

Vendredi 25 mai 2018 à l'Opéra de Limoges

Rencontre professionnelle

Musiques d'aujourd'hui : Servir la création sur un plateau

La création musicale au service de la scène

En introduction, le compositeur Alain Voirpy dresse, de l'école de Charlemagne aux temps modernes, une riche synthèse de la place variable accordée à la musique et des rapports nécessaires entre créateurs et le pouvoir ou les institutions. Plutôt qu'un résumé qui en gâterait l'expression et l'élan, tentons, pour rester succinct, un survol en raccourci : le florentin Lully inventa l'opéra français pour augmenter la gloire et le rayonnement du Roi Soleil et supprima toute concurrence en obtenant que l'Académie royale de musique ait le monopole des représentations d'Opéra ; Bach eut des démêlés avec les bourgeois de Leipzig ; Haydn composait à temps plein pour le prince Esterhazy et attribuait à son enfermement l'originalité de son style ; Mozart, chassé à coups de pieds par l'archevêque de Salzbourg, fit de son mieux, à Vienne, pour satisfaire Joseph II qui trouvait pourtant qu'il y avait « trop de notes » dans ses opéras. Beethoven sut s'entourer de mécènes pour n'avoir de comptes à rendre à personne ; il n'en créa pas moins le mythe de l'artiste payant son indépendance au prix fort. Wagner suscita la générosité de Liszt, de Wesendonck et de quelques autres amis fortunés avant de faire la conquête de Louis II de Bavière. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle on vit apparaître des compositeurs qui, jouissant d'une fortune personnelle ou exerçant une activité parallèle (organiste, enseignant, critique) pouvaient produire selon leurs conceptions esthétiques sans se préoccuper outre mesure de l'accueil du public ; au point que le succès immédiat devint suspect...

Vincent d'Indy jugeant que, pour avoir quelque valeur, une œuvre devait être un enseignement pour le public, condamnait les productions « mercantiles ». C'était oublier qu'en dehors des commandes passées à de rares compositeurs consacrés (comme le Verdi de maturité), les théâtres lyriques ne payaient pas d'avance les ouvrages qu'ils acceptaient de représenter. Les éditeurs n'achetaient que ce qui pouvait leur rapporter et la rétribution du compositeur et des librettistes dépendait du nombre de représentations. Le XX^e siècle a voulu rompre avec cette obligation de succès afin de laisser les compositeurs libres d'inventer en étant plus visionnaires que pragmatiques. La création par André Malraux d'un Ministère de la Culture favorisa la création et sauva l'avant-garde de la précarité. Mais ce droit à l'insuccès sans conséquence pécuniaire a engendré une indifférence des créateurs à la réception de leurs travaux et, se prévalant de la légende dorée des chefs-d'œuvre mal accueillis, se sentent légitimement en position de refuser aux institutions le droit de juger ce qu'elles paient.

Il est facile d'imaginer que Wagner n'aurait jamais pu composer la *Tétralogie*, s'il lui avait

fallu en soumettre le projet à la direction de l'Opéra de Munich ou de Vienne. On lui aurait répondu que la mise en scène en serait impossible, que la qualité littéraire du livret était médiocre, la durée excessive et le succès plus qu'incertain. Sans parler de l'avis préalable du ténor pressenti pour chanter Siegfried ! Seulement, il ne faut pas oublier que Wagner est une exception souvent imitée et, jusqu'à présent, jamais reproduite.

La première table ronde, **Compositeurs et Institutions**, menée par Alain Mercier, directeur de l'Opéra de Limoges, évoque les difficultés de la création musicale contemporaine face au contexte institutionnel car la présence artistique au sein des structures culturelles ne va pas de soi.

