

LA FORMATION DES COMPOSITEURS

Leur insertion professionnelle
Les liens avec les structures de production

Étude comparée

Commande du ministère français de la culture et de la communication
Direction générale de la création artistique

Henry Fourès
Janvier 2011

LA FORMATION DES COMPOSITEURS

Table

Avant-propos

Le contexte historique	1
La formation des compositeurs, les premières mesures	3
Les conditions d'une mutation	4
Un paradoxe français	5
La mission d'étude et de recherche : les objectifs	7

Méthodologie 8

I. LA FORMATION 11

« Eléments d'un parcours confus » 11

Désir de composer et autodidactisme 11

Pratique instrumentale et créativité 12

Chemins 13

1.1 Des formations différenciées 15

A/ La composition électro-acoustique et informatique 15

a) le contexte et son évolution

b) Les éléments d'une problématique de l'enseignement 17

c) Deux projets : Chalon sur Saône, Nice	19
- Chalon-sur-Saône	
- Nice	21
d) La composition informatique et électroacoustique : les conditions d'une évolution	22
e) La question du « support »	23
f) Formation musicale et composition ; constat et propositions	24
- <i>constat</i>	
- <i>Propositions</i>	25
B/ La composition instrumentale et vocale	27
a) Le contexte et son évolution	
b) Les éléments d'une problématique de l'enseignement	28
- La nature du réseau	
- Vers un diplôme national	29
- Quelles priorités ?	
- La relation Ensembles spécialisés-conservatoires	32
- De nouveaux enjeux	
- Une situation difficile	
- Mutations.	34
c) Constat et propositions	35

Constat ; le point de vue des compositeurs, les éléments du débat.

- *Vers de nouveaux cursus* 36

- *Points de vue* 37

- *Propositions* 38

1.2 L'enseignement supérieur de la composition musicale 40

A/ Les CNSMD Paris-Lyon 40

a) Les éléments du contexte

b) Propositions pour un développement 43

c) L'écriture pour orchestre 44

B/ L'IRCAM 45

a) La politique de formation, un développement raisonné

b) L'équipe et les contenus de la formation 48

c) L'insertion professionnelle et la formation à la recherche ; la question des enseignements et de leur financement. 49

C/ Composition musicale ; les autres enseignements 51

a) L'écriture ; une spécificité française. 52

b) L'écriture : unité d'enseignement ou outil pour la création ? 53

c) Le jazz et les musiques actuelles. 55

d) L'improvisation. 59

e) Vers un nouveau contexte ? 62

- *Propositions.*

1.3 <u>La formation des compositeurs dans le contexte européen</u>	64
Les éléments de l'étude.	
A/ Milan et la situation Italienne	64
a) Tradition et créativité	
b) « Il faut redonner l'enseignement de la musique aux compositeurs » Tempo Reale ; un enseignement expérimental	68
B/ La situation Allemande	69
a) les éléments du contexte	
b) La situation générale	70
c) les Hochschulen	71
d) Un cadre évolutif de formation	72
e) Des cursus innovants	72
f) Les éléments des cursus	73
g) La question de l'insertion professionnelle	76
h) Un projet original : le conservatoire de Halle	78
<i>- Architecture générale et conditions de réalisation</i>	78
<i>- Composition/réalisation ; un échancier fonctionnel</i>	79

C/ Quelques autres exemples en Europe :	
Varsovie, Bratislava/Banska Bystrica, Rotterdam, Manchester	79
a) Banska Bystrica	80
b) Bratislava	82
c) Varsovie	82
d) Codarts : Rotterdam	83
e) Manchester	84
f) Genève/Lausanne ; un nouveau projet	87
g) Le Master commun de composition Hfmt Hamburg et CNSMD Lyon	90
Coda ; quelques éléments de réflexion	91
- <i>Le statut des enseignants</i>	
- <i>Les cursus</i>	93
- <i>Une insertion professionnelle intégrée</i>	93
<u>II. L'INSERTION PROFESSIONNELLE</u>	95
2.1 <u>Les Académies</u>	96
A/Acanthes	96
B/ Les sessions de composition Voix Nouvelles : Abbaye de Royaumont	98
C/ Opus XXI	100
2.2 <u>Les ensembles et le principe d'Académie :</u>	
<u>l'Ensemble Modern et l'Ensemble Aleph, deux concepts originaux.</u>	102
<u>Un outil d'insertion, le collectif de compositeurs: le cas Sphota.</u>	

A/ L'Ensemble Modern	102
B/ l'Ensemble Aleph	103
C/ Un collectif de compositeurs :Sphota	104
2.3 <u>Les outils de l'insertion</u>	105
A/ Les ensembles, les studios et les centres nationaux de création.	105
B/ Le GRM	111
a) La recherche	113
b) La formation supérieure	113
C/ Les commandes et résidences ; les festivals.	114
a) Les commandes : constat et propositions	114
b) Les résidences : constat et propositions	118
c) Les festival : constat, les stratégies de réseau, trois nouvelles propositions	120
<i>- Les stratégies de réseau, trois nouvelles propositions : Impuls neue Musik, le réseau Varèse, le projet de réseau européen des lieux et institutions de professionnalisation.</i>	123
2.4 <u>Deux structures « fondatrices » : Musique Française d'Aujourd'hui et le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine</u>	126
A/ Le CDMC :, constat et propositions	127
<i>- Propositions</i>	128
B/ MFA : constat et propositions	129
<i>- Propositions</i>	131
Table : éléments de proposition	133

LA FORMATION DES COMPOSITEURS

Avant-propos

La formation des compositeurs, leur insertion professionnelle et sociale, la nature des liens dans l'exercice de leur métier avec les structures de diffusion et de production, constituent autant d'éléments d'une équation complexe. Depuis longtemps en France, ce sujet, soumis au double principe d'interaction et de mouvance des éléments qui définissent son champ, a toujours rendu difficile l'appréciation pertinente des axes d'une politique à conduire impliquant de nombreux partenaires, sur des objectifs communs.

Le contexte historique

Ces quarante dernières années, le ministère de la Culture, le milieu professionnel, les sociétés civiles et les partenaires sociaux ont largement débattu et traité ces questions. Des mesures de soutien et de développement à la création musicale dans la diversité de ce qui la constitue ont été prises, des objectifs ciblés, des politiques définies.

Le ministère de la Culture a ainsi inscrit son action politique dans la permanence d'un principe de continuité que l'on peut identifier en trois phrases : impulser à partir d'orientations de référence, accompagner les projets innovants et les artistes à la forte identité, souligner par le biais des institutions de formation le rôle essentiel de la création. L'analyse avec le recul du temps laisse apparaître aujourd'hui le rôle primordial joué dans cette phase de construction par deux personnalités aux profils pourtant différents, Marcel Landowski et Maurice Fleuret. Sous leur autorité de directeurs de la musique et de la danse, le ministère de la Culture et sa direction centrale, alors en seule charge de la musique et de la danse ont joué un rôle moteur dans la confirmation d'une France pays des créateurs, et d'un milieu musical ouvert aux émergences nouvelles dans l'efflorescence des esthétiques.

Initiateur de la première direction centrale de la musique et de la danse sous le ministère d'André Malraux, le compositeur Marcel Landowski dans sa logique de création et d'implantation d'orchestres symphoniques sur le territoire national, a aussi répondu aux attentes de la jeune création d'alors par une politique volontariste de soutien et d'accompagnement des premiers ensembles dévolus à la nouvelle musique.

C'était un acte fondateur d'importance pour le ministère de la Culture et un signe fort au milieu musical, que de permettre à ces ensembles revendiquant des engagements esthétiques différents, de réaliser, produire et diffuser les œuvres, en écho à l'action du « Domaine

musical » qui de 1953 à sa création par Pierre Boulez puis de 1967 à 1973 sous la conduite de Gilbert Amy a joué un rôle dominant en France, pour la connaissance du répertoire et de la création internationale du vingtième siècle.

Ces ensembles, privilégiant la relation compositeurs interprètes - les deux fonctions étant parfois réunies dans la même personne - intégraient dans leurs travaux et réalisations les premières avancées technologiques qu'offrait une nouvelle lutherie instrumentale dont la souplesse d'utilisation et l'adaptabilité récente aux conditions du concert ouvraient à d'autres champs d'exploration du sonore.

Ce qui était déjà présent au GRM autour de la composition acousmatique mais que le « Domaine Musical » n'avait pu prendre en compte – la relation instrument/technologie – et qui entrera plus tard dans les principes fondateurs de l'IRCAM créé à l'initiative de la même personnalité, Pierre Boulez, a été de fait initiée par quelques-uns de ces jeunes ensembles dont certains membres intégreront ensuite l'Ensemble Inter Contemporain.

En 1977 Jean Maheu, Directeur de la musique avait contribué à la création en partenariat avec la SACEM et Radio France du Centre de Documentation de la Musique Contemporaine (CDMC) puis en 1978 d'une structure d'aide à la production et édition phonographique Musique Française d'Aujourd'hui (MFA). Le milieu musical était ainsi doté de deux outils précieux.

Immergé dans les divers milieux de la création musicale par sa double expérience préalable de critique, conférencier, puis de directeur de festival, Maurice Fleuret, nommé Directeur de la musique et de la danse (1982-1987) sous le ministère de Jack Lang, a considérablement élargi le champ de l'action politique en faveur de la création.

Pour la première fois, les termes de création, de recherche, d'industrie musicale et d'audiovisuel, associés dans l'intitulé d'un département de la Direction de la musique et de la danse, traduisaient la volonté de prise en compte de la variabilité des paramètres comme de leur interaction dans la conduite d'une politique nécessitant pour être opérante une appréciation globale, « composée » et non fragmentée.¹

De nombreux centres de création ou de recherche autour de personnalités majeures comme Luc Ferrari, Iannis Xenakis, Pierre Henry ou Jean-Claude Eloy mais pas seulement, furent créés et aidés et de nouveaux ensembles soutenus.

Il en fut ainsi dans une vision décentralisatrice pour le GMEM à Marseille, le GMEB à Bourges, le GRAME à Lyon, le CIRM à Nice, la Muse en circuit à Paris, le Festival Musica à Strasbourg. Cette politique a aussi porté sur l'élargissement du champ des esthétiques soutenues : la

¹ Daniel Durney. Politique de la musique en France. Dictionnaire des politiques culturelles de la Vème république. Paris. Larousse. Avril 2001.

chanson (via le Studio des variétés), le jazz (via la création de l'ONJ, du GRIM à Marseille ou de l'AJMI à Avignon), les musiques traditionnelles, le rock..., tout cela aujourd'hui réuni sous le vocable « musiques actuelles ». Par ce biais, ce qui était un mouvement sous-jacent d'échange inter-esthétique au gré des créateurs apparut au grand jour comme un creuset commun où ils pouvaient trouver à la fois inspiration et reconnaissance.

Mais sur la durée de leur mandat, Marcel Landowski et Maurice Fleuret ont aussi beaucoup œuvré avec les services compétents de leur Direction centrale pour élargir le réseau de l'enseignement spécialisé, par une politique d'accompagnement à la création de structures d'enseignement spécialisé sur l'ensemble du territoire national, comme de développement des institutions existantes, aux cursus mieux définis.²

Pour répondre à l'explosion historique des pratiques musicales dès 1980, le ministère de la Culture a mené une vaste et ambitieuse politique de réforme dans le domaine de l'enseignement spécialisé.

De nouveaux enseignements ont alors été promus ainsi que les Certificats d'Aptitudes correspondants et de nouvelles structures créées ; l'Institut de pédagogie musicale³le CNSMD de Lyon (1980), les CFMI (1983), les CEFEDM (1990) et le CNSMD de Paris, installé dans ses nouveaux locaux à La Villette en 1990.

La formation des compositeurs, les premières mesures

Toutefois, pour ce qui concerne ce domaine de l'étude, la formation au(x) métier(s) de la composition, les avancées n'eurent pas la même ampleur.

Certes, il y avait beaucoup à faire sur le champ de l'enseignement spécialisé et l'ensemble des chantiers ouverts, menés de front, ne permettait pas de privilégier tel ou tel enseignement même si la réflexion était vive et les cercles de débat animés autour des projets de classes de composition à initier au CNSMDL et à restructurer au CNSMDP.

C'est que dans les deux cas et sur ce domaine, la qualité des nouveaux locaux et les moyens attachés à leurs équipements tant techniques que technologiques permettaient de répondre aux attentes immédiates du milieu musical et de nourrir les légitimes ambitions des deux établissements.

Dans le même temps, le MCC avait conscience que la multiplication rapide des outils de communication permettant l'accès et la diffusion des savoirs comme l'internationalisation des pratiques et des esthétiques dont il était possible d'apprécier les premiers effets, rendaient nécessaire la création de nouveaux outils pour structurer et adapter sa politique aux nouveaux enjeux.

² Le premier schéma directeur pour les conservatoires et écoles de musique date de 1984.

³ Créé en 1984, l'IPM (Institut de Pédagogie Musicale) qui deviendra IPMC (Musicale et Chorégraphique), a été placé sous la direction d'Henri Pousseur, Eric Sprogis étant directeur délégué.

Les nominations d'Henri Pousseur, compositeur et pédagogue à la légitimité internationale, comme directeur de l'IPMC dès sa création et de Gilbert Amy, compositeur et chef d'orchestre de légitimité analogue, à la tête du nouveau CNSMD de Lyon en 1984 prenaient ainsi tout leur sens.

Initiée dès 1984, la vaste réforme des Certificats d'Aptitude à la fonction de professeur dans les Conservatoires contrôlés par l'État avait permis d'intégrer de nouvelles disciplines, dont l'enseignement de la composition électro-acoustique, mais non de la composition instrumentale et vocale dévolue aux deux seuls établissements d'enseignement supérieur.

Ainsi l'enseignement de la composition en France dans les CRR et les CRD repose-t-il encore dans bon nombre d'établissements sur la composition informatique/électroacoustique⁴. Pour les compositeurs de musique instrumentale, à l'exemple de la danse pour les chorégraphes, le « département de la création et des musiques d'aujourd'hui » nouvellement créé en 1988 au sein de la Direction de la musique du ministère de la Culture, a alors instauré la notion de résidence auprès des institutions de production et de diffusion, mais aussi d'enseignement spécialisé.⁵

Les conditions d'une mutation

Aujourd'hui, les conditions d'une mutation profonde semblent réunies et une évolution tant structurelle qu'esthétique affirme sa nécessité.

Mais cette évolution ne se traduit pas que sur la seule problématique des enseignements. Elle englobe l'ensemble des secteurs touchant les domaines de la création à l'aune d'un contexte européen profondément et historiquement renouvelé.

Plateforme désormais incontournable pour la formation et la professionnalisation des compositeurs, l'Europe nous amène et nous force à reconsidérer les acquis, constitutifs de la spécificité française dans ce qui fait leur richesse et leur manque.

Le rapide tracé historique qui précède témoigne de la volonté du MCC, certes avec des points « hauts » et plus « bas », de conduire une politique soucieuse de la création musicale. Il permet aussi de mieux saisir comment s'est constitué et peut s'analyser le présent. Les écueils furent nombreux. L'alternance de périodes dynamiques avec d'autres plus passives a souvent conduit les institutions et structures de diffusion, de création, de recherche et d'enseignement à adapter dans l'urgence leurs modes de fonctionnement.

⁴ La première session du Certificat d'aptitude à l'enseignement de la composition électroacoustique a été organisée en 1988. Quatre autres sessions ont suivi en 1992/93 2000/01.

⁵ Ce principe de résidence s'est substitué à celui d'année Sabbatique, en vigueur jusqu'en 1988. Xavier Darasse et Jacques Rebotier furent les deux derniers compositeurs bénéficiaires de cette mesure. L'orchestre National de Lyon a été le premier à bénéficier d'une résidence autour des personnalités de Michael Jarrell puis Pascal Dusapin. L'orchestre National de jazz alors dirigé par Claude Barthélémy a effectué la première résidence d'un ensemble auprès d'une école nationale de musique, à Angoulême.

Cela a pu en bien des cas réduire la portée de leur action et générer des situations de crise qui ont obéré des avancées singulières.

Mais l'héritage est conséquent ; il faut l'évaluer.

Au-delà de l'impact national et international de l'EIC et de l'IRCAM, comme de celui moins connu mais très présent à l'étranger du GRM, par son rôle historique et son implication originelle dans une institution nationale de diffusion, Radio France, notre pays présente une des plus forte densité d'ensembles spécialisés dans l'interprétation des répertoires contemporains mais aussi de studios de création et de recherche. Ces centres, ces ensembles, accueillent, commandent, produisent de nombreux compositeurs français et étrangers. Leur action est repérée en Europe et au-delà, même si les données économiques ne leur permettent pas de s'exporter sans difficultés.

Dans les CRD et CRR, le réseau de classes de composition électroacoustique dans la tradition post Schaefferienne, mais ayant depuis près de vingt ans intégré l'outil informatique et les techniques du multimédia, couvre le territoire national et est l'un des plus important des pays de la communauté européenne.

Un paradoxe français

Pour les pays européens, cette situation est souvent décrite et vécue comme l'expression d'un « paradoxe français ».

Ce sentiment, très présent dans les entretiens avec les compositeurs et les personnalités du monde institutionnel rencontrées en Europe comme en France, se réfère fortement à la problématique de la formation et il ne faut pas s'étonner qu'il se focalise sur la composition instrumentale et vocale.

Mais ce qui est perçu comme une inversion de la relation de cause à effet - un grand nombre d'ensembles, d'institutions et de centres de qualités pour un faible effectif de compositeurs français formés - pose aussi la question de la politique d'insertion et de professionnalisation.

Ce sentiment se fonde sur un double constat : faiblesse de la formalisation des liens entre formation et insertion professionnelle et rareté de la présence de classes de composition dans les structures d'enseignement spécialisé implantées sur le territoire national.

Or, cette situation handicape l'intégration des étudiants français aux deux CNSMD de Paris et Lyon, alors que les étudiants étrangers sont souvent au gré des promotions dans une situation de surreprésentation.

D'autres structures institutionnelles en France comme l'IRCAM, ou organisées sous d'autres formes juridiques comme le Centre Acanthes et la Fondation Royaumont, prodiguent un enseignement de type Master (IRCAM), ou post cursus dans le cadres d'académies à la dimension internationale. Là aussi, la présence d'étudiants français est minoritaire.

Enfin, l'émergence des nouveaux pôles d'enseignement supérieur qui vont intégrer, dans les disciplines de premier cycle menant à la licence, les techniques de l'écriture, de l'arrangement, de l'instrumentation et de la composition renvoie à la question de la formation des compositeurs et de leur professionnalisation, dans la logique d'une filière cohérente avec l'enseignement en cycle de Master, que celui-ci s'effectue ou non dans l'un des deux CNSMD.

Des CNCM œuvrent dans ces pôles qui coopèrent avec l'Université, comme dans d'autres structures d'enseignement spécialisés : le GMEM (Marseille) Césaré (Reims), La Muse en Circuit (Paris), le CIRM (Nice). Ils interviennent dans leurs cursus ou accompagnent des projets de réalisation. Des CRR, tels Chalon-sur-Saône ou Nice, ont initié des enseignements portant sur des éléments communs de savoir entre les classes de composition électroacoustique et celles plus récentes de jazz et musiques actuelles.

Des CRD, Le Blanc-Mesnil, Nanterre, ont créé des académies de composition où compositeurs, professeurs et étudiants, ensembles spécialisés ⁶ et créateurs utilisant l'informatique musicale sont regroupés.

Le CRR de Paris vient d'ouvrir une formation au Diplôme national supérieur professionnel de musicien : création, composition, arrangement.

Pour la première fois, l'Université franco-allemande (UFA) a habilité un « Master commun de composition », master d'enseignement artistique entre le CNSMDL et la Hochschule für Musik und Theater de Hamburg.

Ce ne sont que quelques exemples mais les entretiens réalisés, les communications et débats des colloques ou conférences, la lecture et analyse des documents recensés, traduisent ce qui peut être perçu comme une forme de nécessité dont il convient de saisir le sens.

Les signes d'une forte mutation sont présents.

Les structures de formation, les centres de création et de recherche, les ensembles spécialisés mais aussi les orchestres, les lieux de production et de diffusion, les festivals, les sociétés civiles participent en France de cette respiration en mouvement et apportent leur contribution à un nouveau contexte européen reconstitué.

Tous, à la fois inscrits dans cette évolution et artisans de sa conduite, savent combien l'Europe est devenue une plate-forme incontournable pour la professionnalisation des jeunes compositeurs. Sa force d'attraction est considérable pour les jeunes créateurs qui viennent y compléter leur formation et bénéficier de la fertile activité des centres de création comme des ensembles spécialisés et des festivals.

Des projets artistiques communs ont émergé et les grandes institutions de formation ont initié des cursus croisés rendus possibles par la mise en œuvre de la convention de Bologne, qui a

⁶ In informations site CDMC.

érigé en principe la mobilité étudiante sur l'espace européen.

De nombreuses rencontres regroupant l'ensemble des partenaires ont porté sur le projet de constitution d'un réseau européen de formation lié à une politique concertée d'insertion professionnelle, en réponse à ce qui est perçu comme un enjeu majeur pour l'avenir de la création musicale.

Tout se passe comme si sur le champ de la création musicale, il fallait « digérer la surprise » et repenser les axes dialectiques qui régissent toute interaction tant disciplinaire que structurelle, induits comme souvent dans l'histoire de l'art musical, par ce que l'on observe comme un déplacement général des centres d'investigation et d'intérêt des compositeurs.

Pour les institutions, mais aussi pour l'ensemble des acteurs de la création musicale, il semble qu'une réponse pertinente aux nouveaux enjeux viendra de leur capacité à appréhender les systèmes et modes d'articulation adaptés à ce déplacement. Dans le nécessaire foisonnement de la diversité inhérente aux champs de la création, toute action qui contribue à la qualité de leurs connexions œuvre à l'expression de leur cohérence.

La mission d'étude et de recherche : les objectifs

La mission que le ministère de la Culture et de la Communication nous a confiée témoigne de cette préoccupation.

Tel que le cadre et les objectifs en sont précisés dans la lettre de Monsieur le Directeur général de la création artistique en date du 12 octobre 2009, elle porte sur « les enseignements de la composition dans les filières de formation ainsi que sur l'insertion professionnelle des compositeurs » et précise les champs d'étude inhérents : « aux contenus de ces enseignements et aux modes de transmission du savoir qu'ils recouvrent pour l'ensemble des esthétiques musicales », intégrant les « pratiques de l'improvisation et de l'écriture », « aux problématiques de l'insertion professionnelle des compositeurs en ce qui concerne les articulations envisageables entre les établissements d'enseignement supérieur et les universités » mais aussi « les ensembles spécialisés et les centres de création musicale ».

Il a aussi semblé pertinent dans notre étude, qu'un axe de recherche portant sur des structures en Europe qui ont initié et développé des projets à la forte spécificité, permette d'en saisir et analyser les contenus. Mais ils seront moins considérés comme autant d'exemples que l'on serait tenté de transposer, que comme éléments de comparaison permettant de mieux situer et questionner la spécificité française.

Rien de plus complexe dans les domaines de la création que de tenter de saisir dans l'expression diffractée de sa réalité l'ordre implicite des choses, puis d'établir un réseau de

propositions permettant de mieux comprendre et organiser le réel, dont il semble qu'il réside autant dans la qualité et l'efficacité de ce qui relie que dans ce qui le compose.

Dans un souci de mise en regard immédiate et de traitement thématique, afin de faciliter la lecture, nous avons choisi d'inclure des éléments de proposition dans le corps de l'étude sur l'ensemble des points considérés, puis in fine de les regrouper dans le cadre d'une table permettant de s'y référer facilement.

Méthodologie

Le sujet de cette étude intéresse nos deux champs d'expérience, institutionnels et personnels, couvrant un large champ esthétique en France et en Europe.

Pour une bonne part, les structures et les contacts étaient repérés et connus. Il s'agissait moins dans une première phase, de procéder à un recensement que d'actualiser des connaissances puis d'opérer des choix en regard du sujet de l'étude et par réseau, d'élargir le champ d'investigation.

Pour ce qui concerne les dispositifs de formation, une deuxième phase a porté sur l'analyse des contenus des divers cursus innovants et leurs particularités, en se référant aux objectifs définis dans les projets des établissements concernés : liens écriture/improvisation, musique à l'image, composition, jazz, musiques actuelles.

Une troisième phase a porté sur les autres lieux de formation et de recherche intégrant un cursus ou des projets d'enseignement à leurs activités de production, de création ou de professionnalisation (CNCM, IRCAM, Académies post-cursus). Il convenait par une approche directe de mieux appréhender puis analyser les liens existants avec les institutions d'enseignement spécialisé et de cerner la nature des besoins exprimés ou non, quelles que soient les aires stylistiques ou esthétiques.

Ces trois phases se sont souvent interpolées.

Sur la durée de notre travail, notre participation à divers colloques, rencontres professionnelles, tables rondes, dont les thématiques entraient en tout ou partie sur le sujet de l'étude, a constitué autant de situations de « rapport d'étape » permettant de synthétiser et rationaliser les données comme d'en recueillir d'autres, propices à l'approfondissement de la recherche comme à son développement.

Pour chaque phase de l'étude, nous avons considéré et analysé quelques exemples « cibles » en Europe afin de nourrir des éléments de comparaison avec les « propositions » françaises sur le double champ de l'enseignement à la composition et de sa dimension de professionnalisation, dans le cadre d'un réseau européen en voie de constitution.

Il paraissait utile de révéler ce qui est peu ou pas connu dans ces domaines, et permettre ainsi de mieux saisir les divers processus innovants qui pourraient être échangés dans l'expression

de leur pertinence, entre les diverses structures ; ce souci de partage d'expérience et de rentabilité intellectuelle des acquis comme des ressources, évitant des redondances inutiles.

Nous avons fondé l'étude de terrain sur le principe de l'entretien individuel non-directif d'un format d'une heure à une heure trente.

