



PROJECT MUSE®

---

## Musique et télévision en France, d'hier à aujourd'hui

Théo Briont

Le mouvement social, Numéro 268, juillet-septembre 2019, pp. 139-153 (Article)

Published by Association Le Mouvement Social



➔ For additional information about this article

<https://muse.jhu.edu/article/746804>

# Musique et télévision en France, d'hier à aujourd'hui

par Théo BRIONT\*

Que fait la musique à la télévision ? Cette question soulève un problème plus général : les possibilités, les modalités et les effets de l'extension d'un domaine préexistant de la culture à un nouveau média<sup>1</sup>. Comment, en France, la musique telle qu'elle était communiquée auparavant – dans des salles, par le disque, à la radio et par le cinéma – s'est-elle adaptée ou transformée pour gagner à la fois un second espace de communication fondé sur l'image et le son et des publics plus larges que par le passé ? Y a-t-il eu en retour des effets de la télévision sur le champ musical ? Je voudrais ici porter sur ces interrogations qui s'appliquent à la période débutant en 1950 le seul regard d'un professionnel du secteur. C'est donc un regard marqué par l'expérience, mais de ce fait subjectif, et désireux de servir la cause de la musique, grâce également à la documentation que je me suis efforcé de réunir, en tentant une esquisse de ce qui a pu se passer entre deux mondes différents. S'est-il agi de transmission, ou des possibilités de création ont-elles pu voir le jour ? Les questions de programmation, de compétences musicales, d'orchestres, de moyens techniques et de production, ainsi que de rapports avec les différents milieux de la musique, dont bien entendu les créateurs, et avec les publics ont-elles été résolues ? Comment la mission de culture que l'État assigne dès le départ à la télévision française rencontre-t-elle d'autres critères qui peuvent devenir des impératifs contraires ? Cette rétrospective sera centrée sur les hommes et les femmes qui se distinguent peu à peu par leur créativité ou par leur capacité à plaider la cause de la musique à l'intérieur des chaînes comme devant les téléspectateurs, ainsi que sur les programmes. J'évoquerai brièvement les variétés, genre d'émissions musicales qui ont leur importance comme elles l'ont eue dans le domaine du disque<sup>2</sup>. Mon propos portera aussi et surtout sur la musique classique et contemporaine.

Plutôt qu'un exposé chronologique qui risquerait de donner la priorité aux étapes politiques et administratives, j'ai choisi une présentation thématique. J'aborderai successivement les variétés, les techniques, la création musicale, les retransmissions de concerts et de festivals, les émissions musicales, et interrogerai enfin les controverses ouvertes depuis le milieu des années 1980 devant la multiplication des chaînes, puis Internet et la marginalisation de la musique classique sur les chaînes dites historiques. La thèse défendue sera celle d'un mariage de raison entre musique et télévision, un mariage sans passion.

Après une phase d'expérimentation qui débute en 1945, les programmes de télévision proprement dits naissent en 1949, dans le cadre de ce qui est désormais la Radiodiffusion-télévision française (RTF). Quelques heures par jour à peine qui se divisent ainsi : les rendez-vous du journal télévisé et quelques rares émissions.

\* Professionnel de l'audiovisuel français.

1. Les notes de bas de page et les intertitres sont de l'équipe de ce numéro.

2. A. HENNION, *Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, Paris, Métailié, 1981.

Un petit groupe de passionnés a commencé à s'intéresser au nouveau média : des hommes, quelques femmes (telle Denise Glaser), venus de la presse, de la radio, du spectacle, voire du jeune Institut des hautes études cinématographiques (Idhec) créé en 1943 avec Jacques Sallebert puis Pierre Tchernia. Le noyau de base de la télévision française est constitué. Certaines des personnalités qui lancent ou dirigent la télévision sont issues de la Résistance ou de la France libre. Elles sont favorables (comme cela a été le cas pour la radio d'État) à faire de ce média un moyen de transmettre la culture. Le recours aux enquêtes et sondages à partir de 1950 sert à la fois à construire des programmes et à tenter de modeler les comportements et les goûts des téléspectateurs. Mais le souci de tous reste le financement, que la création en 1949 de la redevance télévision sur le modèle de la redevance radio ne suffit pas à assurer.

### Au commencement : les variétés

La musique arrive assez vite, d'abord et surtout la musique de variétés. Les émissions pour « grand public » (il y a en 1950 3 700 téléviseurs en service) débutent bientôt avec Jean Nohain, Henri Spade, Pierre Tchernia, qui seront des piliers du petit écran pendant des décennies. On trouve parmi ces pionniers, comme il faut bien les appeler, des artistes tels que Gilles Margaritis, l'acteur qui joue le rôle du bonimenteur dans *L'Atalante* de Jean Vigo en 1934. En 1936, il est le cocréateur d'un numéro d'excentrique musical. Après une émission expérimentale en 1945, il réalise de 1945 à 1953 cinquante-cinq émissions de music-hall ou de variétés, où la musique est toujours présente. Il s'y ajoute depuis 1948 un nombre important d'émissions diverses et ponctuelles, dont une liste est aujourd'hui disponible. De la musique encore. En 1953, il crée *Music-Hall Parade*, puis *La piste aux étoiles* (1956), spectacle de cirque accompagné par un orchestre, une des émissions les plus populaires de la jeune télévision française<sup>3</sup>. Après sa mort, en 1965, elle continue jusqu'en 1978.

Les variétés resteront, jusqu'à ce jour, un des piliers des programmes de toutes les chaînes, publiques ou privées. Jean Nohain, figure tutélaire de la radio, lance une des premières émissions populaires, *36 chandelles* (1952-1958), mélange de séquences humoristiques (comme les fameux sketches de Pierre Dac et Francis Blanche) et de prestations de chanteurs plus ou moins connus. Jean Nohain est particulièrement adapté à cela, lui qui a écrit nombre de paroles de chansons très connues de l'avant-guerre et qui a déjà la pratique de la radio.

Les années 1950, mais surtout les années 1960, voient apparaître d'autres émissions qui contribuent à la popularité de la télévision. Songeons aux émissions de Maritie et Gilbert Carpentier<sup>4</sup>. Ce dernier a fait des études musicales au Conservatoire de Paris, puis est devenu pianiste, organiste et compositeur. Tous deux travaillent à Radio Luxembourg juste après la guerre, et la musique est une composante de leurs émissions. En 1957, ils se lancent dans la production de disques

3. E. LE ROY et P. MERLE, « Bio-filmographie de Gilles Margaritis », 1895. *Revue d'histoire du cinéma*, n° 10, 1991, p. 62-68 ; D. DENIS, « Gilles Margaritis, créateur de la Piste aux Étoiles », *Circus Parade*, 18 août 2016, en ligne : <http://www.circus-parade.com/2016/08/18/gilles-margaritis-createur-de-piste-aux-etoiles>.

