical Life in Europe (1600-1900) : Circulation, Institutions, Representation » (European Science Foundation), qui en sont naturellement les fondements²⁵.

Les débuts du financement de la musique par l'État (1878-1914)

L'action de Padeloup

- 11 Si elle ne saurait suffire à évaluer ses ambitions et réalisations, l'approche quantitative offre un coup d'œil éclairant sur la politique culturelle de l'État. Quelles sommes et quelle part de son budget l'État consacre-t-il à la musique ? Telle était la question posée par Myriam Chimènes pour la période de la III^e République²⁶. La réponse tient en quelques mots : très peu et encore moins pour les départements ! Alors qu'il entretient les institutions lyriques de la capitale depuis le XVII^e siècle, l'État n'accorde aucune subvention directe et pérenne à une société de concerts avant 1878²⁷. Cette année-là, Jules Padeloup adresse une pétition aux députés dans laquelle il réclame l'aide de la puissance publique pour financer ses concerts populaires de musique classique²⁸. Il obtient gain de cause et le budget de l'État s'enrichit d'un nouveau chapitre intitulé

« Encouragements aux concerts populaires » (chapitre n° 44 bis) qui profite simultanément à l'Association artistique des concerts du Châtelet d'Édouard Colonne. Très faibles (20 000 francs pour Padeloup, 3 500 francs pour Colonne et 1 500 francs répartis entre plusieurs sociétés partiellement identifiées), les sommes en jeu sont dix fois inférieures à celles consacrées à l'enseignement musical et près de cinquante fois à celles réservées à l'art lyrique. Il n'empêche que le financement de la musique symphonique est la principale innovation de la III^e République dans ce domaine artistique avant la politique des commandes d'œuvres qui n'apparaîtra qu'en 1938²⁹. Sous des appellations variables, le chapitre budgétaire accordant des subsides aux sociétés de concerts populaires est reconduit d'année en année pendant toute la III^e République. Les principales sociétés parisiennes qui en bénéficient voient leur nom mentionné dans le budget de l'État sous la forme d'un article du chapitre nouvellement créé. C'est le cas pendant presque toute la période étudiée des Concerts Colonne, à partir de 1878, et des Concerts Lamoureux, à partir de 1881³⁰. Sans en avoir le titre, on peut dire que ces deux sociétés accèdent ainsi au rang d'institutions même si l'État ne finance que très partiellement leurs activités. Les subventions aux autres sociétés, à Paris et dans les départements, font l'objet d'une demande globale apparaissant sur une ou plusieurs lignes budgétaires. Pendant plusieurs décennies, la répartition est ensuite laissée à la discrétion du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts. Pour les musicologues et les historiens, la distinction entre des subventions pérennes à des sociétés identifiées et le vote d'un budget groupé n'est pas sans conséquence dans la mesure où elle rend plus difficile, partielle ou impossible le recensement des sociétés concernées. Les conséquences de cette visibilité erratique ne sont pas minces puisque le financement par l'État est le seul instrument d'évaluation commun à toutes les sociétés musicales sur l'ensemble du territoire français à partir de 1878. En effet, la pétition adressée à l'État par Padeloup cette année-là ne profite pas uniquement à son rédacteur et à son principal concurrent sur le « marché » des concerts symphoniques dominicaux à Paris.

La création d'une ligne budgétaire

- 12 L'Association artistique d'Angers est l'une des premières sociétés de concerts départementales à bénéficier d'une aide de l'État³¹. En 1878, elle fait partie des sociétés qui se partagent les 1 500 francs inscrits dans le chapitre 44 bis aux côtés des 20 000 francs attribués à Padeloup et des 3 500 francs concédés à Colonne. Il n'est malheureusement pas permis d'identifier les autres sociétés sachant que la société angevine ne reçoit qu'un cinquième de la somme, soit 300 francs. L'année suivante, en 1879, l'aide de l'État à la société angevine est portée à 4 000 francs grâce à des crédits restés sans affectation depuis la liquidation du Théâtre-Lyrique et laissés à la disposition du ministre des Beaux-arts, au lieu d'être annulée³². Enfin, à l'occasion de la préparation du budget 1881, l'aide est transformée en véritable subvention grâce à la création d'un article du budget intitulé « Concerts populaires, matinées littéraires, sociétés musicales³³ » au sein du chapitre créé pour Padeloup en 1878. Il est doté de 25 000 francs répartis entre des sociétés domiciliées à Angers, Bordeaux, Lille et Marseille³⁴. Sans pouvoir l'affirmer, on peut supposer que ce sont les mêmes qui avaient obtenu quelques subsides en 1878.
- 13 La proposition du gouvernement ne fait pourtant pas consensus³⁵. La commission du budget de l'assemblée nationale considère que l'État n'a pas à subventionner les

concerts des régions, d'une part, parce qu'il prendrait le risque d'être submergé par les demandes, et, d'autre part, parce que la vocation de ces sociétés est purement municipale. Seules les sociétés parisiennes auraient un rayonnement national justifiant l'engagement de l'État :

Il a paru à votre commission que ces subventions devaient être données par les municipalités et non par l'État. C'est à elles qu'il appartient d'encourager des manifestations artistiques qui ont une très heureuse influence dans la ville où elles se produisent, mais dont le reste du pays ne profite pas.

C'est en vain qu'on essaierait d'assimiler les subventions demandées à celles que reçoivent les théâtres ou même les concerts de Paris. Ceux-ci ne sont pas exclusivement Parisiens [sic]. Ils rayonnent, pour ainsi dire, sur tout le pays. Ce sont les œuvres qu'ils représentent, et que seuls ils peuvent représenter, qui alimentent toutes les scènes de province, et par là ils justifient la subvention qu'ils reçoivent de l'État.

Votre commission vous demande de ne pas accepter le crédit qui vous est demandé par le Gouvernement³⁶.

- 14 Contre l'avis de la commission, la proposition du gouvernement est adoptée par les députés et reprise dans les mêmes termes au Sénat.
- 15 Parallèlement à la création de l'article, le chapitre du budget est rebaptisé « Concerts populaires et sociétés musicales des départements ». Il est désormais entièrement consacré aux sociétés de concerts, que leurs activités se déploient à Paris ou dans les départements. Le premier des trois articles est dédié aux Concerts Padeloup, le deuxième aux Concerts Colonne – un troisième sera créé l'année suivante pour la Société des nouveaux concerts fondée en 1881 par Charles Lamoureux – et le dernier aux « concerts populaires et sociétés musicales des départements ». Strictement identiques, la dénomination du chapitre et celle du nouvel article créé en 1881 ne sont pas sans ambiguïté. N'étant pas spécifiquement dévolu aux seules sociétés de concerts des départements, l'article va rapidement devenir un fourre-tout permettant de réunir des sociétés, d'une part, de tous types y compris des fanfares et des harmonies municipales, et, d'autre part, en tout lieu du territoire français en incluant la capitale.

Un financement brouillon

- 16 L'étude de la dimension budgétaire de l'embryon de politique musicale de l'État est un exercice périlleux qui n'en reste pas moins déterminant dans la perspective de dessiner une géographie de la France musicale. Comme nous avons pu l'observer en 1881, alors que chacune des sociétés de concerts parisiennes institutionnalisées est associée à un article du budget, les sociétés des régions sont traitées globalement dans un article unique. Et si les parlementaires en votent le volume, la répartition reste du ressort de la seule administration des Beaux-arts. Cette pratique artisanale perdure longtemps, ne facilitant pas le travail du chercheur contraint à l'exploration du fonds F/21 des Archives nationales de France et du *Journal officiel* pour trouver des informations qui sont rarement exhaustives et définitives³⁷. C'est en 1909 qu'apparaît pour la première fois une liste complète des sociétés subventionnées dans un document parlementaire. À ces difficultés, viennent s'ajouter d'autres facteurs.
- 17 L'intitulé des chapitres et articles du budget, la définition des termes qu'ils contiennent et ce qu'ils regroupent sont placés sous le sceau d'une instabilité permanente. Le chapitre créé en 1878 à la demande de Padeloup et intitulé « Encouragements aux Concerts populaires » connaît quatre autres titres avant la Première Guerre mondiale :

« Subventions aux Concerts populaires et aux matinées littéraires » (1879-1880) ; « Concerts populaires, matinées littéraires, sociétés musicales » (1881-1896) ; « Concerts populaires et sociétés musicales à Paris et dans les départements » (1897-1900) ; « Concerts populaires et sociétés musicales à Paris et dans les départements et œuvres de décentralisation artistique » (1901-1914). En outre, cette évolution ne reflète qu'imparfaitement celle du contenu du chapitre, exception faite de la permanence des deux articles consacrés aux Concerts Colonne et Lamoureux pendant toute la période étudiée³⁸. De fait, le nombre des articles et leurs titres connaissent de nombreux changements tandis que les bénéficiaires des aides de l'État ne sont pas tous des orchestres symphoniques donnant des concerts populaires. On y trouve aussi des théâtres populaires et des sociétés musicales non symphoniques (fanfares ou harmonies municipales, sociétés de musique de chambre, chœurs) tant parisiennes que régionales. C'est uniquement en 1909 que les sociétés symphoniques et les fanfares ou harmonies municipales sont clairement séparées dans deux chapitres distincts. Par ailleurs, il n'est pas rare que deux sociétés aux activités identiques ne soient pas réunies sous le même article : des sociétés de concerts symphoniques figurent dans l'article consacré aux concerts populaires mais aussi dans celui intitulé « décentralisation artistique » qui voit le jour en 1902. À l'évidence, au regard de son expression budgétaire, l'embryon de politique musicale de l'État se caractérise par une grande confusion qui témoigne de l'absence d'une véritable politique musicale à l'échelle du territoire français clairement définie. Dans ce domaine, le volontarisme s'avère insuffisant. Indépendamment des institutions parisiennes, les régions ne font pas l'objet d'une politique spécifique d'encouragement, bien au contraire. Alors qu'ils étaient réservés à des sociétés provinciales en 1881, les crédits de l'article intitulé « Concerts populaires à Paris et dans les départements » sont affectés à des sociétés parisiennes à hauteur de 50 % en 1907³⁹. Le rééquilibrage envisagé dans les années suivantes se heurte à la faiblesse des moyens et pose la question de leur dispersion au détriment d'une approche qualitative⁴⁰.

- 18 La confusion régnant dans les documents budgétaires rend illusoire toute comparaison qui ne reposerait pas sur une identification précise des sociétés encouragées. Pour autant, il n'est pas inutile d'en revenir aux chiffres globaux mentionnés par Myriam Chimènes⁴¹. En retranchant de l'ensemble les sommes attribuées aux trois sociétés de concerts parisiennes institutionnalisées (Pasdeloup, Colonne et Lamoureux), on constate que l'État consacre aux concerts des crédits compris entre 25 000 francs en 1881 et 135 500 francs en 1914. Une augmentation significative mais un volume dérisoire au regard des budgets des sociétés de concerts.

Encouragements et caution de l'État

- 19 Il convient de le redire : ne reposant pas sur des sources exhaustives, le recensement des subventions distribuées par l'État aux sociétés de concerts non institutionnelles comporte une part d'approximation que nous avons naturellement tenté de réduire, par le dépouillement des documents d'archives et la consultation du *Journal officiel*. Pour la période postérieure à 1903, on pourra utiliser en priorité le « Relevé des allocations aux sociétés musicales, concerts populaires et œuvre de décentralisation artistique » répertoriant département par département les subventions versées par l'État à des sociétés musicales entre 1904 et 1925⁴². Nous le ferons néanmoins avec prudence dans la mesure où, d'une part, il n'a pas été complété pendant toute la

période de la Première Guerre mondiale, et, d'autre part, parce que la distinction n'est pas opérée entre les différentes formes de sociétés⁴³. Il n'empêche que la tenue de ce répertoire est le signe d'une évolution significative du financement de l'État. En 1902, était apparu un nouvel article du budget intitulé « Décentralisation artistique ». Doté de 25 000 francs, il venait s'ajouter à celui consacré aux concerts populaires qui restait alimenté, pour sa part, à hauteur de 28 000 francs.

- 20 La période antérieure à la création de cet article budgétaire se caractérise par un financement réduit tant par le volume que par le nombre des villes concernées. Elles sont au nombre de dix entre 1881 et 1902 :

- Angers : Société des concerts populaires
- Bordeaux : Société de Sainte-Cécile
- Boulogne-sur-Mer : Société des concerts du conservatoire
- Lille : Société des concerts populaires
- Lyon [Sociétés indéterminées]
- Marseille : Société des concerts populaires et Association artistique des concerts classiques
- Nancy : Concerts populaires / Concerts du conservatoire
- Perpignan : Société de musique classique
- Roubaix : Association symphonique des concerts du conservatoire
- Valenciennes : Société des concerts populaires

- 21 Dans cet ensemble, on relèvera en priorité le nom des sociétés ayant bénéficié d'une subvention de l'État dès 1881 : la Société des concerts populaires d'Angers (fondée en 1877), la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux (1843), la Société des concerts populaires de Lille (1877), la Société des concerts populaires de Marseille (1880). Cette dernière est la seule à connaître une existence éphémère puisqu'elle disparaît en 1884 et cède sa place à la plus pérenne Association artistique des concerts classiques à partir de 1886. On gardera en mémoire le nom de ces villes dont l'activité symphonique est pratiquement constante et intense pendant toute la période étudiée. À l'exception de Marseille, elles seront toutes bénéficiaires du Plan Landowski après 1969. Sans être également réparties, elles forment ensemble l'esquisse d'un grand arc aux pourtours du territoire français dont la capitale est l'épicentre.

Sociétés de concerts subventionnées entre 1881 et 1902

- 22 Il est malheureusement impossible de déterminer précisément sur l'ensemble de la période 1881-1902 le montant des subventions reçues par chacune de ces quatre sociétés. Les chiffres sont néanmoins connus avec assurance pour l'une d'entre elle, l'Association artistique d'Angers. Entre 1881 et 1893, date à laquelle la société interrompt ses activités (avant de les reprendre en 1898), elle perçoit de l'État entre 5 000 francs et 8 000 francs⁴⁴. Malgré l'absence d'éléments de comparaison, tout porte à croire que l'Association artistique d'Angers est la société de concerts française la mieux dotée par l'État. Bien que connus uniquement à partir de 1896, les chiffres pour les autres sociétés le confirment. On peut estimer qu'ils sont inchangés depuis plusieurs années, voire même depuis 1881, ou, s'ils ont évolué, qu'ils ont plutôt augmenté. De 1896 à 1902, la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux perçoit entre 2 400 francs et 2 500 francs, la Société des concerts populaires de Lille entre 2 000 francs et 2 200 francs et l'Association artistique des concerts classiques de Marseille entre 5 000 francs et 5 500 francs.
- 23 Les autres villes sont subventionnées plus tardivement et dans des proportions plus faibles. La première concernée est Perpignan pour sa Société de musique classique fondée en 1880. Pour le moins, elle reçoit une subvention de 500 francs en 1884 et 1885, puis, entre 1886 et 1891, un subside d'un montant indéterminé. Fondés en 1884, les Concerts populaires de Nancy se voient attribuer une subvention de 1 000 francs à partir de 1886. Il n'est pour autant pas permis d'affirmer qu'elle est reconduite tous les ans et, si elle l'est, à la même hauteur⁴⁵. Deux villes du département du Nord situées à proximité de Lille, Valenciennes et Roubaix, s'ajoutent à cet ensemble. La première pour la Société des concerts populaires fondée en 1888. Elle perçoit entre 300 francs et 500 francs à partir de 1893. La seconde pour l'Association symphonique de l'école nationale de musique fondée en 1889. De 1895 à 1914, elle reçoit 500 francs par an. Non

loin de là, à Boulogne-sur-Mer, la Société des concerts du conservatoire se voit attribuer une gratification en 1891. Dernier maillon du cercle qui entoure la capitale, la ville de Lyon est mentionnée à quelques reprises entre 1878 et 1902 dans des documents budgétaires sans qu'il soit permis de déterminer avec précision le nom des sociétés concernées – la principale de cette ville, la Société des grands concerts, ne voit le jour qu'en 1905.