Cette démarche, qui n'occulte pas le filtre de l'univers personnel (social, esthétique, économique) du compositeur comme des divers responsables de structures, entrant dans leur espace de vie et d'expression, nous a permis d'affiner les éléments d'analyse et de mieux saisir « l'ensemble » en référence au sujet de l'étude, dans ce qui constitue ses principes d'interaction.

La mise en regard de l'énoncé du sujet de l'étude et du cadre attaché à la fonction ou à l'engagement artistique de la personnalité rencontrée, a constitué la proposition initiale de chaque entretien. Sur son déroulement, de courtes relances ou questions ont permis d'en affiner ou développer tel ou tel aspect.

Les compositeurs dans le corps de nos entretiens ont abordé spontanément à une large majorité, la double question relative à ce qui a motivé et construit leur décision de se former à ce métier puis, une fois reconnu par leurs pairs, de transmettre et d'enseigner.

Ce point de rencontre entre désir individuel et responsabilité institutionnelle nous a semblé, en ce qu'il traduit la justesse d'un engagement dans la diversité des expressions, d'une singulière importance.

Dans les cas où ce sujet n'était pas évoqué, nous avons posé la question.

Dans notre étude, nous nous sommes moins attaché à la représentativité de l'échantillon qu'à sa pertinence.

Le choix des personnalités rencontrées, appartenant à des générations différentes, s'est effectué en regard de leur double compétence de créateur et d'enseignant. Il a aussi porté sur des responsables de structures d'enseignement, de recherche et de production, qui ont intégré à des niveaux divers cette problématique de la transmission du savoir.

Il est à noter que toutes les personnalités contactées pour cette étude ont accepté ce principe de l'entretien.

Sur l'ensemble des personnalités rencontrées, 43 ont une activité d'enseignement ou de direction (écoles supérieures, universités centres de création et de recherche).

Treize exercent à l'étranger : Suisse (Genève, Lausanne), Hollande (Rotterdam), Pologne (Varsovie), Italie (Milan), Allemagne (Düsseldorf, Weimar, Hamburg, Trossingen), Suède (Göteborg), Angleterre (Manchester). Vingt-neuf exercent en France : CRR, CRD, CEFEDM, CFMI, ENSLSH, Studios de création et de recherche (IRCAM, CNCM), Festivals (Musica

Strasbourg, Les 38èmes Rugissants Grenoble). Dix sont responsables d'institutions à vocation nationale ou internationale.

Trois d'entre elles dirigent une structure qui intègre une unité de formation (cursus ou post cursus) à la composition.

Les axes et la nature des projets de formation à la composition tels qu'ils se définissent dans les structures d'enseignement supérieur à l'étranger pour les sept pays et les onze écoles considérées dans notre étude ne constituent pas seulement des éléments de comparaison toujours utiles. Per Anders Nilsson a été rencontré lors d'un colloque, es qualité, pour son expérience d'improvisateur enseignant cette discipline et non en regard à son appartenance à l'université de Göteborg. Il en est de même pour la composition, d'Annette Schlüntz ou Richard Whalley.

Ces écoles supérieures ou universités, référencées comme pôles d'excellence en Europe, apportent des réponses différentes - liées à des cultures, des esthétiques différentes, des projets sociaux économiques différents - à la question de la formation mais aussi de la création musicale, de la production et de la diffusion.

Toutes ont adhéré au projet cadre tel que le définit pour l'enseignement supérieur la convention de Bologne. La connaissance et l'analyse des divers projets de cursus dans leurs principes de développement permettent de mieux cerner la problématique de cette discipline en France dans les établissements d'enseignement supérieur et les structures d'accompagnement à l'insertion professionnelle des compositeurs, mais aussi en amont, dans les lieux de formation qui les alimentent.

Notre étude ne se fonde pas sur des données statistiques préalables qu'il conviendrait de vérifier, amender et expliciter par un processus d'enquête. Référencées comme autant de sources facilement accessibles (internet) et consultables, elles seront peu nombreuses dans le corps de notre document, communiquées comme autant d'éléments objectifs, d'interrogations ou de débats. Une étude en cours de Gérard Garcin, Inspecteur de l'enseignement et de la création artistique (ICEA) au ministère de la Culture ayant pour sujet « Création/composition, l'état des lieux », intégrera ces données, recueillies sur la base d'une profonde connaissance du réseau de formation/diffusion en France et d'un questionnaire établi pour les établissements d'enseignement.

Ces deux études, qui établiront leurs propres appareils critiques et réseaux de propositions, pourront apporter par la complémentarité de leur démarche, une contribution que nous espérons utile, à verser au débat actuel sur l'ensemble du champ de la création musicale.

I. LA FORMATION

« *Éléments d'un parcours confus.* »

Ainsi Luc Ferrari définissait-il dans l'un de ses nombreux textes qui lui tenaient lieu de curriculum vitae son parcours de créateur où par jeu, le vrai le disputait au faux.⁷

C'est que chaque créateur de musique, dans ce qui construit sa prise de conscience du « déjà présent »⁸ comme reconnaissance de ce qu'il croyait n'être parfois que la seule expression d'un désir diffus, vit son accession à la composition à la fois comme une surprise et une évidence.

Si la sensation d'évidence, largement évoquée dans nos entretiens et souvent traduite par le sentiment de nécessité intérieure, est consubstantielle à la décision elle-même « je veux être compositeur », le sentiment de surprise est nourri par la considération de ce qui est perçu comme autant d'éléments certes vécus comme importants, « comme autant de signes »,⁹ mais dont le créateur dit ne pas toujours saisir la juste cohérence.

Ainsi, lors d'une rencontre provoquée ou non, l'énoncé par un « Maître » d'une phrase quasi anecdotique dans l'expression de sa seule simplicité, peut conforter ou révéler un choix latent où dans ce cas, surprise et évidence vont de pair, vécues dans le même temps.

Manfred Trojhan, Reinhard Flender, François Rossé, Bernard Cavanna, Yan Maresz, Alessandro Solbiati, ont évoqué cet « instant précieux de la rencontre » avec des personnalités comme Diether de La Motte, György Ligeti, Olivier Messiaen, Henri Dutilleux et Franco Donatoni.

Désir de composer et autodidactisme

Pour l'apprenti compositeur, la pensée et l'imaginaire sont parfois en décalage avec le savoir-faire, la capacité à réaliser comme à incarner des idées, par l'écriture ou le jeu.

L'autodidactisme est alors outil de connaissance, dont l'appréciation des limites les incite à se doter d'une culture, d'un « métier », parfois même dans le cadre recherché d'une formation académique.¹⁰

Il y a alors volonté d'ordonner, de rationaliser les sédiments d'une expérimentation comme d'en vérifier le niveau de pertinence et par là, de les légitimer. L'objectif étant de créer, peu importe la nature et le contenu du cadre d'enseignement.¹¹

⁷ Autobiographies. La Muse en circuit.

⁸ François Rossé, entretien.

⁹ Bernard Cavanna, Alain Gaussin. Ibid.

¹⁰ Raphaëlle Biston, Sébastien Béranger. Entretiens.

¹¹ François Rossé, Vincent Carinola. Ibid.

Outils fondateurs d'une pensée créatrice, les savoirs académiques se trouvent ainsi dotés de singulières vertus.

Le champ d'expérimentation est multiple. Le groupe de rock, de jazz, de jazz fusion, d'électro jazz, l'orchestre de bal, le combo, constituent autant de terrains propices à la réalisation des premiers travaux d'écriture, d'arrangement voire d'orchestration où la culture du son dans l'aire esthétique choisie tient lieu de référence par l'exemple.¹²

Pratique instrumentale et créativité

Nous avons pu aussi vérifier lors de nos entretiens, que bon nombre de compositeurs s'étaient dotés d'une formation instrumentale.

Les chemins sont nombreux. Pour les uns, le rapport à l'instrument, fait d'un mélange d'autodidactisme et de cours privés, est souvent décrit comme une première étape où s'exprime librement un désir de créativité par l'improvisation ou le détournement ; « une curiosité pour le son ». C'est aussi une démarche classique pour le musicien de jazz, qu'il compose ou non dans son esthétique. L'instrument est alors autant perçu comme un outil - permettant d'accéder à une forme d'invention par l'expérimentation en direct - que comme un truchement dont il convient de maîtriser les contraintes techniques pour l'acquisition d'un répertoire.¹³

Pour d'autres, le désir de composer s'est affirmé au cours ou à l'issue d'études instrumentales de haut niveau dans des structures supérieures d'enseignement. Richerd Walley, Alexandros Markéas, Annette Schlüntz, Yan Maresz, Edith Canat de Chizy, Léopold Hurt, Martin von Frantzius, Alain Mabbit, Hugues Dufourt ont reçu une formation professionnelle dans leurs domaines respectifs.

Viennent alors spontanément à l'esprit dans les échanges, les noms de Michaël Levinas (Piano), Jörg Widmann (clarinette), Gorge Benjamin (piano, direction), Peter Eötvös (direction), Heinz Holliger (hautbois, direction), Pierre Boulez (direction), qui ont mené ou mènent une double carrière de compositeurs et interprètes ; les exemples sont nombreux.

Sur l'ensemble des parcours, plusieurs compositeurs ont une formation de poly instrumentistes. Pour seuls exemples, citons Annette Schlüntz (flûte à bec, hautbois, piano, direction), Léopold Hurt (cithare, flûte à bec viole de gambe), Maresz (piano, guitare électrique), Michel Pascal (Contrebasse, piano), Tom Mays (saxophone, guitare), Daniel d'Adamo (basse électrique, batterie)...

Le champ s'étend encore avec la pratique des claviers électroniques.

Les musiques traditionnelles (Alexandros Markeas), les champs nouveaux de l'électro-acoustique puis de l'informatique musicale quelles que soient les aires esthétiques considérées (Robert et Michel Pascal, Sébastien Béranger, Vincent Carinola, Denis Dufour, Raphaëlle

¹² Yan Maresz, Daniel d'Adamo, Sébastien Béranger, Martin von Frantzius. Ibid.

¹³ Tom Mays, François Rossé, Michel Pascal, Benjamin de la Fuente. Ibid.

Biston, Benjamin de la Fuente, Jean Marc Weber, Jonathan Prager, François Vion...) ont constitué autant d'éléments propices à un éveil de la conscience comme à la structuration d'une démarche d'apprentissage qui a su trouver ses propres développements d'acquisition.

En regard de la lecture de ce qu'il considère comme des lacunes « des manques » qui freinent son évolution, le jeune créateur construit souvent sa propre logique de parcours en effectuant des choix qui ne peuvent s'apprécier que dans le contexte global de sa démarche.

Chemins

C'est une constante de nos entretiens. Dans ce qui peut structurer une démarche, « il n'y a pas de bons ni de mauvais parcours ».

Des études instrumentales ou théoriques, d'écriture et d'analyse, d'orchestration, d'arrangement, de musicologie, des parcours dans d'autres domaines comme l'histoire de l'art, la philosophie, les mathématiques, la physique, l'électronique, d'autres métiers engagés même sur le temps de l'apprentissage à la composition, constituent dans nos entretiens ou dans notre réseau professionnel les éléments repérés, mais non les seuls, d'un corpus disciplinaire dont l'hétérogénéité peut surprendre.

Hugues Dufourt est agrégé de philosophie, Robert Pascal de mathématiques, François Bernard Mâche de lettres classiques, Sébastien Béranger est docteur en musicologie.

Toutefois, quelle que soit la multiplicité et la diversité des champs où s'inscrit sa démarche de formation, le jeune compositeur ressent très vite la double nécessité d'acquérir un bagage technique et d'entrer dans « l'assemblée des compositeurs ».¹⁴

C'est qu'il lui faut ancrer sa légitimité.

Pour beaucoup, l'autodidactisme a permis d'initier un parcours, d'effectuer les premières expériences, d'en saisir le sens, les richesses et les limites.

Énoncé comme une évidence : « toute sa vie, le compositeur est un autodidacte »,¹⁵ ce principe recouvre aussi une démarche qui peut être perçue comme une des conditions de la créativité.¹⁶ Mais à part de très rares exceptions, le désir de se doter d'une formation la plus complète et approfondie possible, amène le jeune créateur à vouloir intégrer des structures d'enseignement supérieur.

Parfois avec cette sensation du « j'ai fait tout très tard »¹⁷ - ce qui par ailleurs témoigne de ce sentiment de nécessité - cette intégration chargée à la fois d'une valeur de reconnaissance et d'une valeur symbolique, constitue une étape importante pour l'apprenti compositeur.

¹⁴ Claire Mélanie Sinnhuber. Alain Gaussin. Entretiens. « Der Weg ist das Ziel » Le chemin est le but : Luigi Nono.

¹⁵ Fredrik Schwenk, Peter Hamel. Ibid.

¹⁶ Bernard Rey, Musique et créativité in Orphée apprenti N°1.

¹⁷ Alain Gaussin, François Rossé, Claire Mélanie Sinnhuber, Raphaëlle Biston. Entretiens.

S'opère alors un changement de statut, quelle que soit la structure d'enseignement supérieur où l'étudiant va inscrire son action.

Intégrer une classe supérieure de composition, valide de fait les acquis antérieurs de quelque nature qu'ils soient et conduit le jeune créateur dans un champ où pour la première fois, il devra se situer parmi ses pairs mais se trouvera aussi situé par eux.

Dans l'institution supérieure, l'étudiant compositeur pourra se constituer un réseau de relations avec ses collègues mais aussi les instrumentistes qui souvent, selon la nature des liens tissés lors des créations produites dans le cadre du cursus, seront des partenaires fidèles bien après la sortie du conservatoire. Dans bien des cas, la constitution de ce réseau est un facteur déterminant dans l'accession à un premier cercle de légitimité. Par le jeu des accords entre institutions de formation et de diffusion, il sera même joué dans des lieux où parfois son propre enseignement n'a été programmé qu'après dix ou vingt ans de carrière.

La relation au(x) professeur(x) est aussi une des composantes majeures de l'enseignement supérieur. Toutefois, pour la jeune génération, on est moins l'élève d'un « Maître » que de plusieurs. L'effet conjugué « Erasmus » et « Académies » (cf. infra) permet à l'étudiant de mieux auto évaluer l'enseignement reçu par son « professeur principal » le Maître, pour lequel il a parfois choisi d'intégrer telle ou telle institution et de moduler son parcours.

Les enseignements croisés - composition assistée par ordinateur/composition instrumentale et vocale - qu'ils donnent lieu à des Masters spécifiques ou non - génèrent aussi une forme nouvelle de mobilité rendue nécessaire par l'évolution des technologies et le développement de leurs applications.

Nos entretiens ont aussi révélé que les compositeurs de la dernière génération qu'ils soient Français, Anglais, Polonais ou Allemands, ont une conscience de plus en plus aiguë de la nécessité d'intégrer un réseau ou d'en constituer un dans le cadre même de leurs cursus. Ils vivent comme une étape importante leur accession au statut d'ancien étudiant et savent qu'ils doivent se préparer à affronter de nombreuses difficultés, une fois au-delà du champ institutionnel qui les a formés.

Leur autocritique est sans concession quand ils évoquent la qualité des moyens techniques et de réalisations (qualité des dispositifs, nombre de répétitions, conditions de montage) mis en œuvre par l'institution pour l'exécution de leurs pièces sur la durée de leurs cursus. Jugées alors insuffisantes voire a minima, ces conditions de réalisation ont ensuite été perçues comme exceptionnelles en regard de ce qui leur a été proposé lors de leurs premières expériences professionnelles. Parfois, cette immersion brutale dans la réalité de la logique inhérente aux situations de production de concert ou de spectacle, a été perçue comme une violente

déstabilisation et difficilement vécue.

Cette conscience du jeune compositeur qui veut qu'un cursus porte l'empreinte du réel traduit une évolution très récente. Elle est liée en France, à la mise en place depuis 2008 des cycles Licence et Master dans les deux CNSMD, dont il conviendra d'évaluer les effets à l'issue d'une première promotion ayant effectuée le cursus complet et qui échappent à cette étude.

1.1 Des formations différenciées

En France, l'enseignement supérieur de la composition musicale est dévolu aux deux CNSMD de Paris et de Lyon.¹⁸

Aujourd'hui, la situation évolue. L'avènement des pôles supérieurs comme autant de nouvelles plateformes de formation, la multiplication des liens avec les universités, les accords de mobilité inter établissements constituent autant de cadres à investir pour les enseignements attachés à la création musicale. Ils créent les conditions nécessaires à l'accompagnement d'un déplacement qui n'est plus seulement lié à l'évolution du langage musical, mais aussi aux avancées des nouvelles technologies comme au développement de la lutherie électronique et à la prégnance toujours plus vive du multimédia.

Ainsi est-ce moins le dépassement des limites de la perception musicale qui compte - ce fut le cas pour bon nombre d'œuvres de ces quarante dernières années - que leur exploration artistique dans un contexte social, économique, culturel, politique et esthétique dont mouvance et accélération semblent des données difficiles à occulter.

A/ La composition électro-acoustique et informatique

a) le contexte et son évolution

Dans ce contexte, l'enseignement de la composition informatique et électroacoustique avec ses corollaires d'apprentissage des technologies qui y sont attachées a connu un assez remarquable développement.

Sur l'ensemble du territoire national, l'enseignement de la composition dans les conservatoires doit beaucoup à l'ouverture et l'implantation dès la fin des années 60 des classes d'électro-acoustique.¹⁹ C'est une spécificité française que d'avoir un réseau de classes de composition

¹⁸ Au CNSMDL, la classe de composition instrumentale et vocale a été créée en 1979. Sous l'intitulé « classe d'écriture » voulu par Raffi Ourgandjian qui en était l'initiateur et le professeur, l'enseignement regroupait les disciplines de l'écriture, de l'analyse, de l'orchestration et de la composition. Le départ de ce professeur a coïncidé avec l'installation du CNSMD dans ses nouveaux locaux. Un projet a été alors initié autour de la composition informatique et électroacoustique selon le modèle de l'IRCAM. Philippe Manoury et Denis Lorrain furent les premiers professeurs de ce département « Sonus ». Gilbert Amy alors directeur, dispensait un enseignement pour quelques étudiants sous la forme de séminaires autour de la composition instrumentale et vocale.

¹⁹ Marcel Frémot sous l'impulsion de Pierre Barbizet alors directeur, créa la première classe de composition électroacoustique au Conservatoire de Marseille en 1969.

dans ce domaine, riche d'environ trente-cinq unités²⁰ auxquelles s'ajoutent des enseignements prodigués dans cinq universités.

Les CFMI et CEFEDM, souvent en lien avec les universités partenaires²¹ ou les studios de création,²² ont aussi développé des enseignements de ce type et complètent ce dispositif d'une assez remarquable densité.

Existent aussi des enseignements dans des maisons de quartier, des écoles municipales.

Historiquement, les grands pôles de ce réseau se sont implantés sur la décennie de 1970/1980. Le rôle du GRM (Groupe de Recherche Musicale), créé par Pierre Schaeffer qui deviendra ensuite le premier professeur de cette discipline au CNSMDP au début des années 1970 sera déterminant.

Lieu de recherche, d'expérimentation, de production, le GRM formera une première génération de compositeurs, qui ensuite créera et développera ses propres structures de création en région, génératrices d'unités d'enseignement dans les conservatoires.²³

Ailleurs comme à Marseille, c'est la création d'une classe au CRR qui constituera le principe fondateur de deux unités de création et de recherche ; le GMEM et le MIM.

Dans les années 1985 à 1995, le passage de l'analogique au numérique a constitué bien plus qu'une révolution technologique.

Les pratiques, les systèmes d'enseignement et les modes d'acquisition des connaissances ont été bouleversés tout à la fois.

Une technologie plus souple, moins dévoreuse d'espace, plus performante par la puissance de ses applications jointe à la portabilité des outils, au développement et accessibilité de la lutherie électronique et à la généralisation d'internet, a rendu la création de classes sinon plus aisée économiquement et financièrement, du moins plus simple à concevoir et défendre pour ceux qui souhaitent les promouvoir.

C'est qu'une partie de l'outil informatique quelles que soient ses applications et modes d'utilisation est désormais partagée dans toutes les strates des institutions par leurs utilisateurs.

La généralisation de l'informatique a permis une « désacralisation » de la « machine studio ».

Dans un conservatoire, une unité d'enseignement, le magnétophone avait un statut spécifique d'instrument dévolu à un seul type d'utilisation, alors que l'ordinateur a intégré l'environnement quotidien de chacun. Le compositeur l'utilise sur toute aire esthétique où il situe son acte de création ; jazz, musique savante, techno, chanson. De plus, l'ordinateur est

²⁰ Classes de composition électroacoustique
Documents AECME 2010 : 16 CRR, 19 CRD
Documents DEPS 2006 : 12 CRR, 13 CRD.

²¹ CFMI de Lille/université de Lille III, CEFEDM de Bourgogne/Université de Bourgogne.

²² CEFEDM SUD/GMEM/MIM.

²³ GMEB /conservatoire de Bourges.

mobile. Sa puissance, ses possibilités d'application couplées à internet ne cessent de croître dans le même temps que son coût diminue.

La sociologie et les sciences humaines en général ont déjà intégré un champ nouveau de recherche sur l'évolution des modes de pensée induits par la révolution informatique.

De nombreuses études dans le domaine des arts visuels notamment portent sur la génération de créateurs « digital natives ».

Déjà fondé sur une légitimité historique - la France a créé le concept de musique concrète sur support - le développement de l'enseignement de la composition liée aux outils électroniques et informatiques accompagne ces évolutions.

b) Les éléments d'une problématique de l'enseignement

Cet enseignement se trouve confronté à une série de situations paradoxales :

- c'est le seul enseignement de la composition pour lequel existe un Certificat d'Aptitude de professeur (1^{re} session du CA en 1988) ;
- la population étudiante est majoritairement constituée de post bacheliers mais on observe l'émergence d'une demande nouvelle venant d'élèves de 14/15 ans qui pensent trouver dans cet enseignement des éléments de savoir qui entrent dans leurs pratiques des musiques actuelles ;
- la part des enseignements se reportant à l'écriture de sons fixés sur support, peut concerner des élèves qui n'ont aucune pratique des codes de la lecture musicale ;²⁴
- dans certaines écoles et conservatoires de musique dépourvues d'un enseignement de l'écriture et de la composition instrumentale, c'est la « classe d'électro-acoustique » qui prend en compte la problématique des codes de notation et souvent dans sa relation à l'oralité ;²⁵
- c'est aussi souvent le seul enseignement musical que l'on trouve dans les écoles nationales d'art ;²⁶
- liée au double effet de la spécificité historique et de la créativité technologique, la production électro-acoustique en France est très importante mais peu médiatisée alors qu'elle a essaimé, perçue comme modèle, dans de nombreux pays qui se réfèrent à la « signature française » pour ce qui constitue « la composition » même du son (Japon, Belgique, Canada, Pays de l'Est) ;
- par la nature et les contenus des modules d'enseignement dispensés (compositionnels, analytiques, technologiques, techniques, instrumentaux), ces classes regroupent dans chacun des établissements, la population étudiante souvent la plus hétérogène en âge, niveau, motivation, culture ;

²⁴ L'intégration de l'enseignement du jazz et des musiques traditionnelles dans les structures d'enseignement spécialisé avait déjà révélé ce type de situation.

²⁵ C'est une situation fréquente dans les écoles municipales qui ont développé cet enseignement qu'elles jugent plus proche des demandes et des besoins de formation constatés. Pour mémoire, ce fut à l'époque le cas lors de la création du conservatoire expérimental de Pantin.

²⁶ Le concept « d'installation » est aujourd'hui également revendiqué et illustré par les artistes plasticiens et les compositeurs, qui parfois collaborent à la réalisation du même projet ou font œuvre commune.

le transfert de technologie qui durant les vingt dernières années allait du champ de la variété au rock vers celui de la musique savante, s'est aujourd'hui inversé.²⁷

La table ronde organisée lors des huitièmes journées de l'AECME,²⁸ regroupant compositeurs responsables de classes ou de départements, instrumentistes, universitaires, chercheurs, étudiants, a permis, par le jeu des communications et débats, d'aborder les divers points de cette problématique.

La multiplicité des paramètres - sociologiques, politiques, esthétiques, techniques, géographiques - et leur évolution selon les situations de chacun, jointe à la spécificité de leur interaction comme autant de réponses à des réalités très différenciées, rend toute tentative de synthèse à la fois difficile et un peu vaine.

Se dégagent toutefois des axes d'analyse et de pensée qui, en regard des entretiens avec les personnalités qui œuvrent dans ce domaine, permettent de considérer la situation présente et les hypothèses de son évolution avec le recul critique « relatif », attaché à toute tentative de saisie d'une situation en marche.

Le jeune étudiant musicien aujourd'hui, instrumentiste ou compositeur a une nouvelle culture de l'écoute. Elle est pluri-esthétique et pluri-ethnique et n'évite pas toujours le danger d'un syncrétisme dont les médias se plaisent parfois à masquer les sources. Cette culture qui embrasse à la fois le monde des sons acoustiques et celui des sons électroniques pose au compositeur enseignant la question d'une nouvelle forme d'accompagnement.

La communauté d'enseignants de cette discipline estime dans sa majorité, que la demande de formation étudiante peut se décliner en trois catégories.

La première s'inscrit dans une logique de filière - CRD ou CRR et CNSMD - à laquelle peut seul répondre aujourd'hui le CNSMD de Lyon.²⁹ Elle répond à un projet d'étudiant qui souhaite intégrer une structure d'enseignement supérieur où il pourra développer des liens et des connaissances avec le « domaine instrumental ».

²⁷ Dans les années 1980, les grands studios d'enregistrement parisiens où se réalisait plus de 50 % de la variété et chanson française comme par exemple les « studios de la grande armée » et les « studios Davout » testaient, utilisaient et développaient avec les fabricants, des outils technologiques que l'on ne trouvait que plus tard dans les studios de création et de recherche ; (consoles numériques assistées par ordinateur, logiciels de synthèse vocale, échantillonneurs numériques, claviers, interfaces etc...).