4. É. JACQUINOT, *Les émissions de variétés de Maritie et Gilbert Carpentier, un divertissement de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle (1948-1988)*, Paris, INA Éditions, 2017.

(la série des Babar, dont G. Carpentier compose la musique et dirige les musiciens). En 1960, le directeur des Variétés de la RTF leur ouvre les portes de la télévision. Leur « règne » dure une trentaine d'années. Les titres de leurs émissions varient, mais le principe en est toujours le même : de jeunes chanteurs mêlés à des gloires confirmées. Ils auront contribué à lancer de nombreuses vedettes des variétés.

En dehors des émissions de soirée ou du week-end spécialisées dans les variétés, il faut donner leur place, au milieu des années 1970, aux émissions de l'après-midi sur TF1. Jusqu'alors, il y avait bien des programmes le matin, et parfois l'après-midi, mais il s'agissait d'une case pédagogique destinée à la télévision scolaire. Les programmes comprenaient les informations et un programme grand public à l'heure du déjeuner, jusqu'à 14 heures, puis, après une longue pause, ils reprenaient à 18 heures jusqu'autour de minuit. Après l'éclatement de l'ORTF (Office de radiodiffusion-télévision française) en 1974, Éliane Victor est chargée d'occuper la tranche 14-18 heures. Éliane Victor a été une personnalité très forte de cette télévision d'État, à un moment où il y avait chez les dirigeants un vrai désir de politique d'ensemble sur le plan artistique, culturel et informatif<sup>5</sup>. Elle était à ce moment conseillère de programmes à la troisième chaîne. Très vite, Jean-Louis Guillaud, qui dirigeait la troisième chaîne, a pris les rênes de TF1 et l'a fait venir pour prendre en main les après-midis. Il y a eu plusieurs tentatives : une après-midi par semaine, au début, jusqu'à ce que les après-midis soient toutes occupées sans rupture d'antenne. L'émission s'appelait, à partir de janvier 1976, *Restez donc avec nous*, et se déclinait en *Restez donc avec nous le lundi*, *Restez donc avec nous le mardi*, etc. Ces émissions d'après-midi étaient un mélange de séquences en direct, avec des animateurs et des invités, de passages musicaux (généralement des variétés, avec des chanteurs connus ou moins connus venant sur le plateau), de chroniques sur des sujets variés et de films plus ou moins longs. Certains moments musicaux étaient magnifiques (par exemple, l'émission a contribué à lancer Alain Souchon). Il y avait des chroniques médicales ou scientifiques et des moments de détente. Des marathons de quatre heures d'antenne, une sorte de grand fourre-tout plutôt structuré. Éliane Victor était la fille d'une cantatrice et avait elle-même une solide connaissance de la musique. En 1978, malgré son départ à la direction de l'hebdomadaire *Elle*, l'émission a continué.

Faute d'expérience directe, je ne parlerai pas d'autres genres musicaux (le jazz, avec notamment Jean-Christophe Averty, le yéyé, avec *Dim Dam Dom* ou *Âge tendre et tête de bois*, le rock, avec *Les enfants du rock*). Mais il est indispensable d'évoquer ici certains aspects essentiels pour la problématique générale de cet article : les liens avec la radio, à travers *Trente-six chandelles* ou les nombreuses transpositions du radio-crochet ; le rôle de l'image dans la promotion musicale, depuis les mises en scène des Carpentier jusqu'au vidéoclip, en passant par *Dim Dam Dom* (1965-1970) ; la constitution d'un public jeune ; l'innovation esthétique propre à une émission comme *Les raisins verts* (1963-1964) ; l'innovation formelle avec une nouvelle forme d'animation (*Les enfants du rock*, 1982-1988) ; enfin, la mode du talk-show, développée par Jacques Chancel et reprise dans un autre domaine culturel par Bernard Pivot.

5. É. VICTOR, *Profession femme*, Paris, Grasset, 2008.

## Élargissement des moyens techniques et volonté créatrice

Réalisateurs et producteurs doivent compter avec l'évolution des techniques, que leurs équipes s'approprient ou perfectionnent.

Au début des années 1950, il n'existe aucun moyen d'enregistrement. Les émissions sont filmées et émises en direct. C'est donc le cas pour les dramatiques télévisées, un des genres en vogue<sup>6</sup>, qui disposent de leur musique et de leurs musiciens. Ainsi, le compositeur Georges Delerue écrit et/ou dirige des musiques pour des dramatiques télévisées à partir de 1952<sup>7</sup>. Il raconte qu'il a dirigé, dans le studio de la rue Cognacq-Jay, la musique d'une pièce de théâtre située dans l'Antiquité ; le plateau était utilisé par les quatre caméras, et Delerue et ses musiciens, tous costumés comme les personnages de l'action, étaient placés dans la fosse qui correspondait à l'ancienne piscine du studio. Heureusement pour les musiciens, les progrès furent rapides, la télévision ayant assez vite acquis les moyens techniques permettant de mixer les sons, comme au cinéma.

Lorsque l'on a eu les moyens d'enregistrer, les éléments nécessaires aux tournages (caméras, cars vidéo, enregistreurs, etc.) étaient lourds et peu maniables<sup>8</sup>. On a de ce fait beaucoup tourné en film car les caméras film étaient bien plus légères que les gigantesques premières caméras vidéo. Celles-ci ont également évolué vers des structures bien plus légères et maniables, comme tous les appareils nécessaires au montage et à l'enregistrement des concerts et des variétés. L'ère du numérique a encore allégé tout cela, en compliquant néanmoins les manipulations.

Les premiers essais de couleur datent du début des années 1960, mais ils ont été peu nombreux. Il a fallu attendre le milieu des années 1960 pour qu'on procède à suffisamment d'essais pour déboucher sur les émissions destinées au public. La toute première a eu lieu le 1<sup>er</sup> octobre 1967 sur la deuxième chaîne d'État, qui allait devenir Antenne 2 et de nos jours France 2. Les équipes de télévision qui travaillaient pour les émissions de musique (classique, variétés, jazz, rock) ont rencontré des problèmes non spécifiques à la musique, essentiellement dus à la couleur. Le procédé Secam, alors en vigueur, n'était pas encore d'une fiabilité à toute épreuve. Les ingénieurs spécialisés qui y travaillaient ont assez vite réussi à surmonter ces écueils. Au début des années 1970, on arrivait à une qualité constante des images en couleurs. Les tâtonnements des débuts ont été d'autant plus oubliés qu'une génération de truquistes a été formée (ceux qui étalonnaient les images en direct ou dans les enregistrements devenaient de plus en plus virtuoses dans leur domaine).