Après avoir constaté que la création musicale est présente dans la plupart des institutions, en dépit des idées reçues, Alain Mercier s'adresse à la compositrice Suzanne Giraud qui rappelle que si l'exploitation du répertoire (le Musée) est légitime et rentable, il faut aussi créer pour laisser une trace ; et là, entre le musicien et l'institution, c'est l'histoire de l'œuf et de la poule. Un compositeur qui se présente avec un projet tout ficelé se verra opposer le désir légitime de son interlocuteur d'avoir sa part d'initiatives. Alors commence un cheminement parallèle : le compositeur a certes besoin de temps pour concevoir et écrire ainsi que d'une liberté raisonnable, mais il doit rester ouvert à un dialogue avec l'organisateur qui lui a besoin de répondre à des impératifs de programmation. Il doit aussi aller vers le public qui n'a pas idée de ce que représente l'acte de composer sans pour autant déflorer ce qu'il est en train de concevoir car, parler de ce qu'on entrevoit seulement peut en briser le surgissement. Au moment de la réalisation, le compositeur doit parer aux problèmes concrets (indisponibilité d'un interprète, réécriture d'un fragment) et l'organisateur doit avoir conscience de ces impératifs de dernière heure.

Alors que la relation entre un compositeur et une institution peut s'étendre sur plusieurs mois, voire plusieurs années qui correspondent au temps de l'écriture, témoigne Jean-Michaël Lavoie, directeur musical de l'ensemble instrumental Ars Nova, le chef d'orchestre doit souvent se contenter de recevoir une partition totalement achevée quelques jours avant les répétitions et disposer ainsi d'un temps beaucoup trop court pour comprendre ce que le compositeur a conçu et ce qu'il attend. « Il faudrait des échanges plus en amont, ce qui nécessiterait de nous aligner sur le temps d'écriture afin de pouvoir accompagner sans contraindre et... prévoir ce qui ne peut pas être prévu. Nous avons lancé un laboratoire avec un danseur et un compositeur depuis 6 mois nous échangeons fructueusement ».

Lorsqu'il s'agit de collaborer avec une institution, non seulement le cadre est très contraignant mais encore il ne faut pas cogner à la porte en disant « nous voulons faire cela » : il faut construire le projet avec l'institution. Or, comme Alain Mercier le résume en une formule choc : « Les maisons d'opéra sont comme un constructeur automobile qui n'aurait pas d'atelier de recherche et qui referait toujours le même modèle en se contentant de l'améliorer ».

La solution serait-elle de nommer des compositeurs à la tête des théâtres lyriques ? Après l'avoir proclamé dans *Libération*, Roland Auzet, compositeur associé à l'Opéra de Limoges,

souhaite juste qu'ils soient présents d'une façon ou d'une autre au sein des institutions musicales pour accompagner la politique et les projets car les directeurs, pour la plupart, ne savent pas lire la musique. Comme ils n'ont souvent pas conscience de ce qu'il leur manque, c'est l'État qui devrait prendre cette décision, ou du moins essayer. Car le trop petit nombre de créations lyriques menace directement la survie du genre ; il faudrait multiplier les commandes pour toutes sortes d'effectifs – cinq œuvres avec dix musiciens plutôt qu'une seule avec cinquante - pour que la postérité puisse faire un tri sur une grande masse. Ce n'est là qu'un des arguments pour défendre une politique de création. Mais peut-être pas le plus accessible aux oreilles des... politiques.

Philippe Pauliat-Defaye, Adjoint au Maire de la ville de Limoges, délégué à la culture, réagit en soulignant d'expérience, que la politique ce n'est pas seulement l'État ; ce sont plus encore les collectivités territoriales. L' élu à la culture est confronté à ceux qui en sont les acteurs (directeurs, associations, festivals) ; mais aussi aux autres élus qui ne voient pas les choses de la même façon. « Limoges, poursuit-il, a été reconnue par l'Unesco comme une ville créative, d'où notre engagement. Les acteurs de la vie artistique doivent être associés à la politique culturelle. Les structures culturelles ne doivent pas être au service d'une politique culturelle mais en être les acteurs tout en préservant une nécessaire autonomie : ainsi l'Opéra de Limoges est un établissement autonome même si la ville de Limoges est son principal contributeur financier ».