Aujourd'hui, le logiciel Max développé à l'IRCAM est présent sur toutes les aires artistiques et sa nouvelle extension, O Max qui rend possible la relation interprète/compositeur sur le temps même du discours improvisé a déjà été testé par bon nombre de jazzmen, de musiciens de la tradition orale et des compositeurs de toute esthétique. Des centres de création et de recherche comme le GMEA, GMEM, La Muse en circuit, le GRAME, CESARE, développent des interfaces, des technologies de capteurs, que l'on retrouve ensuite dans le spectacle vivant ; les musiques actuelles, mais aussi la danse, le théâtre.

²⁸ AECME 8èmes journées de l'électroacoustique CRR de Nice, 16/18 Novembre 2009 en collaboration avec le festival MANCA sous la coordination de Michel Pascal.www.aecme.fr

²⁹ Au CNSMD de Lyon il est possible d'intégrer sur concours d'entrée la filière électroacoustique et informatique comme discipline principale pour un cycle Licence Master.

Le cursus du CNSMD de Paris prévoit cet enseignement, mais, intégré à la composition instrumentale et vocale, il n'a pas le statut de discipline principale et ne fait donc pas l'objet d'un concours d'entrée. (cf. infra).

La deuxième se rapporte à une catégorie d'étudiants qui venant d'une culture technologique, voire « industrielle » de la musique, ou technique, (culture des machines) découvre un artisanat, des modes nouveaux de pensée et de réalisation, ou pour citer Denis Dufour « La forme d'une exigence et l'exigence de la forme ».

Moins préoccupés par des logiques de filières, ces étudiants ont des demandes à la fois précises et très diversifiées correspondant à l'émergence d'une nécessité souvent liée à un projet personnel qui dépasse le seul champ du musical.

Entrent dans la troisième catégorie des étudiants qui viennent à la composition par la classe d'électroacoustique. Beaucoup ont un faible support technique (lecture/écriture), de savoir et de culture d'écoute, dans le domaine qu'ils désirent investir.

Animés par un désir d'initiation de type « instrumental » et d'acquisition par la pratique, étape par étape, des étudiants des Beaux-Arts qui veulent aborder les techniques du rapport image/son ou le concept d'installation, des étudiants en architecture intéressés par le son et l'espace acoustique, des danseurs, des personnalités venant des musiques actuelles ou du jazz souhaitant élargir leur domaine, investissent ce type de classe.

Dans un système d'enseignement fondé en France sur la culture du son, ces demandes qui font davantage appel à la virtuosité d'une utilisation des outils qu'à l'éclosion et développement d'une conscience compositionnelle, posent une question d'importance.

Cette forme d'enseignement qui caractérise les pays Anglo-Saxons et Américains où savoirs théoriques et savoirs liés aux techniques compositionnelles sont différés, génère une forme souvent constatée d'académisme.

Toutefois, cette question du rapport immédiat à la matière sonore induite par la rapidité des avancées technologiques apparaît plus que jamais nécessaire à traiter.

Il semble alors que les réponses ne se puissent trouver dans la seule classe de composition, mais hors champ, par la capacité qu'elle aura à tisser des projets de parcours coordonnés entre deux formes d'enseignement, où des tronc communs d'acquisition sont possibles.

c) Deux projets : Chalon-sur-Saône, Nice

Chalon-sur-Saône

Dans ce cadre, les CRR de Chalon-sur-Saône et de Nice pour des raisons différentes, constituent deux exemples intéressants à considérer.

À Chalon, le texte liminaire de la fiche cursus est très explicite.³⁰

³⁰ in fiche technique de cursus électroacoustique CRR du grand Chalon (2010).

« La classe de composition en musique électroacoustique prend place au Conservatoire du Grand Chalon dans un environnement complet, au sein du département « son », qui comprend aussi la classe des musiques actuelles amplifiées (faisant largement appel aux techniques de la musique électronique), et la classe de prise de son, préparation aux métiers du son et Classe Préparatoire aux Grandes Ecoles d'Ingénieurs du son ».

Ces enseignements possèdent des cours communs avec ceux de la classe de composition en musique

Il va de soi que le public étudiant est très différent dans chacune des trois unités d'enseignement qui possède sa propre équipe de professeurs.

Coexistent au sein de ce département, autodidactisme et forte culture scientifique, respectivement dans la classe des musiques actuelles et l'unité d'enseignement de préparation aux métiers du son.

Le professeur de la classe de composition électroacoustique coordonne ce département son.

La classe d'électroacoustique au conservatoire de Chalon a été créée par Dan Lustgarten à la fin des années 1970. La conception modulaire du studio rendait déjà possible une adaptation aux évolutions technologiques et pédagogiques – les deux étant liées - tant il était clair pour les concepteurs que tout projet de ce type devait contenir le principe de son développement.

Autour de la classe, cette philosophie de projet est demeurée et aujourd'hui, l'équipe a su définir le principe d'architecture générale d'un cursus qui permet de coordonner des parcours aux enjeux différents.

Les éléments d'un tronc commun d'acquisition par le savoir et la réalisation sont nombreux entre le cursus d'électroacoustique et celui des musiques actuelles. Ils entrent dans une réalité constatée et se réfèrent à l'existence d'un fonds commun d'instrumentarium comme de technologie.

Symboliquement, « Dans les deux cas, le média fixe est un haut-parleur ! »³¹

Le cursus prévoit une filière commune de cours collectifs sur deux années ; les évaluations obéissant à des critères différents selon l'unité d'enseignement que l'étudiant a intégrée.

L'histoire de la musique électroacoustique, les techniques de studio (Midi/synthèse), l'acoustique générale et la physique du son constituent les modules communs. L'organisation du cursus rend aussi possible le travail en binôme sur des projets de réalisation croisés - qui peuvent intégrer des stratégies d'improvisation - dans le cas où les étudiants appartiennent à des unités d'enseignement différentes.

Des ateliers d'écoute « cours d'écoute » communs, sont planifiés tout au long des différents cursus. Ils regroupent par année les trois populations étudiantes de chacune des unités d'enseignement : composition, musiques actuelles, métiers du son. Le spectre esthétique est très large ; musique contemporaine instrumentale, mixte, électroacoustique, rock, jazz, musique ancienne, musiques traditionnelles...

Ces cours entrent dans un contexte esthétique général de culture par l'écoute. Ils s'articulent autour des notions de méthodes d'analyse d'écoute comme d'écoute critique tant esthétique que technique. Selon les périodes considérées, ils portent sur l'étude des liens entre l'évolution

électroacoustique, et les élèves sont encouragés à participer aux divers cours de ces classes spécifiques.

³¹ Jean Marc Weber. Congrès de l'AECME Nice 16/18 novembre 2009.

de la technologie, de la lutherie électronique et des esthétiques.

Simon Drouhin, étudiant en deuxième année dans la classe des musiques actuelles, nous a entretenus de l'intérêt de « l'hybridation d'une formation »³² telle que Chalon l'a conçue et conduite. Sa pratique de la composition électroacoustique lui a permis de questionner puis d'approfondir ses connaissances dans les domaines techniques, technologiques, comme de développer sa capacité à développer et structurer un discours musical.

Cette hybridation est vécue comme « un facteur déterminant pour le développement de sa culture ».

Enfin, le CRR de Chalon a créé un « cycle adultes » en composition électroacoustique qui de fait, semble avoir la double fonction d'unité d'insertion professionnelle comme de formation complémentaire continue.

En 2009, 50% des étudiants inscrits dans ce cycle post-cursus étaient déjà professionnalisés sur les autres secteurs des métiers du son ou des musiques actuelles. Dans cette dynamique, le CRR a su générer une politique de diffusion en lien avec des structures de production comme les festivals Why Note de Dijon, Musique action de la scène Nationale Vandœuvre les Nancy, ou la Villa Gillet à L'invitation du GMVL de Lyon.

□ Nice

Comme le CRR de Chalon, celui de Nice a initié une stratégie de cursus croisés entre la composition électroacoustique et les musiques actuelles.

L'ensemble des étudiants de cycle I reçoit une série de cours communs sur la durée du premier semestre.

Les buts et les résultats recherchés obéissent à Nice et Chalon à la même logique. Toutefois, la présence à Nice d'une université qui possède un département de musicologie, d'un studio de création et d'un festival annuel qui en est l'émanation, a amené le CRR à définir un projet d'architecture de cursus en cinq parcours coordonnés.

La composition électroacoustique, comme les musiques actuelles et le jazz entre dans ces parcours dont les cursus, par convention avec l'université, répondent aux exigences requises pour l'obtention d'une licence et bientôt d'un Master de musicologie.³³

Le cursus est structuré en trois cycles. Le cycle trois est réservé à un enseignement spécialisé destiné soit à des amateurs de haut niveau soit à de futurs professionnels (filiale DEM).³⁴

Il est suivi d'un cycle de perfectionnement qui s'adresse aux étudiants titulaires d'un DEM de

³² Simon Drouhin *ibid.*

³³ Le CIRM, Centre International de Recherche Musicale est un studio de création et de recherche créé en 1968 par Jean Etienne Marie qui l'installe à Nice en 1978 et fonde la même année le festival MANCA, consacré à la création musicale contemporaine. Les sessions du festival sont programmées annuellement début janvier.

³⁴ in fiches techniques CNR/CIRM département d'électroacoustique.

composition électroacoustique ou d'un diplôme équivalent de conservatoire étranger. Ce cycle peut être effectué en conjonction avec le parcours Master de l'université de Nice Sophia Antipolis et le programme d'échanges entre le Centre International de Recherche Musicale (CIRM) et le Center for New Music and Audio Technologies (CNMAT) de l'Université de Californie à Berkeley.³⁵

La réalisation de ce projet qui fédère un ensemble de structures à fort rayonnement concernées par la création – un CRR, un studio et son festival, une université – dans le cadre d'un cursus de formation et d'insertion constitue à elle seule, dans le principe même de sa conception puis de sa mise en œuvre, un sujet d'étude permettant de distinguer par comparaison des processus de modélisation.

Mais on peut en apprécier les effets immédiats et malgré sa création récente, le parcours coordonné pour la composition électroacoustique entre le CRR et l'université répond déjà aux besoins d'une mobilité sur le site parce qu'il rend possible une réorientation des étudiants d'une structure à l'autre.

Il permet aussi aux étudiants bacheliers qui n'intègrent pas un CNSMD après la licence de s'engager sur un projet de Master universitaire et de bénéficier des mesures de mobilité à l'étranger.

Dans les deux cas, à Chalon et Nice, la classe d'électroacoustique et informatique, structurée en département est la seule unité d'enseignement dévolue à la composition. C'est une situation très fréquente en France sur l'ensemble des CRD/CRR et l'on mesure l'importance de ce réseau qui a su s'agréger à d'autres, trouver des liens avec des structures de diffusion et de production, fédérer des initiatives.

d) La composition informatique et électroacoustique ; les conditions d'une évolution

La classe de composition électroacoustique dans un conservatoire est de fait un espace interdisciplinaire. Autour du partage des technologies mais aussi de la relation écrit/oral, des techniques d'écriture et de l'improvisation, des nouvelles formes d'analyse,³⁶ de sa relation naturelle au multimédia, à la danse, à l'image, cette classe où se croise une population étudiante très hétérogène est aussi un lieu de professionnalisation sur un secteur d'activité très étendu.³⁷

³⁵ *ibid.*

³⁶ Le laboratoire Musique Informatique Marseille (MIM) créé en 1984 a développé depuis plusieurs années une recherche en microanalyse portant sur les Unités de Sémiotique Temporelle (UST) qui permettent de rendre compte de l'organisation morphologique du son dans son déroulement temporel, à l'opposé donc de « l'écoute réduite » attachée à l'objet sonore ramené à une forme pure comme le souhaitait Pierre Schaeffer.

³⁷ La large base de compétences tant musicales que techniques amenée par ces études permet aux étudiants de se tourner vers bien d'autres métiers que celui de compositeur. Lors de nos entretiens, nous avons pu relever les exemples d'insertion professionnelle suivants : assistant musical, régisseur, ingénieur du son, consultant en technologies audio, preneur de son, concepteur de bande-son pour la danse, le théâtre ou le cinéma, réalisateur

Bien que cinq sessions seulement du Certificat d'aptitude aient été organisées depuis sa création en 1988,³⁸ l'existence de cet examen a permis la constitution d'un corps de professeur dont la justesse de l'engagement dans les divers projets d'établissement intra et extra muros n'est pas la moindre des qualités.

Des équipes se sont constituées, comportant autour du professeur des assistants spécialisés et des techniciens.

Une nouvelle génération d'enseignants a reçu une formation de compositeur dans les deux domaines de l'écriture instrumentale et de l'électroacoustique.³⁹ Certains professeurs ont même en sus, une très forte compétence technologique et pratiquent l'improvisation par le biais des machines ou d'instruments MIDI.

Ils peuvent ainsi gérer une situation de pédagogie différenciée et adapter leur enseignement aux besoins et à l'évolution de l'élève.

Bien sûr, la présence d'une unité complète d'enseignement à la composition dans un conservatoire est la situation la plus favorable.

Cela nécessite qu'une part commune de cursus soit définie entre les deux enseignements. Le CRR de Paris vient de créer un département complet⁴⁰ en lien avec l'Université Paris IV Sorbonne qui prend en compte cette donnée. Il est en ordre de marche depuis la rentrée 2010.

D'autres conservatoires initient ou développent des projets de classe de composition partiels ou complets en lien avec les universités situées sur leurs territoires (Strasbourg, Reims, Bordeaux, Toulouse...). Mais l'absence de statut pour les professeurs de composition instrumentale qui oblige les établissements à des stratégies de contournement pour effectuer les nominations, crée des déséquilibres de situation qui nuisent à la cohérence de ces projets.

Plus nombreuses, bien structurées, avec la forte légitimité que donne une implantation parfois « pionnière » en région et les liens tissés avec les centres de création et de recherche dont elles ont été parfois l'émanation, les classes d'électroacoustiques, en pleine mutation, nourrissent toutefois quelques craintes que nous avons relevées au dernier congrès de l'AECME.

e) La question du « support »

Certes les raisons sont anciennes et subsistent encore des points de débat qui ont pourtant trouvé leurs réponses. Mais la question de la place de l'enseignement à la composition électroacoustique - donc liée à l'évolution technologique - dans un projet d'établissement en

d'effets spéciaux, directeur du son, metteur en onde, synthésiste, programmeur.

³⁸ Les cinq sessions ont été programmées en 1998/1992/1993/200/2001.

³⁹ Daniel d'Adamo (Reims), Raphaëlle Biston (Lyon), Vincent Carinola (Dijon).

⁴⁰ Edith Canat de Chizy est professeur chargé de l'enseignement de la composition instrumentale et vocale et Denis Dufour, de la composition électroacoustique et informatique.

suscite une autre plus prégnante qui se rapporte à la place même de la création.

L'enseignement de la composition électroacoustique peut rencontrer deux écueils : être assimilé à un seul enseignement de type technique ou n'être qu'une discipline « optionnelle » de la composition ce qui interdirait l'intégration d'étudiants qui ne possèderaient pas les codes de l'écriture et de la lecture.

Se pose aussi la question originelle, consubstantielle à cette esthétique et cette pratique, de la « situation » du compositeur.

Certains et non des moindres ; Pierre Henry, François Bayle, Bernard Parmégiani n'ont jamais revendiqué une pratique de l'écriture instrumentale mais seulement de l'écriture sur support ; pratique qu'ils ont parfois opposée à la précédente. D'autres maîtrisent les deux pratiques et avec l'arrivée des nouveaux outils informatiques permettant le traitement du son en temps réel, les nouvelles générations de compositeurs se dotent pour une grande majorité d'une double culture.

Cette scission esthétique que l'on pouvait croire en sommeil voire éteinte, se trouve ravivée par la création dans les conservatoires de classes de musiques actuelles. Utilisant les mêmes outils technologiques, mais par le biais d'une pratique instrumentale amplifiée qui ouvre à des stratégies de détournement et d'action directe sur la matière sonore, les musiciens des musiques actuelles ne se situent pas dans une logique de support. Quand ils l'utilisent (DJ), c'est pour « l'instrumentaliser ».

Parmi les compositeurs enseignants rencontrés, les deux courants existent. Une partie défend et diffuse l'idée de la mixité des pratiques et des enseignements tels que l'on peut les rencontrer, avec leur spécificité, à Chalon ou Nice.

L'autre défend le concept de « support » comme une spécificité historique française qui a par ailleurs essaimé et fait souche dans de nombreux pays (cf. supra).

Mais cette position moins radicale que par le passé s'assouplit dans la mesure où le travail sur support inclut désormais la pratique du temps réel et la manipulation « live », ouverte aux liens avec les esthétiques du jazz et des musiques actuelles.⁴¹

f) Formation musicale et composition :

Constat et propositions

- Constat

L'ouverture européenne, sensible même dans les petites structures, la disponibilité de l'information permise par internet, la multiplication des échanges, tout cela rend possible un état nouveau de comparaison et d'autoévaluation des pratiques par les responsables de

⁴¹ Un échantillonneur fait appel à du son enregistré, mais son utilisation se fait en temps réel.

structures d'enseignement, comme par les enseignants.

Cela se traduit par la seule appréciation de l'évolution des projets de classes comme des projets d'établissement.

Ainsi s'est posée la question de la créativité au sein des classes de formation musicale dès les premiers niveaux et des outils possibles pour en accompagner les effets. Les attitudes sont différentes selon les établissements, mais participent de la prise de conscience d'un même enjeu.

Composer, créer, quel que soit l'outil (improvisation, écriture, électroacoustique) ne relève pas de la responsabilité des seules classes de composition vécues comme des territoires d'invention réservés, mais de la politique globale de toute structure d'enseignement artistique. Dans la conduite de son projet, toute institution doit générer les conditions d'une double et récurrente interrogation, à la fois sur la création et les pratiques, en ce qui constitue le principe dialectique de leur interaction.

De nombreuses classes d'électroacoustique ont intégré l'enseignement de l'improvisation dans leurs cursus de premier cycle et développé des projets communs avec les classes de formation musicale.

Autour du patrimoine de l'électroacoustique, l'AECME a bien posé la question de la nécessité d'un nouveau rapport au son et d'une nouvelle culture d'écoute comme d'une initiation aux manipulations de base, au sein de ces classes de formation musicale où se découvrent souvent la personnalité et l'inventivité du jeune élève.

À titre d'exemple, les conservatoires de Dieppe et Annecy ont su initier ces liens entre composition et formation musicale et bâtir un projet, où les activités de création par l'écriture associées à l'informatique et l'improvisation, ont considérablement enrichi le savoir des étudiants dès leur entrée dans l'institution.

- Propositions

Dans une large majorité, le corps professoral chargé de l'enseignement de la formation musicale dans les CRD, CRR et écoles municipales a fait beaucoup évoluer les pratiques et contenus de cette discipline.

Autour de la création (écriture/improvisation) toutefois, de jeunes professeurs issus des cursus de la formation diplômante dans les départements des CNSMD de Paris et Lyon ont évoqué dans leurs prises de parole lors de colloques ou de conférences auxquelles nous avons pu assister, la nécessité de reconsidérer une partie de leur formation. Certains auraient souhaité bénéficier de périodes de stage dans les départements de composition des CNSMD ou d'autres conservatoires, quand cet enseignement existait sur le lieu de stage pour leur discipline. Ceux qui ont passé le CA de formation musicale sur épreuve pensent que les contenus devraient faire une plus large à la notion de créativité et désirent qu'une réflexion soit menée en ce sens.

Dans les deux cas, s'exprime sur le temps de leur formation, un besoin de rencontre avec des compositeurs ou des improvisateurs autour de séminaires thématiques, de conférences, d'ateliers de réalisation. Or, ces échanges de type workshop, incluant une réalisation en concert, existent dans de nombreux CEFEDM et CFMI où se sont aussi développés des enseignements en ateliers autour des techniques de l'instrumentation, de l'arrangement et de la composition.⁴² A notre connaissance, elles n'ont pas fait l'objet d'une évaluation comparée.

Pour les professeurs de composition électroacoustique, l'AECME a clairement formulé cette volonté de travailler avec leurs collègues enseignants de la formation musicale. De nombreuses réalisations en témoignent autour du concept de pédagogie de projets ou d'un enseignement croisé sur la durée d'un cursus ou d'une partie de cursus de 1^{er} et 2^{ème} cycle.

Cette situation dont il serait intéressant de considérer les effets et d'analyser les éléments prospectifs induits, dans le cadre d'une étude spécifique à mener sur le territoire national, pose directement la question du Diplôme d'État de composition.

Souvent évoqué par bon nombre de professeurs et notamment par une partie d'entre eux qui n'enseignent pas la composition - ce qui ajoute à la pertinence de la requête - ce diplôme, dont le texte a fait l'objet dans son contenu et les éléments de rédaction d'un accord entre le service de l'inspection, la sous-direction emploi/formation (SDEF) et les responsables de l'AECME, n'a toujours pas été créé.⁴³

Il permettrait de nommer les assistants spécialisés dont les qualifications répondraient à la fois aux besoins des classes de composition dans les deux domaines, électroacoustique et instrumental, comme aux exigences liées à la conduite des projets croisés avec les autres classes, notamment celles de musiques actuelles et de formation musicale selon les situations les plus fréquemment recensées.

Dans le même temps, la récente création des pôles d'enseignement supérieur et du diplôme national supérieur de musicien (DNSPM), spécialité métiers de la création musicale, tels que les référentiels d'activités professionnelles et de certification permettent d'en apprécier les contenus, rend plus nécessaire encore la création de ce Diplôme d'État.⁴⁴

⁴³ Les CEFEDM d'Ile de France, CEFEDM sud, CEFEDM Rhône-Alpes, CEFEDM de Dijon aujourd'hui intégré dans le pôle supérieur de Bourgogne, le CFMI d'Orsay de Lyon.

⁴⁴ Validé en 2008 par le service de l'inspection et de l'évaluation, (SIE aujourd'hui SICA), service de l'inspection et création artistique, ainsi que par la sous-direction enseignement formation, (SDEF) ce «Diplôme d'Etat de création musicale et techniques du son » dans ses deux composantes ; écriture/ composition et musiques électroacoustiques, n'a pas reçu de décret d'application.

B/ La composition instrumentale et vocale

a) Le contexte et son évolution

La formation des compositeurs en France sur les deux formes principales d'enseignement qu'elle recouvre; électroacoustique/composition assistée par ordinateur et composition instrumentale et vocale, ne se caractérise pas par une situation de congruence.

Les données consultables communiquées par le DEPS sur l'exercice 2007 font état de 574 étudiants en cursus et 115 hors cursus⁴⁵ pour la composition sans que la nature des enseignements soit précisée.

En regard des données de 1999 qui portaient sur 325 élèves, la progression est considérable mais il semble qu'elle doive pour beaucoup à la dynamique des studios de création qui, fortement implantés en région, ont multiplié les actions de partenariat et contribué à la création de nouvelles classes de composition informatique et électroacoustique.⁴⁶

Les données statistiques du rapport Garcin⁴⁷ font apparaître clairement que l'enseignement de la composition instrumentale et vocale ne recouvre pas un territoire géographique identique à celui de la composition électroacoustique. Cela concerne de plus, un petit nombre de classes.

Au-delà du fort tropisme naturel de la région Ile de France qui centralise un grand nombre d'orchestres, d'ensembles, de festivals, de lieux de diffusion et de production, d'autres raisons expliquent cette situation que la dynamique liée à l'implantation des pôles supérieurs d'enseignement en région devrait modifier.

Comme pour les autres arts, il n'est pas paradoxal de penser que face aux enjeux européens, la création musicale trouvera souvent ses réponses dans la qualité de ses réseaux régionaux et des interconnexions qu'ils sauront générer.

Il y a longtemps que la création musicale s'est affranchie d'une légitimité qui ne serait fondée que par une «Europe des capitales».

Bien sûr, les grands centres jouent un rôle important dans la vie d'un compositeur. Symboliquement, parce qu'ils participent du phénomène de reconnaissance, économiquement, parce que les commandes y sont plus importantes, mieux rémunérées et plus génératrices de droit.

Mais les grandes salles des grandes capitales culturelles sont des lieux peu propices à l'expérimentation. Y être programmé peut s'avérer utile car au-delà de la reconnaissance, par un élargissement du public, s'établissent d'autres repères et même si parfois - que ce soit ou non dans le cadre de la création d'une commande - il peut s'y vivre de remarquables

⁴⁵ Etudiants adultes ou artistes en complément de formation. Données statistiques DEPS. Données statistiques DEPS.

⁴⁶ « L'effet technologique » lié à la performance et souplesse de l'outil informatique généralisé, a joué de l'avis même des professionnels en faveur de l'ouverture de nouvelles classes ou de leur développement.

⁴⁷ DGCA. Création/Composition. Etat des lieux. Rapport d'étape de Gérard Garcin, inspecteur de la création et des enseignements artistiques. 2009.

malentendus, cette expérience peut nourrir d'une façon singulière et inattendue, une œuvre à venir.

Toutefois, quelle que soit sa notoriété, la vie d'un compositeur se passera ailleurs ; auprès d'ensembles spécialisés, d'orchestres grands et petits, de festivals, de lieux de production ou d'enseignement, de centres multimédias, de structures diverses où il pourra développer une dynamique de résidence ou de projet.

Souvent le compositeur choisira son implantation en regard du tissu culturel et social existant dans lequel il pense insérer ou nourrir son activité de créateur.

Ainsi, par exemple, de nombreux compositeurs se sont-ils installés à Strasbourg ou dans un espace environnant. La présence des festivals Musica et Jazz d'or celle de trois ensembles, « Les Percussions de Strasbourg », « Accroche notes », « Línea », spécialisés dans le répertoire musical contemporain, de nombreux ensembles de la scène du jazz et de la musique improvisée, la politique de résidence du conservatoire et l'existence d'une classe de composition, les activités de l'opéra mais aussi de l'orchestre, la renommée du département de musicologie, constituent autant d'éléments d'un riche substrat propice à la rencontre, la fermentation de projets entrant dans l'exercice d'une profession.