Dans les réalisations pour la télévision, il y eut l'époque du tout-vidéo (de la fin des années 1970 environ jusqu'au milieu des années 1990). Ce fut l'occasion d'une grande régression dans les montages : on était obligé de faire des copies dès qu'on « collait » deux plans, alors que le montage numérique est revenu en quelque sorte au collage de plans comme on le pratiquait, avec du scotch et une colleuse adaptée.

6. P. GOETSCHEL, « Les dramatiques télévisées, lieux d'apprentissage culturel et social dans la France des Trente Glorieuses ? », in E. COHEN et M.-F. LÉVY (dir.), *La télévision des Trente Glorieuses*, Paris, CNRS Éditions, 2007, p. 113-143.

7. F. GIMELLO-MESPLOMB, *Georges Delerue. Une vie*, Hélette, Éditions Jean Curutchet, 1998, chap. 4.

8. J. BOURDON, « Les techniques de production et les professionnels à la télévision française depuis 1974 », *Réseaux*, n° 24, 1987, p. 77-97.

Depuis que nous sommes dans l'ère digitale, les Américains dominent le marché de la production avec leurs logiciels de montage qui, de fait, ont en quelque sorte ramené le montage vers la grammaire du film.

L'enregistrement de concerts a donc tout naturellement bénéficié des progrès techniques. Cependant, ce n'est pas parce que la technique s'améliore et/ou s'allège que les programmes sont susceptibles d'être meilleurs. Ils sont meilleurs s'il y a un vrai regard et une vraie écoute de la part de ceux qui réalisent ces programmes. Car que raconte-t-on quand on filme un concert ? Préférons la notion de filmer à celle d'enregistrer, même s'il s'agit d'enregistrement. Il y a deux choses qu'il faut faire passer quand on filme des musiciens au travail – que ce soit des solistes ou des orchestres n'y change rien : il faut montrer ce qui se passe chez les interprètes et donner à voir le mouvement intérieur qui anime les œuvres filmées. Faute de quoi, ce n'est qu'un simple enregistrement fonctionnel, sans âme. On peut, même avec des moyens techniques considérables, montrer ce qui se passe dans ces musiques, qu'on tourne avec deux, trois ou dix caméras.

La technique n'est que de la technique au service d'une volonté créatrice, on ne le répétera jamais assez. Si on revoit de vieux programmes musicaux (classiques ou de variétés), on s'aperçoit que, très souvent, les découpages sont moins hachés, qu'on y laisse aux plans le temps de s'accomplir et que souvent cela a mieux vieilli que certains programmes récents aux montages très (trop) rapides, au détriment de ce qui se joue dans la musique. Le progrès technique, dans ce domaine comme dans tous les domaines de la création artistique, n'apporte rien s'il ne soutient pas une réflexion sur la matière qu'on traite.

### La création musicale

Très tôt, la musique originale va entrer dans l'univers du petit écran, en particulier avec une partie des dramatiques, comme nous l'avons vu avec l'exemple de Georges Delerue. Dans ce domaine, il y a eu un coup d'éclat : la transmission le 31 octobre 1961 des *Perses* d'Eschyle dans une réalisation de Jean Prat et une musique originale de Jean Prodromidès<sup>9</sup>. Cette adaptation par Jean Prat a fait grande impression. Dans des décors hyperstylisés, des acteurs masqués jouaient ce texte magnifique, soutenus par une musique qui était plutôt un oratorio qu'une musique de scène, interprétée par un chœur et un orchestre. La dimension exceptionnelle de cette transmission est due au fait que c'était l'un des tout premiers essais de stéréophonie pour le petit écran. Bien sûr, aucun téléviseur n'était équipé pour cela. L'astuce technique a consisté à faire passer une des deux bandes par une station de la radio d'État. Était ainsi artificiellement reconstitué le spectre sonore en stéréo. Cela reprenait en quelque sorte ce qui s'était passé à la radio avec la création de *Déserts* d'Edgar Varèse en 1954. La différence, c'est que la création de *Déserts* au Théâtre des Champs-Élysées, transmise en direct, avait causé le plus grand scandale musical depuis la première du *Sacre du printemps* de Stravinski au même endroit en 1913. La musique de Prodromidès était loin de ces sommets d'originalité, mais elle marquait bien la volonté de favoriser la création dans ce qu'on appelait encore dramatique et qui s'appellerait bientôt téléfilm.

9. B. SERROU, *Jean Prodromidès. L'opéra passionnément : entretien*, Paris-Bry-sur-Marne, Michel de Maule-Institut national de l'audiovisuel, 2007.

Il y a aussi eu des compositions *ad hoc*. Un des premiers compositeurs de musique de films de l'histoire du cinéma en France, Jean Wiener, est ainsi devenu un des pionniers de la musique pour le petit écran<sup>10</sup>. Compositeur de partitions pour les premiers films sonores, il se met à écrire des musiques pour les nombreuses émissions brèves qui commencent à peupler les quelques heures d'écran, programmes destinés à meubler les intervalles entre des émissions plus longues. On les appellera bientôt des interludes. Un des premiers exemples est celui des improvisations de Jean Wiener pour les *Histoires sans paroles*. Cette série d'émissions due à Solange Peter, une des premières femmes à réaliser pour le petit écran, démarre en 1964. Jean Wiener, fabuleux improvisateur dont le talent est connu dans ce domaine depuis les années 1920, s'en donnera à cœur joie pendant presque vingt ans, de 1964 à 1982, avec quelques interruptions. À l'origine, ces films sont des montages de séquences tirées de films burlesques américains muets. L'autre interlude à la longue vie est *Le petit train*, dont la musique, signée Marc Taynor « et ses cow-boys motorisés », est la reprise d'une chanson américaine. Sa diffusion commence en 1960 et dure sous diverses formes jusqu'en 1974. Ce genre d'émission disparaît au fur et à mesure de l'évolution des programmes qui, de quelques heures par jour, passeront à une prise d'antenne toute la journée à partir du milieu des années 1970. Toutefois, des musiques originales sont aussi créées pour certains génériques. On pense par exemple au générique quotidien d'ouverture et de fermeture d'Antenne 2, de 1975 à 1983, élaboré par le dessinateur Jean-Michel Folon et le compositeur Michel Colombier. Il y aurait une histoire à faire des génériques, qui peuvent être un espace de création mais ont également une fonction toute particulière dans le média de flux qu'est (ou était !) la télévision.