Après s'être fait l'écho d'un projet lancé par les directeurs d'opéras au sein de la ROF, *Réinventez l'opéra !* où, sur une soixantaine de dossiers parfois très intéressants, aucun n'envisageait d'échanger avec l'institution, Alain Mercier se tourne vers Agnès Princet qui, Responsable des fonds de soutien à la création /spectacle vivant à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques, rappelle le mécanisme du fonds de création lyrique (différent de l'aide à l'écriture) de la SACD. Il lui demande si les critères d'éligibilité pourraient s'élargir à la présence des compositeurs et auteurs : « On pourrait penser à un bonus pour les maisons qui accueilleraient un compositeur en résidence » suggère-t-il. Réponse délicate car « les droits sur la copie privée baissent et nous ne sommes pas sûrs de pouvoir pérenniser ».

Le mot de la fin ? Se prévalant de son expérience personnelle au terme de trois années d'association avec l'Opéra de Limoges, Roland Auzet suggère de renforcer les partenariats entre opéras et conservatoires : profiter de la création dans une maison d'opéra pour jouer des œuvres instrumentales ou chorales du même compositeur dans les petites structures. Lui-même a beaucoup écrit pour les amateurs.

La seconde table ronde menée par Apolline Parent se penche sur les **nouvelles modalités de commande d'écriture musicale**, donne la parole, pour échanger sur des expériences partenariales réussies.

Premier intervenant, le compositeur Lionel Ginoux évoque les convictions qui l'ont guidé en 2011 vers l'écriture d'un opéra de chambre : pour raconter une histoire il n'est pas nécessaire de convoquer un orchestre complet ; pour pouvoir la raconter dans des lieux plus variés et

plus propices à l'innovation que les théâtres à l'italienne, la nécessité de se restreindre à quelques solistes vocaux et instrumentaux a comme contrepartie une plus profonde appropriation dramatique et musicale des interprètes qui, en l'absence de chef, sont à l'écoute les uns des autres dans l'esprit chambriste. Quant à la diffusion, il a bien fallu constater que la légèreté n'était pas un "plus" car les maisons d'opéra, vouées à la production, ne veulent pas de projets ficelés qui supposent d'engager des solistes, ce qui coûte plus cher... En outre, elles sont très structurées, à l'opposé des exigences de fluidité de l'opéra de chambre ; il faut alors concilier. Seuls les opéras de Reims et d'Avignon ont marqué de l'intérêt pour *Vanda*.

Stéphane Guignard, metteur en scène, musicien, cofondateur de l'association musicale Éclats, basée à Bordeaux, qui depuis 30 ans accueille des résidences artistiques, fait des commandes de théâtre musical et d'électroacoustique à destination du très jeune public. Les compositeurs sont présents sur plusieurs années ; il reste difficile d'en trouver mais c'est possible. Ainsi *Groink, opéra de 3 soues* d'après l'histoire des trois petits cochons musique de Camille Rocailleux [non cité, n. d. r.] pour les enfants à partir de 4 ans, créé en 2015 à l'Opéra de Bordeaux. Et à présent *Jungle "opéra sauvage"* d'après Kipling, projet collaboratif (« on avance à l'aveugle ») qui doit être créé à Limoges à l'automne 2019 ; faute de ressources, il ne peut offrir qu'un quatuor vocal...

Ce qui n'inquiète pas le compositeur associé, Jean-Christophe Feldhandler car, d'expérience, les moyens limités sont une constante : il faut faire avec, alors on fait autre chose... Il enchaine sur sa passion pour l'opéra qui, par des moyens extrêmement sophistiqués, produit une émotion directe grâce à ce médium qu'est la voix ; la voix qui ne parle pas mais qui chante. En témoigne le souvenir de sa découverte, à Aix-en-Provence, de *Così fan tutte* : il avait dix ans et ne comprenait pas les mots, pourtant il comprenait tout !