- 24 Le financement des concerts s'accroît et s'élargit grâce à l'introduction de l'expression puis de l'article « Décentralisation artistique » dans le chapitre du budget consacré aux concerts en 1901⁴⁶. Même si les effets ne se font sentir qu'en 1903, cet article est doté d'un montant de 25 000 francs en 1902, soit une somme presque identique à celle réservée aux concerts populaires et aux sociétés musicales. Avant d'être celui d'une ambition, l'introduction de cet article est le signe d'un échec puisque, contrairement à celui consacré aux concerts, qui aurait dû être réservé aux régions, il exclut tout financement de la vie musicale à Paris. Alors qu'elles étaient moins de huit chaque année jusqu'en 1902, les sociétés de concerts symphoniques subventionnées sont au nombre de dix-neuf en 1911 même si une incertitude persiste du fait de la confusion entre les sociétés de concerts symphoniques et les sociétés musicales. Outre celles déjà présentes avant 1903, figurent désormais des sociétés ayant pour siège douze autres villes⁴⁷ :

Ville	Nom de la société	Date de la fondation	Dates extrêmes du subventionnement la période étudiée	Montant minimal et maximal de la subvention (en francs)
Amiens*	Société des auditions classiques		1904-1914	50 / 150
Angers	Société des concerts populaires	1877	1881-1914	3 000 / 8 000
Angoulême*	Société des concerts populaires		1904-1914	300 / 300
Belfort*	Société philharmonique		1907-1913	50 / 300
Besançon*	Société des concerts symphoniques	1907	1908-1914	25 / 300
Bordeaux	Société de Sainte-Cécile	1843	1881-1914	2 400 / 3 500
Boulogne-sur-Mer	Société des concerts du conservatoire		1891	?
Caen*	Association artistique des grands concerts caennais		1908-1911	150 / 800

La Rochelle*	Société symphonique des concerts populaires ⁴⁸		1910-1913	100 / 100
Le Havre*	Société Sainte-Cécile	1858	1904-1913	300 / 300
	Association artistique des concerts populaires	1891	1913	500
Lille	Société des concerts populaires	1877	1881-1914	2 000 / 4 000
Lyon	Sociétés indéterminées		?	?
	Société des grands concerts	1905	1908-1914	300 / 2 500
Marseille	Société des concerts populaires		1881	?
	Association artistique des concerts classiques	1886	1891-1914	5 000 / 5 500
Montpellier*	Schola cantorum		1906-1909	500 / 500
Nancy	Concerts populaires / Concerts du conservatoire	1884	1886-1914	350 / 1 000
Nantes*	Association nantaise des grands concerts	1911	1911-1913	1 500 / 1 500
Narbonne*	Société des concerts populaires		1904-1914	100 / 300
Perpignan	Société de musique classique	1880	1884-1902	? / 500
Rennes*	Société des concerts	1874	1909-1914	500 / 1 000
Roubaix	Association symphonique de l'école nationale de musique	1889	1895-1914	500 / 500
Toulouse*	Société des concerts du conservatoire	1902	1903-1914	1 200 / 2 500

Valenciennes	Société des concerts populaires	1888	1891-1901	300 / 300
	Société des concerts du conservatoire	1913	1913-1914	200 / 200

Sociétés de concerts symphoniques subventionnées par l'État entre 1881 et 1914

- 25 L'étude des montants et celle des dates extrêmes permettent de comparer les sociétés de concerts françaises avant la Première Guerre mondiale et d'en dresser une cartographie. Comprises entre 50 francs et 8 000 francs, les subventions de l'État entre 1881 et 1914, une période sans inflation, sont très variées. Elles prennent naturellement en compte l'activité et les besoins des sociétés même s'il est impossible d'identifier les critères retenus. Dans cet ensemble, les sociétés dont les subventions ont atteint un montant au moins égal à 1 000 francs apparaissent comme les principales sociétés de concerts françaises en dehors de Paris avant la Première Guerre mondiale. Y figurent la Société des concerts populaires d'Angers, la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux, la Société des concerts populaires de Lille, la Société des grands concerts de Lyon, l'Association artistique des concerts classiques de Marseille, les Concerts du conservatoire de Nancy, l'Association nantaise des grands concerts (Nantes), la Société des concerts de Rennes et la Société des concerts du conservatoire de Toulouse.
- 26 Plus généralement, le subventionnement des sociétés de concerts se caractérise par une forte disparité confirmée par un document rédigé peu avant 1914⁴⁹. Les Concerts populaires des départements répertoriés y sont au nombre de douze dans les villes d'Angers, Angoulême, Bordeaux, Le Havre, Lille, Lyon, Marseille, Nancy, Nantes, Rennes, Roubaix et Toulouse⁵⁰. Outre quelques appréciations générales sur les sociétés, ce document indique le montant de la subvention de l'État et le nombre des concerts

donnés par saison. Si, à Angoulême, la subvention équivaut à 42 francs par concert, elle atteint 666 francs à Lille. Cette forte différence ne doit pas dissimuler le fait que, même lorsqu'elles sont abondamment dotées, les sociétés de concerts ne peuvent considérer les subventions de l'État autrement que comme un complément. Et si l'apport financier est apprécié, c'est davantage la reconnaissance de l'État qui est recherchée.

- 27 La faiblesse des moyens distribués nous conduit effectivement à nous interroger sur le rôle de ces subventions et à nous demander si elles sont indispensables aux sociétés départementales qui les perçoivent. S'agissant de l'Association artistique d'Angers, la subvention de 300 francs qu'elle reçoit en 1878 représente 0,6 % de ses recettes, celle de 4 000 francs 7,2 % l'année suivante et celle de 5 000 francs 15 % en 1881. Cette dernière proportion, assez exceptionnelle en fait, n'est certes pas négligeable, mais force est de constater que la subvention de l'État n'a joué aucun rôle dans la fondation de l'Association artistique d'Angers. Elle n'est pas déterminante pour l'existence de la société mais permet d'en augmenter le nombre des concerts au cours de la saison. Tout autant, sinon plus, c'est la possibilité d'en faire état sur les affiches et programmes de salle qui motive les dirigeants de la Société à solliciter l'État. C'est pourquoi ils font ajouter sur le programme du concert prévu trois jours après la décision d'attribuer 300 francs à la Société en 1878, la mention « Subventionnée par le Ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts ». En fait, cette mention est une caution dont on trouverait peut-être dans le statut de succursale du conservatoire l'équivalent dans le domaine de l'enseignement musical⁵¹. L'État cautionne des sociétés qu'il considère méritantes sans associer ce parrainage à un engagement financier significatif et déterminant. Les demandes adressées à l'administration des Beaux-arts confirment cette orientation. Fondateur de l'Association symphonique de l'école nationale de musique de Roubaix, Julien Koszul demande « une petite somme, à titre d'encouragement », en précisant que « ce serait un grand stimulant pour les musiciens et un argument puissant auprès de l'administration municipale⁵². » Plus qu'un soutien financier indispensable à la survie de la société, Koszul a besoin d'une reconnaissance institutionnelle qu'il pourra faire valoir auprès des autorités municipales lorsqu'il sollicitera leur concours pécuniaire dans des proportions qu'il espère bien plus larges.

La structuration progressive du protocole de subventionnement et l'intervention des inspecteurs de l'enseignement musical

- 28 La pratique consistant à s'adresser directement à l'administration des Beaux-arts pour réclamer une aide, comme le fait Koszul en 1895, est la plus courante. Cependant, la multiplication des demandes pousse les autorités à définir progressivement un protocole d'attribution qui semble se mettre en place au moment où est créé l'article « décentralisation artistique ». De fait, en 1903, probablement pour la première fois, Koszul associe à sa demande des informations qui lui ont visiblement été réclamées : recettes, dépenses et programmes de la saison précédente, composition de l'orchestre, montant de la subvention municipale, règlement de la société. Dans le même temps, le directeur des Beaux-arts adresse au préfet du département du Nord un formulaire pré-imprimé afin de recueillir son avis sur la demande. L'attribution de la subvention est désormais assujettie au respect de ce protocole tandis que l'avis du préfet peut en influencer le montant⁵³. La démarche poursuivie par Koszul à Roubaix est identique pour Bernard Crocé-Spinelli à Toulouse la même année 1903⁵⁴. Elle reste en vigueur au moins jusqu'à la Première Guerre mondiale, laissant à l'administration toute latitude

pour effectuer la répartition des crédits votés par le parlement avec le concours, il est vrai, des inspecteurs de l'enseignement musical.

- 29 Avant même la création du corps des inspecteurs de l'enseignement musical en 1884, un inspecteur des Beaux-arts joue un rôle déterminant dans le subventionnement des sociétés de concerts des départements. Il ne s'agit pas d'Henri Reber ou d'Ernest Reyer, inspecteurs des succursales du conservatoire de 1871 à 1880 pour le premier et de 1881 à 1884 pour le second, mais d'Armand Gouzien, nommé inspecteur des Beaux-arts dans les départements et commissaire du gouvernement auprès des théâtres nationaux en 1880⁵⁵. Avant même cette date, son action en faveur de l'Association artistique d'Angers avait été déterminante. Présent à Angers le 4 novembre 1877 pour le concert inaugural de la société, il en fut l'un des membres honoraires fondateurs⁵⁶.
- 30 L'histoire du subventionnement des sociétés de concerts est parallèle à celle du corps des inspecteurs de l'enseignement musical⁵⁷. Alors que le contrôle des succursales du conservatoire dans les départements est assumé par un inspecteur unique depuis 1842⁵⁸, un arrêté du 28 janvier 1884 procède à son remplacement par « neuf inspecteurs de l'enseignement de la musique dans les succursales du conservatoire, les écoles nationales et dans les maîtrises⁵⁹. » Un arrêté du 17 mai 1884 modifie la composition de cet ensemble désormais constitué d'un inspecteur général et de six inspecteurs dont les noms ne sont cependant pas mentionnés⁶⁰. Même si elle est soumise à quelques incertitudes⁶¹, la liste des membres du corps des inspecteurs de l'enseignement musical en 1884 et 1914 peut être établie : Ernest Reyer (1884-1909) remplacé par Alfred Bruneau (1909-1932) (inspecteurs généraux) ; Ernest Guiraud (1884-1892) remplacé par Gabriel Fauré (1892-1905) ; Théodore Dubois (1884-1896), non remplacé ; Charles Lenepveu (1884-1910) remplacé par Paul Dukas (1910-1934) ; Victorin de Joncières (1884-1904) remplacé par André Gédalge (1904-1926) ; Henri Maréchal (1884-1921) ; Gustave Canoby (1884-1903) remplacé par Paul Vêronge de La Nux (1903-1928 ?). Même si les deux arrêtés de 1884 n'en font pas état et limitent leur champ d'intervention aux succursales du conservatoire, les inspecteurs sont aussi chargés de superviser les sociétés de concerts.
- 31 Cette mission semble venir s'ajouter à la fonction officielle des inspecteurs très rapidement après la création de leur corps en 1884. On en relève les traces dans les archives, sans présager qu'elles soient les premières, dès 1889. C'est le cas à Roubaix où des rapports d'inspection sont évoqués par Julien Koszul pour justifier sa demande de subvention⁶². Le rapport que Gustave Canoby consacre à l'Association symphonique de l'école nationale de musique de Roubaix le 28 février 1896 est représentatif du genre⁶³. Le ton est bienveillant et l'objectif est avant tout de soutenir les efforts en faveur de la musique symphonique déployés par les musiciens. Les inspecteurs recommandent l'attribution, le maintien ou l'augmentation des encouragements pécuniaires de l'État. Du reste, les sociétés de concerts sont les premières à réclamer la visite d'un inspecteur qu'elles considèrent comme un honneur. La présence d'André Gédalge au concert de l'Association symphonique de l'école nationale de musique de Roubaix du 15 mai 1904 est ainsi mentionnée sur le programme de salle⁶⁴. À partir de cette époque, les inspections deviennent régulières et officielles. Le périodique fondé en 1901 par Jules Combarieu, *La Revue musicale*, s'en fait l'écho et annonce les déplacements des inspecteurs sans indiquer néanmoins ses sources. Ainsi, apprend-on dans la livraison du 1^{er} février 1904 que :

l'inspection des Grands Concerts populaires s'effectuera de la façon suivante pour l'année 1904 :

M. Maréchal, Marseille et Nancy ;

M. Gédalge, Lille ;

M. Fauré, Angers ;

M. Lenepveu, Bordeaux⁶⁵.

- 32 En fait, l'évaluation de l'orchestre devient progressivement un élément indispensable dans le processus de subventionnement des sociétés de concerts et une mission des inspecteurs de l'enseignement musical aussi importante que celle des succursales du Conservatoire. Amenés à se déplacer sur l'ensemble du territoire, et non pas uniquement dans les villes dotées d'une école conventionnée, les inspecteurs acquièrent une vision globale de l'univers symphonique français et la possibilité d'en établir une hiérarchie. C'est ainsi que, dans son rapport du 1^{er} mai 1911, de retour de la ville rose, André Gédalge peut écrire : « la Société des concerts de Toulouse m'a paru, et de beaucoup, la meilleure et la plus intéressante de celles que j'ai entendues jusqu'ici en province⁶⁶. » Ce jugement le conduit à réclamer de la part de l'État un engagement financier plus important que celui qu'il apporte à d'autres sociétés d'une qualité jugée moindre.

Élan brisé et difficile retour à la normale (1914-1929)

- 33 La Première Guerre mondiale vient mettre un coup d'arrêt au processus hésitant mais néanmoins réel du subventionnement de la musique en France. Le lent retour à la normale s'opère parallèlement à l'émergence de trois inventions susceptibles d'influencer considérablement la vie musicale en général et celle des orchestres en particulier : l'enregistrement électrique (qui annonce une large diffusion des phonographes et des disques 78 tours), la radiodiffusion et le cinéma parlant. La brutale crise économique qui commence en 1929 vient déstabiliser encore plus un secteur en pleine convalescence⁶⁷.