Ce nouveau moyen d'expression qu'est la télévision a-t-il suscité la création d'œuvres écrites spécialement pour lui en matière d'opéra, genre qui peut conjuguer les ressources les plus spectaculaires de l'image et du son ? Les Américains, qui ont pris le relais des Allemands après la guerre pour tout ce qui était novateur sur le plan technique, ont de 1949 à 1964, sur une de leurs chaînes, la NBC, une case de programmes permettant de commander des opéras écrits pour le petit écran. On ne peut dire que les images étaient toujours d'une grande inventivité, car c'était souvent l'enregistrement à plusieurs caméras d'une œuvre donnée quand même sur une scène. Cependant, quelques compositeurs de tout premier plan se sont risqués dans le genre. Le premier à ouvrir le bal est Gian Carlo Menotti, en 1951, avec *Amahl and the Night Visitors* (*Amahl et les visiteurs de la nuit*). Le succès de cette transmission incite les responsables de la chaîne concurrente, CBS, à commander une œuvre à un grand compositeur d'une génération antérieure, le Tchèque en exil Bohuslav Martinu. Cela donne *The Marriage*, d'après la pièce de Gogol. Martinu n'en reste pas là puisque, peu de temps après, la télévision donne son opéra *When Men Live By*. Le succès d'*Amahl* incite les dirigeants de la NBC à commander un opéra à Lukas Foss, *Griffelkin*, en 1955.

Il faut attendre encore quelques années pour que le plus célèbre compositeur de son temps, Igor Stravinski, écrive à son tour pour la télévision. Il adapte un épisode de la Bible, *The Flood* (*Le déluge*). L'œuvre est commandée par CBS et transmise en

10. J. WIENER, *Allegro appassionato*, Paris, Fayard, 2012 ; M. DREYFUS et N. VIET-DEPAULE, « Jean Wiener », in C. PENNETIER (dir.), *Le Maitron. Dictionnaire biographique, mouvement ouvrier, mouvement social*, t. 12, « Tc-Z », Ivry-sur-Seine, Éditions de l'Atelier, 2016.



1962. Elle est suivie par deux nouvelles œuvres de Gian Carlo Menotti : *Labyrinth* (NBC, 1963) et *Martin's Lie* (CBS, 1964).

En Grande-Bretagne, la BBC, première chaîne à diffuser des extraits d'opéra en 1936, et même la chaîne privée ITV, commandèrent elles aussi nombre d'opéras. La dernière œuvre écrite pour la BBC est *Owen Wingrave*, opéra de Benjamin Britten<sup>11</sup>. Il est donné sur la deuxième chaîne anglaise en 1971. À cela s'ajoutent six opéras d'une heure commandés par Channel 4 en 1989.

Et la France dans tout cela ? Il faut attendre 1994 et la volonté du responsable de la production de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), Claude Guizard, pour que naisse l'unique œuvre du genre spécifiquement composée pour le petit écran. *La jeune fille au livre* est le fruit d'une collaboration entre le compositeur André Bon, le librettiste Michel Beretti et le cinéaste Jean-Louis Comolli. Guizard voulait une série. En fait, l'INA a produit une version télévisuelle de *L'heure espagnole* de Maurice Ravel réalisée par François Porcile, mais après ces deux opus, la série s'est arrêtée. Les œuvres composées pour le petit écran dans les pays anglo-saxons ont donné des œuvres intéressantes ; en France, comme souvent, on a entamé quelque chose et l'on n'a pas continué.

Mais revenons en arrière. À la RTF existait une sorte de « village gaulois » : le Service de la recherche<sup>12</sup>. Il était issu du Club d'essai de la radio, une entité expérimentale dérivée du Studio d'essai créé par Pierre Schaeffer pendant l'Occupation dans le cadre de la radio de Vichy, qu'il avait animé de 1943 à 1945. Au départ, le Studio d'essai avait été englobé dans le Club d'essai que dirigeait le poète Jean Tardieu. Schaeffer sera plus connu par la suite pour ses travaux de musique concrète menés avec Pierre Henry, lequel deviendra le maître incontesté en la matière. Après quelques tribulations qui le conduisent en Afrique, il revient à Paris et crée le Service de la recherche, d'abord logé rue de l'Université, au terme d'une subtile manœuvre dans la toute nouvelle Maison de la radio (1963), enfin dans des locaux situés non loin de là, avenue du recteur Poincaré.

C'est un lieu de création tous azimuts. Il y a aussi bien du dessin animé (naturellement expérimental...) que des documentaires sur des sujets variés. L'idée générale est que les gens soient libres de créer, mais surtout de créer de manière originale. Mais l'idée véritable derrière tout cela est qu'il convient de créer comme le patron le souhaite. Le lieu fonctionne comme une cour au centre de laquelle se trouve Pierre Schaeffer. Son premier talent est de savoir s'entourer. Pour le reste, son œuvre est mince, malgré la quantité de titres qui constituent son catalogue. Cet homme était un entrepreneur, capable d'utiliser beaucoup de talents dont souvent il signe les travaux. Il en est sorti certaines belles choses et beaucoup d'œuvres que le temps s'est chargé de faire oublier.

Le meilleur de ce service très à part dans l'ORTF est en fait le Groupe de recherches musicales (GRM), qui allait devenir le GERM et être rattaché à Radio France. Ses membres sont censés collaborer à la bande sonore des productions de la

11. J. BARNES, *Television Opera: The Fall of Opera Commissioned for Television*, Woodbridge, The Boydell Press, 2003.

12. P. NORD, *Le New Deal français*, Paris, Perrin, 2016 ; J. TOURNET-LAMMER (dir.), « Pierre Schaeffer 1910-1995. La traversée d'un siècle », *Cahiers d'histoire de la radiodiffusion*, n° 107, 2011 ; M. KALTENECKER et K. LE BAIL (dir.), *Pierre Schaeffer. Les constructions impatientes*, Paris, CNRS Éditions, 2012, en particulier P. LANGLOIS, « Une pensée de l'image », p. 179-188.



maison et composer des œuvres indépendamment des productions maison. Dans ce village gaulois à l'intérieur du village gaulois, des compositeurs plus ou moins adeptes de la musique électroacoustique travaillent dans le recueillement, avec la modestie des vrais artisans. Ils formaient, à mes yeux, le groupe le plus sympathique de cet ensemble hétéroclite. On peut retenir les noms de François-Bernard Mâche (par ailleurs grand helléniste), Guy Reibel, Bernard Parmeggiani, François Bayle, Robert Cohen-Solal (l'homme de la bande sonore des *Shadoks*, d'impérissable mémoire), Ivo Malec et bien d'autres. Iannis Xenakis a fait un temps partie de cet ensemble, mais est vite parti vers des aventures plus personnelles.