Parmi ses expériences d'artiste associé, il choisit d'évoquer celle avec l'Athénor dont le projet était d'aller à la rencontre de la nature avec un poète malgache Raharimanana ; au terme de trois ans d'un travail passionnant, il n'y a eu que deux représentations d'*Imaintsoo* à l'Opéra de Reims et à Ambrières : il y a un vrai problème de diffusion.

Les moyens limités, Éric Rouchaud, directeur du Théâtre impérial de Compiègne, les connaît : « on essaie d'inventer. J'ai accueilli un chœur (Aedes), un orchestre, des chanteurs en résidence, le Quatuor Debussy et un compositeur enfin, Jules Matton [non cité, ndr], pour qu'il écrive un opéra avec un quatuor à cordes et trois solistes *L'Odyssee* qui, du moins, a été joué dans divers lieux de la ville et en milieu rural. Mais je n'ai pu obtenir aucune aide pour l'écriture musicale. ».

Interrogé sur l'évolution du nombre des commandes passées aux compositeurs, Frédéric Bourdin, Chef du pôle des établissements publics et des labels musique au sein de la Direction Générale de la Création Artistique (DGCA) du ministère de la Culture, rappelle la spécificité de la musique dans les arts du spectacle vivant : la création y côtoie dix siècles de patrimoine musical. La part du budget allouée à la création (près de 30 millions d'euros) peut paraître comparativement sous dimensionnée, elle n'est pas anodine. Le nombre annuel

de commandes d'aides à l'écriture est à peu près constant : 50 sont retenues sur 150 dossiers ; l'an passé 3 projets d'opéras et 10 de théâtre musical ont obtenu une aide.

Et au delà des maisons d'opéra ?

« La loi Architecture et patrimoine (2016) a permis de retoiletter les cahiers des charges des différents labels de l'État pour le spectacle vivant. Pour le label opéra national en région et le conventionnement théâtre lyrique d'intérêt national les enjeux de la création musicale et de la résidence d'artistes créateur ont été renforcés.

Ce conventionnement dit *durable* prévu par la loi LCAP permet à l'État de s'engager auprès d'une structure pour une durée de 4 ou 5 ans afin de reconnaître la qualité de projet et le rayonnement de maisons d'opéra qui, par le dynamisme de leurs projets, leur investissement sur la question de la création, du renouvellement des formes et de l'accueil des équipes indépendantes, construisent aujourd'hui un modèle de production et de diffusion de l'art lyrique complémentaire au modèle reconnu dans le cadre du label Opéra national, c'est à dire les maisons qui construisent leurs productions à partir de leurs effectifs permanents.

En outre on compte sept Centres nationaux de création musicale dirigés par des compositeurs. Depuis 2005 un dispositif conjoint État-Sacem a créé des résidences de compositeurs dans 35 lieux pluridisciplinaires (scènes nationales, scènes conventionnées, théâtres de ville) résidences longues sur deux saisons qui ont permis à 40 compositeurs de rentrer vraiment dans le projet, et de partager ce que sont les enjeux de ces maisons, enjeux de production, de création et de diffusion, d'adresse au public d'ancrage et de dynamique de territoire.

Ces nouvelles maisons sont apparues progressivement pour développer des projets extrêmement intéressants avec un réseau de coproduction international de très grande qualité. La reconnaissance dont elles font l'objet de la part de l'État, avec ce conventionnement, crée une meilleure synergie interne du réseau lyrique et des conditions très intéressantes pour les compositeurs parce que, globalement, elle permet à ces maisons de travailler de façon, très rapprochée avec les créateurs. »

Au terme de ces informations, Frédéric Bourdin s'interroge sur l'avenir : « comment les politiques vont-elles évoluer pour prendre en compte l'évolution de la réflexion des compositeurs sur leur façon d'envisager la création ? Comment accompagnera-t-on les nouvelles formes, les nouvelles dynamiques de création ? On voit de plus en plus de productions qui deviennent pluri, voire transdisciplinaires. De même on observe aussi le développement de démarche d'écriture participative.