À cela s'ajoute l'attrait et les avantages d'une situation frontalière favorisant les échanges et les situations de production croisées.

b) Les éléments d'une problématique de l'enseignement

- La nature du réseau

On cherchera en vain pour l'enseignement de la composition instrumentale et vocale un réseau équivalent à celui de l'AECME, structuré en association ayant une capacité organisationnelle de journées professionnelles d'étude et de rencontres-concerts d'étudiants des diverses classes, réparties sur l'ensemble du territoire national.

Les données statistiques du DEPS globalisent les informations concernant les classes de composition dans les structures d'enseignement spécialisées en France.

Des recensements initiés par l'inspection générale mais aussi des structures régionales comme la NACRE ou des associations comme « Futurs composés » sont en cours.⁴⁸ Il faudra ensuite en vérifier les données. Toutefois, en regard des informations les plus fiables fournies par

⁴⁸ Comme le signale le guide de la NACRE : « Ces initiatives se situent en complément des recensements et des descriptions effectués par des organismes nationaux spécialisés, particulièrement la médiathèque de la Cité de la musique de Paris. D'après cet inventaire, 86 conservatoires (CRR, CRD CRCI) organisent des formations à la composition instrumentale et 60 à la composition électroacoustique. » Toutefois cet inventaire exhaustif prend en compte les formations à la MAO, les techniques du son comme les ateliers, dont les contenus ne répondent qu'en partie à un réel cursus de composition. On mesure alors les difficultés pour obtenir dans ce domaine des informations fiables vérifiées et actualisées, nécessaires à la mise en oeuvre et à la conduite d'une politique de réseau de formation et d'insertion.

l'AECME pour ce qui concerne les enseignements de la composition informatique et électroacoustique, une évaluation réaliste - hors CNSMD et IRCAM - porte sur une fourchette de 15 à 20 classes de composition instrumentale et vocale aux statuts divers sur l'ensemble du pays, dont plus de la moitié en seule région parisienne.⁴⁹

Le « cas particulier de la région Ile de France » est clairement exposé dans l'étude de Gérard Garcin.⁵⁰

Il faut retenir que moins de 16% de la population étudiante sur l'ensemble des champs de la composition en Ile de France a intégré un cursus de 3^{me} cycle.

Selon les données recueillies lors des entretiens, ce pourcentage est beaucoup plus faible (autour de 8 à 10 %) pour les classes situées dans les établissements hors région parisienne.

Ainsi, les classes de composition des deux CNSMD de Paris et Lyon sont-elles peu alimentées par des étudiants formés en amont dans les CRR, CRD, CRCI. La faible densité des unités d'enseignement dévolues à cette discipline, inégalement réparties sur le territoire dans ces mêmes établissements, accroît encore cette difficulté.

- Vers un diplôme national

Sur l'ensemble des compositeurs rencontrés exerçant en France, la majorité pense que la création d'un Certificat d'Aptitude et d'un Diplôme d'Etat à l'enseignement de la composition est une des réponses les mieux adaptées à la situation constatée.

Ce sentiment largement partagé n'exclut pas des analyses et des positions différentes et sur ce sujet, les compositeurs, qu'ils soient ou non concernés par la problématique de l'enseignement, expriment un souhait auquel ne peut répondre la seule création d'un CA et DE dans la discipline.

Chaque création de classe devrait se penser, se concevoir en lien avec une structure de diffusion et de production déjà existante ou à monter dans le même temps.⁵¹

- Quelles priorités ?

La structure de production peut être comme souvent, le conservatoire même, à condition qu'il possède un auditorium et un personnel de régie de plateau et de son dans le cas des musiques mixtes, même a minima.

C'est une des grandes réussites des deux CNSMD que d'avoir initié et structuré des services de régie parfaitement adaptés à la spécificité des réalisations en concerts de projets de création et ce, intra et extra muros.

⁴⁹ Guide de la NACRE, ressource disponible www.la-nacre.org

⁵⁰ Gérard Garcin ; Création/composition état des lieux, annexe 3, p 45.

⁵¹ Entretiens ; Alain Gaussin, François Rossé, Edith Canat de Chizy, Vincent Carinola, Sébastien Béranger, Raphaëlle Biston, Daniel d'Adamo, Benjamin de la Fuente, Yan Maresz...

Les pays du nord, Suède, Finlande, Norvège, ont aussi des services de même qualité qui constituent comme pour les deux CNSMD un espace d'expérimentation en vraie grandeur pour l'étudiant en composition et par là, un outil de professionnalisation qui requiert rigueur et exigence.

La situation n'est pas la même au Royaume Uni, en Allemagne ou aux États Unis où la responsabilité d'une réalisation en concert incombe totalement à l'étudiant. On en comprend les raisons ; économiques certes mais aussi pédagogiques par l'apprentissage et l'appréciation directe, intramuros, de l'ensemble des données liées à une production de concert.

L'analyse de la réalité, corroborée par l'expérience directe lors de nos résidences et le témoignage des étudiants comme des professeurs,⁵² montre que selon la nature des projets, la charge organisationnelle trop lourde ou la multiplication des contraintes en obère la portée. Cela se traduit parfois par une influence négative sur la qualité de la réalisation et l'effet induit est contraire à ce qui est souhaité.⁵³

- La relation ensembles spécialisés-conservatoires

La structure de diffusion est toujours, lors de nos entretiens, identifiée comme un ensemble à géométrie variable.

Selon la relation dialectique des studios de création et des classes d'électroacoustique mais peut être par seule homothétie, on retrouve les deux hypothèses. Pour les uns, l'implantation d'un ensemble spécialisé dans l'interprétation de la musique contemporaine sur le terrain est un préalable à la création d'une classe, pour les autres, c'est l'ouverture d'une classe qui conduira intra ou extra muros selon le principe de nécessité, à la création d'un ensemble.

Il semble que l'expérience croisée des studios et des classes de composition électroacoustique, qui ne cesse de se réactiver en s'adaptant à l'évolution de la réalité des pratiques et des enjeux,⁵⁴ puisse se transposer dans le domaine de l'enseignement de la composition instrumentale et vocale et des pratiques de diffusion en Ensembles. Il faut épouser le réel.

- De nouveaux enjeux

Ce que révèlent les entretiens chez les jeunes compositeurs comme chez leurs aînés quels que soient les pays où se situent leur engagement, traduit une donnée nouvelle d'importance. Non qu'elle ait été oubliée ou occultée par le passé, mais parce qu'elle apparaît au premier plan

⁵² Les professeurs Peter Hamel Hamburg, Richard Walley Manchester, Manfred Trojahn Düsseldorf, mais aussi Yan Marezs quand il était étudiant à la Julliard School, Martin von Frantzius, Léopold Hurt dont les cursus se sont effectués dans plusieurs Hochschulen ont fait état lors de nos entretiens des limites de ce type de fonctionnement.

⁵³ À l'Université de Manchester le Conseil avait décidé que pour la production des œuvres exigées dans son cursus, l'étudiant loue la salle de concert et trouve les moyens financiers pour répondre à cette nécessité. La pression des professeurs et des étudiants a permis de suspendre cette décision.

⁵⁴ GMEA Albi, CESARE Reims, SCRIME Bordeaux...

comme irréductible et incontournable dans la structuration de tout projet de formation, et pas seulement au niveau d'un enseignement supérieur.

La présence d'un ensemble composé de grands étudiants du conservatoire est jugée nécessaire mais pas suffisante. Celle d'un ensemble professionnel même sur des résidences courtes, ou d'un petit groupe de musique de chambre liés par convention au conservatoire, est aussi une proposition souvent énoncée comme devant entrer dans un cahier de charges avec un financement négocié pour les ensembles subventionnés.

Certes des conservatoires comme Gennevilliers, Évry, Reims, Strasbourg, Lille, et bien d'autres ont déjà initié cette politique souvent autour de compositeurs eux-mêmes en résidence, mais presque toujours dans le cadre d'un projet, et non dans une inscription pérenne au sein d'un cursus de formation.

Les compositeurs insistent sur la nécessité pour l'étudiant de se constituer un corpus d'œuvres produites en concert et enregistrées, dès le début de leur cursus et sur sa durée, avant l'entrée éventuelle dans une structure d'enseignement supérieur. La fréquence de la confrontation de l'étudiant avec le rendu de son travail dans l'espace public du concert, selon des échéances fixes qui structurent son cursus et le développement de sa créativité est perçue et revendiquée comme un acte majeur de formation.

Bien sûr, se pose la question de l'étudiant bien formé musicalement mais autodidacte dans le domaine de la composition instrumentale.

Comme c'est le cas dans certaines classes de composition électroacoustique, la possibilité d'un accueil « hors cursus » pour ceux dont les travaux traduiraient une réelle imagination créatrice pourrait répondre aux besoins d'un seul complément de formation, comme de rationalisation ou de structuration d'une « expérience sauvage ». Cet accueil permettrait d'envisager soit une intégration dans une structure d'enseignement supérieur, soit une forme d'accompagnement à une insertion déjà avérée.

Les cas de ce type sont plus nombreux qu'on ne le pense en France et en Europe. Une étude statistique fine serait à mener sur ce qui suscite aujourd'hui pour un étudiant le désir de se former à la composition.

Il semble que c'est sur ce qui peut s'analyser comme un processus de déclenchement « le déclic », que l'on peut vérifier ce qui entre dans l'ordre d'un « déplacement ».

Au seul titre d'exemple, sur les quatre dernières sessions de l'Académie franco-allemande Op XXI, sept des dix compositeurs français et allemands commandités sont venus à la composition par la pratique de l'improvisation libre, le jazz ou le rock. Cette tendance est très présente dans les deux CNSMD. En Angleterre ou aux Etats-Unis, cela se vérifie depuis plus longtemps encore et la situation est la même en Allemagne et surtout en Hollande où le mixage interculturel est le plus important d'Europe, (plus de 10% de la population, soit 1,7 million

d'habitants, est originaire de pays extérieurs à la communauté européenne).

Le vecteur du parcours « classique » encore effectif pour la génération précédente ; écriture, disciplines théoriques, composition, tend à se réduire considérablement. En France, les données du DEPS sur la période 1999/2006 témoignaient déjà d'un recul du nombre d'étudiants dans les classes d'écriture qui passait de 3462 à 3111 alors que la fréquentation des classes d'analyse pour la même période se caractérisait par une remarquable progression allant de 4555 à 5690.⁵⁵

Plusieurs compositeurs ont signalé dans leur entretien qu'au sein des disciplines d'érudition, c'est l'analyse ou l'esthétique qui avait servi de déclencheur, parce que plus « rapide » pour explorer les divers champs culturels et nourrir une « curiosité dévorante »⁵⁶ que les techniques d'écriture ; cette discipline venant alors parfois en second.

Nos entretiens révèlent que c'est dans le champ des pratiques improvisées souvent liées à l'emploi d'instruments électroniques ou amplifiés quelles que soient les esthétiques abordées, que le jeune musicien tente ses premières expériences d'écriture d'arrangement, d'orchestration ou de composition dont il peut instantanément mesurer les effets, les réussites et les écueils.

C'est aussi plus tard, ce qu'il demandera à l'école ; une forme de réactivité structurelle pour le montage et la réalisation de ses œuvres en concerts mais aussi la présence d'ateliers ouverts où par l'improvisation avec ou sans transformations électroniques, il pourra explorer des situations d'instrumentations et d'orchestration inédites.⁵⁷

- Une situation difficile

Dans ce contexte, mais aussi pour répondre aux nouveaux enjeux de la formation aux métiers de la création musicale tels que le ministère de la culture et de la communication les a définis,⁵⁸ l'absence d'un certificat d'aptitude pour l'enseignement de la composition instrumentale et vocale comme d'un diplôme d'état inscrits dans le cadre statutaire de la fonction publique territoriale, constitue un écueil d'importance.

Aujourd'hui, l'accès aux divers certificats d'aptitude n'est possible que pour les candidats titulaires du diplôme d'état correspondant.

Le texte précisant la nature et contenu des épreuves a été validé (cf. supra) mais aucune

⁵⁵ Entretiens, Bernard Cavanna : « *L'analyse est la discipline de référence pour éveiller une conscience de compositeur* ».

⁵⁶ Vincent Carinola, Daniel d'Adamo, Raphaëlle Biston ; entretiens.

⁵⁷ Ce besoin d'atelier, de « laboratoire » a été aussi souvent évoqué par les enseignants lors des entretiens.

^{58a} Annexe de l'arrêté du 15 janvier 2010 complétant l'annexe de l'arrêté du 1^{er} février 2008 relatif au diplôme national supérieur de musicien et fixant les conditions d'habilitation des établissements d'enseignement supérieur à délivrer ce diplôme publiée au *Bulletin officiel n° 165* du ministère de la culture et de la communication, complétée par l'annexe de l'arrêté du 23 septembre 2008 publiée au *Bulletin officiel n° 170* du ministère de la Culture et de la Communication.

session de ce diplôme n'a été organisée à ce jour, ce qui obère de fait la création d'un certificat d'aptitude pour cette discipline et le développement de cet enseignement.

Les directeurs d'établissements doivent alors trouver des solutions qui le plus souvent passent par des procédures complexes de transformation de postes que les tutelles territoriales, selon les villes, ont parfois des difficultés à accepter.

Les stratégies de contournement sont nombreuses. Le plus souvent, les transformations ou substitutions de postes concernent l'analyse ou la formation musicale.

Se trouve alors enseignée la composition instrumentale et non la discipline qui a fait l'objet de la certification.

Mais l'enseignant compositeur peut aussi être titulaire d'un certificat d'aptitude de professeur chargé de direction ou de composition électroacoustique.

Le plus souvent, les cas sont nombreux, l'enseignant est rémunéré à la vacation.

La situation pour l'enseignement de la composition instrumentale est similaire à celle des enseignants de jazz, de musique ancienne, de musiques traditionnelles et de composition électroacoustique au début des années 1980 avant que les certificats d'aptitude pour l'ensemble de ces disciplines ne soient créés par le ministère de la culture.

Des musiciens et pédagogues de grand talent prodiguaient alors dans les conservatoires un enseignement de qualité répondant aux besoins de l'évolution des pratiques et, remarquablement immergés dans leur milieu, initiaient des projets innovants. Mais, bien qu'acteurs du développement et du rayonnement de la structure où s'affirmait leur savoir, ils ne pouvaient y trouver en l'absence de statut, stabilité, accompagnement et aide logistique.

Peu de postes de professeurs de composition instrumentale et vocale existent ou sont proposés en France, aussi bien dans les deux CNSMD que dans les conservatoires en région.^{58b} Pour ces derniers où cet enseignement existe mais structuré et rémunéré selon le régime de la vacation, les conditions d'exercice de l'enseignement permettent au professeur de fonder un cursus a minima mais sans développement possible. « L'absence d'accompagnement au projet et de logistique rend les réalisations en concerts des œuvres écrites par les étudiants très difficiles ou impossibles. »⁵⁹

^{58b} Il a été souvent relevé que cette situation amenait des compositeurs français de grande qualité à s'expatrier et à exercer leur enseignement dans des institutions étrangères souvent prestigieuses, avec une forte attraction pour les États Unis, la Suisse ou l'Allemagne. Mais il faut aussi considérer que sur les deux professeurs de composition au CNSMD de Lyon l'un Michele Tadini est Italien, comme Stephano Gervasoni, l'un des trois professeurs pour la composition instrumentale au CNSMD de Paris, lequel compte aussi parmi les professeurs associées pour la composition électroacoustique et assistée par ordinateur, un professeur d'origine américaine Tom Mays et l'autre d'origine Argentine, Luis Naon. La mobilité des compositeurs est un fait très ancien comme celle des artistes plasticiens et il n'est pas certain que les compositeurs à forte légitimité n'aient pas, quelle que soit la situation française, décidés de s'installer à l'étranger pour d'autres raisons que celles qui s'attachent à la seule pénurie de poste, justement attirés par la qualité et l'importance des moyens comme des environnements de travail mis à leur disposition.

⁵⁹Alain Gaussin, entretien.

- Mutations

L'émergence récente des pôles supérieurs de formation peut modifier globalement cette situation. Les projets ou la présence de départements de la création tels que celui nouvellement constitué au CRR de Paris : « création-composition-arrangements » semblent initier un mouvement déjà présent à Strasbourg, Reims, Bordeaux, Marseille, mais aussi Dijon et Aubagne (CEFEDM/université) et dans d'autres structures où, quel que soit sa place, cet enseignement existe.

Les nouvelles missions dévolues aux divers pôles, la nature des liens initiés avec les universités partenaires, l'évolution des besoins et la diversification des demandes de formation induites par la forte présence des arts appartenant aux divers champs d'expression multimédia, constituent autant d'éléments qui redistribuent les données en regard d'une vie musicale, dont les enjeux pluridisciplinaires induisent un autre type de formation que celle qui a prévalu jusqu'ici.

La journée professionnelle du 13 mars 2010 organisée à Lyon dans le cadre du festival Musiques en Scène a été révélatrice, aussi bien dans les exposés que les discussions et débats, de la difficulté présente à nourrir la réflexion et l'action de données d'analyse, bénéficiant d'un recul suffisant pour cerner sinon l'ensemble, du moins en saisir ce qui pourrait constituer des axes de cohérence.⁶⁰

Paradoxalement, c'est cela même qui constitue un des intérêts majeurs de cette journée. La variété des thèmes retenus jointe à la diversité des personnalités, porteuses d'expériences multiples que traduisent des engagements sur des terrains artistiques et sociaux différents, a permis un réel recensement des questions dont l'éclectisme et la forte focalisation ont pourtant constitué autant d'écueils aux diverses tentatives de synthèse.

C'est que chaque secteur de la création artistique où la musique a une part plus ou moins

⁶⁰ « Composer aujourd'hui » a été le thème de la journée professionnelle coordonnée par le CDMC, Futurs composés, (réseau national de diffusion musicale), l'École nationale des beaux-arts de Lyon (Enba), Le Grame et La Nacre. Abstracts et actes ; ressources CDMC, Grame, Nacre.

Pierre Sauvageot, musicien, directeur du Centre national de création « Lieux publics », Emmanuel Tibloux directeur de l'École supérieure d'art et design de Saint-Étienne, Robert Pascal, compositeur et professeur au CNSMD de Lyon, Michel Pascal, compositeur et professeur au CRR de Nice, Luis Naon et Tom Mays, compositeurs, professeurs au CNSMD de Paris, Jean-Marc Weber, compositeur professeur au CRR de Chalon sur Saône, Claire Mélanie Sinnhuber, compositrice, Patrick Millet, compositeur de musiques de film et professeur au CNSMD de Lyon, Thierry de Mey, compositeur et réalisateur de film, Luc Martinez, compositeur et concepteur multimédia, Jean François Laporte, compositeur, improvisateur et inventeur d'instrument, Jean Pierre Jourdain directeur du TNP de Villeurbanne, Gilles Grand, compositeur et professeur à l'Enba de Lyon, Daniel Deshays, réalisateur sonore et professeur à l'Ensba de Paris, Keyvan Chemirani, compositeur et spécialiste de la musique persane, Raphaël Cendo, compositeur, Vincent Carinola, compositeur et professeur au pôle supérieur de formation de Dijon, Olivier Bernard, directeur du service de l'action culturelle de la SACEM, Jean-Baptiste Barrière, compositeur et artiste multimédia ont été les personnalités invités pour cette journée. Gilles Grand et nous même avons été chargés de la médiation.

grande et déterminée, est encore dans le temps de sa propre expérience, ce qui peut réduire sa perception du monde de l'autre et en limiter sa participation.

Certes l'ordinateur, lien implicite, est partout présent. Dans des disciplines, des aires de création différentes, sont souvent utilisés des processus, des logiciels identiques.

Il semble alors que les divers acteurs de la création ont le sentiment de ne pas encore avoir suffisamment exploré leur propre domaine d'expression. Il est intéressant de constater que le concept d'interdisciplinarité, pour ne prendre que cet exemple, perçu et évoqué comme un des grands défis de la création artistique, a été souvent défini dans les contributions et débats à partir du seul champ disciplinaire de l'intervenant alors qu'il convient de penser l'ensemble d'emblée.⁶¹

Cette journée professionnelle nous a aussi permis, par la mise en regard des entretiens individuels déjà effectués et des contributions comme des débats, de vérifier la nature et l'objet des points possibles de congruence.

En ce sens, au-delà de ceux qui sont rassemblés et développés supra, nous avons relevé les questions qui, entrant dans la problématique de la formation, ont été les plus souvent abordées. Elles peuvent être considérées comme autant d'éléments d'un constat dont on distinguera pour les deux formes d'enseignement - électroacoustique/instrumental - les aires de recouvrement.

c) Constat et propositions

- Constat ; le point de vue des compositeurs, les éléments du débat

Il est acquis que l'émergence de nouveaux espaces technologiques, de l'écriture numérique, des principes de modélisation qui a permis de penser et concevoir de nouvelles formes artistiques, amène à reconsidérer les modèles de formation.

Les concepts d'interdisciplinarité, pluridisciplinarité, multidisciplinarité, recouvrent souvent dans les discours des réalités identiques ; que ces discours portent aussi bien sur la notion « d'œuvre » comme sur les enjeux et modalités d'une formation permettant de les créer.

Pour les compositeurs s'affirme, par la volonté d'expérimentation préalable, le désir d'un recouvrement entre la pensée qui permet d'engager le processus de conception et le faire, dans une relation de quasi immédiateté.⁶²

⁶¹C'est le sens de la communication de Jean Baptiste Barrière « *Réinventer les collaborations artistiques* » in « *Composer aujourd'hui* ».

⁶² Raphaël Cendo a abordé comme une « *question primordiale* » ce thème de l'expérimentation avec les musiciens avant l'élaboration d'une œuvre mixte, le travail sur le matériau acoustique et ses conséquences sur la composition électronique. Il pose aussi dans ce cadre d'une relation « *acoustique-électronique-espace* » spectaculaire, la question de la transmission d'un projet « *en train de se faire* » à des collaborateurs multiples.

Ainsi, la pratique de l'improvisation, la connaissance des techniques propres aux diverses formes des autres expressions musicales⁶³ apparaissent comme difficilement contournables dans les différents cursus. Les points de vue se recourent. Pour ceux qui ne l'ont pas pratiquée ou ne la pratiquent pas, l'improvisation permet d'affronter des situations utiles pour le développement de l'imagination, mais elle est aussi nécessaire pour répondre à des situations dont aucune écriture ne peut rendre compte.

La notion de « Déplacement », du lieu de l'écriture, du lieu de représentation, l'introduction de « l'espace du visuel dans celui de l'écoute », le nouveau rapport au public ainsi induit, la prise en compte des autres champs de la composition constituent autant de points sensibles, émergents, repérés par le plus grand nombre et définis comme autant d'enjeux pour la conception et structuration d'une politique générale de formation.⁶⁴

- Vers de nouveaux cursus

La question de l'actualité du modèle traditionnel européen de l'acquisition des connaissances pour le compositeur est posée par tous ; question à laquelle s'attache d'autres interrogations concernant la place d'un cursus de composition dans la durée des études musicales, le lien ou l'absence de lien entre écriture musicale et composition, la nature et destination du travail du compositeur.⁶⁵

Lors des entretiens, bon nombre de compositeurs engagés ou non dans une activité d'enseignement mais aussi des responsables de structure ont abordé la problématique relative au cadre et contenus d'un cursus.

Il est intéressant de constater combien sont proches sur ce point, des personnalités aussi différentes dans leur engagement esthétique que, Manfred Trojahn, Frédéric Durieux, Edith Canat de Chizy, Alessandro Solbiati, Bernard Cavanna, Robert Pascal ou Yan Maresz qui peuvent se reconnaître dans le propos d'un des leurs ; « un cursus de composition aujourd'hui doit-il et peut-il tout prendre en compte ou créer des manques que l'École, cadre d'accompagnement, ou un parcours coordonné par convention avec d'autres structures, peut permettre à l'étudiant de combler ?

⁶³ Pour Bernard Cavanna cette connaissance est importante : « *La musique est avant tout un geste. Ainsi, je pense que dans un premier temps, la maîtrise de l'outil électronique ou électroacoustique n'est pas nécessaire. Cela peut venir après. Il faut que l'étudiant travaille d'abord sur le concret de la matière acoustique. L'introduction d'instruments traditionnels européens ou extra européens me paraît très opérante pour enrichir le vocabulaire, le discours, parce pouvant modifier la conscience d'une temporalité* ».

Ce point de vue est partagé par François Rossé : « *Il faut retourner au geste. La préparation de l'objet, la démarche est aussi importante que l'objet même. Dans le domaine de l'écriture instrumentale, il faut que l'étudiant puisse avoir intégré des éléments différents de cultures différentes pour s'ouvrir à d'autres questions ; celle de la relation écrit/improvisé, d'une nouvelle approche de l'instrumentation, de l'orchestration, d'une autre écoute intérieure* ».

⁶⁴ in « Composer aujourd'hui » actes des journées professionnelles Futurs composés : Claire Mélanie Sinnhuber, Daniel Deshays, Luc Martinez, Pierre Sauvageot.

⁶⁵ Robert Pascal, Luis Naon, Vincent Carinola in « Composer aujourd'hui » et entretiens.

En d'autres termes, le jeune étudiant compositeur a besoin d'espace, de temps pour écrire et il convient par souci d'exhaustivité de ne pas empiler par strates des sommes de connaissance qu'il ne pourrait mettre en œuvre pendant son cursus.