Un de ces compositeurs, Luc Ferrari<sup>13</sup>, réussit, dans le cadre du Service de la recherche, à produire en 1965-1966 une émission sur la musique contemporaine destinée à l'antenne, qui a marqué la seconde moitié des années 1960 : *Les grandes répétitions*. Réalisé par Gérard Patris, par ailleurs gendre de Schaeffer, chaque film permet de suivre le travail d'un chef comme Hermann Scherchen, la composition d'un auteur très à part comme Edgar Varèse ou le portrait d'Olivier Messiaen, entre autres. Peu de programmes, en vérité, mais d'une belle qualité que l'on a, depuis, beaucoup perdue. La durée de tournage n'est alors pas un problème car les équipes sont payées à l'année. Les temps de travail peuvent être calculés selon la difficulté de chaque film. C'est pourtant à peu près à cette époque que la direction de l'ORTF commence à vouloir « rationaliser » le travail audiovisuel. Le département de la production du Service est chargé par elle de calculer les prix de revient par catégories d'émissions. Inévitablement, à partir du moment où l'on se met à classifier les programmes, on commence à créer des cadres plus stricts de production : à chaque durée de programme doit correspondre une durée de travail, donc un budget. Des catégories est sortie la norme et, comme on le sait, la norme ne va pas bien avec la création. En 1974, le Service de la recherche a été absorbé dans une grande entité, l'INA, mêlant les archives de la télévision, le Groupe de recherche musicale et les autres départements. Et Pierre Schaeffer, qui avait lancé le regroupement, en a été victime, en somme. Quand il prend sa retraite, l'INA n'a plus rien à voir avec ce qu'il a créé.

## Les retransmissions de concerts ou de festivals

Au début des années 1950, il s'agit uniquement de diffusions en direct. Par exemple, le musicographe Jacques Bourgeois réalise, le 22 janvier 1950, une adaptation d'un opéra d'Hector Berlioz, *La damnation de Faust*<sup>14</sup>. Les retransmissions en direct continuent jusqu'à aujourd'hui. C'est au milieu des années 1950 que commencent les enregistrements de concerts classiques.

Il faut toutefois attendre les années 1960 pour que la programmation de l'unique chaîne alors en fonction inclue des moments musicaux institués. Naturellement, les orchestres dépendant de la RTF, devenue ORTF en 1964, l'Orchestre national et l'Orchestre philharmonique, sont les premiers à être filmés. Faisant partie de la maison qui englobe radio et télévision, ils sont bien entendu mis à contribution. Les

13. Voir : <http://www.cdmc.asso.fr/fr/ressources/compositeurs/biographies/ferrari-luc-1929-2005>.

14. D. FRANCFORT, « Vous avez dit "classique" ? La musique classique à la télévision française des années 1950 aux années 1990 », *Le Temps des médias*, n° 22, 2014, p. 108.

enregistrements de concerts sont de mieux en mieux réalisés, sous la direction de réalisateurs tels que Yves-André Hubert ou Edmond Lévy – ce dernier, doté d'une très sérieuse formation musicale en plus de sa formation cinématographique, est également l'auteur de six documentaires musicaux de 1975 à 1989.

Avec le fractionnement de l'ORTF en sept sociétés publiques que le nouveau président de la République Valéry Giscard d'Estaing fait voter par le Parlement en 1974, le Service de la musique de la télévision disparaît. La musique garde cependant un droit de cité à l'antenne durant un certain temps.

En effet, si le nouveau système fait une large place à des gestionnaires qui veulent appliquer des schémas de calcul commercial comme ils auraient géré une usine ou un ministère, subordonne les programmes à une logique économique, introduit la concurrence entre les chaînes, il maintient toutefois les missions de service public. Le cahier des charges assigné à chaque chaîne prévoit donc un certain coefficient de programmes culturels et, parmi eux, de programmes musicaux. Ce sont avant tout des concerts enregistrés, mais pas seulement. Les émissions musicales sont incluses dans le cahier des charges, mais l'étrange objet filmique appelé documentaire musical peut lui aussi entrer dans ces cases culturelles, le doit même.

Au début, tout ceci fonctionne bien. Dans les années 1970 et au début des années 1980, quand il n'y a que trois chaînes, on peut ainsi regarder des concerts l'après-midi du dimanche, sur la troisième chaîne, après une émission magique qui s'appelle *Ouvert le dimanche*. En *prime time* – comme on le dirait maintenant – il y a des concerts télévisés le dimanche à 18 heures. Un programmateur d'antenne d'une grande chaîne dirait de nos jours que c'est impossible. Eh bien, c'était possible. Plus tard, cette case de programmes est dévolue à des divertissements plus tournés vers le grand public, et le concert se retrouve diffusé le soir, en général vers 22 h 30. Les années 1980 sont donc une période relativement favorable pour la musique de concert à l'écran. Deux chaînes particulièrement lui laissent de la place dans la grille des programmes : Antenne 2 et FR3, avec des émissions régulières, comme *Musiques au cœur* sur Antenne 2 ou les concerts filmés sur la troisième chaîne.

Cette dernière conserve aussi la possibilité de réaliser des documentaires à sujets musicaux. Ces programmes sont déjà en passe de donner des maux de tête aux décideurs : faut-il les considérer comme faisant partie des documentaires ou des programmes musicaux ? Ils sont le type même de ce qu'on appelle de nos jours des « programmes transversaux ». En clair : ils sont assis entre deux chaises. Pourtant, des réalisateurs parviennent à faire passer des programmes qui sont autre chose que de la musique enregistrée. Cela n'ôte rien à la qualité des concerts filmés, mais c'est une ouverture vers des programmes libres, où l'invention personnelle est admise. Les responsables de cette case de programmes sont, dans l'ensemble, de réels connaisseurs de la musique.