Pour illustration, il y a dix ans, l'Arcal avait fait une expérience d'écriture conjointe de la musique en même temps que la mise en scène (*Mignon*, tourné 150 fois, avec trois compositeurs) ; ou la création de Roland Auzet, *Dans la solitude des champs de coton*, donnée dans des centres commerciaux, où le public était immergé dans la création ou la création participative. Ainsi le processus de participation avec le public peut aujourd'hui s'envisager sans le prérequis obligatoire d'un apprentissage obligatoire.

En conclusion, la place du compositeur variera en fonction de la forme de création qui lui sera proposée ».

Les propos des intervenants provoquent une vive réaction de la part d'un compositeur au nom du respect dû aux artistes que l'on voudrait encadrer sous prétexte de les accompagner ; les politiques n'ont pas à s'ingérer dans un processus de création qu'ils ne connaissent pas, en substance définir ce que doit être l'innovation, en un mot, instaurer une esthétique d'Etat. Il insiste sur le mépris qui pèse sur les compositeurs ; la politique culturelle incitatrice, sinon dirigiste, revient à nier la liberté du créateur, et c'est grave : la liberté fait peur. L'artiste revendique la liberté, le politique veut l'ordre, satisfaire tout le monde.

Pierre Redon, artiste multimédia et environnemental, se demande si la création musicale la plus pointue ne se fait pas en dehors des structures musicales.

Menée par Jean-Philippe Clarac et Olivier Delœuil, metteurs en scène, la troisième table ronde, **Le compositeur au cœur de la cité** pose la question de ce que doit être la place des artistes dans la vie civile.

Jean Lambert-Wild, directeur du Centre Dramatique National de Limoges rebondit sur l'humiliation dont sont victimes les compositeurs : c'est toujours à lui, metteur en scène, qu'on s'adresse et qu'on invite ; le musicien avec qui il travaille depuis vingt ans Jean-Luc Therminarias [non cité, n. d. r.] et à qui il attribue le succès de leurs créations, n'est jamais mentionné. Quand il a voulu, en 2006, qu'un compositeur ait une place au sein d'un centre dramatique (la Comédie de Caen), il a dû se battre. Des gens œuvrent pour améliorer les choses mais, globalement, au sein de la cité, cela se dégrade : on est moins fous, moins libres qu'avant, la moraline (de Moralin, morale bien pensante, mot inventé par Nietzsche) qui gouverne est un fléau : il y a des artistes qui ont besoin de rencontrer le public, d'autres pas, la vraie question est « comment accompagner une œuvre d'art ? »

Questionné à vif par le modérateur pour savoir si la programmation d'œuvres contemporaines par les orchestres obéit à un devoir du cahier des charges ou à une conviction, si les compositeurs sont choisis parce qu'ils passeront mieux auprès du public ou parce qu'ils le dérangeront, Philippe Fanjas, directeur de l'Association Française des Orchestres ne peut pas répondre directement puisque l'AFO n'intervient pas sur la programmation. Mais il sait que les orchestres, comme les théâtres, se démènent pour obtenir des financements publics émanant des collectivités territoriale (les villes), de l'Etat et des régions qui ne trouvent leur légitimité que dans le cadre de « l'intérêt général », du « Service public » etc. En France où la contribution des pouvoirs publics à la culture est exceptionnelle au niveau planétaire, où chaque citoyen verse sa part, des règles ont été instaurées pour servir le maximum de monde. La programmation doit donc trouver un équilibre entre les attentes des créateurs et celles du public ; d'une façon générale, la préoccupation principale est la transmission de l'œuvre, plus que celle de servir le compositeur.

Ou la compositrice ?