L'effondrement de la Première Guerre mondiale

- 34 Les hommes partis au front, les orchestres – très peu ou pas du tout féminisés – sont obligés d'interrompre leurs activités pendant une période plus ou moins longue. C'est notamment le cas de la Société des concerts populaires d'Angers et de la Société des concerts de Toulouse qui ne donnent aucun concert entre 1914 et 1918. Ces deux renoncements provisoires sont l'expression de la baisse et de la faiblesse de l'activité symphonique pendant la Première Guerre mondiale sur l'ensemble du territoire français. Pour sa part, l'État se montre moins généreux et plus soucieux de concentrer les deniers publics vers l'effort de guerre. Les documents budgétaires et les archives portent la trace – ou plus exactement l'inverse – de ce déclin brutal. Aussi, alors qu'il était réalisable de manière presque exhaustive pour la période antérieure à la guerre, le recensement des sociétés de concerts françaises subventionnées entre 1914 et 1918 devient impossible. Il faut en revenir aux chiffres globaux publiés par Myriam Chimènes. Le budget de la musique passe de 165 500 francs en 1914 à 49 900 francs en 1918. La chute est d'autant plus brutale que les deux sociétés de concerts institutionnalisées, Colonne et Lamoureux, conservent chacune la subvention de 15 000 francs qu'elles recevaient avant guerre. Doté de 46 000 francs en 1914, l'article

« Concerts populaires et sociétés musicales à Paris et dans les départements et œuvres de décentralisation artistique » est réduit à 7 500 francs en 1918. Dans le même temps, celui consacré à la décentralisation passe de 74 000 francs à 5 400 francs. Les deux articles dédiés au subventionnement des concerts subissent ensemble une diminution de près de 90 % entre 1914 et 1918. Elle traduit tout autant la volonté de l'État de financer prioritairement la guerre que la réduction du nombre de sociétés actives prêtes à solliciter des aides. C'est ce que confirme un document d'archives de 1918 sur lequel le nom des principales sociétés subventionnées est suivi de la mention « n'a pas reçu depuis 1914⁶⁸. » En outre, le chapitre des grands concerts se voit doter d'une nouvelle mission, celle de la propagande artistique à l'étranger (« Subventions aux œuvres de propagande théâtrale à l'étranger »)⁶⁹.

Un retour à la normale difficile

35 Il faut attendre 1920 pour retrouver les traces d'un financement dans des proportions identiques à 1913. De plus, du seul point de vue quantitatif, il évolue peu jusqu'en 1928 : 12 sociétés de concerts symphoniques se partagent 20 400 francs en 1920 ; elles sont 17 à se voir attribuer globalement 23 800 francs en 1928. Tous les orchestres existants au moment du déclenchement de la guerre ne sont pas en mesure de se reconstituer ou de redéployer une activité justifiant l'octroi d'une subvention de l'État⁷⁰. C'est notamment le cas de la Société des auditions classiques d'Amiens, la Société philharmonique de Belfort, la Société de Sainte-Cécile et l'Association artistique des concerts populaires du Havre, l'Association nantaise des grands concerts, la Société des concerts populaires de Narbonne et la Société des concerts de Rennes. D'autres formations, souvent plus anciennes et dotées de subventions plus importantes, reprennent leurs activités à l'image de la Société des concerts populaires d'Angers, la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux, la Société des concerts populaires de Lille, la Société des grands concerts de Lyon, l'Association artistique des concerts classiques de Marseille, les Concerts du conservatoire de Nancy, l'Association symphonique des concerts du conservatoire de Roubaix, la Société des concerts du conservatoire de Toulouse et la Société des concerts du conservatoire de Valenciennes. Dans le même temps, quelques sociétés nouvelles sont adoubées par l'État : la Société des concerts du conservatoire de Metz, une ville qui a réintégré la France à l'issue du conflit mondial, la Société des concerts du conservatoire de Rennes (1897) qui prend la place de la Société des concerts fondée dans cette ville en 1874 et la Société des concerts du conservatoire de Toulon (1906).

36 On remarquera que ces sociétés nouvellement subventionnées, même si elles ne viennent pas toutes de voir le jour, ont délaissé l'appellation autrefois si courante de « concerts populaires ». L'abandon de cette expression devenue désuète est moins le signe d'un renoncement qu'un constat qui s'impose à tous, celui de l'impérieuse nécessité de penser le concert pour un public le plus large possible. Dans ce processus l'année 1930 occupe une place importante puisque l'État fait lui aussi disparaître l'expression de son budget : le chapitre « Concerts populaires à Paris et dans les départements et œuvres de décentralisation artistique » est rebaptisé « Concerts à Paris et dans les départements, musiques populaires et œuvres de décentralisation artistique ».

Ville	Nom de la société	Date de la fondation	Dates extrêmes du subventionnement la période étudiée	Montant minimal et maximal de la subvention (en francs)
Angers	Société des concerts populaires	1877	1920-1929	4 000 / 7 000
Angoulême	Société des concerts populaires		1920-1923	300
Besançon	Société des concerts symphoniques	1907	1920-1929	300 / 500
Bordeaux	Société de Sainte-Cécile	1843	1920-1929	2 500 / 5 000
Caen	Concerts populaires de l'école nationale de musique**		1923-1929	200 / 500
Calais*	Société Éolienne**		1926-1929	200 / 1 000
Carcassonne*	Association symphonique des concerts**	1901	1927-1929	150 / 200
Dijon*	Société des concerts du conservatoire**		1920-1929	1 000 / 3 500
La Rochelle	Société philharmonique**	1815	1929	1 000
Lille	Société des concerts populaires	1877	1920-1929	2 500 / 5 000
Lyon	Société des grands concerts	1905	1920-1929	3 500 / 5 000
Marseille	Association artistique des concerts classiques	1886	1920-1924	500 / 5 000
Metz*	Société des concerts du conservatoire**		1925-1929	100 / 3 000
Nancy	Concerts du conservatoire	1884	1920-1929	2 000 / 5 000
Rennes	Société des concerts du conservatoire**	1897	1920-1929	500 / 5 000

Roubaix	Association symphonique de l'école nationale de musique	1889	1920-1929	250 / 3 500
Thouars*	Société des concerts**	1921	1929	300
Toulon*	Société des concerts du conservatoire**	1906	1920-1929	200 / 1 000
Toulouse	Société des concerts du conservatoire	1902	1920-1929	2 000 / 5 000
Tourcoing*	Société des concerts du conservatoire**		1929	2 000
Valenciennes	Société des concerts du conservatoire	1913	1920-1929	250 / 2 500

Sociétés de concerts symphoniques subventionnées par l'État entre 1920 et 1929⁷¹

- 37 Presque insignifiant, l'engagement pécuniaire de l'État conserve le principe de la caution ou de l'adoubement jusqu'en 1929. Le rédacteur d'une note évoque même à la fin de la décennie « un simple encouragement moral⁷² ». Il est vrai que la subvention accordée à la Société des concerts du conservatoire de Toulouse en 1921 ne représente que 3,5 % de ses recettes⁷³ et que celle de la Société des concerts du conservatoire de Valenciennes atteint uniquement 2,2 % ! La situation est d'autant plus problématique que l'État donne d'une main ce qu'il récupère de l'autre à travers des taxes dont le

poids grandissant est dénoncé. Aymé Kunc, directeur de la Société des concerts du conservatoire de Toulouse, les évalue à 5 000 francs pour la saison 1920-1921, soit le double de la subvention accordée par l'État qui, au demeurant, n'est pas le seul en cause⁷⁴.

- 38 Comme l'ensemble des spectacles, les concerts sont associés à trois taxes différentes : le droit des pauvres, la taxe d'État, la taxe municipale⁷⁵. L'ancestral droit des pauvres est encore en vigueur même si le prélèvement de 10 % de la recette initialement mentionné dans la loi du 7 frimaire an V [27 novembre 1796] a été réduit à partir de 1876, date à partir de laquelle l'ensemble des taxes ne peut excéder 5 % des recettes. Instaurée par la loi du 30 décembre 1916, la taxe d'État dite « taxe de guerre » a été maintenue et prévoit le prélèvement de 5 % du prix net des places (c'est-à-dire déduction faite de toutes les autres taxes). Enfin, la troisième taxe est municipale, les communes étant autorisées depuis 1920 à prélever une taxe sur les spectacles ne pouvant excéder 50 % de l'impôt d'État. Problématique nouvelle, les taxes constituent pour les sociétés de concerts une contrainte supplémentaire dans un environnement particulièrement difficile, alors que les aides de l'État restent symboliques. Cependant, à partir de 1930, l'État va s'impliquer davantage dans ce secteur et mettre en place une commission spécifiquement dédiée à l'attribution des subventions aux sociétés de concerts.

Le temps de la Commission des concerts (1930-1967)

Naissance et genèse de la Commission des concerts

- 39 L'instauration, en 1930, d'un organisme consultatif dédié à la musique, dont le modèle pourrait être le Conseil supérieur des Beaux-arts créé en 1875⁷⁶, est l'aboutissement d'un processus déjà ancien⁷⁷. Sans remonter au comité souhaitant instaurer un théâtre lyrique départemental en 1888⁷⁸, on peut notamment évoquer « la Commission consultative instituée auprès du sous-secrétariat d'État des Beaux-arts, en vue d'examiner les mesures à prendre pour favoriser les intérêts de l'art dramatique et lyrique et le développement des théâtres populaires » en 1905⁷⁹. Son action ne semble guère se prolonger au delà d'une année⁸⁰. La longévité de la « commission consultative chargée de donner son avis sur la répartition et les encouragements affectés par le budget des Beaux-arts à la décentralisation musicale, à l'occasion des représentations dans les théâtres des départements, d'œuvres lyriques de compositeurs français n'ayant pas encore été jouées » semble identique. Instaurée par un arrêté du 23 mai 1912⁸¹, elle réunit un compositeur, un inspecteur général de l'enseignement musical, des parlementaires, des membres de l'administration du sous-secrétariat des Beaux-arts, des représentants de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques [SACD]. Le rapport rédigé à la veille de la Première Guerre mondiale par deux membres de cette commission, le compositeur Xavier Leroux et l'auteur et critique dramatiques Adolphe Aderer (membre de la Commission de la SACD), n'aura guère laissé de traces dans la vie musicale française⁸². Moins focalisées sur le théâtre lyrique et plus ambitieuses sont les tentatives prises une fois la paix revenue.
- 40 L'instauration le 8 novembre 1928 de la Commission pour la rénovation et le développement des études musicales témoigne de la volonté de l'État de faire participer l'ensemble des acteurs de la vie musicale à la réflexion sur sa propre action⁸³. Rassemblant soixante-dix-neuf membres, cette commission présente ses conclusions, le

8 janvier 1931, sous la forme d'un long rapport rédigé par son secrétaire général, l'inspecteur de l'instruction publique Charles L'Hôpital⁸⁴. Catalogue d'intentions et synthèse des souhaits du monde musical (interprètes, compositeurs, enseignants, facteurs d'instruments, éditeurs, organisateurs de spectacles), ce rapport apparaît comme un état des lieux sur lequel pourraient reposer la définition d'une véritable politique musicale. Émanation de la commission, le Comité national de propagande pour la rénovation et le développement de la musique (rebaptisé Comité national de propagande pour la musique en 1930) fera de ce rapport une sorte de programme dont les propositions seront préconisées, et parfois adoptées, au cours des années 1930 et 1940. C'est dans le contexte des travaux de la Commission pour la rénovation et le développement des études musicales qu'est créée une commission consultative au sein même du sous-secrétariat d'État des Beaux-arts.

- 41 Instaurée par un arrêté du 15 mars 1930, la « commission consultative chargée de donner son avis sur la répartition du crédit inscrit au budget des Beaux-arts sous la rubrique « Décentralisation lyrique » (subventions à des théâtres des départements à l'occasion de la représentation d'œuvres lyriques, non encore jouées, de compositeurs français) » est rapidement amenée à se prononcer sur des questions touchant un domaine plus large que celui du seul opéra. C'est pourquoi elle est remplacée par la Commission consultative des concerts et de la décentralisation artistique par un arrêté du 21 janvier 1932. Les attributions de cette commission sont beaucoup plus larges puisque elle est chargée de donner son avis « sur la répartition des crédits inscrits au budget des Beaux-arts en faveur des sociétés de concerts et des œuvres de décentralisation artistique (grandes sociétés musicales à Paris et dans les départements, œuvres de décentralisation artistique, théâtre de plein air et décentralisation lyrique) », mais aussi, « sur toutes les questions qui lui sont soumises par l'administration des Beaux-arts. » Pour la première fois, une commission a pour mission de donner son avis sur toutes les questions liées à la musique et non plus seulement sur celles du seul théâtre lyrique.
- 42 La redéfinition de la commission consultative entre 1930 et 1932 doit beaucoup à la question des subventions aux sociétés de concerts françaises. La loi de finances du 16 avril 1930 ayant assujéti la délivrance des subventions aux sociétés de concerts à l'existence de cahier des charges, un groupe de travail est mis en place par le directeur général de l'administration des Beaux-arts. La clause du cahier des charges étant déjà imposée aux sociétés de concerts institutionnalisées depuis 1897, il est par conséquent question de l'étendre à toutes les formations en activité sur le territoire français⁸⁵. Le constat est néanmoins fait qu'une telle obligation n'est pas envisageable compte tenu de la faiblesse des subventions accordées aux sociétés de concerts. En revanche, il est décidé d'imposer à toutes les sociétés souhaitant obtenir un subside de l'État d'avoir à leur tête un chef d'orchestre de nationalité française et de ne pas compter plus de 5 % de musiciens étrangers. Par ailleurs, « aux plus importantes, et aux mieux dotées (notamment les sociétés des concerts de conservatoires) on imposera d'inscrire au programme un quart au moins de musique française⁸⁶. » Alors que l'attribution des subventions reposait uniquement sur les évaluations qualitatives des inspecteurs et le caractère populaire du projet artistique, elle dépend désormais de considérations prioritairement idéologiques et corporatives : la musique et les musiciens français d'abord. Ce nationalisme musical institutionnalisé, qui voit le jour au début des années 1930 sous la pression de compositeurs et de représentants des principales sociétés de concerts⁸⁷, restera une priorité pendant plus de trois décennies. Les

discussions du groupe de travail se concrétisent par la rédaction de l'arrêté du 20 août 1931 « instaurant les conditions auxquelles est subordonnée l'attribution éventuelle d'une subvention par l'administration des Beaux-arts aux Sociétés de concerts⁸⁸. » Il présente les deux clauses (nationalité française du chef d'orchestre et d'un minimum de 95 % des instrumentistes ; un quart de musique française dans les programmes) comme des conditions d'admission incontournables avant de dresser la liste des documents devant accompagner la demande transmise par le préfet⁸⁹. L'arrêté du 20 août 1931 est adressé aux sociétés de concerts susceptibles de solliciter une subvention et devient la pièce centrale du dispositif.

- 43 Étant désormais admis que la question des sociétés de concerts et celle de leur subventionnement avaient pris une place importante dans la politique musicale de l'État, la commission consultative instaurée le 15 mars 1930 ne pouvait qu'être redéfinie et voir son champ d'intervention élargi. Ce sera chose faite le 21 janvier 1932. Sa composition est elle aussi révisée. Présidée par le directeur général des Beaux-arts, elle réunit le directeur du Conservatoire, l'inspecteur général et les inspecteurs de l'enseignement musical, le chef du bureau des théâtres, l'administrateur de la Comédie-Française, le directeur de l'Odéon, le président ou un représentant de la SACD, Alfred Bachelet (directeur du conservatoire de Nancy, membre de l'Institut), Gustave Charpentier (membre de l'Institut), Adolphe Boschot (critique musical et membre de l'Institut), Romain Coolus (auteur dramatique), Maurice Donnay (de l'académie française), Georges Hue (membre de l'Institut), Pierre Lalo (critique musical et membre du conseil supérieur de l'enseignement du conservatoire), Charles-Marie Widor (secrétaire perpétuel de l'académie française). Malgré ses compétences en matière de décentralisation, seul l'un de ses membres, bien que né à Paris, Alfred Bachelet, peut être considéré comme un représentant des sociétés de concerts des régions.