Toutefois, une stratification des horaires finit par s'installer, dont j'emprunte la description à un responsable belge de l'Observatoire européen de l'audiovisuel : « Les programmes musicaux, qu'il s'agisse de musique classique ou de rock, sont [...] cantonnés dans les tranches horaires secondaires (début de soirée, fin de soirée, samedi et dimanche après-midi...). Seules les émissions de variétés, dont les paillettes conservent la mémoire des scènes de music-hall chères aux familles

bourgeoises de l'entre-deux-guerres, trouvent régulièrement leur place aux heures de grande écoute<sup>15</sup>. »

## Les émissions musicales

En 1951, la direction des programmes télévisés de la RTF décide de faire appel à des personnalités du monde musical connues comme journalistes, présentateurs ou cinéastes. Des émissions musicales naissent qui se distinguent en termes d'approche et de format : présence ou non des musiciens et des compositeurs, initiation à la musique, perspective plus documentaire, etc.

Bernard Gavoty, organiste, musicographe et critique musical (qui signe Clarendon ses chroniques dans *Le Figaro*), commence par faire des entretiens pour l'information. Il crée bientôt l'émission *Les grands interprètes*, mais aussi *Initiation à la musique*. En 1968, la fusion des deux programmes, qui présentent des concerts ou des solistes, donne l'émission *Au cœur de la musique*. Cette émission dure jusqu'en 1972. À partir de septembre 1954, la compositrice Lucienne Bernadac présente et produit *Musique pour vous*, magazine à visée didactique enregistré en studio qui continue jusqu'en 1969<sup>16</sup>.

Une nouvelle génération de séries musicales apparaît à partir du milieu des années 1960. Parmi les émissions importantes on compte *Les grands maîtres de la musique* réalisée par Gérard Herzog<sup>17</sup>. De 1966 à 1970, le pianiste Pierre Vozlinsky produit à son tour une émission musicale, *L'homme et sa musique*. En 1968, il est nommé chef du service de la musique à la télévision. Sous ses auspices est lancée, à la fin de la décennie, la coproduction européenne en douze épisodes, *Les concerts historiques*, au sein de *Micros et caméras*. Il coordonne en 1970 l'année Beethoven qui permet à un large public d'accéder aux œuvres de Beethoven à des heures de grande écoute. Le changement se poursuit avec la création, par le compositeur Maurice Le Roux, de *Arcana, connaissance de la musique*. De 1968 à 1981, cette émission permet l'analyse d'œuvres ou l'évocation de compositeurs importants. Elle est, à partir de 1974, produite par TF1. Avec *Arcana*, Maurice Le Roux permet aux téléspectateurs, non seulement d'aborder certaines œuvres importantes du répertoire, mais aussi de connaître des compositeurs de leur temps qui, autrement, n'auraient jamais eu accès à un public plus large que celui des concerts du Domaine musical, association fondée en 1954 par Pierre Boulez, qui a contribué jusqu'en 1973 à faire connaître tant et tant de compositeurs du XX<sup>e</sup> siècle à des mélomanes<sup>18</sup>.

En 1979, une des chaînes, FR3, propose au cinéaste François Reichenbach, lui-même musicien, de réaliser une émission sur la musique, classique et autres. Il y brosse le portrait de grands musiciens avec des invités en plateau. Cela donne *Grâce à la musique*, dont la vie sera brève (jusqu'en 1980). Suit la série d'émissions d'Ève Ruggieri sur Antenne 2, puis France 2 : *Musiques au cœur*, de 1982 à 2009, un exemple de longévité dans ce domaine très à part dans la programmation. Alain Duault, un temps son partenaire dans les présentations, quitte l'émission (et la

15. A. LANGE, *Stratégies de la musique*, Bruxelles-Liège, Pierre Mardaga éditeur, 1995 [1986], p. 107.

16. Voir : <https://inatheque.hypotheses.org/13159>.

17. Il avait participé aux recherches de Pierre Schaeffer.

18. J. AGUILA, *Le domaine musical. Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris, Fayard, 1992.

chaîne) pour lancer sur FR3 *Musique et compagnie* (1987-1994). Le principe de la plupart de ces émissions est souvent le même : des parties musicales entrecoupées de présentations en plateau. Parfois, la formule fonctionne très bien, parfois moins bien. L'intérêt de ces programmes est de faire connaître au plus grand nombre de nouveaux interprètes et des œuvres méconnues ou inconnues. Cependant, ce qui au départ peut sembler un montage d'entretiens et de musique filmée devient plus d'une fois un terrain propice à de vraies créations audiovisuelles dirigées par des réalisateurs inventifs.

Ces émissions sont des variantes uniquement axées sur la musique classique du populaire *Grand Échiquier* de Jacques Chancel, dont je souhaite aborder maintenant la portée générale.

La télévision a sans doute contribué à faire sortir la musique classique d'un certain enfermement culturel, par la mise en dialogue de différents genres et personnalités au sein d'émissions comme *Le Grand Échiquier*. Après le bref banc d'essai qu'a été *Grand amphi*, l'émission de Jacques Chancel, journaliste et animateur de radio venu au petit écran, repose de 1972 à 1989 sur le mélange des genres, permettant à des publics populaires de découvrir la musique classique et à des publics plus intellectuels de découvrir la chanson de qualité<sup>19</sup>. Elle contribue aussi à mettre en lumière la figure du chef d'orchestre, qui, dès l'avènement du disque, a été passablement reléguée dans l'ombre au profit des interprètes<sup>20</sup>. De même, depuis 2010, France 3 propose *Musiques en fête*, « trois heures de spectacle non-stop mêlant airs d'opéra et chansons populaires », en direct du plus vieux festival lyrique français : les Chorégies d'Orange. L'idée est celle d'une musicienne, alors directrice de l'unité spectacles de la chaîne, Pascale Dopouridis. Elle « s'associe avec la maison de production Morgan, spécialisée dans le divertissement<sup>21</sup>. » Elle modifie l'espace du théâtre antique pour rapprocher musiciens et chanteurs du public et constitue une troupe de musiciens classiques. L'émission est reprise par certains pays de l'Eurovision et diffusée en simultané sur France Musique et à Marseille sur grand écran.

## De la multiplication des chaînes à Internet : quel bilan ?

En 1983, une enquête internationale comparative est menée sur la place de la musique (toutes les musiques) au sein des programmes télévisés au cours d'une même semaine. En France, elle est de 5,23 % contre 11,08 % en Allemagne et 12,39 % en Italie<sup>22</sup>. Voici quelques éléments pour apprécier ce qui s'est passé depuis.