L'évocation des mesures éventuelles à prendre pour que les compositrices soient plus présentes (mais aussi les musiciennes d'orchestre, les cheffes) est une question dans la question plus vaste de la place très minoritaire qu'occupe l'artiste dans la société actuelle. Elle suscite l'intervention de Suzanne Giraud qui enseigne la composition au Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris : les aspirantes-compositrices sont nombreuses, mais il faut aller les chercher et elles se placent trop en retrait par rapport à leurs camarades masculins alors qu'elles écrivent une musique merveilleuse. L'association H/F, qui est subventionnée pour promouvoir l'égalité hommes/femmes, admet le combat pour les instrumentistes et les chefs mais pas pour les compositeurs car « le trop petit nombre de femmes ferait baisser la moyenne » !

Jean-Philippe Clarac se tourne vers la metteuse en scène Alexandra Lacroix pour qu'elle présente ses « créations participatives *in situ* » qui semblent les plus à même de mettre le compositeur au cœur de la cité. Après un parcours de création et de répertoire, elle travaille de plus en plus en laboratoire. Ainsi, avec le compositeur Andrea Sarto, elle a achevé un triptyque sur les *Passions* de Bach, fruit d'une collaboration de longue haleine ponctuée de restitutions hebdomadaires du travail en cours devant un public qui pouvait réagir. Pour le festival d'Aix-en-Provence, elle a conçu, avec un compositeur autrichien, une création portant sur le harcèlement scolaire. Des adolescents y participent et le compositeur réagit à leurs propositions, utilisant leur créativité. C'est un dialogue : le compositeur [non cité, n. d. r.], est reconnu mais il est aussi à l'écoute. Elle travaille actuellement sur un projet avec l'IRCAM et le sociologue Richard Sennett : *Voi[e.x.s] Chapelle Charbon* qui doit accompagner la destruction d'une friche ferroviaire du 18^e arrondissement et sa transformation en parc. Il s'agit de recueillir et de pérenniser la mémoire du lieu, d'interroger les gens, d'enregistrer les voix et les sons ; le compositeur vient sur les lieux avec des musiciens pour expérimenter ce que cela donne. Le compositeur [sic. Marta Gentilucci, non citée, n. d. r.] est ainsi visible et au cœur de la cité.

Evoquant la création prochaine à Limoges d'un opéra d'Alain Voirpy (longtemps directeur du conservatoire) sur Aliénor d'Aquitaine, grande figure familière en Limousin, le modérateur tente de faire avouer à Philippe Pauliat-Defaye, élu à la Culture, que c'est par un calcul politique qu'il s'apprête à affronter l'enfer d'une création. Réponse du berger à la bergère : « Le cardinal de Bernis disait : si je préfère aller au ciel pour le climat, je préférerais l'enfer pour sa fréquentation ». Toute opportunité est bonne à saisir. L'intérêt d'un projet comme celui-là n'est pas de raviver les couleurs d'un passé révolu mais de porter une œuvre qui a quelque chose d'universel : la place de la femme à travers Aliénor, voire la place du Limousin dans la nouvelle Aquitaine.

Comment un auteur vit-il une création partagée avec un compositeur vivant ?

Pour Oxomo Puccino, auteur et rappeur, auteur d'un prologue au *Château de Barbe Bleue* de Bartok, mis en musique par Roland Auzet : « c'est un privilège de travailler à une création avec un compositeur vivant ; c'est une folie, c'est ce qui m'a décidé ; enfin, c'est un enseignement car on est au contact d'une personne d'expérience ».

Interrogé sur la question du virtuel, Wilfried Wendling, directeur du centre national de

création musicale La Muse en circuit, répond d'emblée : « l'important c'est que ce ne soit pas le compositeur qui devienne virtuel dans le spectacle vivant ». Il évoque succinctement plusieurs sujets liés à la dématérialisation de la musique. « Ce qu'on essaye de développer à la Muse en circuit autour de la présence du compositeur sur le net, c'est une politique qui systématiserait la question de la captation et qui travaille Internet avec ses propres spécificités.

Et, pour revenir à la place du compositeur dans la cité ?