C'est un truisme, comme pour toute autre discipline, un cursus de composition, même supérieur ne forme pas que des compositeurs mais aussi par adaptation et glissement des compétences, de futurs directeurs artistiques de salles ou de festivals, de structures d'enseignement, des arrangeurs, orchestrateurs, des programmeurs, des réalisateurs de radio, des ingénieurs du son. Dans ce cercle, les métiers sont multiples.⁶⁶

Ce point est souvent évoqué par les compositeurs qui constatent aussi dans les conservatoires en région, l'émergence d'une nouvelle demande venant des instrumentistes qui souhaitent aborder la composition au même titre que la musique de chambre ou les autres disciplines complémentaires. Créer est alors perçu par l'étudiant instrumentiste comme une activité de formation lui permettant de sortir de sa seule pratique instrumentale, de la questionner afin d'en mieux saisir le sens et d'affirmer ses options esthétiques personnelles d'interprète.

L'idée de professeur de composition pour les étudiants interprètes dans les conservatoires en région est partagée par beaucoup, qui pensent que ce type de classe pourrait aussi répondre à un besoin d'interdisciplinarité en intégrant des savoirs en analyse, instrumentation, écriture fonctionnelle et improvisation, afin d'accompagner ce désir de créativité et d'en structurer les effets.⁶⁷

Toutefois, cette donnée qui peut paraître nouvelle pour la composition instrumentale et vocale, nous l'avons vu, ne l'est pas pour la composition électroacoustique qui compte depuis longtemps des étudiants instrumentistes dans ses effectifs.

Relevée lors de nos entretiens, cette situation particulière pour la composition instrumentale a souvent été évoquée en regard de la problématique en France des cursus d'écriture. C'est une question d'importance qui fait l'objet d'un débat très ancien dont nous analyserons les données (cf. infra).

- Points de vue

Nous avons pu constater toutefois que les positions très marquées voici encore quelques années, s'étaient considérablement assouplies. Du point de vue des compositeurs, elles

⁶⁶ Sur les 24 Hochschulen en Allemagne toutes n'ont pas de département de composition mais le ratio avec la France, pour le nombre étudiants diplômés chaque année est de l'ordre de 1 à 10. La densité du réseau, outre Rhin ; orchestres, opéras, radios télévisions, écoles supérieures, théâtres, presse spécialisée, offre de nombreux postes souvent occupés par des compositeurs de formation.

⁶⁷ Daniel d'Adamo dans notre entretien a défendu cette idée, rendant compte de la réalité des demandes telles qu'il les constate dans le cadre de son activité de professeur de composition au CRR de Reims. Venus à la composition par la pratique instrumentale Benjamin de la Fuente, François Rossé, Vincent Carinola, Yan Maresz, Raphaëlle Biston pour ne citer qu'eux, auraient pu être concernés par la présence d'une telle classe.

recouvrent des considérations claires et pragmatiques.

Pour condenser les divers points de vue, une part d'entre eux pense que peu importe le point d'où l'on part. Ce qui compte c'est le mur contre lequel on va buter et ce mur est bien sûr celui de la création. Pour celui qui est habité par un désir d'invention, les études d'écriture les plus scholastiques pourront alors avoir de grandes vertus.

Une autre part considère que les études académiques d'écriture (harmonie, contrepoint, fugue) constituent pour beaucoup une fin en soi et que la copie, « dans le style de... », si virtuose soit elle dans sa réalisation, sclérose l'imagination de l'étudiant bloquant ainsi le développement de sa créativité.

Or, pour le créateur, « Toute écriture est liée à un terrain d'opération et avec la technologie, le traitement du son, ce terrain est multiple »⁶⁸

D'autres professionnels affirment aussi qu'une nouvelle génération de professeurs d'écriture renouvelle l'enseignement de cette discipline qui prend en compte la composition et la création. Parfois invités comme jurés lors des diverses évaluations, ils disent connaître quelques classes mais déplorent que ces enseignements de qualité qui pourraient se constituer en réseau, souvent liés à la seule initiative d'un professeur, ne soient pas repérés.

Dans les cas nombreux où le conservatoire ne possède ni classe d'électroacoustique ni classe de composition, la présence d'un professeur d'écriture-compositeur, qui prend en charge cet enseignement sur une partie de son temps, est perçu comme un maillon précieux dans la chaîne et de formation.

- Propositions

Pour les deux domaines de la formation à la composition instrumentale et vocale comme de l'informatique et électroacoustique plusieurs champs se recouvrent qui entrent dans un constat général.

- Les nouvelles possibilités de communication, d'information, d'acquisition des données d'accès aux œuvres (internet), l'ouverture européenne permettant les échanges d'étudiants par convention avec les établissements des autres pays et une meilleure connaissance des divers systèmes d'enseignement, ont considérablement modifié les besoins, la nature des demandes et les pratiques.

- Comme cela a été évoqué par les enseignants des classes d'électroacoustique, la prise en compte d'éléments d'acquisition entrant dans une dynamique de la création ne relève pas de la seule responsabilité d'une classe de composition instrumentale et vocale.⁶⁹

⁶⁸ Vincent Carinola, Yan Maresz, Robert Pascal ; entretiens.

⁶⁹ Lors de nos entretiens, trois jeunes compositeurs nous ont signalé ne pas avoir connu l'existence d'une classe

- La problématique des fonctions de l'oralité par rapport à l'écrit, de l'improvisation, prend toutefois pour la musique instrumentale et vocale une autre forme. Déjà présente dans la musique ancienne et baroque si l'on veut ne considérer qu'un répertoire où elle se révèle à l'évidence, elle peut s'aborder très tôt et pas seulement dans les classes de formation musicale en enseignement collectif, mais aussi en musique de chambre et dans toute autre discipline afin de découvrir les mécanismes du langage par l'invention personnelle.⁷⁰

- Se pose aussi la question d'une nouvelle culture de l'écoute et de l'acquisition de méthodes et de techniques d'analyse adaptées aux œuvres et aux langages de notre temps.⁷¹

- Selon les témoignages des compositeurs enseignants dans les conservatoires, quelle que soit l'importance des structures, la constitution d'un groupe en interne, permettant de jeter les bases d'un travail interdisciplinaire demeure difficile. Or, c'est un des enjeux essentiels dont dépendra la qualité d'un réseau national qui pourrait être constitué dans un premier temps sur le modèle de l'AECME.

- La mise en œuvre de ce réseau est de l'avis de tous une priorité, amplifiée par la création des pôles supérieurs de formation et la politique induite à bâtir, d'échange international.

Mais il convient auparavant, de procéder à un recensement raisonné qui dans une première phase devrait s'appuyer sur les données recueillies par des organismes nationaux comme la Cité de la musique à Paris ou régionaux comme la NACRE en Rhône-Alpes ou l'Arcade en Provence Alpes côte d'Azur. Les structures régionales adhérentes à la Plate-forme interrégionale d'échange et de coopération pour le développement culturel (PFI). La SACEM et le CDMC peuvent aussi être des lieux d'information dans ce domaine.

- Une mission qui pourrait être confiée à une équipe relevant du service de l'inspection de la DGCA permettrait d'en analyser ensuite les données selon une grille simple ; la présence d'un ou plusieurs enseignants titulaires et l'existence d'un cursus de 1^{er} cycle, quelle que soit sa finalité (DNSPM ou non) ou de 1^{er} et 2^{me} cycle de type ⁷² licence master par convention avec une université.

Après les procédures de recoupements d'usage, une enquête de terrain attribuée dans la continuité aux conseillers attachés à chaque direction régionale portant sur la vérification des

de composition dans l'établissement même où ils effectuaient leurs études instrumentales. Ce n'est qu'après plusieurs années de cursus dans leur discipline qu'ils ont pu prendre connaissance de la présence de cet enseignement, rencontrer le professeur et satisfaire aux conditions d'accès.

⁷⁰« *Il faut des classes de composition mais aussi des enseignements qui intègrent une gymnastique créative où peut se former la personnalité d'un jeune musicien qu'il devienne ou non compositeur. Dans tous les cas, il pourra mieux comprendre et participer ainsi aux aventures de son temps* » François Rossé, entretien.

⁷¹ Espace interdisciplinaire, le cours d'improvisation qui mêle des étudiants qu'aucun répertoire n'aurait pu rassembler, mais aussi compositeurs et interprètes, pose la question d'un protocole d'analyse du « non écrit », par la seule écoute et de la connaissance de nouvelles méthodes d'approches en analyse, élaborées en ce sens.

⁷² L'étude réalisée par Gérard Garcin répond à ce souci, mais elle se heurte à la limite d'un vaste champ d'investigation confié à une personne alors que seule une équipe opérant sur des niveaux différents permettrait d'en réaliser pleinement les objectifs.

données compléterait ces informations. Le nombre restreint de classes ou départements de composition/création en région et la bonne pertinence territoriale des conseillers sur ces enjeux permet d'envisager la réalisation de cette enquête sur un temps raisonnable.

- Il est important, pour la DGCA, d'avoir une carte précise rendant compte de l'absence, préfiguration ou implantation des enseignements dans cette discipline qui répondent aux exigences des cursus souhaités pour les écoles contrôlées, les pôles ou centres supérieurs comme les CEFEDM/CFMI. Les autres formes d'enseignement dispensées en atelier, séminaires, ou sur des éléments sériés relevant du domaine mais isolés ; MAO, technique du son, etc... peuvent être appréciées dans un deuxième temps comme complémentaires à l'action du ministère de la Culture et de la Communication. Ne répondant plus à des manques, ils ont un rôle à jouer comme éléments mobiles du réseau.

- Attendue, la création d'un certificat d'aptitude comme d'un Diplôme d'État utile au développement des deux formes d'enseignement de la composition électroacoustique/Instrumentale trouvera alors sa pleine pertinence.

- Comme cela s'est réalisé entre studios de création et classes d'électroacoustiques,⁷³ la mise en œuvre d'accords conventionnels entre ensembles, lieux de diffusion/production et structures d'enseignement qui possèdent ou créent une classe de composition instrumentale et vocale est d'une importance majeure.⁷⁴

- Enfin, pour reprendre des suggestions relevées dans nos entretiens, il serait pertinent dans les départements de composition qui le souhaiteraient, de tenter l'expérience d'un enseignement de l'écriture intégré dans des cursus qui débuteraient tôt dans le parcours de l'étudiant, à l'exemple de l'Angleterre et de l'Allemagne.

1.2 L'enseignement supérieur de la composition musicale

A/ Les CNSMD Paris-Lyon

a) Les éléments du contexte

Aujourd'hui, les deux conservatoires supérieurs développent des cursus aux contenus et articulations différentes, inscrits dans des logiques de formation, inhérentes à la spécificité de leurs cultures d'établissement.

Le cadre structurel en deux cycles, selon les principes définis par la convention de Bologne pour l'espace européen est identique.

⁷³ CESARE/CRR de Reims, CIRM/CRR de Nice, MIM-GMEM/CRR de Marseille, GMEA/CRD d'Albi, MIA/CRR d'Annecy...

⁷⁴ Comme nous avons pu le constater dans d'autres pays, un ensemble peut échanger la possibilité de bénéficier d'un espace de travail pour ses propres répétitions (salle de concert ou studio d'ensemble de la structure d'enseignement), contre du temps donné au travail et montage des œuvres des étudiants.

Le 1^{er} cycle permettant de délivrer le DNSPM ou la licence par convention avec l'université a une durée de trois ans.⁷⁵ Le deuxième cycle d'une durée de deux ans permet d'obtenir un diplôme valant grade de Master.

Selon le modèle universitaire, ces deux établissements ont reçu, en 2009, une habilitation en ce sens pour quatre années, à l'issue d'une évaluation effectuée par un groupe d'expert nommé par l'AERES.

Dans la continuité du Master, un projet de doctorat est en première phase de mise en œuvre pour les universités et les deux établissements concernés.⁷⁶

Trois professeurs enseignent la composition instrumentale et vocale au CNSMDP : Frédéric Durieux, Stephano Gervasoni et Gérard Pesson et trois professeurs associés les nouvelles technologies appliquées à la composition : Yan Geslin, Tom Mays et Luis Naon.

Au CNSMDL, trois professeurs enseignent respectivement la composition instrumentale et vocale, Robert Pascal, l'électroacoustique et l'informatique, Michele Tadini et la musique à l'image, Patrick Millet.

François Roux est professeur associé en informatique musicale et électroacoustique.

Le cursus au CNSMD de Lyon prévoit que chaque professeur, pour les deux disciplines de la composition instrumentale et électroacoustique, intervient pour une part sur le champ de l'autre. Un enseignement portant sur la composition instrumentale est donné aux étudiants ayant intégré la filière informatique et électroacoustique et inversement. Chaque étudiant peut alors travailler avec les deux professeurs sur la durée du cursus de 1^{er} cycle et s'il le souhaite ensuite, en Master. Cet enseignement croisé est obligatoire pour les étudiants en 1^{er} cycle et facultatif en Master.

Ainsi, le deuxième cycle Master permet-il d'intégrer sur projet quatre catégories d'étudiants :

- Ceux qui, issus de la licence composition instrumentale et vocale, veulent poursuivre un travail en informatique et électroacoustique ;
- Ceux qui, issus du cursus informatique et électroacoustique, veulent poursuivre dans le seul domaine de la composition instrumentale et vocale ;
- Ceux qui, venus d'autres écoles européennes sans formation pour l'informatique et

⁷⁵ cf. : fiches techniques et grilles de cursus des deux établissements. Le CNSMDP a passé une convention de partenariat avec l'UFR de Musique et Musicologie de l'université Paris IV Sorbonne et le CNSMDL avec l'UFR de Musique et Musicologie de l'université Lumière Lyon II. Dans les deux cas, l'étudiant qui le désire et remplit les conditions d'accès à l'université, peut effectuer une double inscription et à l'issue du 1^{er} cycle obtenir une licence de Musique et Musicologie.

⁷⁶ L'intitulé définit des objectifs différents : Doctorat en Art de musicien pour le CNSMD de Lyon et Doctorat d'interprète de la musique pour le CNSMD de Paris. L'un inclut la composition et l'autre non. Ces deux projets n'ont pas reçu à ce jour d'habilitation de la Direction Générale de l'Enseignement Supérieur (DGES) qui n'envisage pas pour l'instant la création de Doctorats en art.

l'électroacoustique, veulent poursuivre dans la spécialité où ils ont obtenu leur licence ;

- Ceux qui, venus d'autres écoles ont une double formation, mais doivent compléter leurs connaissances en informatique et électroacoustique afin de pouvoir travailler en autonomie dans les studios.

Le projet du CNSMDP diffère en ce sens que les disciplines « informatique et électroacoustique » entrent dans le champ défini par l'intitulé « Nouvelles technologies appliquées à la composition ». Cet enseignement, intégré dans le cursus composition instrumentale n'a pas comme à Lyon le statut de discipline principale et ne fait donc pas l'objet d'un concours d'entrée. Il est sanctionné comme les autres disciplines complémentaires imposées par un certificat.⁷⁷

Dans la même logique, l'enseignement de la musique pour l'image, discipline principale à Lyon, est une discipline complémentaire optionnelle à Paris répertoriée dans le seul cursus Master.

L'absence au CNSMDP d'un statut différencié des deux disciplines - composition électroacoustique et instrumentale - réduit même si ils le souhaitent, les possibilités d'échanges entre professeurs associés de cet enseignement complémentaire et les professeurs de composition instrumentale.

Toutefois, en deuxième cycle Master, le projet de l'étudiant peut concerner une œuvre mixte et plusieurs réalisations ces dernières années ont porté sur une création danse/musique. Mais, de l'avis des professeurs rencontrés, le cursus des étudiants semble trop lourd⁷⁸. La masse d'acquisition pour répondre aux objectifs de l'enseignement intégré sur les nouvelles technologies appliquées à la composition est considérable sur le seul temps d'un 1^{er} cycle, pour des étudiants qui sont entrés avec peu ou pas de connaissances dans ce domaine.⁷⁹

Ainsi l'espace offert à l'étudiant pour penser, concevoir, écrire, expérimenter et réaliser ses projets, apparaît-il trop contraint. Qu'ils soient chargés de l'enseignement de la composition instrumentale ou des nouvelles technologies, les professeurs perçoivent cette difficulté. Une réflexion est en cours qui porte sur des enseignements et cursus différenciés comprenant des éléments croisés d'acquisition.

Cela induit la conception et organisation de concours d'entrée spécifiques dont il faudra définir

⁷⁷ Les autres disciplines complémentaires imposées en 1^{er} cycle sont les suivantes : analyse-compositeurs - langue vivante - initiation à l'acoustique - initiation à l'orchestration - connaissance du contexte professionnel.

⁷⁸ Frédéric Durieux, Tom Mays, Luis Nahon. En Master 1, les fiches cursus du CNSMD de Paris font état de 12h30 de cours par semaine soit 418 h sur l'année et en master 2, de 9h par semaine pour un total de 306 h par année. Au CNSMD de Lyon, ce total est de 391 h en Master 1 et de 282 h en Master 2 pour la composition électroacoustique et informatique. Il est de 297 h en Master 1 et de 229 h en Master 2 pour la composition instrumentale.

⁷⁹ Il n'y a pas d'épreuve dans le concours d'entrée permettant de vérifier ou évaluer le niveau des candidats sur ce champ de compétence.

les contenus. En ce cas, quelles que soient la forme et la conception qui présideront à sa mise en œuvre, ce projet qui se rapprochera de celui du CNSMD de Lyon, induit une mise à niveau du statut actuel de professeur associé - pour les enseignants actuellement attachés aux nouvelles technologies - à celui de professeur, responsable d'une discipline principale.

La présence d'une unité d'enseignement spécifique de l'informatique et électroacoustique au CNSMD de Paris affirmerait un fort principe de cohérence et compléterai la filière, effective à Lyon, avec les classes présentes dans les CRR, les CRD et les pôles supérieurs. Mais l'établissement pourrait aussi y trouver un autre intérêt, en couplant une part de cet enseignement à celui qui est délivré dans la classe « d'écriture XXème ».⁸⁰ Il est généralement constaté que les arrangeurs, les orchestrateurs, sont majoritairement recrutés parmi les diplômés des classes d'écriture et vérifié que la pratique de ces métiers induit aujourd'hui une maîtrise des techniques compositionnelles de l'électroacoustique et informatique.

b) Propositions pour un développement

Au CNSMD de Paris, cette formation pourrait se structurer autour d'un pôle en interne qui inclurait l'enseignement co-dispensé avec l'IRCAM dans le cadre de la convention existante (cf. infra) mais aussi celui qui concerne la formation supérieure aux métiers du son (FSMS). Sans qu'aucun de ces enseignements ne perde sa spécificité, la constitution d'un pôle qui ne prendrait en compte que les projets transversaux générés par les trois cursus, pensé et structuré comme tel, où pourraient s'agréger activités de création et de recherche en lien avec les évolutions technologiques sur le temps même des études, constituerait sans nul doute un des outil les plus adaptés en réponse aux nouveaux enjeux de formation pour les compositeurs. Mises en synergie sur projets, les trois formes d'enseignement intéresseraient les acteurs de la création et de la recherche ; étudiants/professeurs, mais aussi jeunes compositeurs déjà diplômés et en voie d'insertion, dans le cadre de travaux thématiques aux objectifs définis communément par les équipes concernées.

Au CNSMD de Lyon - où les trois enseignements, composition instrumentale, électroacoustique-informatique et musique à l'image, sont organisés sur autant de cursus comme disciplines principales - cet espace interdisciplinaire, pôle de création et de recherche, pourrait concerner les projets multi médias intégrant l'image.

La présence au sein des deux CNSMD de Lyon et de Paris, où « l'instrumentiste » est un acteur clef, d'un pôle de création et recherche complétant les formations aurait un fort impact fédérateur dans le projet d'établissement. Dédiés à la conception, la composition, la réalisation

⁸⁰ Lors de notre entretien, Alain Mabit professeur et responsable de cette classe s'est dit très favorable à cette idée.

autour de la problématique du multimédia pour l'un, et la composition informatique, les techniques du son et les nouvelles technologies pour l'autre, ces deux pôles complémentaires joueraient aussi un rôle de tête de réseau utile à l'ensemble des institutions d'enseignement sur le territoire national. Cela répondrait aussi pour une bonne part, aux besoins d'encadrement de projets de doctorat dont seuls en France, dans ces domaines de la composition, les deux établissements peuvent légitimement nourrir l'ambition. Complémentaires, ces deux pôles liés à l'école doctorale de l'université partenaire pourraient aussi développer des projets communs.

c) L'écriture pour orchestre

Chaque année, dans les deux CNSMD, l'étudiant a la possibilité d'avoir une œuvre programmée dans le cadre d'un concert public. Les collaborations avec les étudiants des classes de chant et d'instrument sont nombreuses et se poursuivent bien au-delà du cadre de l'établissement et les projets menés avec les danseurs et chorégraphes se développent.⁸¹ Mais pour les deux établissements, l'écriture pour orchestre demeure une question récurrente.

À Lyon, la taille de l'établissement ne permet de constituer qu'un orchestre, qui travaillant en session sur cinq périodes par an, peut absorber sur les temps des services les travaux d'orchestration, mais pas le montage d'œuvres des étudiants de la classe de composition. Seul un ensemble à géométrie variable, de dix à dix-huit musiciens, répond à ce besoin sur trois ou quatre programmations par an. Ainsi, un étudiant peut effectuer son cursus sans jamais avoir été confronté aux exigences et spécificités d'une écriture pour orchestre. Sa seule expérience dont on saisit les limites se rapporte à la réalisation de ses travaux d'orchestration. Pourtant diplômé dans sa discipline, il se trouvera de fait en situation d'autodidactisme lors de sa première œuvre pour grande formation.

Une solution nouvelle existe toutefois pour les étudiants qui entreront dans le processus de double Master habilité par l'université franco-allemande et récemment créé entre le CNSMD de Lyon et la Hochschule (HFMT) de Hambourg. L'étudiant allemand aura accès à un enseignement de musique à l'image, absent à Hambourg et l'étudiant français à l'écriture pour orchestre et/ou production lyrique, absente à Lyon.

À Paris, la présence du nouvel ensemble du conservatoire (NEC), ensemble composé d'étudiants post-cursus, permet à l'étudiant de bénéficier d'un orchestre de trente-cinq musiciens. Cela peut constituer une première base, utile pour fonder une expérience, mais elle n'est pas jugée suffisante pour asseoir un réel métier, par les jeunes compositeurs qui ont suivi cette formation. Les pays scandinaves ont depuis longtemps dans ce domaine développé des

⁸¹ À Lyon toutefois, l'absence de classe de saxophone, guitare et accordéon réduit toute volonté de collaboration dans ce domaine.

conventions avec leurs grands orchestres nationaux et les étudiants de composition des académies supérieures d'Helsinki, Copenhague, Stockholm, Oslo, pour ne citer qu'elles, ont accès à ces orchestres pour le montage et la production de leurs œuvres.⁸² Il ne faut pas s'étonner alors, au-delà des esthétiques, du rayonnement des écoles de composition symphonique comme de direction d'orchestre que ces pays ont dans le monde, alors que certains ne dépassent pas en population la taille d'une région française.

Pour un étudiant en composition qui a intégré une structure d'enseignement supérieur, l'accès à l'orchestre doit pouvoir se faire pour le moins sur la durée de son cursus de Master, où le temps de l'expérimentation accompagnée est possible et, au-delà, sur les premières années d'insertion.

Un conventionnement, défini dans le cahier de charge des orchestres nationaux résidants dans les deux villes d'implantation mais aussi dans les missions des CNSMD Paris-Lyon, semble constituer une hypothèse raisonnable qui – on le sait à l'aune de l'expériences à étrangère – a des valeurs formatrices pour l'orchestre même.⁸³

La pratique du compagnonnage – chef et musiciens professionnels d'un grand orchestre, jeunes compositeurs - on le sait, n'entre pas dans la culture française.

Cette présence des orchestres dans la formation et l'insertion des jeunes compositeurs peut se faire sur sessions programmées d'une saison sur l'autre et selon les cas, servir de régulateur à la difficile gestion des services entrant dans les conventions collectives de chaque ensemble symphonique.

Il faut l'accompagner, en apprécier avec les partenaires mandatés les contenus, l'organisation, les conditions de mise en œuvre en regard des réalités constatées.

C'est un des éléments constitutifs d'une politique en faveur de la création que seul le Ministère de la culture peut engager mais qui aurait une incidence forte et rapide à l'échelon national et international.

B/ L'IRCAM

a) La politique de formation, un développement raisonné

Depuis près de vingt ans, l'IRCAM a créé un cursus de composition et d'informatique musicale ouvert à de jeunes compositeurs choisis par un comité de lecture. La provenance internationale de ces jeunes créateurs est une donnée importante et intéressante à analyser. Certes la dominante européenne est forte ; Italie, Espagne, France, mais la présence des pays de

⁸² Ces conventions entre grands orchestres symphoniques nationaux et institutions supérieures d'enseignement incluent aussi la formation des chefs d'orchestre.

⁸³ L'encadrement de la pratique amateur étant en forte progression, une politique de conventionnement avec des orchestres ou chœurs amateurs apparaît aussi comme une solution intéressante à envisager du double point de vue de la formation et de l'insertion.

l'Amérique du Nord, de l'Amérique Centrale et du Sud à part égale, jointe à celle de pays asiatiques comme le Japon, la Corée, confère à cet enseignement une dimension qui dans son domaine, se situe aujourd'hui dans une logique d'enseignement supérieur telle qu'elle est portée par les deux CNSMD.

L'importance moindre de la présence allemande comme des Pays du Nord s'explique par l'existence, sur leurs territoires, de centres structurés autour d'une problématique proche de celle de l'IRCAM, même si la nature des divers projets mis en œuvre répond à des objectifs différents selon les divers axes d'investigation que les communautés de chercheurs et de créateurs auront privilégié. Les écoles roumaines, russes, polonaises, florissantes voici encore trente ans, sont en difficulté et envoient leurs étudiants les plus talentueux compléter ou approfondir leur formation essentiellement en Allemagne, mais aussi Finlande et Norvège plutôt qu'en France selon la logique de proximités géographiques.