Les chaînes se sont multipliées. Cela a bien commencé, avec une chaîne cryptée privée qui a vite acquis sa place au soleil et énormément contribué à la production cinématographique : Canal Plus, inaugurée en 1984. Sept ans plus tard, se met en place Arte, cette *joint-venture* franco-allemande destinée à donner des programmes culturels dans les deux pays. Arte a un peu développé ses programmes musicaux,

19. France 2 a repris *Le Grand Échiquier* à partir de 2018, l'émission étant animée par Anne-Sophie Lapix.

20. M. COMBES et J. POPELARD (dir.), « Figures du chef d'orchestre », *Transposition. Musique et sciences sociales*, n° 5, 2015.

21. P. HEDRICH, « Musiques en fête », *TéléObs*, 18 juin 2015.

22. A. LANGE, *Stratégies de la musique, op. cit.*, p. 108.

surtout de musique classique et de jazz, avec par exemple un concert filmé le dimanche en fin d'après-midi.

Dans la foulée, il y eut une floraison de chaînes, jusqu'à ne plus pouvoir même les compter. À partir de là, les chaînes de la télévision publique se mettent à jouer un drôle de jeu afin d'attirer le maximum de spectateurs et ce, quel que soit le genre de programmes produits – et donc de publicité, puisque la subvention, c'est-à-dire la redevance, ne suffit plus pour produire assez de programmes.

Le ver est dans le fruit. Bien sûr, des chaînes spécialisées sont aussi créées. Parmi elles, des chaînes consacrées à la musique. La première s'appelle Muzzik, créée en 1996. Elle commande de nombreux programmes de concerts, ainsi que des documentaires à sujets musicaux. Mais elle est fusionnée en 2002 avec une autre chaîne, Mezzo (créée en 2001), qui fait partie du groupe Canal. Mezzo est une entité spécialisée en musique – musique classique, jazz, musique traditionnelle (très peu). Elle est à présent doublée par Mezzo HD qui, comme son nom l'indique, est diffusée exclusivement en haute définition et commande ou achète d'autres programmes que sa chaîne créatrice.

On pourrait se dire qu'avec Arte, Mezzo et les chaînes de service public qui subsistent – France 2, France 3, France 5 – la musique a de beaux jours devant elle. Cela ne correspond guère à la réalité. Loin est le temps où Charles Imbert, responsable de la musique à FR3 dans les années 1980, pouvait dire à quelqu'un qui le critiquait d'avoir un programme vu par 1 ou 2 % des spectateurs : « Je ne connais pas beaucoup de concerts qui aient 300 000 spectateurs. » Cet argument a refait surface dans un billet du site de France Musique en 2017, qui note alors, pour l'été 2016, que les audiences de *La boîte à musique*, programme du pianiste et compositeur Jean-François Zygel, ont été « stables (400 000 téléspectateurs en moyenne, soit 5,5 % des parts d'audience). Une stabilité d'autant plus louable du fait de l'ancienneté de l'émission [...] et de sa diffusion en deuxième partie de soirée <sup>23</sup> ».

Que se passe-t-il réellement ? Si l'on évalue le coefficient de temps consacré à la musique de concert sur les chaînes du service public et Arte en application de leurs cahiers des missions et des charges de 2009, on arrive peut-être à 2 ou 3 % pour Arte, et moins sur les chaînes du service public. Ces programmes sont diffusés pour la plupart en pleine nuit ou durant la période estivale. Destination inavouée : les insomniaques et ceux qui peuvent enregistrer les programmes. Également, depuis une dizaine d'années, les utilisateurs de la télévision de rattrapage (*replay*) par l'accès à un réseau interactif ou aux sites web ou réseaux numériques des chaînes. Cependant, quand on en fait le reproche aux dirigeants de ces chaînes, ils disent observer le cahier des charges qu'on leur a imposé. Bien sûr, celui-ci n'a pas précisé l'heure à laquelle devait passer la musique. En outre, alors que, des années durant, les grands orchestres et l'Opéra de Paris avaient des accords avec les chaînes d'État qui devaient programmer leurs concerts et leurs représentations, à présent cela semble se négocier au coup par coup.

23. N. MOLLER, « Quelle place pour la musique classique à la télévision ? », site de France Musique, 30 janvier 2017 : <https://www.francemusique.fr/musique-classique/quelle-place-pour-la-musique-classique-la-television-32108>. L'émission animée durant l'été par Jean-François Zygel sur France 2 a été créée en 2006.

Les responsables de programmes de ces chaînes ont également, en plus de l'audimat, découvert les beautés du *star-system*. Le temps où trois ténors faisaient leurs tournées dans le monde entier et où les télévisions se bousculaient pour diffuser leurs prestations fut un moment béni, mais aussi le début de bien mauvaises habitudes. Il n'y en a plus que pour les têtes d'affiche. Vedettes en musique, comme vedettes de cinéma. Tout est bon pour attirer le chaland. Avec toujours le même argument : « mon public n'aimera pas ça » ou « mon public aimera ça ». Bien entendu, nul ne sait réellement ce que le public aime ou n'aime pas, mais c'est le petit pouvoir des chefs, ou plutôt des sous-chefs. Ces responsables sont en fait comme les chefs de rayon dans les grands magasins : des sous-fifres qui commandent à des sous-fifres encore plus bas dans l'échelle de la hiérarchie de leur entreprise. C'est ainsi que tant de projets intéressants passent à la trappe, faute de commande de ceux qui pourraient les aider.

On objectera qu'il y a Mezzo, et Arte. Certes, mais Arte n'est pas insensible aux sirènes de l'audimat et, quant à Mezzo, si l'on regarde bien, la majorité des programmes est constituée d'achats en provenance de tous les pays possibles. Il est vrai que la programmation offre souvent de vrais bijoux musicaux, mais les commandes et les coproductions de cette chaîne avec les sociétés de production françaises sont en moindre quantité que ne le souhaiteraient les orchestres, les opéras de région, les producteurs et les réalisateurs. Quelques enregistrements de grands concerts et de représentations scéniques rattrapent cela, mais ils ne représentent pas la majorité du temps d'antenne. Quant à Arte, la musique y est réduite à la portion congrue, quand bien même la situation y est meilleure que sur les chaînes publiques.