Les premiers pas de la Commission

- 44 Résultant d'une meilleure prise en compte de la musique par l'État, la naissance de la Commission des concerts voit néanmoins le jour dans un contexte anxiogène, celui de la généralisation de l'enregistrement électrique facilitant et améliorant la production des disques, de l'inevitable essor de la radio et du cinéma sonorisé, mais aussi de la crise économique dont les effets se font sentir dès le début de la décennie. La grande enquête menée en 1930 par *Le Courrier musical* est l'une des manifestations des craintes qui frappent le secteur musical. Des dizaines de réponses émanant de compositeurs, instrumentistes, organisateurs de concerts, élus et parlementaires, sont publiées sur pas moins de dix-sept pages⁹⁰. Deux articles plus développés sont publiés dans des livraisons ultérieures. Ils sont signés Raymond Charpentier⁹¹ et Pierre Lalo⁹². Pour ce dernier, les causes sont spirituelles et matérielles mais des remèdes sont envisageables, notamment en augmentant les subventions de l'État. Dans une note de l'administration des Beaux-arts, le constat est fait que « beaucoup de sociétés, surtout dans les départements, auraient déjà dû disparaître si elles n'avaient le secours des libéralités privées⁹³. »
- 45 Il n'est pas certain que l'activité de la Commission des concerts soit déterminante pour les sociétés de concerts des régions devant surmonter les difficultés financières qu'elles rencontrent. Dans la pratique, le rôle des inspecteurs de l'enseignement musical reste prédominant et c'est le premier d'entre eux, Alfred Bruneau, du moins jusqu'à son

décès en 1934, qui soumet des propositions aux membres de la Commission⁹⁴. Néanmoins, même si ces derniers n'y apportent que de légères modifications, il n'empêche que la répartition est validée par un collège d'experts et peut être perçue comme le classement annuel des sociétés de concerts. Connaissant mal les sociétés des régions, les membres de la Commission se montrent plus intéressés par les sociétés parisiennes et plus encore par la redéfinition permanente de leur cahier des charges.

46 De leur côté, les sociétés se conforment aux directives contenues dans l'arrêté du 20 août 1931. Elles adressent à l'administration des Beaux-arts, par la voie préfectorale, les documents et informations demandés. La nationalité des musiciens et l'origine nationale des œuvres interprétées y figurent en bonne place. Le premier point ne semble guère poser de problème. Ainsi, à Saint-Étienne, tous les membres de l'orchestre de l'Association des concerts du conservatoire sont français à l'exception d'un italien et d'un russe. À Toulouse, ils sont tous français. En ce qui concerne les œuvres interprétées, certaines sociétés semblent s'inspirer des pratiques adoptées dans la capitale en conformité avec le cahier des charges des sociétés institutionnalisées. C'est le cas à Saint-Étienne où les programmes des concerts de la saison 1932-1933 comportent six heures et trente et une minutes de musique française sur un total de dix heures et quinze minutes, soit une proportion des deux tiers bien supérieure à celle imposée – un quart⁹⁵. Certains dirigeants de société se livrent à des classements par écoles nationales. C'est le cas de Fernand Lamy à Valenciennes dont la liste des œuvres exécutées pendant la saison 1931-1932 comporte quatre sections : école française, école allemande, école russe, école diverses. Au cours de la saison suivante, les écoles sont trois : française, allemande et belge. Dans les deux cas, seule l'école allemande ne compte que des compositeurs décédés⁹⁶. Outre ses conséquences sur la programmation des sociétés de concerts, l'arrêté du 20 août 1931 impose une vision de l'histoire de la musique qui ne saurait se décliner autrement que sous la forme d'écoles nationales indépendantes les unes des autres et au sein desquelles la française serait privilégiée.

47 La crise que traversent les orchestres, l'intérêt croissant de l'État pour le concert, l'instauration d'une commission dédiée à la musique instrumentale et l'ambition culturelle du gouvernement de Front populaire à partir de 1936 s'accompagnent d'une augmentation significative des subventions accordées aux sociétés des régions. Sensible en 1929, elle se confirme puis s'amplifie tant du point de vue du nombre de sociétés que du volume financier : 17 sociétés subventionnées à hauteur de 23 800 francs en 1928, 20 sociétés et 56 200 francs en 1929, puis 27 sociétés et 121 050 francs en 1930 avant d'atteindre 43 sociétés et 566 100 francs en 1939. L'année 1940 voit naturellement ces chiffres diminuer. En une décennie, le nombre des sociétés subventionnées double tandis que le montant global des subventions est multiplié par dix en francs courants – par huit en francs constants. Les sociétés les plus importantes et les plus soutenues par l'État sont les premières bénéficiaires de cette évolution : la Société des concerts populaires d'Angers (4 200 F en 1928 et 56 000 F en 1939), la Société de Sainte-Cécile de Bordeaux, qui prend le titre de Société des concerts du conservatoire en 1937 (2 700 F – 35 000 F), la Société des concerts du conservatoire de Dijon (2 700 F – 18 000 F), la Société des grands concerts de Lyon, rebaptisée Association philharmonique en 1938 (3 800 F – 35 000 F), la Société des concerts du conservatoire de Nancy (2 600 F – 56 000 F), la Société des concerts du conservatoire de Rennes (600 F – 20 000 F), l'Association symphonique de l'école nationale de musique de Roubaix (500 F – 20 000 F), la Société des concerts du conservatoire de Toulon (700 F – 20 000 F), la Société des concerts du conservatoire de Toulouse (2 700 F – 56 000 F), la Société des

concerts du conservatoire de Valenciennes (400 F – 56 000 F). Seules manquent à l'appel la Société des concerts populaires de Lille et l'Association artistique des concerts classiques de Marseille. Trois sociétés récemment fondées prennent place dans cet ensemble : la Société des concerts du conservatoire de Metz (800 F – 40 000 F), la Société des concerts du conservatoire d'Orléans (2 500 F en 1929 – 40 000 F) et l'Association des concerts du conservatoire de Saint-Étienne (1 000 F en 1930 – 40 000 F). Par ailleurs, l'augmentation du nombre de sociétés subventionnées par l'État entraîne une plus grande dissémination dans l'espace français. Entre 1930 et 1940, une vingtaine de villes supplémentaires sont recensées⁹⁷ :

Ville	Nom de la société	Date de la fondation	Dates extrêmes du subventionnement sur la période étudiée	Montant minimal et maximal de la subvention (en francs)
Agen*	Union symphonique agenaise**		1933-1938	100 / 1 000
Aix-en-Provence*	Société des concerts de l'école nationale de musique**		1939-1940	1 000
Amiens	Société des concerts symphoniques**	1933	1937-1939	1 000 / 2 000
Angers	Société des concerts populaires	1877	1930-1940	12 000 / 56 000
Angoulême	Les Amis de la musique**	1930	1932-1933	250 / 300
Bayonne*	Association des concerts Rameau**	1931	1932-1938	250 / 1 100
Besançon	Société des concerts symphoniques	1907	1930-1939	450 / 2 000
Béthune*	Section symphonique du cercle de Béthune**		1932-1933	3 000
Bordeaux	Société de Sainte-Cécile	1843	1930-1937	10 000 / 21 200
	Société des concerts du conservatoire**		1938-1940	30 000 / 35 000
	Cercle philharmonique**	1837	1932-1934	250 / 600

Bourges*	Association des concerts de l'école nationale de musique**	1927	1932-1940	500 / 3 680
Brest*	Orchestre de l'école nationale de musique**		1933-1940	1 000 / 5 800
Caen	Concerts populaires de l'école nationale de musique		1930-1940	704 / 2 296
Calais	Société Éolienne		1933	2 000
	Association des anciens élèves de l'école nationale de musique**		1932-1933	2 000 / 2 500
	Orchestre de l'école nationale de musique**		1935-1940	1 000 / 7 900
Châteauroux*	Cercle symphonique**		1930-1939	550 / 1 000
Clermont-Ferrand*	Association des concerts du conservatoire**		1939-1940	1 000
Dijon	Société des concerts du conservatoire		1930-1940	7 000 / 19 200
Douai*	Société des concerts symphoniques du conservatoire**		1933-1940	2 200 / 6 800
La Rochelle	Société philharmonique	1815	1930	2 000
Le Mans*	Société des concerts du conservatoire**		1933-1940	2 000 / 6 000
Lille	Société des concerts populaires	1877	1930-1940	1 000 / 10 000
Limoges*	Société des concerts du conservatoire**		1938-1940	2 000 / 3 000
Lorient*	Société des concerts de l'école de musique**		1933-1940	1 400 / 5 680
Lyon	Société des grands concerts / Association philharmonique (1938)	1905	1930-1940	10 000 / 35 000

	Trigentuor instrumental lyonnais** ⁹⁸	1925	1932-1939	600 / 3 400
Marseille	Association artistique des concerts classiques	1886	1932-1940	1 500 / 10 000
Metz	Société des concerts du conservatoire		1930-1940	8 000 / 40 000
	Société des concerts Soudant**		1932-1939	100 / 1 600
Montpellier*	Société des amateurs de musique**		1939-1 939	100 / 1 000
Nancy	Concerts du conservatoire	1884	1930-1940	10 000 / 56 000
	Orchestre symphonique**		1932-1933	500 / 600
Nantes	Association symphonique des concerts du conservatoire**	1938	1938-1940	1 000 / 3 000
Narbonne	Symphonie amicale de Narbonne**		1932-1934	250 / 300
Nîmes*	Société des concerts du conservatoire**		1933-1940	1 000 / 5 800
Orange*	Orchestre symphonique d'Orange**		1930-1939	100 / 1 100
	Symphonie indépendante d'Orange**		1930-1932	500
Orléans*	Société des concerts du conservatoire**	1921	1930-1940	2 500 / 17 000
Pau*	Société des concerts du conservatoire**		1937-1940	1 000 / 2 000
Reims*	Société des concerts de l'école nationale de musique**		1938-1940	1 000 / 5 000
Rennes	Société des concerts du conservatoire	1897	1930-1940	10 000 / 22 320

Roubaix	Association symphonique de l'école nationale de musique	1889	1930-1940	7 000 / 22 520
Saint-Brieuc*	Société philharmonique**		1933-1940	100 / 1 300
Saint-Étienne*	Association des concerts du conservatoire**	1930	1930-1940	1 000 / 40 000
Strasbourg*	Concerts de l'église Saint-Guillaume**		1930-1939	200 / 2 000
Tarbes*	Société philharmonique**		1938-1940	1 300 / 3 000
Thouars	Société des concerts	1921	1930-1934	400 / 500
Toulon	Société des concerts du conservatoire	1906	1930-1940	3 000 / 22 400
Toulouse	Société des concerts du conservatoire	1902	1930-1940	10 000 / 56 000
Tourcoing*	Société des concerts du conservatoire**		1930-1940	2 000 / 14 160
Troyes*	Concerts de l'école nationale de musique**		1933-1940	1 000 / 3 680
Valenciennes	Société des concerts du conservatoire	1913	1930-1940	5 000 / 56 000
Versailles*	Société des concerts**		1939-1940	7 000

Sociétés de concerts symphoniques subventionnées par l'État entre 1930 et 1940

Les années fastes de l'Occupation

- 48 Les spécificités de la période de l'Occupation n'empêchent pas l'embryon de politique musicale de s'inscrire dans la continuité. Du reste, l'État français ne saurait être en désaccord avec les deux lignes de force qui caractérisent les années 1930 : la préférence nationale institutionnalisée et l'augmentation significative des subventions aux sociétés de concerts des régions. La capitale et avec elle une grande moitié – puis l'intégralité – du pays étant occupées, la décentralisation s'impose d'elle même à un gouvernement installé dans la ville de Vichy. Elle est d'autant plus assumée que les autorités nouvelles font du régionalisme l'un des axes de leur politique. Paradoxalement, c'est essentiellement depuis Paris qu'elle est conduite, du moins, dans le domaine de la musique.
- 49 L'occupation allemande et le régime de Vichy ne perturbent pas les activités de la Commission des concerts instaurée en 1932. Les inspecteurs de l'enseignement musical continuent d'y jouer un rôle déterminant malgré le non remplacement de l'inspecteur général depuis le décès d'Alfred Bruneau en 1934⁹⁹. C'est sur la base du rapport de l'inspecteur de l'enseignement musical André Bloch que s'opère la première répartition de l'Occupation au cours de la réunion du 3 décembre 1940¹⁰⁰. Bloch détermine quatre catégories de sociétés sans que l'on puisse affirmer qu'il s'agit d'une innovation¹⁰¹ : les concerts des écoles nationales ; les concerts indépendants des écoles nationales ; les concerts de moindre importance ; les propositions de refus de subvention. Ces derniers n'affectent que des sociétés sans activité. Un hommage particulier est rendu à « la ville héroïque de Tours où l'on fit, paraît-il, des répétitions sous le bombardement¹⁰² ! »

- 50 Dans le domaine des concerts comme dans l'ensemble de l'activité musicale, le gouvernement de Vichy s'illustre par son interventionnisme et la création de comités d'organisation dont il conserve le contrôle¹⁰³. C'est ainsi qu'il est institué par un arrêté du 11 mars 1941 auprès de la direction générale des Beaux-arts, un « comité consultatif en vue de la coordination des activités des associations de concerts symphoniques subventionnées (Gabriel Pierné¹⁰⁴, Lamoureux, Padeloup, Société du Conservatoire [sic]) et de l'examen des questions intéressant l'ensemble de ces associations¹⁰⁵. » Présidé par le directeur général des Beaux-arts, ce comité consultatif a pour vice-président le directeur du Conservatoire et réunit le chef du service de l'enseignement, des travaux d'art et des spectacles, l'administrateur de la Réunion des théâtres lyriques nationaux, les présidents-chefs d'orchestre des quatre associations symphoniques concernés, le président de la Sacem, le chef de bureau de la musique et des spectacles de la direction générale des Beaux-arts. On remarquera qu'une place de choix est réservée à Claude Delvincourt, le directeur du Conservatoire nouvellement nommé¹⁰⁶ et surtout que le corps des inspecteurs de l'enseignement musical n'est pas représenté dans ce comité dont le champ d'intervention est réduit aux sociétés institutionnalisées. Il aura rapidement à se prononcer sur les projets de refonte du cahier des charges associée à une augmentation conséquente des subventions¹⁰⁷.
- 51 Le comité consultatif ne semble pas porter atteinte aux activités de la Commission des concerts dont la composition évolue afin de tenir compte du renouvellement de l'organisation de la musique opérée par Vichy. Le procès verbal de la séance du 30 mars 1943 en témoigne¹⁰⁸. Au côté de Louis Hauteœur, directeur général des Beaux-arts, apparaissent le directeur du Conservatoire, Claude Delvincourt, le président du Comité professionnel des auteurs dramatiques, compositeurs et éditeurs de musique instauré par la loi du 30 novembre 1941¹⁰⁹, Henri Rabaud, le président du Comité d'organisation professionnelle de la musique instauré par le décret du 24 mars 1942¹¹⁰, Alfred Cortot, le secrétaire général du Comité d'organisation des entreprises de spectacle instauré par un décret du 7 juillet 1941¹¹¹, M. Reynaud, le directeur de l'Opéra, Marcel Samuel-Rousseau, et un inspecteur de l'enseignement musical, Joseph Szyfer. Les membres présents à cette séance du 30 mars 1943 portent leur attention, eux aussi, sur la révision du cahier des charges des sociétés de concerts institutionnalisées.
- 52 L'intérêt relatif porté par la Commission des concerts à ce qui est pourtant sa raison d'être, la répartition des crédits destinés aux sociétés de concerts des régions, ne doit pas masquer la hausse réelle des subventions à partir de 1942. Plus que d'une augmentation, néanmoins, il s'agit de la réaffectation de crédits initialement destinés au Commissariat à la lutte contre le chômage¹¹². Il n'empêche que les sociétés de concerts bénéficient d'une manne inédite d'autant plus qu'elles sont moins nombreuses à se la partager. Après le pic de 1939 et deux années de baisse, 1942 et 1943 constituent une brève période d'euphorie, rapidement démentie par la diminution de 1944. Les crédits de 1939 sont multipliés par trois en 1943 même si, en francs constants, cette hausse est limitée à 67 %. Sur la même période, les sociétés reçoivent, en moyenne, des subventions quatre fois supérieures.