« Internet a un impact direct sur la question de la communication et de l'équilibre entre la marge artistique et la communication. C'est une chose assez bête, mais ce qui nous manque le plus souvent dans le spectacle vivant c'est l'argent pour payer les artistes Et, pour un artiste ayant la responsabilité d'une maison, devoir faire un équilibre entre les coûts de communication et la marge artistique (le terme usité, déjà, est aberrant : cela dit que l'artistique est à la marge !) peut être plus sensible. L'Internet qui passe d'abord par une communication dématérialisée permet de valoriser davantage l'artistique dans tous les sens de la gestion.

La question des arts numériques est la plus passionnante à l'endroit de l'art surtout, de ce qu'on appelle le pluridisciplinaire, le transdisciplinaire, le mélange et l'abolition des hiérarchies dans un secteur très attaché à la question : on est metteur en scène, on est compositeur etc. Or le numérique rebat les cartes de cette hiérarchie-là et replace dans la question même de l'appellation *art numérique* la question de l'art, et la question de l'art à l'intérieur de nos politiques culturelles.

Car je pense à la création annoncée d'un CNM (Centre national de la Musique) qui deviendrait la référence majeure d'une politique culturelle sur la base du Centre National de la chanson, des Variétés et du jazz (CNV, fondé en 2002), en sorte que la musique, en France, serait issue de la question de la variété. Il s'agit là d'une grande attaque sur la question de la diversité et de ce qu'on défend justement à l'intérieur de la question de l'art, de la question d'une diversité culturelle, d'une liberté d'expression et d'une véritable diversité esthétique qui est à la base de tous les textes fondateurs y compris ce sur quoi on s'est battu avec Roland Auzet notamment sur la loi création et libertés.

Il importe de bien définir la notion de création. Car une ambiguïté terrible subsiste avec nos amis de l'opéra et des orchestres : une nouvelle mise en scène ne saurait être considérée comme une création à part entière. On a essayé d'être vraiment présents à la DGCA lors de la discussion sur les labels *orchestre* et *opéra* ; c'était déjà compliqué à cause de notre culture de l'individualisme forcené. Les metteurs en scène se détestent autant que les compositeurs mais, à un moment, ils savent se fédérer alors que, dès qu'on réunit trois compositeurs, ils s'injurient ou discutent de Stockhausen, ce qui nous affaiblit terriblement d'un point de vue politique.

Heureusement l'association Futurs Composés est là pour nos offrir un exemple unique dans l'histoire de la musique d'une fédération où la création se manifeste dans toute sa diversité, où il y a des improvisateurs, des compositeurs qui écrivent de la musique et des compositeurs qui n'en écrivent pas.

Je pense que nous devons être aujourd'hui beaucoup plus politiques et plus investis si l'on veut, demain, établir un rapport de force ou de discussion sur la question de la politique culturelle. Parce que je voudrais tempérer un peu les chiffres donnés tout à l'heure : les CNCM pour l'État c'est à peu près 2,6 millions ; sur les 30 millions il faudrait voir la part des Scènes de Musiques Actuelles (SMAC) Sur le budget global du ministère (environ 800 millions) la musique représente de 350 à 400 millions ; les 30 millions ne sont donc qu'une toute petite part, mais le pire c'est que ce budget global de la DGCA est infinitésimal par rapport à ceux de France télévisions (2,5 milliards) et à la Direction Générale des Médias et des Industries Culturelles. Nos petits débats fratricides sont complètement décalés par rapport à une réalité qui aujourd'hui balance sur la question de l'industrie culturelle de façon beaucoup plus massive.

Et Jean Lambert-Wild d'appuyer en rappelant que si l'on taxait Google le problème des financements de la création serait résolu : il y a de l'argent, il est là et nous le laissons s'envoler.

Le mot de la fin appartient à Alain Mercier : « les compositrices et les compositeurs vivants ne sont pas tous morts et c'est tant mieux ! ».

Synthèse rédigée par Gérard Condé (compositeur et musicographe).