La culture musicale télévisuelle a été laissée en bonne part à diverses petites chaînes que tout le monde ne reçoit pas obligatoirement (certaines ne peuvent être vues que si on a souscrit à un abonnement sur le câble). Dans toute cette offre, le téléspectateur peut effectivement voir et entendre de belles choses, mais il lui faut lire les programmes avec une attention soutenue car les pépites se cachent parfois à des heures impossibles, et mettre en route son enregistreur numérique. Sinon, c'est condamner ces programmes à la mort télévisuelle, c'est-à-dire à l'abandon.

Il reste une alternative pour les amateurs de musique : Internet. Le réseau informatique qui gouverne le monde a des coins et des recoins où la culture, l'art ont droit de cité. Il existe ainsi un gigantesque catalogue de musique filmée, avec de grands interprètes, célèbres et moins célèbres : YouTube. Vous souhaitez voir (ou revoir) jouer Arthur Rubinstein ou Martha Argerich, Isaac Stern ou Mstislav Rostropovitch, en quelque sorte rien que pour vous ? Ce site vous les apporte à domicile. Si votre écran mais aussi et surtout vos écouteurs sont de qualité, vous aurez droit à un concert idéal. Évidemment, ceci ne concerne pas tous les spectateurs potentiels, car tout le monde n'a pas encore accès à Internet. C'est d'ailleurs une des différences de statut au sein du public, pour reprendre le titre d'un roman de Hemingway : *To have and have not*, en avoir ou pas.

Cependant, avec Internet, c'est tout un monde qui s'ouvre à nous depuis une dizaine d'années. Les moteurs de recherche sont un des éléments de ce monde. Le streaming en est un autre, qui prend de plus en plus d'importance. *Streaming* signifie : coulant en continu. Il s'agit donc de vrais émetteurs de télévision réservés uniquement au Net. Arte a été un des pionniers en la matière. On peut non seulement revoir des programmes récents ou moins récents sur le site de cette chaîne,



mais on peut encore y voir des programmes conçus spécialement pour le streaming. Les concerts en font partie et on en reçoit bien plus que sur son téléviseur. Ce n'est pas la seule chaîne à s'être « installée » sur Internet. Des chaînes spécifiques existent à présent, la France en compte un certain nombre, elles ont leurs spectateurs-auditeurs. La musique y a trouvé une place qu'elle avait perdue sur le petit écran de nos appartements. Ceux qui sont assez doués en électronique basique savent aussi transférer les émissions en streaming sur leur téléviseur, grâce aux box diverses et variées. Toutefois, l'écoute en streaming concerne moins la télévision que des sites comme Spotify, et le téléchargement constitue sans doute une pratique plus courante que le visionnage d'Arte sur Internet. Dans un deuxième temps, on peut se demander quel est aujourd'hui le vecteur d'écoute ou de visionnage privilégié par le public de mélomanes classiques : quelle place reste-t-il pour le concert, respectivement le disque, la radio ou la télévision, face au Web (téléchargement ou streaming) ? Les études périodiques du ministère de la Culture sur les pratiques culturelles des Français à l'ère numérique en donnent une idée concernant la musique enregistrée : la dimension générationnelle des comportements et des goûts musicaux d'une part, la chute massive du disque d'autre part sont impressionnantes ; sur Internet, il y a des titres différents, moins de stars et plus de labels indépendants. « Les différences observées dans les modes de consommation en ligne et sur le marché physique rappellent que les acheteurs de disques n'ont souvent ni le même âge ni le même pouvoir d'achat ni le même rapport aux contenus que les personnes qui écoutent de la musique sur une plate-forme en accès gratuit. [...] Face à une situation d'hyperchoix, les consommateurs d'aujourd'hui ne sont pas plus égaux que ne l'étaient les consommateurs d'il y a cinquante ans face à une offre culturelle limitée et plus difficile d'accès <sup>24</sup>. » Je n'ai pas vu d'étude comparable sur la télévision.

Dans cette esquisse très provisoire, j'ai mis l'accent sur l'évolution, sur une longue période, de la télévision française, à la fois comme porteuse d'expressions musicales existant ailleurs et comme créatrice, soit de formats spécifiques, soit d'œuvres musicales. Je me suis interrogé sur la marginalisation récente de la mission musicale des chaînes du service public, donc sur les politiques de leurs dirigeants comme sur le contournement des cahiers des charges négociés avec les organismes de régulation. J'ai évoqué les possibilités ouvertes par la spécialisation des chaînes récentes et les usages d'Internet, qui vont de pair avec l'affaiblissement de la télévision linéaire, mais sans traiter du piratage en ligne qui concerne bien la musique. J'ai laissé de côté le rôle du service public comme acteur culturel, la question des liens entre télévision et organisateurs de manifestations culturelles, la place des échanges internationaux – via l'Eurovision – ou des coproductions dans la reconfiguration d'une forme de « géopolitique » des hiérarchies musicales. Beaucoup de questions restent ouvertes, en particulier celle de la place de la télévision française dans le champ de la production musicale. Cette dimension est encore peu prise en compte dans les quelques travaux que j'ai pu consulter. On pourrait se demander quel est l'impact de ces émissions et retransmissions de musique classique ou contemporaine sur l'économie du disque (de même qu'on a cherché à mesurer l'effet Bernard Pivot

24. O. DONNAT, « Évolution de la diversité consommée sur le marché de la musique enregistrée, 2007-2016 », 11 novembre 2018, en ligne : <https://www.culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-de-synthese/Culture-etudes-2007-2019/Evolution-de-la-diversite-consommee-sur-le-marche-de-la-musique-enregistree-2007-2016-CE-2018-4>.



sur les ventes de livres). On pourrait également s'interroger sur l'effet de la télévision quant à l'élargissement de la réception mais aussi de la perception de la musique classique et de l'opéra. Sur un autre plan, on pourrait examiner de quelle manière la télévision a contribué au fait que la musique, après avoir dû passer par l'enregistrement pour acquérir une certaine visibilité dans le champ de la production artistique, doit désormais recourir de façon systématique à l'image (pochettes de disque, presse spécialisée et fanzines, posters jusqu'aux variétés et aux clips).

La musique et la télévision en France, c'était donc a priori et sur le papier un mariage séduisant. Restait à savoir s'il y aurait durablement une diversité offerte et des dispositifs « qui favorisent ou non le goût pour l'exploration curieuse<sup>25</sup> ». Tout cela a pu exister à certains moments de cette histoire, et je l'ai noté ici. Mais c'était un mariage de raison et, comme souvent en pareil cas, il est devenu un mariage sans passion.

---

25. O. DONNAT, « Évolution de la diversité consommée... », *op. cit.*