Année	Nombre de sociétés subventionnées	Montant global (en francs)
1939	43	566 100

1940	36	490 000
1941	28	448 800
1942	32	1 036 250
1943	33	1 683 000
1944	30	811 000

Nombre de sociétés de concerts subventionnées et montant global des crédits répartis entre 1939 et 1944

- 53 La nouvelle organisation de la France, découpée en zones libre, occupée ou annexée qui sont amenées à évoluer sur l'ensemble de la période, ne modifie pas fondamentalement la géographie musicale du pays. Le cas de Metz constitue une exception : incluse dans les départements annexés par le Reich, elle ne peut plus recevoir de subvention pour sa société de concerts. Pour le reste, le subventionnement de l'État français ne tient pas compte des zones : 10 sociétés sont en zone libre, 17 en zone occupée, 5 dans les territoires rattachés au commandement militaire allemand à Bruxelles, 2 dans la zone d'occupation italienne, une dans la zone interdite¹¹³. La réduction du nombre des sociétés résulte des difficultés de la période empêchant une activité normale de la vie musicale. Ce sont essentiellement des petites sociétés qui sont concernées à l'image de la Société des concerts de l'école nationale de musique d'Aix-en-Provence, de la Société des concerts symphoniques de Besançon ou de l'Orchestre de l'école nationale de musique de Calais.
- 54 La réduction du nombre de sociétés subventionnées et la hausse des crédits profitent d'abord aux sociétés les plus importantes. Entre 1939 et 1943, la subvention de la Société des concerts du conservatoire de Toulouse est multipliée par cinq, celle de la Société des concerts populaires d'Angers et celles des Sociétés des concerts du conservatoire de Bordeaux, Nancy, Orléans et Rennes par quatre. Le double mouvement de réduction du nombre de sociétés et d'augmentation des crédits dessine une carte de France sur laquelle apparaît plus nettement que jamais une dizaine de villes dont une part importante est à la tête du mouvement symphonique français depuis des décennies. Le montant des subventions distribuées en 1943 permet d'en dresser un palmarès qui ne tient compte que de cet aspect quantitatif :
- 1/ Société des concerts du conservatoire de Toulouse (290 000 F) ;
 - 2-3/ Société des concerts populaires d'Angers et Société des concerts du conservatoire de Nancy (200 000 F) ;
 - 4/ Sociétés des concerts du conservatoire de Bordeaux (200 000 F) ;
 - 5/ Association philharmonique de Lyon (90 000 F) ;
 - 6/ Association des concerts du conservatoire de Saint-Étienne (85 000 F) ;
 - 7-8/ Association artistique des concerts classiques de Marseille et Société des concerts du conservatoire de Rennes (80 000 F) ;
 - 9-11/ Association symphonique des concerts du conservatoire de Nantes, Association symphonique des concerts du conservatoire de Roubaix, Société des concerts du conservatoire de Valenciennes (65 000 F).

- 55 À l'évidence, les conditions particulières de l'Occupation font sortir de l'approximation, pour un temps du moins, l'embryon de politique musicale de l'État.

Ville	Nom de la société	Date de la fondation	Dates extrêmes du subventionnement pendant l'Occupation	Montant minimal et maximal de la subvention (en francs)
Angers	Société des concerts populaires	1877	1941-1944	68 000 / 200 000
Avignon*	Société des concerts de l'école de musique**		1941-1944	3 000 / 5 000
Bordeaux	Société des concerts du conservatoire		1941-1944	35 000 / 60 000
Bourges	Association des concerts de l'école nationale de musique	1927	1941-1943	1 000 / 2 000
Caen	Concerts populaires de l'école nationale de musique		1941-1942	1 250 / 2 500
Chambéry*	Société des concerts du conservatoire**		1942-1944	2 000 / 10 000
Châteauroux	Cercle symphonique		1942-1943	5 000 / 7 000
Clermont-Ferrand	Association des concerts du conservatoire		1941-1944	1 000 / 15 000
Dijon	Société des concerts du conservatoire		1941-1944	3 000 / 7 000
Douai	Société des concerts symphoniques du conservatoire		1943-1944	2 000
Enghien-les-Bains*	Orchestre de chambre Daniel Stirn**		1944	5 000
Le Mans	Société des concerts du conservatoire		1941-1943	5 950 / 16 000
Lille	Société des concerts populaires	1877	1941-1944	12 000 / 30 000

Lorient	Société des concerts de l'école de musique		1941-1944	3 000 / 8 000
Lyon	Association philharmonique	1905	1941-1944	35 000 / 90 000
Marseille	Association artistique des concerts classiques	1886	1941-1944	7 500 / 80 000
Nancy	Concerts du conservatoire	1884	1941-1944	50 000 / 200 000
Nantes	Schola cantorum de Nantes**	1913	1942-1944	27 500 / 45 000
	Association symphonique des concerts du conservatoire	1938	1941-1944	3 500 / 65 000
Nîmes	Société des concerts du conservatoire		1942	10 000
Orléans	Société des concerts du conservatoire	1921	1941-1944	12 000 / 40 000
Poitiers*	École municipale de musique**		1942-1944	10 000 / 18 000
Reims	Société des concerts de l'école nationale de musique		1941-1944	7 000 / 40 000
Rennes	Société des concerts du conservatoire	1897	1941-1944	21 000 / 80 000
Roanne*	Société philharmonique**		1942-1944	2 000 / 5 000
Roubaix	Association symphonique de l'école nationale de musique	1889	1941-1944	12 000 / 65 000
Saint-Brieuc	Société philharmonique		1941-1944	750 / 6 000
Saint-Étienne	Association des concerts du conservatoire	1930	1941-1944	40 000 / 85 000

Tarbes	Société philharmonique		1941-1944	5 000 / 14 000
Toulon	Société des concerts du conservatoire	1906	1941-1943	5 000 / 10 000
Toulouse	Société des concerts du conservatoire	1902	1941-1944	35 000 / 290 000
Tourcoing	Société des concerts du conservatoire		1941-1944	10 000 / 20 000
Tours*	Société des concerts du conservatoire**		1941-1944	6 000 / 22 000
Troyes	Concerts de l'école nationale de musique		1941-1944	2 100 / 15 000
Valenciennes	Société des concerts du conservatoire	1913	1941-1944	35 000 / 65 000
Versailles	Société des concerts		1941-1942	1 000 / 6 500

Sociétés de concerts symphoniques subventionnées par l'État entre 1941 et 1944¹¹⁴

Une commission hégémonique (1944-1966)

- 56 Loin de mettre un terme à ses activités, le retour à la paix offre à la Commission des concerts la possibilité d'élargir son périmètre d'intervention et son influence sur la vie musicale dans une perspective nationaliste plus que jamais affirmée avec détermination.
- 57 Entre la fin de la guerre et la création de la direction de la musique, la Commission des concerts fait l'objet d'une dizaine d'arrêtés ministériels définissant ses compétences et la composition de ses membres. Le premier d'entre eux est celui du 10 juillet 1945 instaurant une « commission consultative chargée d'examiner les problèmes intéressant les concerts symphoniques » sans mention ni abrogation des textes précédents. La même absence de référence aux arrêtés antérieurs vaut pour celui du 9 mai 1946 instituant une « Commission consultative chargée d'examiner les demandes de subvention présentées par les sociétés de concerts de Paris et des départements. » Cette instance consultative fusionne, par un arrêté du 9 mars 1955 avec la « commission consultative chargée de délibérer sur l'emploi du crédit affecté aux commandes à des compositeurs de musique et toutes questions intéressant l'encouragement de la composition musicale instaurée par arrêté du 12 août 1947. » Cette évolution témoigne de la montée en puissance de la Commission des concerts. Les autres arrêtés qui lui sont consacrés vont dans le même sens. Ils sont relatifs à la liste des membres qui ne cesse de s'allonger en accueillant un nombre de personnalités extérieures de plus en plus élevé. Alors qu'elles étaient quatre en 1941, elles sont sept sur l'arrêté du 21 avril 1961.
- 58 Initialement destinée à émettre des avis sur la répartition des subventions aux sociétés de concerts, la Commission des concerts élargit progressivement son champ d'intervention. Sollicitée par l'administration des Beaux-arts, elle porte des avis sur divers sujets. Le 22 novembre 1947, Jeanne Laurent, qui préside la séance, adresse trois questions à la Commission. Elle lui demande s'il faut autoriser des artistes de l'Opéra à participer à un enregistrement du *Faust* de Gounod en Angleterre pour le compte de la firme La Voix de son maître. Elle l'interroge sur l'opportunité de reprendre à l'Opéra et à l'Opéra-Comique les œuvres de Richard Strauss. Sur ce point, la réponse est positive : « Compte tenu du talent de ce compositeur, des sentiments francophiles et antinazis dont il n'a cessé de faire preuve avant et pendant la guerre, la Commission émet à l'unanimité un avis très favorable à la reprise des œuvres de Richard Strauss. » Enfin, « la Commission est consultée sur l'incorporation des femmes dans les orchestres symphoniques. M. Delvincourt déclare que la nécessité d'une unité de présentation s'y oppose. La Commission adopte ce point de vue et estime d'une façon générale que la participation des femmes n'est pas souhaitable¹¹⁵. » Le 31 mai 1948, la commission est sollicitée pour donner son avis sur le choix de l'ouvrage lyrique qui sera donné dans le cadre de la prochaine session de l'Organisation des nations unies prévue à Paris¹¹⁶.
- 59 Parmi les sujets abordés par la Commission des concerts au cours de ses séances des premières années de l'immédiat après-guerre, figure celui de l'épuration. Des encouragements à des manifestations musicales sont refusés ou soumis à des conditions au motif qu'elles accueillent des interprètes dont le comportement sous l'Occupation est jugé critiquable. C'est le cas de Marius-François Gaillard : la Commission estime le 9 mai 1947 qu'il « serait inopportun de subventionner des concerts dirigés par M. Gaillard étant donné que la participation de ce chef d'orchestre risque d'entraîner

des protestations analogues à celles qui ont eu lieu au cours du récital de M. Cortot¹¹⁷. » La subvention de 100 000 francs sera versée si Gaillard est exclu. Le chef d'orchestre sollicite lui-même l'État pour son Association des concerts Marius-François Gaillard mais se voit opposer une fin de non recevoir le 11 décembre 1947 pour des raisons identiques. Pour sa part, le 10 décembre 1948, le tout nouveau festival de Besançon, même s'il obtient finalement gain de cause, se voit reprocher d'avoir invité la pianiste Marcelle Meyer, « dont l'attitude pendant la défaite et l'Occupation n'a pas été irréprochable¹¹⁸. »

60 Plus que jamais, et plus encore que sous l'Occupation dont elle tente de solder les comptes, la Commission des concerts fait du nationalisme musical une priorité. Le nombre des références à la primauté de la défense de la musique française dans les comptes rendus de ses séances atteint un niveau inconnu sous l'Occupation. La place de la musique française dans les programmes et celle des chefs d'orchestres nationaux sur les estrades influencent ou conditionnent les choix de la Commission. C'est ainsi que le 11 décembre 1947 elle affirme que l'aide financière de l'État à la Société des concerts du conservatoire de Paris « se situe uniquement sur le plan artistique et qu'elle est destinée à favoriser le développement du patrimoine musical français. » Les incessantes révisions du cahier des charges des sociétés parisiennes sont dictées par cet impératif. Malgré l'absence de toute convention entre l'État et les orchestres départementaux, les orientations nationalistes de la Commission ne sont pas sans conséquence sur l'ensemble du territoire. Le 12 avril 1947, à propos d'un festival Bach à Strasbourg, Roger Désormière « fait état de témoignages qui lui ont été rapportés sur la trop grande part faite en Alsace à la musique allemande. » Le 13 mai 1949, à propos du festival d'Aix-en-Provence, le directeur de l'Opéra de Paris « tient à appeler l'attention de la Commission sur le fait que les seules représentations lyriques prévues au programme d'Aix-en-Provence sont celles de « Don Juan » et qu'elles seront jouées par des artistes étrangers ; or, la musique française, devrait occuper une place prépondérante dans ces festivals. » Le 28 juin 1950, Amable Massis, inspecteur général de l'enseignement musical, fait remarquer qu'aucune part n'a été faite à la musique française dans les programmes du premier semestre de l'Association des concerts symphoniques de Toulouse, et que, « à son avis une pénalisation s'impose, à titre d'avertissement. » Le même jour, des sanctions pécuniaires sont effectivement prises à l'encontre du festival de Besançon dont la part de la musique française dans les programmes « serait presque nulle. » Le 3 juillet 1951, une amende, sous la forme de la baisse de la subvention annoncée, est infligée au festival d'Aix-en-Provence. Les festivals sont particulièrement ciblés. Il leur est reproché, le 27 février 1952, de ne pas servir « la musique française puisque aucune œuvre de compositeurs français n'est inscrite à leurs programmes. » Ces critères se heurtent néanmoins aux attentes du public qui, selon Jeanne Laurent, « ne viendrait pas aux festivals si ceux-ci ne comportaient uniquement que des œuvres de musique française¹¹⁹. »

61 La distance temporelle avec l'Occupation ne s'accompagne pas d'une remise en cause de cet objectif. On en retrouve la trace en 1957, date à laquelle l'Orchestre philharmonique de Bordeaux voit sa subvention amputée malgré l'intervention du charismatique maire de la ville et ministre d'État, Jacques Chaban-Delmas. L'insuffisance de la musique française et le nombre trop élevé de chefs d'orchestre étrangers sont mis en cause¹²⁰. En 1965, au cours de la séance du 15 juin, la commission approuve le barème imposé aux sociétés parisiennes. Il « tient compte des efforts faits en faveur de la musique française et contemporaine et des chefs d'orchestre et interprètes français¹²¹. » La qualité passe

après la défense de la musique et des musiciens français : Henri Sauguet regrette que les Concerts Lamoureux soient défavorisés mais il se heurte à la réponse d'Emmanuel Bondeville qui « pense que la musique, les auteurs et les musiciens français doivent être défendus avant tout. » Cette stratégie atteint néanmoins son paroxysme et son terme puisque, au cours de la même séance, Émile Biasini, le directeur du théâtre, de la musique et de l'action culturelle au sein du ministère des Affaires culturelles, donne aux représentants des grandes associations présents à la réunion « l'assurance que dès l'année prochaine, un système nouveau de répartition des subventions sera mis en application, selon le vœu de la Commission nationale pour l'étude des problèmes de la musique¹²². »