Depuis 2007, ce « Coursus de composition et d'informatique musicale » a opéré une importante mutation. Structuré sur deux années, il souhaite répondre à la fois aux exigences d'une formation supérieure artistique et à son inscription dans une politique d'insertion professionnelle.⁸⁴

Pour l'année 2010, quinze étudiants sont en cursus 1 et six en cursus 2.

En cumulant les cours et ateliers d'informatique musicale, les séminaires, les rencontres avec les équipes de recherche, le suivi individuel, le nombre d'heures de formation par étudiant est de 420h (402+18h de suivi individuel) en cursus 1 et de 300h (150+150h de suivi individuel) en cursus 2.

Le nombre d'heures de formation cumulées pour l'ensemble des étudiants en cursus 1 est de 6300h (420h*15) et de 1800h (300*6) pour le cursus 2, soit un impact formation/étudiants de 8100h.

Le nombre d'heures de formation dispensées par les équipes est de 1722h pour les deux années de cursus réparties comme suit :

Cursus 1 : 402+ (18h*15) soit 672h

Cursus 2 : 150h+ (150*6) soit 1050h ⁸⁵

Force est de constater qu'au sein de l'IRCAM, la politique de formation et d'insertion

⁸⁴ in IRCAM, Formation supérieure, (cursus de composition et d'informatique musicale).

Le cursus 2 permet aux compositeurs de réaliser un projet artistique d'envergure :

- *Diversification des formats avec électronique : pièces solistes, musique de chambre, formations vocales, ensemble, voire orchestre ;*

- *Possibilité de travailler en collaboration avec d'autres disciplines : image (partenariat avec Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains), danse, jeunes écrivains ;*

- *Dimension expérimentale forte grâce à l'interaction avec les laboratoires de recherche de l'IRCAM :*

- *Durée et accompagnement professionnel qui visent l'autonomie du compositeur dans la réalisation de l'électronique et le mûrissement d'un projet compositionnel personnel en lien avec les nouvelles technologies.*

⁸⁵ Données communiquées par l'IRCAM (juin 2010).

professionnelle du compositeur est devenue un des éléments important du dispositif général. Au sein même de sa structure mais aussi dans le domaine traité, celui de la composition en lien avec les nouvelles technologies, l'Institut, depuis la mise en œuvre du nouveau projet en 2007, remplit aujourd'hui une mission d'enseignement supérieur au même titre que les deux CNSMD, qui bien qu'opérants sur des champs plus larges, ont passé des conventions avec lui. La situation de proximité a permis au CNSMD de Paris et à l'IRCAM de passer une convention de partenariat permettant à un étudiant du conservatoire d'intégrer le cursus 1 en Master après avoir satisfait aux conditions de sélection. Le cursus 1 compte pour 40 points de crédit (ECTS) sur les 60 de l'année de Master 1. Il peut ensuite reprendre l'enseignement de Master 2 au CNSMD et intégrer le Cursus 2 en « Post graduate ».

D'autres étudiants aussi bien à Paris qu'à Lyon, souhaitent effectuer le Cursus de l'IRCAM après l'obtention du master dans leur conservatoire supérieur d'origine.⁸⁶

Une convention du même type a été mise en place avec la Haute École de Musique de Genève (HEM), qui prend à sa charge la moitié des coûts pédagogiques ainsi que les déplacements des étudiants.⁸⁷ Mais l'IRCAM est aussi partenaire de l'École nationale supérieure de création industrielle (ENSCI), et de l'École supérieure des Beaux-arts du Mans (ESBA), autour d'un nouveau diplôme en Design Sonore pour lequel il délivre 150h d'enseignement réparties en deux workshops d'une semaine et diverses actions d'expertises pour le plan de formation et de relations avec le milieu professionnel du Design.

Ces partenariats en témoignent, l'IRCAM a bien compris combien les technologies nouvelles bouleversaient la hiérarchisation des champs traditionnels de la composition comme de la mise en œuvre du sonore et combien, en s'associant aux structures d'enseignement supérieur spécialisés mais aussi les universités, il était essentiel de penser à former ceux qui allaient occuper ces espaces nouveaux de la création où la composition musicale doit trouver sa place.⁸⁸ Comme c'est le cas au sein du département de musicologie de l'université Jean Monnet de Saint Etienne et autour du même constat, l'IRCAM souhaite développer un projet de Master de réalisateur en informatique musicale (RIM).

Il n'existe pas aujourd'hui de formation supérieure pour ce qui présente pourtant toutes les caractéristiques d'un nouveau métier dont les développements des nouvelles technologies ont créé la nécessité, aussi bien dans les studios de composition que dans le spectacle vivant et les

⁸⁶ Il est à noter que les pièces finales des étudiants en Cursus 1 sont créées par les instrumentistes du CNSMD de Paris. Ces projets sont validés pour les instrumentistes comme une unité d'enseignement de musique de chambre. Le coût qui s'attache à l'initiation des musiciens aux dispositifs électroniques par un enseignant, est pris en charge par l'Institut.

⁸⁷ Le statut d'établissement public à caractère administratif du CNSMD de Lyon, qui pourrait avoir pour ses étudiants les mêmes besoins que la HEM de Genève, lui interdit une aide de ce type.

⁸⁸ Par convention avec le nouveau pôle supérieur de formation CRR d'Aubervilliers/université Paris VIII, l'IRCAM organise des master classes autour de la musique mixte et prête son concours à la réalisation d'œuvres nécessitant la présence d'un réalisateur en informatique musicale (RIM) auprès d'un professeur du conservatoire, ou d'un compositeur dont l'œuvre est jouées en concert.

arts visuels.

Le département de musicologie de l'université Jean Monnet a sollicité une habilitation Master dans le cadre du plan quadriennal à venir et souhaite réaliser ce projet en partenariat avec le CNSMD de Lyon (ce qui permettrait d'intégrer la problématique de l'image) et le GRAME. Dans le cas du projet de l'IRCAM, le partenariat prévu est en toute logique, celui du CNSMD de Paris autour des classes de composition en électroacoustique et informatique mais aussi, des métiers du son. C'est le type même de projet transversal qui peut s'inscrire dans un cursus ou dans un cycle post cursus, autour de modules de formation conçus pour des populations d'étudiants ou de jeunes professionnels déjà spécialistes de leurs domaines, tel qu'un pôle de création et de recherche regroupant les compétences, peut le développer.⁸⁹

b) L'équipe et les contenus de la formation

Compositeur, enseignant et responsable des séminaires de composition, Yan Maresz a aussi de fait un rôle de référent. Issu lui-même du Cursus tel qu'il était alors en vigueur en 1993/94, il a une connaissance intime de la structure sur l'ensemble de ses activités d'enseignement, de création, de recherche comme de production et son accession à cette fonction est « une première » qui semble témoigner d'une volonté légitime de culture institutionnelle.

Son activité porte aussi sur le suivi artistique lié au projet de l'étudiant en regard de l'utilisation des outils informatiques dans la gestion de son travail, ainsi que le soutien et l'aide sur la continuité de sa réalisation. Son enseignement est complété par des séminaires structurés autour de l'invitation de six compositeurs par an dont il a la charge organisationnelle. Trois d'entre eux d'eux interviennent sur la durée d'une semaine chacun. Les trois autres traitent de questions thématiques sur une demi-journée ou une journée de cours.

Dans le Cursus actuel⁹⁰, Mikhaïl Malt est responsable d'un module de formation consacré à la composition assistée par ordinateur et la formalisation de la pensée musicale.

Les questions d'acoustique, de traitement du son et de la synthèse par modèle physique sont traitées par Jean Lochard. Eric Daubresse intervient sur trois autres sujets : l'écriture de la musique mixte, la spatialisation, le traitement du son en temps réel. Ce dernier module de cours est partagé avec Emmanuel Jourdan qui enseigne aussi la programmation Max/MSP.

D'autres intervenants internes ou externes prodiguent aussi assistance et enseignement. À titre d'exemple, c'est le cas pour huit chercheurs de l'IRCAM.

comme pour David Poissonnier, ingénieur du son dans l'institut, qui intervient dans les domaines de la prise de son et du mixage.

⁸⁹ Cf. supra ; les CNSMD Paris/Lyon.

⁹⁰ Données communiquées par l'IRCAM (juin 2010).

c) L'insertion professionnelle et la formation à la recherche ; la question des enseignements et de leur financement

L'ensemble des pays anglo-saxons et la majorité des pays de la Communauté européenne valorisent par le Doctorat l'activité de recherche sur l'ensemble des disciplines artistiques. En France, l'absence de ce Doctorat en art apparaît alors comme une exception singulière qui fragilise plus encore la situation de compositeur et le pénalise dans sa légitime volonté d'accession au statut de chercheur qui lui sera nécessaire, s'il désire enseigner dans une université ou une Haute École étrangère. Depuis de nombreuses années, les deux CNSMD ont initié et développé des activités de recherche dans les domaines les plus divers ; musique ancienne et baroque, pédagogie, esthétique, composition informatique.

Des mémoires de recherche ainsi que des articles, des publications témoignent de cette activité dont la qualité vérifiée et validée, a amené le comité d'expert de l'AERES à proposer une habilitation pour les cursus de Master des deux établissements incluant la composition.

La recherche est au cœur du dispositif et des missions de l'IRCAM. Partenaire associée, il peut proposer un large environnement à la recherche musicale et définir des programmes concertés de recherche en composition que des activités de production peuvent permettre d'expérimenter et de valider. Au-delà du Cursus actuel, de jeunes compositeurs en Doctorat pourraient, selon le sujet et l'objet de leur recherche, intégrer une équipe de l'Institut et selon la logique d'un corpus d'étude Art/Science, produire aussi des œuvres dans une dynamique de double flux entre les deux formes de savoir.⁹¹

Dans ce domaine, la politique de l'IRCAM est claire : « Il s'agit de former progressivement une communauté de compositeurs ayant une culture commune de la recherche et des méthodologies, propres à l'interaction avec des équipes scientifiques »⁹²

Cette démarche de recherche menée par de jeunes compositeurs entre pour une part dans la logique de la politique d'insertion professionnelle développée par l'Institut ces dernières années. Lieu de recherche, de création mais aussi de production, initiateur et organisateur du festival Agora, l'IRCAM a souhaité instaurer une relation sur une durée longue, avec les compositeurs issus du cursus et ceci quels que soient leurs lieux d'installation.

⁹¹ C'est aussi ce que souhaite développer l'Institut polytechnique de l'université Stendhal à Grenoble (INPG) qui a créé un diplôme de master 2 Arts, Sciences, technologies

AST est un diplôme de master qui propose un parcours pluridisciplinaire apportant une formation approfondie sur les concepts et techniques de pointe pour la création sonore musicale, l'art du mouvement visuel, le multi sensoriel interactif à l'aide des techniques numériques. (cf. annexe 5).

⁹² Cyril Beros, entretien.

« Issus des 3 dernières promotions, plusieurs compositeurs ont été associés à des programmes de recherche après le Cursus 2. C'est le cas de Lorenzo Paglieri : contrôle gestuel de la synthèse par modèle physique, Yann Robin : improvisation, écriture en temps réel, Marco Suarez : analyse/resynthèse par corpus en temps réel, Roque Rivas : écriture de la synthèse sonore, Andrea Agostini : analyse/resynthèse en temps réel de haut niveau ». Dans ce panel à titre d'exemple, Yann Robin a été formé au CNSMD de Paris et Roque Rivas au CNSMD de Lyon. On mesure combien l'absence de Doctorat est pénalisante pour ces jeunes créateurs dont les activités répondent en tout point aux critères de la recherche universitaire la plus exigeante.

Une activité importante de communication et de production ou coproduction est menée, qui porte sur la reprise des créations réalisées lors du Coursus, la commande ou l'accompagnement dans la réalisation de nouveaux projets.⁹³

Le développement des activités de formation pose toutefois à l'Institut des questions complexes d'homogénéisation ou de différenciations des enseignements, d'élargissement de l'équipe pédagogique et de financement extérieur. Lors d'un entretien, Yan Maresz a signalé cette difficulté d'effectuer des cours en Coursus 1 pour une population étudiante dont la fourchette d'âge va parfois de 23 à 36 ans.

Pour éviter le discours médian induit par l'hétérogénéité des niveaux et la nature des demandes, il faudrait créer les conditions d'un enseignement différencié permettant de répondre aux manques constatés, comme de personnaliser plus encore le suivi des travaux.

Or, la réponse ne réside pas en la multiplication de séminaires thématiques mais en l'établissement d'un enseignement de proximité. Cela conduit à un renforcement de l'équipe par un compositeur qui, comme Yan Maresz et en étroite relation avec lui, remplira la même fonction sur un nombre d'heures année à déterminer dans le cadre d'une répartition des tâches selon les besoins spécifiques de formation constatés. Mais cela va nécessairement entraîner une augmentation des coûts de formation. À défaut, une réflexion sur les conditions d'accès et le mode d'évaluation des acquis permettrait de repenser les critères d'intégration des candidats au Coursus 1 dans le souci de recruter des promotions au champ de compétence plus homogène. Pour une structure comme l'IRCAM ; centre de recherche, de création, aujourd'hui de production et organisateur d'un festival, le développement des activités de formation pose à la fois des problèmes structurels et de financement. A titre d'exemple, pour la mise en œuvre du Master de réalisateur en informatique musicale (RIM), le financement reste à trouver et il en sera de même pour l'enseignement doctoral, les divers partenariats ne permettant qu'une prise en compte d'une partie des dépenses induites.

Actuellement, le montant des droits d'inscription est de 1900€ par étudiant pour le Coursus 1 et de 900€ pour le Coursus 2, montant qu'il faut mettre en regard avec le coût pédagogique global supporté par l'IRCAM, évalué à 7200€ pour le Coursus 1 et 12000€ pour le coursus 2. L'inscription de l'étudiant du CNSMD de Paris est prise totalement en charge par l'établissement sur un budget extérieur de bourses de mécénat et de la Fondation Meyer et l'on a vu que la haute école de Genève prenait à sa charge les voyages et la moitié des coûts du cycle 1.

Mais le CNSMD de Lyon, qui n'a pas les mêmes possibilités d'apport extérieur en mécénat ou aides privées, ne peut accompagner dans des conditions identiques ses étudiants. Ils

⁹³ Yann Robin, Roque Rivas, Hyun-Hwa Cho, Kenji Sakai, Marco Suarez, Aaron Einbond, Sébastien Gaxie ont vu bon nombre de leurs œuvres reprise ou créées à Paris, Montréal, Vancouver, Metz, Strasbourg, Rennes, Bogota, Lucerne, Lyon, Darmstadt...

n'intègrent alors le Coursus de l'IRCAM qu'après l'obtention du diplôme de leur discipline, non sans s'être assurés d'une assise professionnelle minimale, si précaire soit elle, pour autofinancer leur formation.⁹⁴

Lors des entretiens, les jeunes compositeurs français ou étrangers ont fait état de la difficulté, voire de l'impossibilité pour un étudiant non boursier de pouvoir s'acquitter des droits d'inscription et subvenir aux charges induites par une installation parisienne intra ou extra muros. La contribution de l'IRCAM est importante et les coûts de formation qu'il supporte, pour ce qui relève d'un niveau Master sont équivalents à ceux d'un étudiant d'une école supérieure.

Toutefois, la question de la gratuité pour l'étudiant se pose – selon le principe de l'équité et de l'égalité des chances pour les étudiants des deux CNSMD et bientôt des pôles supérieurs – comme se pose dans le même temps celle du niveau et des modalités de participation financière de l'ensemble des structures partenaires, françaises et étrangères.

C/ Composition musicale ; les autres enseignements

L'écriture, l'improvisation, le jazz et les musiques actuelles, comme autant de disciplines à la forte spécificité, intègrent dans leurs enseignements l'acquisition de techniques compositionnelles dont l'hybridation n'est pas la moindre des vertus. Initiaux ou complémentaires, ces enseignements désormais présents en France dans de nombreux conservatoires constituent une première aire d'expérience et d'acquisition, préalable pour un jeune étudiant à un engagement dans un cursus de formation à la composition. Pour l'interprète de musique ancienne et baroque, la gestion du rapport écrit/improvisé définit souvent l'espace de créativité où s'affirme sa vision de l'œuvre. De la même façon, le concept d'œuvre ouverte dans la deuxième moitié du XXème siècle – Stockhausen, Pousseur, Boucourechliev, Donatoni, Ferrari, Cage et bien d'autres – a associé l'interprète à l'acte de création et le compositeur à l'acte d'interprétation. Les créateurs de jazz sont revenus à des sources ethniques identifiées ; africaines bien sûr mais aussi issues de l'Amérique du Sud ou de traditions de l'Europe de l'est et de l'ouest, comme du Maghreb, de l'Inde du Nord ou du Sud. De nombreux compositeurs occidentaux ou formés à l'esthétique musicale occidentale ont nourri leur imagination créatrice et donné à leurs œuvres une identité singulière, par une connaissance intime de champs musicaux de tradition orale, savante ou populaire.⁹⁵ Dans ce nouveau contexte l'enseignement de l'écriture, qui s'est historiquement développé en France jusqu'à la fin des années 60 comme seul susceptible de fonder un métier de compositeur, a dû

⁹⁴ Souvent ce sont des heures d'enseignement rémunérées à la vacation dans les conservatoires d'arrondissement ou de la région parisienne.

⁹⁵ Cf. « Création musicale et musiques du monde » CDMC colloque du 9 février 2010.

effectuer une longue et difficile mutation.⁹⁶

a) L'écriture ; une spécificité française.

Avant les réformes du début des années 1970 au CNSMD de Paris, l'écriture d'une fugue était le préalable à toute entrée en classe de composition comme pour être lauréat du Prix de Rome. Ainsi les conservatoires ont-ils développé en France des classes d'écriture et non des classes de composition. L'enseignement ne se concevait que dans la continuité d'un ensemble de savoir hiérarchisé dont le CNSM de Paris était l'ultime aboutissement.

Voici trente ans, la création du CNSMD de Lyon a modifié la perception de la discipline par la mise en œuvre d'un projet de classe fusionnant en un enseignement intégré les trois disciplines, harmonie, contrepoint, fugue autour de l'analyse et de la composition instrumentale et vocale.⁹⁷

Sans qu'il y ait eu de relation de cause à effet, mais par le double levier de la création d'une classe d'électroacoustique confiée à Pierre Schaeffer et la définition de nouvelles conditions d'accès à la classe de composition conjuguée aux besoins exprimés des étudiants, le CNSMD de Paris a reconsidéré les enseignements entrant dans les disciplines de l'écriture. Toutefois, la réforme n'alla pas jusqu'à rendre possible l'intégration de ces disciplines à l'enseignement de la composition pour les étudiants qui le désiraient et une nouvelle classe « d'écriture vingtième », aujourd'hui XX/XXI fut créée et pensée pour les étudiants en écriture, comme un sas d'accès aux classes de composition.⁹⁸

Dans le même temps après le départ de Raffi Ourgandjian en 1988, le CNSMD de Lyon restructurait un projet où, certes, l'enseignement de l'écriture regroupait autour d'un professeur les trois disciplines traditionnelles, mais désormais séparées de l'analyse et de la composition qui devenaient des classes spécifiques. L'expérience d'un enseignement intégré, écriture/composition n'avait pas duré bien longtemps.⁹⁹

⁹⁶ Au CNSMD de Paris, alors seul établissement d'enseignement supérieur, cet enseignement recouvrait trois disciplines ; l'harmonie, le contrepoint (intégrant le contrepoint rigoureux) et la fugue (intégrant le fugue d'école). A chaque discipline correspondait un cursus, sanctionné par l'obtention d'un premier ou deuxième prix selon le protocole d'une mise en loge de 17 heures planifiée en fin d'année. L'étudiant pouvait obtenir la plus haute récompense, le premier prix, à l'issue d'une seule année de cursus dans la discipline concernée. Souvent les deux enseignements, harmonie et contrepoint étaient suivis sur le même temps d'une année de cursus et permettaient l'obtention de deux premiers prix. Traditionnellement l'inscription en classe de fugue, enseignement préalable à l'entrée dans la classe de composition s'effectuait dans la continuité.

⁹⁷ Raffi Ourgandjian, professeur puis conseiller aux études au CNSMD de Lyon fut l'initiateur de ce projet qu'il développa dans le cadre de son enseignement de 1980 à 1984.

⁹⁸ Alain Mabit, qui a succédé en 1997 à Edith Lejet initiatrice de cet enseignement se définit comme professeur d'écriture post tonale. La nouvelle structuration des cursus en deux cycles licence-master permet désormais à un étudiant d'intégrer cette classe dès le premier cycle ou directement en master. Cela n'était pas possible dans le cursus précédent. Cet enseignement n'était accessible qu'aux étudiants qui avaient déjà satisfait aux études « classiques » d'écriture à l'issue d'un cursus de quatre années.

⁹⁹ La pression des professeurs d'écriture mais aussi des directeurs des conservatoires alors nationaux et régionaux, qui souhaitaient que leurs étudiants trouvent à Lyon comme à Paris un enseignement supérieur au label de discipline principale selon le principe de filière, n'est pas la seule explication à ce revirement. Le nouveau projet de classe de composition rendu possible par l'installation du CNSMD dans ses nouveaux locaux ne

À la fin des années 1970, une nouvelle génération de professeurs d'écriture s'implantait dans divers conservatoires en région comme à Paris, bénéficiant de la création de postes que le fort développement de l'enseignement musical d'alors avait pu susciter. Souvent ces professeurs avaient une solide formation d'instrumentiste qui allait de pair avec une pratique du jazz, de l'électroacoustique ou de la composition instrumentale.¹⁰⁰ A de très rares exceptions près, ils se retrouvaient au début des années 1980, responsables d'une classe d'écriture dans une structure où n'existait aucun enseignement de la composition, parfois de l'analyse musicale et à plus forte raison de l'improvisation. Beaucoup, comme Jacques Petit à Rouen, Christian Villeneuve à Nantes, Anne Aubert à Tours, Gilles Dervieux à Nîmes, Alain Gaussin au conservatoire du centre comme à celui du XVIIIème arrondissement à Paris puis à Sevran et bien d'autres, ont alors développé dans le cadre de leur classe, avec très peu de moyens pour les productions en concert, un enseignement de la composition et de l'analyse qui a amené toute une génération d'étudiants à la profession de compositeur, après une intégration dans l'un ou l'autre des deux CNSMD. Le rôle joué par ces enseignants souvent dans des situations difficiles d'exercice de leur métier, mal connu, a eu une importance considérable même si il a porté sur un petit nombre d'étudiants. Celui qui est tenu par leurs jeunes successeurs aujourd'hui l'est tout autant et demanderait une étude particulière en regard des enjeux et besoins nouveaux qui ne manqueront pas de s'exprimer dans les pôles supérieurs de formation qui se structurent sur le territoire national. En tous les cas, nos entretiens révèlent que la réussite de ces enseignements écriture/composition, tient autant à la qualité des enseignements qu'à la capacité des établissements et les pédagogues concernés à lier les cursus aux pratiques (amateurs et professionnelles) et aux activités des structures locales (théâtres, troupes de danse, chœurs, centres de production).¹⁰¹

b) L'écriture : unité d'enseignement ou outil pour la création ?

L'étude statistique du DEPS pour l'année 2006 faisait état d'une population de 3111 élèves en classes d'écriture soit une diminution d'environ 10% en regard de l'année 1999. Deux raisons peuvent expliquer cette diminution de fréquentation.

Il semble que bon nombre d'élèves s'orientent directement vers les enseignements de l'analyse

prévoyait pas cette intégration et les enseignants, initiateurs de ce projet, étaient dans la crainte d'avoir une partie de leurs heures affectées à l'enseignement de l'écriture. La séparation des enseignements, écriture/composition, entrainait de fait dans l'établissement d'un consensus souhaité par les deux parties.

¹⁰⁰ C'était le cas à titre d'exemple de Gilles Dervieux, professeur d'écriture, directeur du conservatoire de Nîmes et jazzman ou de Christian Villeneuve, professeur d'écriture au conservatoire de Nantes, remarquable organiste, improvisateur et titulaire du diplôme de composition électroacoustique dans la classe de Pierre Schaeffer. À Rouen, Jacques Petit professeur d'écriture donnait aussi des cours de composition.

¹⁰¹ Lors de notre entretien, Anne Aubert, professeur d'écriture au CRR de Tours et responsable du département d'écriture et de composition du CNSMD de Paris jusqu'en 2010, a témoigné par son expérience et sa large connaissance du milieu, de cette nécessité. Le constat d'Alain Mabit aujourd'hui professeur au CNSMD de Paris, mais qui a une solide expérience de professeur de CRR va dans le même sens : « *si les travaux d'étudiants en écriture étaient régulièrement joués dans les conservatoires mais aussi à l'extérieur comme musiques d'application par exemple, cela susciterait plus de désir d'aller vers une formation complète de compositeur* ».

(cf. supra) et de l'électroacoustique sans passer par ceux de l'écriture, perçus sous leurs seuls aspects culturels et jugés peu fonctionnels au regard des besoins exprimés liés à d'autres pratiques, d'autres esthétiques.¹⁰² C'est une donnée intéressante à considérer qui ne contredit pas l'action menée par les professeurs qui dispensent un enseignement volontaire de la composition au sein des classes d'écriture, mais qui témoigne de sa fragilité.

Dans les pays européens, les disciplines de l'écriture telles qu'elles sont définies dans le système français intègrent les cursus de composition. Ainsi, la quasi-totalité des professeurs d'écriture sont des compositeurs et les professeurs de composition enseignent aussi souvent l'écriture. Ce n'est pas toujours une situation idéale, car réparti inégalement, cet enseignement est parfois vécu comme une charge assez lourde pour ces derniers.