- 62 La Commission des concerts ne se contente pas d'encourager avec beaucoup d'insistance la défense de la musique et des musiciens français, elle veut imposer un répertoire aux formations symphoniques. Cette pratique ne connaît pas d'équivalent dans l'histoire du concert en France, pas même sous l'Occupation. C'est ainsi que le 28 octobre 1947, la commission dresse une « liste d'œuvres à proposer aux associations symphoniques¹²³. » Une centaine de compositeurs français et environ le double d'œuvres sont mentionnés. La tentation de définir un corpus des œuvres contemporaines apparaît à d'autres reprises, notamment, le 21 septembre 1948. Alors qu'un membre de la commission, le musicographe René Dumesnil propose de fournir aux associations la liste des œuvres qu'elles devraient jouer, les représentants de l'administration se montrent réticents. Jacques Jaujard « craint qu'il soit difficile d'imposer un système basé sur une trop grande contrainte, » tandis que Jeanne Laurent propose « de donner une subvention spéciale pour l'exécution de certaines œuvres déterminées ainsi que cela se pratique pour le théâtre¹²⁴. » Des œuvres défendues par des sociétés de concerts font l'objet d'appréciations négatives. Au cours de la séance du 15 juin 1950, « MM. Aubert et Raugel insistent sur la médiocrité d'un ouvrage présenté en première audition, le *Poème biblique* de Bernard Loth¹²⁵. » Le caractère religieux de l'œuvre n'est peut-être pas sans lien avec ce type de condamnation dont le degré suivant est celui de la censure, effleurée le 29 novembre 1951. À cette date, Jeanne Laurent « fait savoir que la *Messe* du révérend père Martin doit être donnée par la Société des concerts du Conservatoire. Y a-t-il lieu d'interdire cette œuvre ? La Commission pense qu'elle ne peut établir une censure musicale et doit laisser la Société des concerts entièrement libre de jouer cette œuvre¹²⁶. » Ce sera chose faite le 9 mars 1952.
- 63 Tout en élargissant son domaine d'intervention et en affirmant une doctrine nationaliste, la Commission continue d'apporter à l'État un avis sur la répartition des crédits alloués aux sociétés de concerts françaises. Sur cette question, le rôle des inspecteurs de l'enseignement musical reste prédominant tout au long de la période. Après le décès de l'inspecteur général Joseph Szyfer en 1947, son remplaçant, le compositeur Amable Massis se voit confier la mission d'organiser les évaluations des sociétés de concerts et d'en présenter une synthèse devant la commission. Sous son impulsion, des tentatives de classement et de catégorisation des orchestres sont réalisées pour faire face au nombre élevé des demandes. Le 11 décembre 1950, Massis propose un classement en six catégories basées sur l'importance de l'orchestre, le nombre des concerts avec ou sans chœur¹²⁷. Ces expérimentations semblent ne pas connaître une grande fortune d'autant plus qu'elles se heurtent aux critères propres de la Commission. Il n'empêche que la dispersion des subventions fait l'objet de critiques récurrentes mais elle est présentée comme une nécessité par l'administration. Celle-ci

redoute le pouvoir de nuisance des parlementaires des départements sur les dotations des Beaux-arts et veille à proposer une répartition qui soit aussi électoraliste des subventions aux formations symphoniques. Leur niveau restant insuffisant, elles demeurent néanmoins avant tout symboliques.

- 64 Même si, dans l'état actuel de nos recherches, les chiffres dont nous disposons sont parcellaires, on peut constater, du moins jusqu'à la fin des années 1950, une augmentation du nombre des sociétés de concerts subventionnées¹²⁸. Après avoir été 43 en 1939, 33 en 1943 et 30 en 1944, elles sont 51 en 1958. Du reste, 1958 peut servir d'année de référence et être comparée à 1943, année faste de l'Occupation. Entre ces deux années, le montant global des subventions, en euros constants, est divisé par trois¹²⁹. Si le nombre des sociétés subventionnées passe bien de 33 à 51, l'augmentation ne reflète qu'imparfaitement l'évolution, puisque plus de la moitié des sociétés subventionnées en 1951 n'existaient pas ou n'étaient pas aidées en 1943. C'est le cas des sociétés de l'est de la France : à elles seules, les villes de Metz, Mulhouse et Strasbourg perçoivent 1 300 000 francs pour ce qui pourrait être qualifié de second rattrapage après cette nouvelle période d'annexion. Pour leur part, les villes traditionnellement parmi les mieux dotées, celles d'Angers, Bordeaux, Lyon, Marseille et Nancy, conservent ce statut dont seule la ville de Toulouse est exclue. Elles sont rejointes par une cohorte de villes moyennes qui se répartissent sur l'ensemble du territoire.

Ville	Nom de la société	Date de la fondation	Subvention (en francs)
Amiens	Association des concerts du conservatoire		70 000
Angers	Société des concerts populaires	1877-	300 000
Arras	Société des concerts de l'école nationale de musique	1952-	50 000
Avignon	Société des concerts de l'école de musique		60 000
Besançon	Société des concerts symphoniques	1907-	150 000
Bordeaux	Orchestre municipal		200 000
Bourges	Association des concerts de l'école nationale de musique	1927-	100 000
Brest	Association des concerts symphoniques brestois	1947-	90 000
Caen	Orchestre municipal		150 000
Cambrai	Société des concerts classiques	1948-	70 000
Clermont-Ferrand	Association des concerts du conservatoire		160 000
Dijon	Société des concerts du conservatoire		300 000

	Schola cantorum		20 000
Douai	Société des concerts symphoniques du conservatoire	1925 / 1931-	90 000
Grenoble	Concerts de l'école nationale de musique	1953-	200 000
La Rochelle	Société philharmonique	1815-	15 000
Laval	Société philharmonique	1839-	15 000
Le Mans	Société des concerts du conservatoire	1928 / 1931-	90 000
Lille	Société des concerts populaires / Société des concerts du conservatoire	1877-	140 000
Lorient	Société des concerts populaires		40 000
Lyon	Association philharmonique (1938)	1905-	430 000
Macon	Concerts de l'école municipale		30 000
Marseille	Association artistique des concerts classiques	1886-	350 000
Metz	Association des concerts du conservatoire	1946-	250 000
Montpellier	Orchestre municipal		40 000
Moulins	Société des amis de la musique		15 000
Mulhouse	Orchestre philharmonique		250 000
Nancy	Société des concerts du conservatoire	1884-	250 000
Nantes	Schola cantorum de Nantes	1913-	100 000
	Association symphonique des concerts du conservatoire	1938-1969	100 000
Nice	Orchestre municipal	1946-	140 000
Nîmes	Société des concerts du conservatoire		80 000
Orléans	Société des concerts du conservatoire	1921-	70 000
Pau	Société des concerts du conservatoire		30 000
Perpignan	Société des concerts du conservatoire		45 000
Poitiers	École municipale de musique		30 000
Reims	Orchestre municipal		120 000

Rochefort	Société philharmonique		25 000
Romans	Société des concerts	1948-	30 000
Roubaix	Association symphonique... / Société des concerts du conservatoire	1889- / 1951-	90 000
Rouen	Concerts du conservatoire	1946-	100 000
Saint-Brieuc	Société philharmonique		50 000
Saint-Étienne	Association des concerts du conservatoire	1930-	100 000
Strasbourg	Orchestre municipal	1875-	400 000
	Concerts de l'église Saint-Guillaume		200 000
	Chorale de la cathédrale		200 000
Thouars	Société des concerts	1921-	10 000
Toulon	Société des concerts du conservatoire	1906-	60 000
Toulouse	Orchestre de chambre		175 000
Troyes	Concerts de l'école nationale de musique		100 000
Valenciennes	Société des concerts du conservatoire	1913-	130 000

Sociétés de concerts symphoniques subventionnées par l'État en 1958

- 65 Cette liste de 51 sociétés comporte six « orchestres municipaux » dans les villes de Bordeaux, Caen, Montpellier, Nice, Reims et Strasbourg. Cette dénomination n'apparaît qu'au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et semble désigner une structure spécifique pour laquelle une ligne de crédit est ajoutée dans le budget de l'État. La subvention ne leur est pas octroyée directement mais par l'entremise des « villes qui entretiennent à leur frais un orchestre municipal¹³⁰. » Rien ne permet de dire que cette appellation est associée à un statut spécifique et à un engagement financier précis – en 1958, les subventions varient entre 40 000 francs à 400 000 francs. On constate, du reste, que la liste des bénéficiaires est en constante évolution. En 1947, elle comprenait Bordeaux, Lille, Nancy, Nice, Mulhouse et Strasbourg. En 1951, « la Société des concerts de Rouen devient un orchestre municipal étant donné son importance¹³¹. » Le 15 juin 1965, Émile Biasini propose d'étendre la liste des orchestres municipaux en y ajoutant « certains orchestres assurant la vie musicale en Province et remplissant sensiblement le même rôle. » Aux sept actuels orchestres municipaux, à Bordeaux, Metz, Mulhouse, Nancy, Nice, Rouen et Strasbourg, seraient ajoutées les formations symphoniques d'Angers, Dijon, Grenoble, Lyon et Marseille¹³². Pour le moins, l'apparition de ces orchestres municipaux est un signe supplémentaire d'une volonté de différenciation plus marquée entre les sociétés de concerts. D'une certaine manière, elle annonce la fin d'une politique de maillage du territoire française à laquelle celle des pôles régionaux va bientôt se substituer.

La préparation du Plan Landowski

- 66 La création de la Direction de la musique au sein du ministère des Affaires culturelles et la nomination de Marcel Landowski à sa tête mettent un terme au système dont la création de la Commission des concerts en 1932 pourrait être considérée comme l'inauguration. À l'heure de la radio et des enregistrements discographiques, face à la concurrence du cinéma international et de la télévision, l'entretien d'un nombre élevé d'orchestres et le saupoudrage des deniers publics n'apparaît plus comme la solution la plus adaptée. On leur préfère la rationalisation, la professionnalisation et le rayonnement. La transformation de la Société des concerts du Conservatoire en Orchestre de Paris dès 1967 est le symbole de cette évolution de la politique musicale de l'État que Landowski étendra à l'ensemble du territoire.
- 67 Ces orientations sont exposées au cours de la première réunion de la nouvelle Commission des concerts créée par un arrêté du 3 mars 1967 « instaurant une commission chargée de donner au ministre son avis sur toutes les questions que celui-ci lui soumet en matière de subventions aux diverses organismes musicaux ainsi que sur celles concernant l'emploi des crédits affectés à l'exécution, l'animation, l'initiation et l'édition musicales, et plus généralement sur toute question intéressant le développement de la vie musicale¹³³. » La rédaction de l'arrêté tient compte de l'élargissement des prérogatives de la Commission depuis la Libération. La séance du 14 mars 1967 permet au nouveau directeur de la Musique d'exposer « la nouvelle politique entreprise par M. le Ministre d'État en faveur de la Musique » :
- Il s'agira dorénavant, en échange de subventions plus importantes, de promouvoir et de contrôler par le moyen de conventions précises signées avec l'État par les organismes musicaux subventionnés, une politique de création, de large action culturelle et de qualité d'interprétation devant permettre, sous le contrôle de l'État un épanouissement et un rayonnement nouveau de la Musique¹³⁴.

- 68 Cette orientation vaut tout autant pour Paris que pour les régions où l'objectif est de constituer des orchestres régionaux de grande valeur avec deux principes : implantation locale et irradiation régionale. Deux villes sont proposées pour tester cette nouvelle politique : Lyon et Angers. Est-il besoin de rappeler qu'il s'agit de deux des principales villes françaises dans lesquelles un orchestre est actif sur une longue période et en dehors du théâtre tout en étant parmi les plus subventionnées par l'État ? Le discours a fondamentalement changé : la langue de la nouvelle Commission a recours aux mots convention, contrôle, politique de création, action culturelle, rayonnement. C'en est fini de l'objectif unique de servir la musique, les compositeurs et les musiciens français !
- 69 Avant même la mise en place du Plan Landowski, la politique de subventionnement des sociétés de concerts se veut plus limitative. Pour 1968, trois groupes sont constitués : les orchestres municipaux de 1^{re} catégorie, les autres orchestres municipaux, les associations des régions¹³⁵. Alors qu'ils étaient 51 en 1958, les orchestres subventionnés ne sont plus que 33 en 1969. Dans le même temps les crédits qui leur sont alloués sont en nette augmentation¹³⁶. Par ailleurs, sur les tableaux récapitulant les subventions des orchestres, une colonne est réservée aux commentaires qualitatifs. Les seules sociétés subventionnées en 1969 qui ne l'étaient pas onze ans plus tôt sont l'Association des concerts du conservatoire d'Aix-en-Provence, la Société des concerts symphoniques de Dôle, la Société des concerts du conservatoire de Limoges, la Société des concerts de l'école nationale de musique de Reims, l'Association des concerts symphoniques de Bretagne (Rennes), l'Association des concerts du conservatoire de musique de Sarreguemines et la Société des concerts du conservatoire de Tours. Indépendamment de la diminution du nombre d'orchestres et de l'absence des futurs pôles régionaux, l'État encourage nettement certaines formations : l'Association des concerts symphoniques de Bretagne (12 000 francs) ; la Société des concerts du conservatoire de Dijon, les Concerts de l'école nationale de musique de Grenoble, l'Orchestre philharmonique de Mulhouse (13 000 francs) ; l'Association des concerts du conservatoire de Metz, la Société des concerts du conservatoire de Nancy (18 000 francs). Aucune des autres subventions ne dépasse 4 000 francs.

Ville	Nom de la société	Date de la fondation	Subvention (en francs)
Aix-en-Provence	Association des concerts du conservatoire	1960-	2 000
Amiens	Association des concerts du conservatoire		2 000
Avignon	Société des concerts de l'école de musique		2 500
Bayonne	Société des concerts du conservatoire		2 000
Bordeaux	Orchestre municipal		4 000
Bourges	Association des concerts de l'école nationale de musique	1927-	2 500

Brest	Association des concerts symphoniques brestois	1947-	2 000
Caen	Orchestre municipal		4 000
Dijon	Société des concerts du conservatoire		13 000
Douai	Société des concerts symphoniques du conservatoire	1925 / 1931-	2 500
Grenoble	Concerts de l'école nationale de musique	1953-	13 000
La Rochelle	Société philharmonique	1815-	2 500
Le Mans	Société des concerts du conservatoire	1928 / 1931-	2 500
Limoges	Société des concerts du conservatoire		2 000
Metz	Association des concerts du conservatoire	1946-	18 000
Mulhouse	Orchestre philharmonique		13 000
Nancy	Concerts populaires / Société des concerts du conservatoire	1884-	18 000
Nantes	Schola cantorum de Nantes	1913-	1 000
Nantes	Association symphonique des concerts du conservatoire	1938-1969	1 500
Nice	Orchestre municipal	1946-	4 000
Orléans	Société des concerts du conservatoire	1921-	1 000
Pau	Société des concerts du conservatoire		1 000
Poitiers	École municipale de musique		1 000
Reims	Société des concerts de l'école nationale de musique		3 000
Rennes	Association des concerts symphoniques de Bretagne		10 000
Romans	Société des concerts	1948-	1 000
Roubaix	Association symphonique... / Société des concerts du conservatoire	1889- / 1951-	2 000
Saint-Étienne	Association des concerts du conservatoire	1930-	1 000
Strasbourg	Orchestre municipal	1875-	4 000

Tours	Société des concerts du conservatoire		4 000
Troyes	Concerts de l'école nationale de musique		2 000
Valenciennes	Société des concerts du conservatoire	1913-	2 000

Sociétés de concerts symphoniques subventionnées par l'État en 1969

- 70 Plus de cent ans après la fondation des Concerts Padeloup, le Plan Landowski marque un tournant dans l'histoire du concert symphonique en France. L'État intègre désormais cette activité dans une politique culturelle globale privilégiant la constitution de pôles d'excellence mieux subventionnés. Cette transformation s'inscrit dans un processus inauguré en 1966 avec la fondation de la Direction de la musique au sein du jeune ministère des Affaires culturelles. La clarification de l'engagement de l'État fait suite à un siècle pendant lequel sa politique musicale n'avait jamais fait l'objet d'une définition claire et d'un investissement réel. Pour autant, l'État n'est pas totalement absent d'une activité symphonique que son soutien brouillon et timoré a pour le moins le mérite d'en éclairer la densité. Partout en France, des orchestres diffusent le répertoire symphonique dont il devient désormais nécessaire d'apprécier la qualité, la diversité et le renouvellement. Ce foisonnement se fait non pas contre ou avec l'État, mais malgré la faiblesse de son investissement. Pendant un siècle, des orchestres vivent et meurent avec pour seule aide de l'État sa caution sous la forme d'une subvention plus ou moins élevée, leur pérennité reposant avant tout sur leurs fonds propres, les recettes de billetterie et les aides des collectivités locales. On aurait néanmoins tort de ne pas observer attentivement l'engagement même insuffisant de l'État pendant un siècle. Il esquisse le tableau de la France symphonique, révèle son intensité, établit un classement dont l'un des enseignements est la suprématie d'un

petit groupe de sociétés pendant une longue période. En elle-même, cette distinction est déjà le fruit de choix qui se dessinent progressivement et qui peuvent être assimilés à une politique musicale, même embryonnaire, à laquelle est associée une organisation dont la Commission des concerts est l'aboutissement. Mais celle-ci, plutôt que d'utiliser l'augmentation des moyens qui lui sont alloués pour encourager la diffusion de la musique sur l'ensemble du territoire en fait un instrument au service d'un projet corporatif et nationaliste que le Plan Landowski remet en cause.

BIBLIOGRAPHIE

ANSELMINI François, « Alfred Cortot et la création des Matinées nationales : l'Union sacrée mise en musique », *Revue de musicologie*, t. 97, n° 1, 2011, p. 61-84.

BÖDEKER Hans Erich et VEIT Patrice (dir.), *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner-Wissenschafts-Verlag, 2007.

BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920*, Berlin, Berliner-Wissenschafts-Verlag, 2008.

BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920*, Berlin, Berliner-Wissenschafts-Verlag, 2008.

CHIMÈNES Myriam (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, Bruxelles, Complexe, 2001.

CHIMÈNES Myriam, « Le budget de la musique sous la III^e République », DUFOUT Hugues et FAUQUET Joël-Marie (dir.), *La musique du théorique au politique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 261-312.

COINTET Michèle et Jean-Paul (dir.), *Dictionnaire historique de la France sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 2000.

DEYON Pierre, *Paris et ses provinces. Le défi de la décentralisation, 1770-1992*, Paris, Armand Colin, 1992.

DRAG Christophe, *La naissance de l'orchestre symphonique de Nancy et la création des Concerts populaires (1884-1914). Étude structurelle, musicale et financière*, mémoire de maîtrise, université de Nancy II, 1993.

DUBOIS Vincent, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, 1^{re} éd. 1999, éd. revue et corrigée, Paris, Belin, 2012.

GENET-DELACROIX Marie-Claude, *Art et État sous la III^e République : le système des Beaux-arts, 1870-1940*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 1992.

GOUBAULT Christian, *La vie musicale à Rouen de 1830 à 1914*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1977.

JARDIN Étienne, *Le conservatoire et la ville. Les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Étienne au XIX^e siècle*, thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, 2006.

LE BAIL Karine, *Musique, pouvoir, responsabilité : la politique musicale de la Radiodiffusion française, 1939-1953*, thèse de doctorat, Institut d'études politiques, 2005.

MORABITO Fulvia (dir.), « *En pèlerinage avec Liszt* » : *Virtuosos, Repertoire and Performing Venues in 19th-Century Europe*, Turnhout, Brepols, 2014.

ROWDEN Clair, « Decentralisation and Regeneration at the Théâtre des Arts, Rouen, 1889-1891 », *Revue de musicologie*, t. 94, n° 1, 2008, p. 139-180.

SAEZ Guy (dir.), *La musique au cœur de l'État. Regard sur l'action publique de Marcel Landowski*, préface de Maryvonne DE SAINT PULGENT, Paris, Collection du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, 2015.

SIMON Yannick, « Le concert en France des origines à 1914. Orientations bibliographiques » [en ligne], avec la collaboration de Joann ÉLART, Étienne JARDIN et Patrick TAÏEB, 1^{re} éd. 2011, Publications numériques du CÉRÉDI, mise à jour en 2015.

SIMON Yannick, « Les voyages de Monsieur Padeloup. Propagation d'un modèle et d'un répertoire symphonique », *Ad Parnassum*, vol. 15, n° 30, octobre 2017, p. 95-134.

SIMON Yannick, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009.

SIMON Yannick, *Jules Padeloup et les origines du concert populaire*, Lyon, Symétrie, 2011.

SIMON Yannick, *L'Association artistique d'Angers (1877-1893). Histoire d'une société de concerts populaires suivie du répertoire des programmes des concerts*, Paris, Société française de musicologie, 2006.

SPROUT Leslie A., *Music for a « New Era » : composers and national identity in France, 1936-1946*, Berkeley, University of California, 2000.

THIESSE Anne-Marie, « L'invention du régionalisme à la Belle Époque », *Le Mouvement social*, vol. 160, juillet-septembre 1992, p. 11-32.

VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres : recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914*, thèse d'État, université de Paris IV, 1980.

NOTES

1. « En ce qui concerne la musique, là Messieurs vous avez les uns et les autres parfaitement raison. Il y a une part de carence de l'État, mais il y a aussi – il faut bien que vous le disiez – quelque chose d'assez étrange : c'est qu'on ne m'a pas attendu pour ne rien faire. » (discours d'André Malraux prononcé à l'Assemblée nationale le 14 octobre 1965). Voir « André Malraux » [en ligne], Assemblée nationale, <http://www.assemblee-nationale.fr> (consulté le 30 octobre 2017).

2. COMMISSION NATIONALE POUR L'ÉTUDE DES PROBLÈMES DE LA MUSIQUE, *Rapport général 1963-1964*, Paris, Ministère d'État des Affaires culturelles, 1965, p. 49.

3. CHIMÈNES Myriam, « Le budget de la musique sous la III^e République », DUFOUT Hugues et FAUQUET Joël-Marie (dir.), *La musique du théorique au politique*, Paris, Aux amateurs de livres, 1990, p. 261-312.

4. « Plan de dix ans pour l'organisation des structures musicales françaises », repris dans SAEZ Guy (dir.), *La musique au cœur de l'État. Regard sur l'action publique de Marcel Landowski*, préface de Maryvonne DE SAINT PULGENT, Paris, Collection du Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, 2015, p. 177-181.
5. Son modèle pourrait être le Conseil supérieur des Beaux-arts. Voir GENET-DELACROIX Marie-Claude, *Art et État sous la III^e République : le système des Beaux-arts, 1870-1940*, Paris, Presses universitaires de la Sorbonne, 1992.
6. SIMON Yannick, *Jules Pasdeloup et les origines du concert populaire*, Lyon, Symétrie, 2011.
7. Sur l'histoire de la politique culturelle en France, voir DUBOIS Vincent, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, 1^{re} éd. 1999, éd. revue et corrigée, Paris, Belin, 2012.
8. Voir l'« enquête sur la séparation des Beaux-arts et de l'État » publiée en 1904 par la revue *Les Arts de la vie* et évoquée par Vincent Dubois dans *La politique culturelle* (p. 36-37).
9. SCUDO Paul, « La musique en Province », *Revue des deux mondes*, 15 septembre 1857, p. 442-450.
10. BRENET Michel, *Les concerts en France sous l'Ancien Régime*, Paris, Fischbacher, 1900.
11. SCUDO, « La musique en Province », p. 445.
12. *Ibid*, p. 447.
13. Sur Antoine-Louis Malliot, voir GOUBAULT Christian, *La vie musicale à Rouen de 1830 à 1914*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1977, p. 465-470.
14. MALLIOT Antoine-Louis, *La musique au théâtre*, Paris, Amyot, 1863, p. 311-352.
15. Décret du 6 janvier 1864 relatif à la liberté de construire et d'exploiter un théâtre, *Le Moniteur universel (Journal officiel de l'Empire français)*, 7 janvier 1864, p. 1.
16. MALLIOT Antoine-Louis, *Pétition au Sénat. Fondation des théâtres impériaux de province*, Rouen, Imprimerie Lapiere, 1865.
17. MALLIOT Antoine-Louis, *Deuxième pétition au Sénat. Fondation des théâtres impériaux et des conservatoires de province*, Paris, Amyot, 1866.
18. C'est dans cette double perspective que sera envisagée en 1890 la fondation d'une nouvelle institution de théâtre largement financée par l'État, mais qui aurait été installée à Rouen. Voir ROWDEN Clair, « Decentralisation and Regeneration at the Théâtre des Arts, Rouen, 1889-1891 », *Revue de musicologie*, t. 94, n° 1 (2008), p. 139-180.
19. Voir notamment AURIOL Henri, *Décentralisation musicale*, préface de Gabriel FAURÉ, Paris, E. Figuière, 1912 ; COUYBA Charles-Maurice, *Les Beaux-arts et la nation*, introduction de Paul-Louis GARNIER, Paris, Hachette, 1908 ; DEYON Pierre, *Paris et ses provinces. Le défi de la décentralisation, 1770-1992*, Paris, Armand Colin, 1992 ; THIESSE Anne-Marie, « L'invention du régionalisme à la Belle Époque », *Le Mouvement social*, vol. 160, juillet-septembre 1992, p. 11-32.
20. SIMON Yannick, « Les voyages de Monsieur Pasdeloup. Propagation d'un modèle et d'un répertoire symphonique », *Ad Parnassum*, vol. 15, n° 30, octobre 2017, p. 95-134 ; SIMON, *Jules Pasdeloup et les origines du concert populaire*. Le répertoire des quarante-quatre programmes de concert a fait l'objet d'un dossier sur le site Dezède. SIMON Yannick, « Les voyages de Monsieur Pasdeloup (1864-1883) », Dezède [en ligne]. dezede.org/dossiers/id/46/ (consulté le 8 juin 2017).

21. MORABITO Fulvia (dir.), « *En pèlerinage avec Liszt* »: *Virtuosos, Repertoire and Performing Venues in 19th-Century Europe*, Turnhout, Brepols, 2014.
22. C'est notamment le cas à Lille en 1905. Voir notamment la lettre d'Émile Ratez [directeur du conservatoire et des concerts populaires de Lille] à « Monsieur et cher député », 12 novembre 1905, Archives nationales de France [AnF], F/21/4626 (24)
23. Les conseils généraux ont été remplacés par les conseils départementaux en 2015.
24. SIMON Yannick, « Le concert en France des origines à 1914. Orientations bibliographiques » [en ligne], avec la collaboration de Joann ÉLART, Étienne JARDIN et Patrick TAÏEB, 1^{re} éd. 2011, Publications numériques du CÉRÉDI, mise à jour en 2015.
25. Voir plus spécifiquement BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2002 ; BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *Espaces et lieux de concert en Europe, 1700-1920*, Berlin, Berliner-Wissenschafts-Verlag, 2008 ; BÖDEKER Hans Erich, VEIT Patrice et WERNER Michael (dir.), *Organisateurs et formes d'organisation du concert en Europe, 1700-1920*, Berlin, Berliner-Wissenschafts-Verlag, 2008 ; BÖDEKER Hans Erich et VEIT Patrice (dir.), *Les sociétés de musique en Europe, 1700-1920. Structures, pratiques musicales, sociabilités*, Berlin, Berliner-Wissenschafts-Verlag, 2007.
26. CHIMÈNES, « Le budget de la musique sous la III^e République ».
27. La Société des concerts du Conservatoire est effectivement financée par l'institution qui l'abrite et qui voit son budget entièrement pris en charge par l'État.
28. PASDELOUP Jules, « Lettre du 23 janvier 1878 à "Messieurs les députés" », *Le Ménestrel*, 10 février 1878, p. 85. Cette pétition est reproduite dans SIMON, *Jules Pasdeloup et les origines du concert populaire*, p. 70-71.
29. SPROUT Leslie A., *Music for a « New Era » : composers and national identity in France, 1936-1946*, Berkeley, University of California, 2000.
30. Les concerts Pasdeloup s'interrompent en 1887 après le décès de leur fondateur. Une société utilisant son nom voit le jour pendant la Première Guerre mondiale mais ne sera financée par l'État qu'à partir de 1927. Sur les Concerts Lamoureux voir SIMON Yannick, *Charles Lamoureux, chef d'orchestre et directeur musical au XIX^e siècle*, Arles, Actes Sud/Palazzetto Bru Zane (à paraître).
31. Voir SIMON Yannick, *L'Association artistique d'Angers (1877-1893). Histoire d'une société de concerts populaires suivie du répertoire des programmes des concerts*, Paris, Société française de musicologie, 2006, p. 79-83.
32. CHAMBRE DES DÉPUTÉS, « Discussion sur le budget de l'exercice 1879 », ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-arts, partie relative au service des Beaux-arts, *Journal officiel*, 29 novembre 1878, p. 11175-11194.
33. SÉNAT, « Compte rendu de la séance du 3 décembre 1880 relative au vote du budget des dépenses de l'exercice 1881, chapitre 51 du budget du ministère de l'instruction publique », *Journal officiel*, 4 décembre 1880, p. 11882-11884.
34. Une confusion règne sur la place de Lyon dans cet ensemble. Voir SIMON, *L'Association artistique d'Angers*, p. 82.
35. Un amendement allant dans le même sens avait été repoussé l'année précédente. Voir CHAMBRE DES DÉPUTÉS, « Discussion sur le budget de l'exercice 1880 », ministère de

l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-arts, partie relative au service des Beaux-arts, *Journal officiel*, 30 juillet 1879, p. 7753.

36. CHAMBRE DES DÉPUTÉS. « Rapport fait au nom de la commission du budget chargée d'examiner le projet de loi portant fixation du budget général des dépenses et des recettes de l'exercice 1881 (Ministère de l'instruction publique et des Beaux-arts, 2^e section, Beaux-arts) », par M. Édouard Lockroy, député, annexe n° 2752, séance du 17 juin 1880, *Journal officiel*, 21 juillet 1880, p. 8470-8471.

37. Pour la période antérieure à 1914, cette étude repose sur le dépouillement des cartons F/21/3985, 4007-4016, 4417-4418, 4545, 4548-4550, 4552, 4582. En ce qui concerne le *Journal officiel*, on trouvera, pour la période de la III^e République, une liste de rapports parlementaires sur le budget des Beaux-arts dans VAISSE Pierre, *La Troisième République et les peintres : recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914*, thèse d'État, université de Paris IV, 1980, p. 785-787.

38. On rappellera que Padeloup décède en 1887.

39. « Réponses aux notes de la Commission des comptes définitifs. Exercice 1907. Chapitre 19. Demande. Note 70, 23 mai 1911 », AnF, F21/4545 (2)

40. AnF, F/21/3985 (5)

41. CHIMÈNES, « Le budget de la musique sous la III^e République », p. 290-291.

42. AnF, F/21/4582. Quelques départements, notamment le Maine-et-Loire où évoluent les Concerts populaires d'Angers, ne figurent pas dans ce recensement pour des raisons indéterminées.