Mais l'écriture, ainsi pensée comme outil mis à la disposition du compositeur, exprime ainsi toute sa fonctionnalité.¹⁰³ Interrogée, « convoquée » dans le flux d'une démarche créatrice qu'elle accompagne, elle évite l'écueil d'une définition d'objectifs uniquement fondée sur la connaissance et la parfaite maîtrise des techniques qui a présidé à l'élaboration des chefs d'œuvres du passé.

Cela n'exclut pas, comme acte formateur, la réalisation de copies comme l'ont pratiqué les générations précédentes à partir d'œuvres de référence. Mais la copie ne doit pas avoir les exigences d'un « faux ». Ce n'est qu'un possible outil, permettant par la pratique de tester et acquérir des techniques accompagnant la formation d'un créateur.

Dans l'exercice de la copie comme acte d'appropriation de techniques et d'apprentissage, il s'agit de savoir ne pas aller trop loin. Ce n'est pas l'excellence d'une maîtrise dans ce domaine qui définit « un niveau », susceptible d'être validé pour l'accès à des études supérieures de composition. Il y a souvent confusion sur ce point. Mais pour celui qui intervient par sessions ou qui a la responsabilité d'un enseignement sur la durée d'un cursus, l'expérience livre d'autres informations. Force est de constater que le niveau en écriture d'un étudiant intégrant une classe d'enseignement supérieur à la composition, n'a pas toujours de conséquence directe sur son niveau et qualité de compositeur à sa sortie.¹⁰⁴ Cette problématique du « niveau préalable » à un enseignement de la composition et de sa définition a été maintes fois évoquée

¹⁰² Le DEPS a relevé 5690 élèves en classes d'analyse pour l'année 2006 contre 4555 en 1999 soit une progression d'environ 25%.

¹⁰³ in entretien ; « *l'écriture ne peut être un but mais un chemin.* » Robert Pascal.
« *Dans les études d'écriture, pourquoi ne pas aller de la modernité, en référence aux œuvres du XXème et XXIème siècle, vers l'écriture « historique », plutôt que l'inverse* ». Alain Mabit.

« *Dans un cursus d'écriture, chaque enseignant devrait engager l'étudiant à appréhender par l'expérimentation directe la fonction écrit/improvisé dans tout ce que peut générer leur interrelation* ». François Rossé.

« *l'écriture doit être un outil fonctionnel il n'est pas nécessaire d'avoir obtenu un diplôme d'écriture pour s'engager dans la composition* » Frédéric Durieux.

¹⁰⁴ Robert Pascal, entretien : « *Pourtant admis avec une belle formation, des étudiants ne tirent pas toujours profit de l'enseignement reçu et ce qui a été relevé comme un bon niveau d'entrée n'a pas nécessairement de corrélation avec la qualité d'un cursus.* »

dans nos entretiens. Les points de vue sont contrastés. Il semble toutefois qu'à la maîtrise parfois stérilisante d'une écriture, soit préférée la présence de lacunes à combler. Le terrain vierge est alors perçu comme plus propice à l'invention créatrice.

Longtemps, l'enseignement de l'écriture musicale en France a constitué un élément de référence incontesté au sein des écoles européennes. Aujourd'hui, le contexte a changé. L'émergence des enseignements instrumentaux et théoriques des musiques anciennes et baroques comme des centres qui leur sont dédiés en Europe, l'évolution des besoins de musiques fonctionnelles liée au développement des médias de l'image, les nouvelles politiques éditoriales vers la restauration d'œuvres du patrimoine pour des restitutions « historiques », tout milite pour un enseignement différencié de l'écriture aux objectifs clairement définis. Comme pour la composition, sont présentes les conditions d'un déplacement que doivent considérer les deux CNSMD, comme les pôles supérieurs de formation, dans l'élaboration et l'ajustement de leurs cursus.

c) Le jazz et les musiques actuelles

Voici vingt-cinq ans, la création par le ministère de la Culture des certificats d'aptitude comme des diplômes d'état à l'enseignement du jazz et des musiques traditionnelles - qui accompagnait la mise en œuvre des premiers schémas directeurs d'établissement structurant l'enseignement par départements pédagogiques - a créé les conditions d'un fort développement de ces pratiques au sein des conservatoires sur tout le territoire national. Plus récemment, le certificat d'aptitude et le diplôme d'État pour l'enseignement des musiques actuelles amplifiées ont vu le jour et ont permis de diplômer 187 pédagogues dans cette discipline.¹⁰⁵ Entrant dans les quatre familles que regroupe l'appellation « Musiques actuelles », la chanson, les musiques amplifiées ont ainsi désormais dans les conservatoires le même statut que le jazz et les musiques du monde.

Pour ces quatre champs d'expression aujourd'hui, l'informatique musicale, l'instrumentation, l'arrangement, la composition et bien sûr l'improvisation constituent autant d'éléments communs d'acquisition et de pratique bien qu'obéissant à des niveaux de spécificité différents. Nous l'avons vu, bon nombre de jeunes compositeurs ou d'étudiants actuellement engagés dans un cursus de composition, ont trouvé dans la pratique du jazz et des musiques amplifiées l'élément déclencheur de leur vocation de créateur.

La présence de ces enseignements dans les établissements spécialisés induisant une multiplicité accrue de glissements de parcours constitue un nouvel enjeu d'importance dans

¹⁰⁵ 150 titulaires du diplôme d'état et 37 du certificat d'aptitude ; données 2009 communiquées par André Cayot, conseiller pour les musiques actuelles à la Direction générale de la création artistique.

l'appréciation des contenus de formation, mais enjeu bipolaire, traduisant un déplacement à la fois social et esthétique vers un autre espace symbolique de la création. Il ne faut alors pas s'étonner que cet espace, cristallisé par l'institution Villa Médicis, dans la modification de son acception symbolique induite par la seule nomination de Claire Diterzi artiste pop et Malik Mezzadri jazzman comme pensionnaires, ait pu générer une polémique et de vifs débats.¹⁰⁶

Cette inquiétude que traduit la réaction des compositeurs qui ont souhaité réagir n'est pas nouvelle.

Dans un ouvrage paru en 2001, François Bernard Mâche, traitant des universaux en musique, en précisait les éléments qui pouvaient nourrir la légitimité de son questionnement.¹⁰⁷

Mais cette inquiétude est présente au sein même des aires esthétiques appartenant aux divers domaines des musiques actuelles et il est souvent difficile de créer des liens entre les quatre familles d'expression. L'ouverture du champ des possibles dans les établissements d'enseignement où existent et se créent des départements de jazz, de musiques actuelles, de composition, pose la difficile question de la définition et de la nature des liens entre les différentes disciplines comme de structuration d'un tronc commun de savoir fondé sur la culture de l'autre ; de l'oralité vers l'écrit, de l'écrit à l'oralité.

Bon nombre d'établissements sont dans une problématique d'installation, d'invention d'un projet.

La politique de conventionnement telle que le CRR de Chambéry/Annecy et le CRD de Valence a pu l'initier, respectivement avec l'association pour l'enseignement du jazz et des musiques du monde (APEJ) et le jazz action valence (JAV), demeure exemplaire mais n'a pas gagné tout le réseau d'écoles privées ou associatives qui, en bien des cas, a développé pour les musiques actuelles des enseignements trop spécialisés, réduits à la seule aire esthétique du domaine. Souvent les élèves de ces écoles ignorent tout du jazz dont ils n'ont aucune connaissance

¹⁰⁶ Intervenu en mai 2010, cette nomination contestée par un collectif de compositeurs a fait l'objet le 4 juin d'un courrier, adressé à Monsieur le Ministre de la culture et de la communication et Monsieur le directeur de l'Académie de France à Rome, validé par plus de 500 signataires. Ce courrier ainsi que l'ensemble des avis et contributions participant aux débats est consultable sur le blog « Musiques en vrac. » Il a été suivi le 10 juin, d'une lettre ouverte adressée aux mêmes destinataires par seize membres et correspondants de l'Académie des Beaux-Arts et d'un communiqué de presse « *La création musicale est en danger, ne la divisons pas* » rédigé par les membres de Futurs composés, réseau national de la création musicale. La tribune de Pierre Sauvageot « *Claire Diterzi et Magic Malik à la Villa Médicis : mauvaise bataille* », directeur de Lieux publics a été diffusée sur le site internet « Rue 89 ».

¹⁰⁷ François Bernard Mâche : « *Musique au singulier* » Éditions Odile Jacob (2001) p.13 « *Mais une autre idée de l'homme est en gestation, et quelles que soient les inquiétudes que cela suscite, les connaissances et les communications sont prises dans un tourbillon d'où peu de choses risquent de ressortir intactes, et particulièrement la notion même de musique* » ou, p.255 « *Il est devenu politiquement correct de proclamer l'égalité des cultures. À cela, rien à objecter, sinon qu'il ne faut pas confondre la morale sociale et l'esthétique. Elles sont certes égales en dignité, mais non en accomplissements ; sinon, pour paraphraser Finkelkraut, une paire de bottes exprimerait aussi fortement la condition humaine que les œuvres de Shakespeare. L'esprit d'égalité extrême, associé à un culturalisme abusif, tend à ruiner tout système de valeurs en décourageant les idées même d'exploration ou de perfectionnement.* »

culturelle. Or par la suite ne serait-ce qu'au sein du même département, leur intégration dans un conservatoire va les amener à collaborer avec d'autres esthétiques, à se confronter à d'autres cultures. En Ile-de-France notamment, ces conservatoires ont un problème de communication à résoudre avec les écoles privées ou associatives qui perçoivent cet enseignement entrant dans le service public comme un acte de concurrence qui met en jeu leur survie. Or, il est capital de se doter à leur égard d'outils d'information précis sur les contenus, la structuration des cursus et d'établir avec les centres qui le désireront des conventions de partenariat utiles aux deux parties. A titre d'exemple, le CRR de Paris qui vient de créer cet enseignement, n'a pu recruter que six élèves pour l'année 2009/10. La faiblesse de l'effectif alors que le demande est considérable s'explique pour les raisons que nous venons de voir.

Le conservatoire envisage la création d'un troisième cycle, mais ne pourra le mettre en place que si les centres de musiques actuelles de la région Ile-de-France créent des cursus structurés de premier et second cycle.¹⁰⁸

Pour l'instant, comme dans d'autres conservatoires où un département de jazz est préexistant, il faudra que la nouvelle unité d'enseignement « musiques actuelles » en synergie et bonne intelligence autour d'une définition pertinente des éléments communs d'acquisition, trouve ce qui peut structurer et permettre un parcours coordonné. Tels quels, les projets des CRR de Chalon-sur-Saône et Nice peuvent en témoigner pour la composition électroacoustique et les musiques actuelles, cette volonté de tronc commun et de passerelle existe dans bien des conservatoires en France. Elle rend possible les glissements de parcours pour l'élève et évite le piège d'un absurde syncrétisme des savoirs. Elle permet par la pratique d'appréhender des outils culturels différents et de les rassembler si besoin est dans les projets personnels ou collectifs de création.

Défini en France comme une des familles esthétique entrant dans le champ des musiques actuelles, le jazz a un rôle d'importance. Son antériorité au sein des institutions d'enseignement, son universalité, militent en ce sens et peuvent lui conférer un statut fédérateur. Toutefois, bien des jazzmen rencontrés en dehors de cette étude ne se reconnaissent pas dans l'appellation « Musiques actuelles ». Quand ils évoquent la nécessité d'un tronc commun d'acquisition dans les divers cursus de formation, ils pensent aux classes de composition instrumentale et électroacoustique. L'instrumentation, l'arrangement, l'orchestration, la composition, enseignés à un niveau très élevé, sont autant de disciplines déjà présentes dans les départements jazz des grands centres supérieurs de formation en Europe

¹⁰⁸ Lors de l'entretien qu'il nous a accordé, François Vion, aujourd'hui responsable de l'enseignement des musiques actuelles au CRR de Paris nous a fait part de son expérience menée au CRR de Nancy, où il a été confronté à la difficulté de fédérer des actions croisées entre l'enseignement du jazz et des musiques actuelles en lien avec une école associative de pratique amateur, puis au CRD d'Argenteuil où après un an et demi de fonctionnement, la ville a décidé de suspendre l'expérience.

qui ont intégré cet enseignement. Souvent comme à Londres (Guild hall), ou Rotterdam (Codarts), ces disciplines sont communes pour les étudiants qui le désirent, aux deux champs de l'enseignement de la composition présents dans l'établissement; jazz et musique savante.

Si l'on ne considère que les influences croisées sur le seul domaine des techniques d'orchestration, une multiplicité d'exemples illustre la fertilisation d'un domaine par l'autre. Depuis les années 1950, de nombreux instrumentistes à la légitimité internationale sont présents dans les deux domaines même si ils inscrivent leur carrière dans une esthétique dominante. On comprend mieux alors pourquoi dans les institutions d'enseignement, la recherche des liens s'effectue prioritairement vers les classes de composition instrumentale et électroacoustique.

En France, l'enseignement du jazz dans les conservatoires a pris une ampleur considérable, mais seul le CNSMD de Paris dispense un enseignement supérieur structuré en deux cycles licence/master comme pour l'ensemble des disciplines et organisé en un département autonome. Responsable de ce département, Ricardo Del Fra souhaite développer une plus grande transversalité sur des éléments communs de formation.

Ainsi, Denis Cohen et Frédéric Durieux, professeurs au département de composition, sont-ils invités pour des séminaires d'analyse et d'orchestration où se rendent les étudiants jazzmen en Master I et II.

Cet enseignement est très bien reçu par les étudiants du département jazz avec comme conséquence directe, des progrès dans la conscience, la maîtrise de la forme et la qualité des orchestrations. Il n'y a pas toutefois de réciprocité de la demande et les professeurs de jazz n'interviennent pas sur des séminaires thématiques dans le département de composition. Cette situation, qui témoigne de la difficulté à repenser les cursus par champs disciplinaires, comme susceptibles d'intégrer des éléments communs d'enseignement garants d'une transversalité des savoirs, se retrouve aussi dans les CRR et CRD qui possèdent un enseignement du jazz et de la composition. Les nouveaux pôles supérieurs de formation sont déjà concernés par cet écueil dans l'élaboration de leurs projets qui selon leurs spécificités dispensent aussi un enseignement dans les domaines des musiques actuelles.

Au CNSMD de Paris, très peu d'étudiants du département jazz ont une double formation d'interprète et de compositeur et il est intéressant de constater qu'il s'agit presque toujours d'étudiants étrangers. Comme dans tous les départements consacrés à cette discipline, trois cas, trois situations sont possibles :

- interprète, l'étudiant a déjà un premier niveau de maîtrise de la composition
- interprète, l'étudiant se découvre compositeur sur la durée du cursus
- interprète, l'étudiant demeure interprète.

Mais dans les deux premiers cas, interprétation et composition sont gérées au sein d'un même cursus. En cela, un département de jazz où de plus cohabitent l'écrit et l'improvisé, pourrait

fonctionner par session comme un laboratoire commun de réalisation, d'expérimentation, associant sur projet ses étudiants à ceux du département de composition instrumentale ou électroacoustique.

Des projets de recherche tels qu'un cursus de Master en définit le cadre, peuvent porter sur cette problématique qui certes n'est pas nouvelle mais permettrait de fonder des démarches communes d'investigation et de création.

Le département jazz gère pour l'instant l'enseignement de l'électroacoustique et de l'informatique en interne. Sous la forme d'une option choisie librement relevant d'un enseignement modulaire, un étudiant de jazz devrait pouvoir trouver une réponse au sein même du département de composition, à la condition qu'une nouvelle configuration des enseignements de la composition électroacoustique-informatique et instrumentale devienne effective (cf. supra).

d) L'improvisation

Quelles que soient les aires esthétiques relevant du domaine des musiques actuelles ou du jazz, l'improvisation en constitue une des caractéristique majeure. Mais au-delà de ces domaines, son enseignement dans les établissements d'enseignement spécialisé de la musique se limite souvent à des séminaires de quelques jours destinés aux seuls étudiants instrumentistes.

Peu de classes d'écriture qui pourraient a minima aborder cette discipline en référence aux démarches stylistiques étudiées intègrent cette problématique dans leur cours et à notre connaissance, même si elle participe désormais de la conscience collective : « un compositeur doit pour le moins avoir réfléchi à la question », ¹⁰⁹ l'improvisation est quasi absente en France des cursus de composition. Toutefois, cet « oubli » dans les cursus ne traduit pas nécessairement une absence d'enseignement et de pratique. En France, dans les conservatoires, de nombreuses classes de composition électroacoustique et informatique ont développé une pratique régulière de l'improvisation. Les claviers numériques, la généralisation du système MIDI, des processus d'échantillonnage, du traitement du son en temps réel, la création de nouveaux logiciels, sont autant d'outils et de techniques qui permettent d'utiliser les machines comme des méta-instruments parfaitement adaptés par leur souplesse de manipulation à l'élaboration d'un discours improvisé et à la production de concerts « hors les murs » d'un studio.¹¹⁰ La puissance sans cesse accrue des ordinateurs qui va de pair avec leur miniaturisation, n'est pas étrangère à cette mutation d'un « tout électronique qui revient vers

¹⁰⁹ in entretien ; Alexandros Markeas.

¹¹⁰ Créé à l'IRCAM par Gérard Assayag, O Max est un logiciel permettant l'improvisation interactive avec l'ordinateur. « O Max combine l'interaction en temps réel de type Max avec les représentations musicales de haut niveau de type Open Music pour créer un « clone » à partir du jeu vivant de l'interprète ».

Sessions visibles sur le site www.ircam.fr/equipes/repmus/OMax

l'instrumental ». ¹¹¹

Le rapport à la machine a changé. L'ordinateur est désormais assimilable à un instrument puisqu'il n'est plus nécessaire d'en piloter les données par un clavier externe. C'est une donnée nouvelle d'importance qui induit d'autres comportements, d'autres approches et nous conduit à reconsidérer la notion d'interprétation ou celle plus immédiate de geste instrumental.

Pour les compositeurs, le travail d'improvisation en atelier dans le cadre de musiques mixtes peut revêtir un large spectre de formes selon la problématique que l'on veut traiter. Pour ne prendre que deux exemples, dans la situation où l'instrumentiste joue et le compositeur transforme, un large champ d'investigation peut être exploré avec des moyens très simples de traitement du son. Instrument et électronique sont pensés et joués ensembles. Dans une autre situation, le compositeur peut techniquement réaliser une structure formelle électronique qu'il injectera ensuite dans le discours instrumental.

À court terme, ce qui peut d'abord se concevoir comme autant d'éléments entrant dans un champ d'expérimentation où l'on voit bien que se joue un nouveau type de relation interprète/compositeur, posera inévitablement la question de l'écriture. L'inouï n'est pas toujours convenable, mais il conviendra d'en fixer les surprises.

La situation n'est pas la même pour la composition instrumentale et vocale où, absente des cursus, l'improvisation ne fait pas l'objet d'un enseignement même occasionnel par le professeur référent.

L'enseignement supérieur en France, n'est pas exemplaire en ce domaine et souffre de la comparaison avec bien des conservatoires anglo-saxons ou des pays du nord.

Le contenu du cursus de composition de la Haute École de Musique d'Oslo prévoit des cours d'improvisation sur une durée minimale d'un an pour l'ensemble des étudiants dès leur admission en premier cycle (Bachelor).

Dans les faits, les étudiants dans leur majorité choisissent de prolonger cette formation une deuxième année. Par cet enseignement, mêlés à des interprètes, ils renouent avec une pratique instrumentale et développent un savoir-faire d'orchestrateur.

La seule variété des dispositifs instrumentaux originaux auxquels ils sont confrontés constitue un champ unique d'expérimentation en direct. ¹¹²

¹¹¹ in entretien ; Michele Tadini.

¹¹² in entretien ; Clément Cannone.

Ancien élève de l'ENS de Lyon et diplômé de la classe d'accompagnement du CNSMDL, Clément Canone est agrégé de musique et a effectué dans le cadre d'un travail de recherche sur l'improvisation un séjour à la Haute Ecole de Musique d'Oslo. « *Les cours d'improvisation sont transversaux. Ils s'adressent à des groupes d'étudiants qui rassemblent des compositeurs, des chanteurs traditionnels et lyriques, des instrumentistes de toutes les disciplines. Trois professeurs ont la responsabilité de cet enseignement pour l'ensemble des étudiants : Ivan Grydland, guitariste, Lisa Dillan, chanteuse de jazz et Jan martin Smordal, pianiste. La fréquence des cours est hebdomadaire sur les deux semestres et leur format est d'une heure trente. Chef du département de composition et professeur, Lasse Thoressen utilise les outils de micro-analyse (UST), développés par le groupe de recherche Musique Informatique Marseille, (MIM) et a développé un système de notation utile pour relever les éléments en analyse d'écoute. Un « diplôme artistique » incluant une large part de recherche, sanctionne*

En regard, hormis des initiatives individuelles, cet enseignement est entré depuis seulement deux années dans le cursus de premier cycle de composition du CNSMD de Lyon pour la deuxième et troisième année de premier cycle, sur une fréquence évaluée à une heure trente mensuelle, soit deux ateliers par trimestre. Structurés par sessions, ces ateliers sont transversaux. Mêlant interprètes et compositeurs, ils suscitent parfois la création de collectifs qui travaillent parallèlement en autonomie, montent des productions en concert et réinjectent ensuite les acquis de leur expérimentation dans les séminaires placés sous la responsabilité de musiciens invités, d'esthétiques différentes. Le cursus de Master ne prévoit pas cet enseignement. Toutefois si le projet de l'étudiant le nécessite, la présence aux sessions demeure possible.

C'est une proposition d'organisation à minima, imposée par la réalité budgétaire de l'établissement confronté à la difficulté de créer des heures de cours pour des enseignements nouveaux, que la concurrence internationale des établissements supérieurs en Europe et les besoins de formation rendent pourtant nécessaires.

La situation au CNSMD de Paris est différente. La classe d'improvisation de musique modale, placée sous la responsabilité de Patrick Moutal, existe depuis plus de vingt ans et initiée par Alain Savouret, la classe d'improvisation générative est à peine plus récente.

Bien que le cursus de composition ne prévoie pas l'enseignement de l'improvisation en premier ou second cycle, des étudiants du département de composition ont suivi ou suivent l'un ou l'autre de ces enseignements.

Il semble que la liberté de choix de l'étudiant qui peut bénéficier de l'un ou de l'autre des deux enseignements de cette discipline existant dans l'établissement ait présidé à l'établissement de la maquette de cursus de composition aujourd'hui en vigueur. De plus, ces disciplines ne font pas l'objet d'un concours d'entrée et ne sont proposées qu'aux étudiants qui ont intégré l'établissement, quelle que soit leur dominante. Dans l'enseignement d'une discipline relevant d'un des domaines de la création, la liberté de choix consentie à un étudiant ne saurait constituer un inconvénient. Toutefois, la confrontation au groupe, l'expérimentation en direct avec des instrumentistes, même sur le temps d'une seule série de sessions pour des étudiants qui ne souhaiteraient pas par la suite développer ce savoir, peuvent constituer autant d'éléments d'acquisition précieux, propices à nourrir, situer et structurer l'imagination créatrice.

Successeur d'Alain Savouret au CNSMD de Paris, Alexandros Markeas responsable de la classe

pour le compositeur un niveau élevé de spécialisation. Un Doctorat fondé sur un double programme de recherche liant l'acte de création interprétatif à la composition a été nouvellement créé. »

Le site web de la Haute Ecole www.nmh.no précise que pour l'entrée en premier cycle de composition (Bachelor), le cours est ouvert aux étudiants ayant un « background » de jazz, pop, rock ou de musique traditionnelle.

d'improvisation générative vit les deux statuts d'interprète et de compositeur.¹¹³ Son enseignement pour ce qui en structure les grands axes, doit beaucoup à cette double expérience. Au-delà de sa seule discipline, il défend l'idée largement répandue en Europe que la formation du compositeur tourne autour de trois pôles : « l'écrit, le gravé (sons fixés ou manipulables), l'oral » en interaction permanente. Le travail d'improvisation permet alors au compositeur de mixer les savoirs faire par son immersion en acte dans des aires esthétiques ou culturelles différentes. Ainsi, plutôt que de répondre par souci de reconnaissance rapide à des phénomènes de mode, sera-t-il à la fois moins exposé à la tentation de « suivisme » et plus conscient de ce, qui par sa démarche, peut construire son identité comme en révéler l'originalité.¹¹⁴

e) Vers un nouveau contexte ?

- Propositions

Liés à l'écriture, les enseignements autour de l'instrumentation, l'arrangement, l'orchestration, figurent depuis longtemps dans le cursus des CEFEDM et CFMI. Grâce au développement de l'outil informatique, ces structures ont constitué des studios pour l'apprentissage des techniques du son mais aussi la composition électroacoustique et la composition pour l'image. Bon nombre d'entre elles ont développé des ateliers d'improvisation.

Or ces enseignements, articulés pour de futurs formateurs autour de l'acte de création, s'adressent à une population d'étudiants qui, pour une large part, n'a jamais abordé dans sa formation initiale spécialisée une ou plusieurs de ces disciplines, voire l'ensemble. Souvent organisés en sessions et/ou séminaires planifiés sur les années de cursus, ces enseignements doivent à la fois s'adapter à des niveaux de savoir-faire et de culture hétérogènes, répondre à des besoins, des situations et des aspirations différentes et accompagner des évolutions individuelles très contrastées dans une dynamique quasi permanente de pédagogie de groupe. On comprendra alors que cet enseignement qui en bien des cas donne de remarquables résultats ait dû inventer ses propres démarches vers plus de fonctionnalité. De nombreuses leçons sont à tirer, utiles pour les enseignements initiaux spécialisés et l'on ne peut que regretter l'absence d'évaluation comparée des politiques de formation de ces centres -

¹¹³ Il faut noter que cette classe comme celle de Patrick Moutal (Musique de l'Inde/improvisation modale) est intégrée au département de jazz et non de composition alors que dans les structures d'enseignement supérieur en Europe qui ont développé cet enseignement, l'improvisation est organisée en département autonome afin de mieux garantir, sans que cela soit paradoxal, la transversalité de son fonctionnement en lien avec les autres champs disciplinaires.