43. Dans un brouillon de lettre qu'elle doit adresser à la Commission des comptes définitifs en mai 1911, l'administration des Beaux-arts écrit que « les crédits inscrits à l'article 3 s'appliquant sans destination aux concerts populaires et aux sociétés musicales, l'administration des Beaux-arts n'a pas établi de répartition entre ces deux catégories de parties prenantes. » Voir « Réponses aux notes de la Commission des comptes définitifs / Exercice 1907 / Chapitre 19 / Demande – Note 70, 23 mai 1911 », AnF, F/21/4545 (2)

44. Voir SIMON, *L'Association artistique d'Angers (1877-1893)*, p. 82.

45. Sur ce point, Christophe Drag se montre très imprécis tout en confirmant que la subvention de l'État n'est pas reconduite systématiquement d'année en année. Voir DRAG Christophe, *La naissance de l'orchestre symphonique de Nancy et la création des Concerts populaires (1884-1914). Étude structurelle, musicale et financière*, mémoire de maîtrise, université de Nancy II, 1993, p. 89-96.

46. CHAMBRE DES DÉPUTÉS, « Séance du 1^{er} décembre 1900 », *Journal officiel (débat parlementaire)*, 11 décembre 1900, p. 2571.

47. Le nom des nouvelles villes est associé à un astérisque dans la première colonne de ce tableau qui ne prend en compte, naturellement, que les chiffres recensés dans les archives consultées. Seules des études ville par ville pourraient compléter ces données. L'isolement des sociétés de concerts symphoniques dans un ensemble qui inclut des sociétés musicales a été réalisé sur la base de plusieurs critères : titre de la société, pérennité de la société, ampleur de la subvention, taille de la ville. C'est, par exemple, en fonction de ces choix que l'Union symphonique de Périgueux, ayant reçu une subvention de 50 francs la seule année 1904, n'a pas été intégrée dans cette liste.

48. Cette appellation désigne peut-être la Société philharmonique fondée en 1815.

49. « Notes sur les Concerts populaires des départements, s. d. [1911 ?], 4 p., AnF, F/21/3985 (5)
50. Ce recensement diffère de notre propre répertoire dans la mesure où il distingue les « concerts populaires » sans, du reste, préciser la définition retenue de cette expression.
51. JARDIN Étienne, *Le conservatoire et la ville. Les écoles de musique de Besançon, Caen, Rennes, Roubaix et Saint-Étienne au XIX^e siècle*, thèse de doctorat, École des hautes études en sciences sociales, 2006.
52. Lettre de Julien Koszul au directeur des Beaux-arts, 13 novembre 1895, AnF, F/21/4627 (19)
53. AnF, F/21/4627 (19)
54. AnF, F/21/4628 (4)
55. Armand Gouzien est nommé par un arrêté du 15 mars 1880, mentionné par lui-même dans un document figurant dans son dossier de légion d'honneur mais qui ne semble pas avoir paru au Journal officiel. Voir AnF, LH/1183/5
56. Voir SIMON, *L'Association artistique d'Angers*, p. 52, 73-75, 81.
57. Sur le rôle des inspecteurs de l'enseignement musical, voir JARDIN, *Le conservatoire et la ville*.
58. Désiré-Alexandre Batton (1842-1855), Ambroise Thomas (1855-1871), Henri Reber (1871-1880) et Ernest Reyer (1881-1884).
59. Il s'agit de Gustave Canoby, Théodore Dubois, Ernest Guiraud, Victorin de Joncières, Henri Maréchal, Charles Lenepveu, Émile Paladilhe, Ernest Reyer et Charles Vervoitte. AnF, F/21/5345.
60. Un arrêté du 7 mai 1896 réduira le nombre des inspecteurs à cinq. AnF, F/21/5345
61. Pourtant mentionnés sur l'arrêté du 28 janvier 1884, Émile Paladilhe et Charles Vervoitte ne prennent pas leurs fonctions, le premier pour une raison inconnue et le second en raison de son décès le 16 avril 1884.
62. AnF, F/21/4627 (19)
63. AnF, F/21/4627 (19)
64. AnF, F/21/4627 (19)
65. *La Revue musicale*, 1^{er} février 1904, p. 98.
66. AnF, F/21/4628 (4)
67. Pour la période comprise entre 1914 et 1929, cette étude repose sur le dépouillement des cartons F/21/3985, 4545, 4549, 4552, 4582, 4626-4628.
68. AnF, F/21/4545 (19)
69. AnF, F/21/4545 (8). Sur la propagande artistique à l'étranger et le rôle déterminant joué dans ce domaine par le pianiste Alfred Cortot, voir ANSELMINI François, « Alfred Cortot et la création des Matinées nationales : l'Union sacrée mise en musique », *Revue de musicologie*, t. 97, n° 1, 2011, p. 61-84.
70. La confirmation du démembrement des sociétés de concerts suppose un travail de recherche que nous n'avons pas été en mesure de réaliser dans toutes les villes évoquées.
71. Villes nouvelles* et sociétés nouvelles**.

72. « Notes sur le crédit des concerts », [1928], AnF, F/21/3985 (5)
73. AnF, F/21/4628 (4)
74. *Ibid.*
75. Voir « Les taxes sur les spectacles », 1er mai 1930, 7 p., AnF, F/21/4552 (2)
76. Voir GENET-DELACROIX, *Art et État sous la III^e République*.
77. Sous ses différentes formes et dénominations, celle à laquelle nous donnerons le titre générique de Commission des concerts apparaît dans de nombreux cartons du fonds F/21 : 4582, 4626, 5200, 5358-5359, 8441, 8445, 8643. Voir aussi le carton F/21/NC/472 (carton non classé en 2017) et, pour la période la plus récente, le carton 19860731.
78. Le caractère officiel de ce comité n'est pas avéré. Voir ROWDEN, « Decentralisation and Regeneration at the Théâtre des Arts, Rouen, 1889-1891 », p. 144-147.
79. *La Revue musicale*, 15 juillet 1905, p. 394.
80. Voir *La Revue musicale*, 15 mars 1906, p. 159 et 1^{er} avril 1906, p. 186.
81. *Journal officiel*, 25 mai 1912, p. 4740.
82. AnF, F/21/4582 (4)
83. *Journal officiel*, 17 novembre 1928, p. 12159-12160.
84. L'HÔPITAL Charles, *Commission pour la rénovation et le développement des études musicales (1928-1931), Rapport de M. Charles L'Hôpital*, Paris, Comité national de propagande pour la musique, 1931.
85. La question du cahier des charges des sociétés de concerts institutionnalisées fera l'objet d'une étude spécifique.
86. « Procès-verbal », 22 janvier 1931, AnF, F/21/4626
87. Le groupe de travail réunit Alfred Bachelet (chef de l'orchestre des Concerts du conservatoire de Nancy), Albert Wolff (Concerts Lamoureux), Gabriel Pierné (Concerts Colonne), Philippe Gaubert (Société des concerts du Conservatoire), René Gadave (chef du bureau des Théâtres), Henri Rabaud (directeur du Conservatoire) et Alfred Bruneau (inspecteur général de l'enseignement musical).
88. AnF, F/21/4626
89. La demande doit comprendre : a/ les statuts (à la première demande) ; b/ un état indiquant le nom du chef, le nombre des instrumentistes et des choristes, la répartition par pupitre, les membres étrangers, la salle, le nombre de places et les catégories tarifaires, les coordonnées de celui auquel doit être adressée la subvention ; c/ le programme des concerts donnés pendant la saison.
90. « Notre enquête. La grande pitié des Concerts en France », *Le Courrier musical et théâtral*, vol. XXXII, n°16, 1^{er} octobre 1930, p. 533-550.
91. CHARPENTIER Raymond, « La grande pitié de la musique symphonique en France. La crise de la symphonie », *Le Courrier musical et théâtral*, vol. XXXII, n° 17, 15 octobre 1930, p. 589-596.
92. LALO Pierre, « La grande pitié de la musique symphonique en France », *Le Courrier musical et théâtral*, vol. XXXII, n° 19, 15 novembre 1930, p. 661-662.
93. « Note sur les crédits à demander par l'Administration des Beaux-arts pour parer aux conséquences de la crise économique », 15 décembre 1931, AnF, F/21/4626
94. Voir les procès verbaux des séances, AnF, F/21/4582

95. AnF, F/21/4628

96. AnF, F/21/4628 (6-7)

97. Villes nouvelles* et sociétés nouvelles**.

98. Le Trigentuo instrumental lyonnais fusionne avec la Société des grands concerts en 1938 pour créer l'Association philharmonique de Lyon.

99. C'est précisément pendant cette période, en 1943, qu'Alfred Bruneau sera remplacé par Joseph Szyfer. Nommé inspecteur de l'enseignement musical en 1941, cet obscur compositeur et chef d'orchestre est né à Varsovie en 1887. Naturalisé français au lendemain de la Première Guerre mondiale à laquelle il a participé comme volontaire dans l'armée française, Szyfer dirige à neuf reprises sous l'Occupation l'orchestre de la Société des concerts populaires d'Angers. Il décède en 1947.

100. La situation d'André Bloch sous l'Occupation est singulière : inspecteur de l'enseignant musical et professeur au Conservatoire, il avait été contraint de faire valoir ses droits à la retraite le 1er mai 1940. Refusant cette perspective, il obtint du directeur général des Beaux-arts la possibilité de rester en fonction. Par deux arrêtés du 18 décembre 1940 s'appuyant sur l'article 7 de la loi du 3 octobre 1940 portant statut des juifs, il est mis fin à ses fonctions à compter du 19 décembre 1940. Dans le même temps, Bloch est nommé « professeur honoraire du Conservatoire » (un changement de statut qui s'applique pareillement au pianiste Lazare Lévy) et « inspecteur honoraire de l'enseignement musical ». AnF, F/21/ 5345. Voir aussi GRIBENSKI Jean, « L'exclusion des juifs du Conservatoire (1940-1942) », CHIMÈNES Myriam (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, Bruxelles, Complexe, 2001, p. 145.

101. Il ne nous a pas été permis de consulter tous les procès verbaux des séances de la Commission des concerts tenues au cours des années ayant précédé le déclenchement de la guerre.

102. AnF, F/21/5200

103. Sous les comités d'organisation créés sous Vichy, voir SIMON Yannick, *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009, p. 64-85.

104. Édouard Colonne étant d'origine juive, les autorités allemandes ont exigé que soit débaptisée la société qui porte son nom et que ce dernier soit remplacé par celui de son successeur à la tête de l'orchestre, Gabriel Pierné.

105. AnF, F/21/8441

106. Claude Delvincourt a été nommé à la tête du Conservatoire en remplacement d'Henri Rabaud par un arrêté du 22 février 1941 publié au *Journal officiel* du 31 mars 1941.

107. LAEDERICH Alexandra, « Les associations symphoniques parisiennes », CHIMÈNES (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, p. 217-233.

108. AnF, F/21/8441

109. *Journal officiel*, 21 décembre 1941, p. 5482-5484.

110. *Journal officiel*, 18 avril 1942, p. 1487. L'année suivante, il prendra le titre de Comité professionnel de l'art musical et de l'enseignement libre de la musique.

111. *Journal officiel*, 30 novembre, 1941, p. 5173.

112. « Note sur les initiatives prises par le secrétariat général des Beaux-arts en faveur de la musique, des concerts et de l'enseignement de la musique depuis le mois de juillet 1940 », s.d. [1942], AnF, F/21/NC/472

113. Pour une carte de la France sous l'Occupation, voir COINET Michèle et Jean-Paul (dir.), *Dictionnaire historique de la France sous l'Occupation*, Paris, Tallandier, 2000, p. 716.

114. Villes nouvelles* et sociétés nouvelles**.

115. AnF, F/21/8442. Si l'acceptation des femmes dans les associations de concerts parisiennes semble postérieure à la formulation de cet avis, il est avéré que des musiciennes sont admises dans les phalanges en dehors de la capitale depuis plusieurs décennies.

116. AnF, F/21/8442

117. Sur les troubles à l'occasion de la rentrée parisienne de Cortot en janvier 1947, voir CHIMÈNES, « Alfred Cortot et la politique musicale du gouvernement de Vichy », *La vie musicale sous Vichy*, p. 49.

118. AnF, F/21/8442. Sur Marcelle Meyer, voir LE BAIL Karine, *Musique, pouvoir, responsabilité : la politique musicale de la Radiodiffusion française, 1939-1953*, thèse de doctorat, Institut d'études politiques, 2005, 4 vol., p. 625-626.

119. AnF, F/21/8442

120. AnF, F/21/NC/418

121. AnF, 19860731/1

122. AnF, 19860731/1. Voir Commission nationale pour l'étude des problèmes de la musique. Rapport général 1963-1964, Paris, Ministère d'État des Affaires culturelles, 1965, 133 p.

123. AnF, F/21/8445 (4)

124. AnF, F/21/8442

125. AnF, F/21/8442

126. AnF, F/21/8443

127. AnF, F/21/8442

128. À partir de cette période, l'établissement d'un tableau indiquant, non pas la liste des sociétés subventionnées mais le montant des subventions devient difficile à réaliser. La forte inflation qui caractérise cette période amène l'État à effectuer plusieurs versements au cours de l'année sans qu'il soit toujours possible de les identifier ni même d'en connaître le nombre. Par ailleurs, la création du ministère des Affaires culturelles en 1958 a entraîné une nouvelle politique de conservation des archives.

129. En francs courants : 1 683 000 francs en 1943 et 6 310 000 francs en 1958 ; en euros (2015) : 387 090 euros et 126 200 euros.

130. « Séance du 11 décembre 1947 ; Second semestre 1947, demandes de subvention rejetées », AnF, F/21/8442

131. Commission des concerts symphoniques, séance du 29 novembre 1951, AnF, F/21/8443

132. AnF, 19860731/1

133. AnF, 19860731/1

134. AnF, 19860731/1

135. AnF, 19860731/1

136. Ils passent de 6 310 000 anciens francs à 158 500 nouveaux francs – 126 200 euros (2015) à 177 520 euros, soit une augmentation de 40 %.

INDEX

Mots-clés : vie musicale, concerts, France, xixe siècle, xxe siècle, régions, subventionnement, politique musicale, décentralisation, goût musical

AUTEUR

YANNICK SIMON

Professeur à l'université de Rouen, Yannick Simon travaille sur la vie musicale en France sous la III^e République et sous l'Occupation. Il est l'auteur de *La Sacem et les droits des auteurs et compositeurs juifs sous l'Occupation* (La Documentation française, 2000) et de *Composer sous Vichy* (Symétrie, 2009). Il a dirigé, avec Myriam Chimènes, la publication de *La musique à Paris sous l'Occupation* (Fayard, 2013). Il effectue parallèlement des recherches sur la diffusion de la musique symphonique, de la musique de chambre et de l'opéra dans l'espace musical français. Il a consacré deux ouvrages aux concerts populaires : *L'Association artistique d'Angers* (Société française de musicologie, 2006) et *Jules Pasdeloup et les origines du concert populaire* (Symétrie, 2011). Il est aussi l'auteur de *Lohengrin : un tour de France, 1887-1891* (Presses universitaires de Rennes, 2015). Il est l'un des trois fondateurs et administrateurs du site Dezède.