¹¹⁴ in entretien, Alexandros Markeas : « Pour l'interprète comme pour le compositeur, tout est utile. La classe est un espace ouvert mais structuré. Je travaille sur « le cadre » mais aussi le « hors cadre », sur les courants esthétiques ; répétitifs, pointillistes, mais aussi sur les matières, les éléments du discours, les musique de notes, de matières, musiques tonales, non tonales, instrumentales, électroacoustiques. Par son travail en situation d'improvisation, le compositeur doit pouvoir résoudre ses conflits esthétiques. »

certains ont joué un rôle de laboratoire - avant qu'ils n'intègrent, pour ce qui concerne les CEFEDM, les pôles supérieurs de formation existants ou en cours de création.

Cette évaluation devra alors se faire sur le temps même de leur nouvelle installation dans la structure où devront collaborer des cultures de formation différentes, afin de définir des contrats d'objectifs permettant de fédérer les équipes, de cerner ce qui peut constituer par groupe de disciplines des tronc communs d'acquisition et d'éviter le fractionnement des savoirs.

Les deux CNSMD de Paris et Lyon n'échappent pas à cette problématique.

À terme, selon les évolutions constatées en Europe, l'enseignement de l'improvisation « outil transversal »,¹¹⁵ devra se structurer en département, ce qui n'empêche nullement les disciplines concernées de traiter en interne leur spécificité dans ce domaine – par exemple en musique ancienne, le contrepoint improvisé – mais aussi de diversifier les interventions en associant des compétences différentes sur le même objet.¹¹⁶

Dans les nouveaux pôles comme dans les deux conservatoires supérieurs se pose aussi la question d'un enseignement différencié de l'écriture. Pour une part, cet enseignement dont il conviendra de repenser l'apport fonctionnel devrait être intégré aux départements de composition. Les compétences requises pour la musique ancienne, renaissance, baroque, préclassique et classique relèvent pour l'essentiel d'une démarche musicologique en acte, demandant une haute spécialisation nécessaire pour la restauration de partitions, la réalisation de parties manquantes et toute autre activité qui s'inscrit dans une dynamique de recherche et doit se fonder sur une autre forme d'enseignement.

Enfin, des savoirs associés communs pour des disciplines différentes (composition instrumentale, électroacoustique, jazz, musiques amplifiées), devront faire l'objet d'une définition plus poussée de leurs contenus en regard des disciplines et des compétences présentes dans l'établissement.

Certes les référentiels d'activité professionnelles et de certification nomment ces savoirs associés en précisant pour chacun d'eux trois niveaux de pertinence : « Activités – Tâches – Compétences, connaissances et attitudes évaluées ».

En complément, un texte : « Métiers de la création musicale », précise le contexte du métier, les types de structures et domaines concernés, les conditions pour l'exercice de la profession et la place du compositeur dans l'organisation professionnelle.¹¹⁷ Mais leur exhaustivité même fait

¹¹⁵ in entretien ; François Rossé

¹¹⁶ Pour reprendre les propos de quelques personnalités de l'orgue, il paraîtrait intéressant dans le cadre d'un cursus de confier la responsabilité de quelques sessions d'enseignement de l'improvisation sur cet instrument à un compositeur, ou à un improvisateur à la légitimité reconnue dans une autre pratique instrumentale.

¹¹⁷ Annexe de l'arrêté du 15 janvier 2010 complétant l'annexe de l'arrêté du 1^{er} février 2008 relatif au diplôme national supérieur professionnel de musicien et fixant les conditions d'habilitation des

que ces différents textes laissent le champ ouvert à toutes les structurations interdisciplinaires possibles.

1.3 La formation des compositeurs dans le contexte européen

Les éléments de l'étude

La généralisation du processus de Bologne à l'espace européen a conduit les structures d'enseignement supérieur à modifier la nature et contenu des cursus existants et naturellement ceux des classes de composition.

Des pays comme l'Italie et l'Allemagne ont développé de nouveaux projets sans trop déroger à ce qui constituait leur « culture de formation » en ce domaine et les pays de l'ancien bloc de l'Est comme la Tchéquie, la Slovaquie, la Pologne, au-delà d'une plus grande mobilité de leurs étudiants ont adopté une attitude analogue. Le paysage Anglais est plus éclectique, la composition étant enseignée aussi bien dans les écoles supérieures que dans les départements de musique et de musicologie des grandes universités. L'analyse des cursus de composition et de l'organisation des études, que ce soit dans les écoles supérieures, les Académies ou les départements d'université de ces divers pays, livre bon nombre d'enseignements. Il nous a aussi paru intéressant, dans le même temps, de considérer deux projets spécifiques autour de la formation de jeunes étudiants à la composition. L'un « historique », comme celui que développe la Hochschule de Halle depuis 1976, l'autre un peu plus récent mais qui est l'émanation depuis 1990 d'un studio, « Tempo Reale », fondé par Luciano Berio et implanté à Florence. Nous considérerons enfin deux projets en phase de réalisation et que l'on peut considérer comme directement induits par la nouvelle structuration des cursus telle que la convention de Bologne en a défini le principe et les objectifs dans l'espace européen ; le projet de double master CNSMD de Lyon/Hfmt de Hamburg et suite à leur récente habilitation, le projet des HEM de Lausanne et Genève.

A/ Milan et la situation Italienne

a) Tradition et créativité

La situation générale de l'enseignement spécialisé en Italie a été rendue plus complexe encore que par le passé, depuis l'entrée en vigueur, en 2000, des applications et règlements de la loi 508 de décembre 1999 qui abolit la séparation entre les conservatoires dispensant pour tout ou partie un enseignement supérieur et ceux qui dispensent un enseignement initial. La formation

établissements d'enseignement supérieur à délivrer ce diplôme publiée au *Bulletin officiel* n° 165 du ministère de la culture et de la communication, complétée par l'annexe de l'arrêté du 23 décembre 2008 publiée au *Bulletin officiel* n° 170 du ministère de la Culture et de la Communication.

à la composition n'échappe pas à cet état de confusion qui rend difficile une réelle pertinence d'appréciation et l'on ne saurait considérer la problématique de la formation des compositeurs en Italie à l'aune du seul conservatoire Giuseppe Verdi de Milan. Turin, Rome, Bologne, Naples, Palerme ont joué dès les années 1960 et jouent aujourd'hui un rôle important. Toutefois, le rayonnement national et international de ce conservatoire, la qualité reconnue en Europe de la formation dispensée depuis les années 1950 et son exemplarité, le nombre de créateurs de premier plan aujourd'hui en activité qui en sont issus, la lecture que l'on peut faire de son évolution, nous a amené à choisir l'institution milanaise comme « modèle d'étude » référent.

Au-delà du problème en Italie de cette non-séparation entre enseignement supérieur et initial tel que nous venons de l'évoquer les contradictions et les situations paradoxales sont nombreuses. À partir de 1970, le conservatoire de Milan a été un lieu d'expérimentation important pour l'enseignement musical. Il a été le premier en Italie à bénéficier d'un lycée intégré. Mais aujourd'hui encore, l'enseignement, de l'avis même des pédagogues, demeure assez stratifié et la nouveauté côtoie les clivages anciens.

La génération d'avant-guerre, de créateurs comme Luigi Nono, Bruno Maderna, Luciano Berio, Sylvano Bussotti, a largement contribué à la fondation d'une école et d'un mouvement esthétique de première importance en Europe. Dans les années d'après-guerre, Giacomo Manzoni, Niccolò Castiglioni, et surtout Franco Donatoni, se fixent et enseignent à Milan. Ils développent les acquis antérieurs de leurs aînés, dont l'influence ne cesse de s'accroître sur la scène internationale et leur enseignement, d'un rayonnement incontesté, rassemble une génération nouvelle attirée par la diversité et l'ouverture des champs esthétiques abordés. Franco Donatoni a maintes fois affirmé sa volonté de ne pas faire de séparation entre sa vie de compositeur et celle d'enseignant. Son engagement, celui de ses pairs, a contribué par son exemplarité à une prolifération de classes de composition en Italie or, dans le même temps, la part du budget de l'Etat alloué aux arts vivants et à la création sous ses diverses formes n'a cessé de diminuer. Aujourd'hui, l'Italie a une des plus faibles dotations budgétaires en Europe sur ce domaine. Dans une large majorité, les compositeurs italiens s'installent à l'étranger et beaucoup en France. C'est un des éléments du paradoxe italien qui témoigne à la fois des difficultés de vie auxquelles sont confrontés les jeunes compositeurs mais aussi de la qualité de leur formation comme de leur faculté d'adaptation.¹¹⁸

Au conservatoire de Milan, le cursus de composition, établi avant la mise en œuvre en 1974 d'un programme expérimental qui en a profondément remanié les données, est toujours d'actualité. Il stipule que l'accès à cette discipline pour un enseignement de trois ans ne peut se

¹¹⁸ Lors de notre entretien, Alessandro Solbiati a estimé à 60% le taux de compositeurs italiens formés dans les institutions du pays qui s'installent et s'insèrent professionnellement à l'étranger.

faire qu'à l'issue d'un cursus de sept ans dévolu aux études d'harmonie et de contrepoint, mais où, curieusement, l'analyse n'a pas de statut de discipline. Le programme de 1974 ne remet pas fondamentalement en cause la notion d'écriture de type « historique » dans les divers styles mais la lie à l'enseignement de la composition en l'intégrant au cursus. Les deux modes d'acquisition ne sont plus séparés mais structurés et planifiés sur la durée des études et les enseignants sont tous des compositeurs.

La réforme induite par l'application de la convention de Bologne a eu deux effets importants. Elle a amené le conservatoire à considérer l'importance de l'apport de l'analyse dans la formation du compositeur et à l'insérer comme discipline obligatoire dans les cursus de premier et second cycle, structurés comme dans les deux CNSMD, sur cinq ans. Mais elle a permis aussi de relier les deux unités de formation jusque-là séparées ; composition instrumentale et composition électroacoustique/ informatique. L'étudiant, comme au CNSMD de Lyon, peut choisir d'intégrer l'une ou l'autre des formations, mais des cours obligatoires d'informatique musicale et d'électroacoustique sont prévus pour celui qui suit le cursus de composition instrumentale et vocale.¹¹⁹

Dans ce cursus - c'est un des points communs avec de nombreuses institutions supérieures en Europe – la pratique du piano où doit se vérifier la capacité de lecture est obligatoire. Le programme officiel insiste sur cette compétence dont il fait obligation mais ce point est très discuté aujourd'hui par les professeurs, qui souhaitent qu'une pratique instrumentale puisse être maintenue, mais librement choisie et non dévolue à la seule exclusivité du piano.

En France, en regard, la pratique instrumentale n'est pas portée comme discipline dans les règlements des études des deux CNSMD mais paradoxalement, l'improvisation, intégrée au cursus du CNSMD de Lyon ou au choix dans celui du CNSMD de Paris, induit pour les étudiants en composition instrumentale, la présence d'un niveau minimum. Sur ce point, entre les conservatoires supérieurs français et leurs homologues italiens, la situation est à l'opposé. À Milan comme dans d'autres conservatoires où est enseignée la composition, Bologne, Rome, Bari, Turin, Venise, la pratique du piano est obligatoire mais l'enseignement de l'improvisation, en dehors d'initiatives isolées à la marge des cours, est quasi absente des cursus. Avec les disciplines de l'analyse, peu présentes dans les différentes unités d'enseignement dont nous avons eu connaissance, celles qui s'attachent au champ de l'improvisé interrogent les professeurs de composition comme les responsables des institutions, soumis à la forte concurrence européenne.

Le compositeur a une place très importante dans les schémas de fonctionnement des

¹¹⁹ in entretien : « *Notre volonté est d'éliminer la séparation entre les deux aires d'enseignement.* »

conservatoires italiens. Milan compte vingt compositeurs se répartissant l'enseignement de l'écriture et de la composition dans ce que l'on peut qualifier de département de la création, mais Bologne en compte huit et Bari autant. Si l'on ajoute seulement Venise, Rome, Naples, Palerme et Turin, cela ne laisse pas d'étonner.

On peut objecter que la situation actuelle d'un pays où le compositeur se trouve confronté à une très grande difficulté quant à son insertion sociale, a naturellement amené le milieu musical à créer ses propres conditions d'intégration dans des structures, les conservatoires, dont il contrôle les flux. Mais l'explication est tout autre. Après la guerre, les conservatoires Italiens ne dispensaient pas d'enseignements théoriques pour les instrumentistes. En période de reconstruction économique, le pays formait prioritairement les musiciens dont il avait besoin pour ses structures de diffusion les plus importantes et notamment les grandes places d'opéra. Les étudiants qui désiraient élargir leurs connaissances n'avaient pas alors d'autres solutions que de débiter des études d'écriture et bien souvent de les poursuivre, au-delà, par la composition.

C'est un fait, tous les étudiants de composition ne deviendront pas des professionnels de la composition. Certains souhaitent enrichir et compléter une formation, d'autres nous l'avons vu, choisiront des directions de salles, de festivals, des responsabilités de programmation, d'antenne, de direction artistique, d'autres encore changeront de cap.

En Italie aujourd'hui, l'insertion professionnelle du compositeur revêt plusieurs aspects. Elle s'opère souvent au prix d'une expatriation comme d'une diversification des champs de compétence (musiques de film, de scène, chansons, assistances techniques, installations, multimédia).

Mais elle peut aussi se combiner à des situations inédites mêlant création et enseignement autour de réseau de petites écoles qui, voulant retenir des jeunes compositeurs talentueux, passent des accords avec des structures de productions dans les régions où elles sont implantées. Au début des années 1960, six conservatoires prodiguaient un enseignement répondant aux exigences d'une formation supérieure, Milan, Turin, Bologne, Rome, Naples et Palerme puis, Cagliari s'est agrégé. Aujourd'hui, c'est près de quatre-vingts conservatoires qui prétendent à ce statut pour une part de leur activité et l'accroissement du nombre de classes de composition va de pair. Dans les cinq ans à venir, une bascule de génération va s'opérer et un nombre important de postes vont devoir être pourvus. Les possibilités d'insertion professionnelle dans les institutions d'enseignement vont s'accroître d'autant mais sur une courte période et pour une longue durée.

Depuis 1994, trois orchestres de la RAI ont été dissous. Les orchestres de théâtre, d'opéra, constituent les opportunités les plus importantes d'insertion et parfois les seules dans certaines régions pour les interprètes. Ces structures génèrent peu de commandes et les festivals de

musique à la thématique contemporaine sont peu nombreux. Le festival MITO (Milan/Torino) qui a développé une large programmation sur les deux villes est un des plus importants mais demeure généraliste, même si la part faite à la musique de notre temps et à la création n'est pas négligeable.

***b) « Il faut redonner l'enseignement de la musique aux compositeurs »¹²⁰
Tempo Reale ; un enseignement expérimental***

Fondé par Luciano Berio en 1987 et implanté à Florence, ce studio comme de nombreuses structures similaires en Europe est à la fois un centre de création, de production musicale, de recherche et d'éducation.

Depuis près de dix ans, un groupe de recherche composé de Michele Tadini, Thierry Coduys, Jacopo Schilingi et Stefano Luca a initié puis développé un projet de création musicale utilisant l'ordinateur, pour et par des enfants scolarisés en CE2/CM1/CM2. À la fois outil et instrument, dans un premier temps d'expérimentation, l'ordinateur permet de créer des processus musicaux simples stimulant la créativité des élèves. L'utilisation de microphones et d'interfaces gestuelles intervient dans un deuxième temps. Intégré dans la scolarité de l'élève à raison d'une heure hebdomadaire, ce travail réalisé sur son temps de présence à l'école dans une dynamique de pédagogie de groupe, s'effectue en plusieurs phases d'expérimentation. Le modèle d'interaction tel qu'on le trouve dans des jeux de stratégie vidéo autour d'une histoire que chaque élève peut s'approprier a été retenu comme principe initial. Les diverses phases de réalisation s'articulent autour de ce modèle avec, dans un premier temps, la découverte des paramètres du son et leur manipulation en temps réel. Viennent ensuite - c'est ce qui est au cœur de l'activité de recherche – d'autres éléments d'acquisition visant à travailler sur la transformation dans le temps. L'élève agit alors sur les paramètres de la composition et pas seulement sur les traitements sonores. Il choisit, ordonne, transforme, définit un principe formel de cohérence. Il fait acte de composition.

Pour permettre et réaliser ce travail, le groupe a créé et développé un logiciel capable d'enregistrer six types de variations permettant à l'enfant d'agir sur la transformation dans le temps.¹²¹ Outre la qualité remarquable des créations ainsi finalisées dont nous avons pu prendre connaissance, l'intérêt majeur réside dans la démarche des enfants engagés dans ce processus créatif. Chaque étape de leurs réalisations peut être considérée dans un même temps, à la fois comme palier de validation des outils d'acquisition et générateur d'invention permettant d'explorer et structurer le discours à venir, selon des réseaux de relations de

¹²⁰ Luciano Berio.

¹²¹ cf. vidéo INA/GRM émission de François Delalande.

causalité que l'écriture traditionnelle ne saurait permettre.

Certes, en France, les studios de Bourges (GMEB) et d'Albi (GMEA) ont depuis près de 30 ans conçu et développé des « machines » à destination des enfants permettant de manipuler des concepts simples autour des matériaux électroacoustiques puis informatiques, mais en situant leur action dans une démarche différente dont l'acte compositionnel n'était pas la finalité.¹²²

Ces outils, qui ont trouvé en France un terrain propice de développement dans les écoles relevant de l'enseignement général, sont paradoxalement peu ou pas présents dans les structures d'enseignement spécialisé de la musique. Pourtant, sur le seul champ disciplinaire de la Formation musicale, leur connaissance, à défaut de leur utilisation directe par les professeurs, permettrait de penser à d'autres stratégies de cours pour une meilleure formation de l'oreille, une meilleure culture du son et un développement de la créativité individuelle.

On peut aussi penser que dans les conservatoires où sont implantés des départements de composition, quelques heures de professeur ou d'assistant pourraient être dégagées afin qu'un travail commun de recherche et de réalisation puisse être mené avec les professeurs de formation musicale et tout enseignant d'une autre discipline. D'autre part, l'absence d'une unité d'enseignement à la composition n'exclut pas la possibilité d'un accord avec un studio de création et/ou de recherche dont les termes seraient à définir selon les objectifs à atteindre : formation de formateurs et/ou interventions régulières dans les classes, collectif de recherche compositeurs/professeurs sur un enseignement expérimental de la composition pour les jeunes élèves.

B/ La situation Allemande

a) les éléments du contexte

La situation actuelle de l'enseignement de la musique en Allemagne est naturellement la résultante de plusieurs facteurs historiques et politiques qui lui sont propres, mais où le jeu d'une inter-influence avec notre pays n'est pas absent. Afin de mieux comprendre et saisir ce qui fait la spécificité d'une politique de l'éducation dans ce domaine telle qu'elle nous apparaît aujourd'hui, nous renvoyons à l'excellent travail de recherche de Noémi Duchemin-Lefebvre

¹²² in site web IMEB. « En 1973 commençait l'aventure du Gmebogosse, pédagogie expérimentale pratiquée sur un instrument achevé en décembre 1972. Gmebogosse parce que l'Institut s'appelait alors GMEB (Groupe de Musique Expérimentale de Bourges). Le GMEB devenu IMEB, le nom est maintenant Cybersongosse. Au fil des années, sept versions de l'instrument ont été conçues et réalisées. Certains modèles ont été diffusés. Quelques 14 pays furent visités et des milliers d'enfants (petits et grands) se les sont appropriés (par exemple dans 117 communes de notre département). La pédagogie expérimentale a développé les directions et modalités initiales. Aujourd'hui quelques 300 jeux pédagogiques ont été conçus et leurs éléments sonores réalisés regroupés en 58 types de jeux. La dernière version, le 7 Mi, totalement numérique, est utilisée tant du côté amateur/animation que du côté professionnel/formation. Une version logicielle seule, tournant sur des surfaces de contrôle du commerce est opérationnelle, c'est la version 7Mib (b comme bémol).»

« Éducation musicale et identité nationale en Allemagne et en France » mené sur une large période allant de 1745 à 1950. Il se fonde sur une recherche et analyse comparée révélant - autour de deux conceptions de la notion d'Etat, l'un fédéral l'autre centralisé - ce qui a présidé à une structuration différente bien que se rapportant pour les pouvoirs qui se sont succédé jusqu'à l'après-guerre, à un souci identique.¹²³ L'enseignement supérieur et celui de la composition outre-rhin, n'ont pas alors échappé au mouvement général.

Après la guerre, la partition de l'Allemagne en deux états, la République Fédérale et la République Démocratique, chacun soumis à une sphère différente d'influence politique mais aussi culturelle, n'a pourtant pas amené de changements radicaux sur la structuration de l'enseignement supérieur de la musique qui est demeuré centré autour des Musikschulen pour les études initiales et des Hochschulen pour les études supérieures.

Le contenu des cursus intégrant en RDA des éléments de connaissance extra musicaux, d'ordre politique, comparables à ce qui existait dans les grands conservatoires de l'Union Soviétique, pouvait constituer un élément de particularité, mais dans les Hochschulen les plus importantes comme Berlin (Hanns Eisler), Dresden, Leipzig, Halle, Rostock, le corps professoral à sa grande majorité était demeuré en place et les méthodes d'enseignement ancrées dans une forte tradition n'avaient pas subi de forts bouleversements. Seules les esthétiques dans ce qui construisait leur évolution et leur inscription dans la modernité s'étaient pour beaucoup figées. Après la chute du mur, la réunification a conduit ces écoles prestigieuses à réintégrer le dispositif général en vigueur avant la séparation en deux États, et même si les options esthétiques traduisaient des différences marquées, tout comme les moyens structurels et financiers mis en œuvre, cela n'a pas obéré le rayonnement de leur enseignement.

b) La situation générale

La structuration de l'enseignement supérieur de la musique en Allemagne peut donner à un observateur extérieur non averti un réel sentiment de disparité, mais c'est un sentiment trompeur. Certes, ces écoles ne sont pas placées sous la tutelle directe d'un ministère, qu'il soit de la culture, ou de l'éducation, mais du Land et de la ville où elles sont géographiquement situées. Elles bénéficient dans l'affirmation de leurs choix, de leurs projets d'établissement et de leurs conduites, d'une relative autonomie. Il est à noter que pour des établissements comme ceux de Berlin, de Hamburg et de Bremen, il y a identité de territoire entre le Land et la ville (statut particulier de Ville/État), alors qu'un Land comme celui de Baden Württemberg compte cinq Hochschulen : Freiburg, Karlsruhe, Mannheim, Stuttgart et Trossingen, dont il convient

¹²³ Noémi Duchemin-Lefebvre : « Education musicale et identité nationale en Allemagne et en France. » Sous la direction de François d'Arcy. Université Pierre Mendès France, IUP de Grenoble, 1994, 369 p.
Noémi Duchemin-Lefebvre : « Le modèle allemand dans l'enseignement français ». Enseigner la musique n° 4. Publication CEFEDM Rhône-Alpes/CNSMD de Lyon.

d'harmoniser et coordonner les politiques. C'est le rôle confié au conseil des Recteurs du Land (Landesrektorenkonferenz), dont la présidence tournante tous les trois ans, est assurée par l'un des directeurs (Rektor). La Bundesrektorenkonferenz regroupe l'ensemble des directeurs au niveau national. Parallèlement, le Landesmusikrat joue le même rôle pour les Musikschulen et la pratique amateur. L'instance nationale fondée en 1953 est le Deutscher Musikrat, où siègent les présidents des divers conseils (Landesmusikrat).

Il recueille les avis, définit les axes de la politique à mener pour l'enseignement initial, le développement de la musique amateur et s'assure de la cohérence des actions menées.

Il commande des études, développe une grande activité de publication, organise des conférences, des concours, concerts et rassemblements sur l'ensemble des aires esthétiques présentes dans les structures d'enseignement. L'ensemble de ces instances instaure une dynamique de communication et d'information entre les directeurs qui peuvent ainsi fédérer leurs initiatives, les conforter et éviter les redondances.

c) Les Hochschulen

Aujourd'hui, l'enseignement supérieur de la musique est réparti sur vingt-quatre Hochschulen. Chacune, en nombre d'étudiants et de professeurs est de taille très différente mais cela n'est pas toujours en rapport significatif avec la densité de population du lieu de son implantation. Respectivement, les villes de Trossingen, Detmold, Lübeck, Karlsruhe, Dresden, Stuttgart, Hamburg ont des populations de

15000, 73000, 220 000, 290 000, 590 000, 600 000, 1760 000 habitants pour des populations d'élèves de 500, 590, 500, 550, 600, 770 et 750.

C'est un fait, le nombre de structures d'enseignement supérieur permet une meilleure répartition des effectifs sur tout le territoire, mais les Musikschulen en amont jouent aussi à la fois un rôle de filtre et de sas d'entrée, permettant de réguler les flux par leur remarquable implication sur le large champ des pratiques amateurs qu'elles soient chorales, orchestrales, en ensembles de bois, de cuivres, d'harmonie, de big band, de musique de chambre, de musique pop.¹²⁴

Dans une situation de forte concurrence – on trouve deux Hochschulen à Berlin, Lubeck n'est qu'à 60 km de Hamburg et Bremen à 150 km - certaines ont développé des projets à forte spécificité. C'est le cas pour Trossingen ou Bremen pour la musique ancienne, Frankfurt/Main pour l'interprétation de la musique contemporaine, Hamburg pour le piano, la musique de

¹²⁴ Il faut remarquer que sur l'ensemble des Hochschulen, le taux d'étudiants étrangers ayant intégré un cursus est un des plus élevés d'Europe. La Chine, la Corée, le Japon, mais aussi les pays de l'ancien bloc de l'Est sont majoritairement représentés. À titre d'exemple, les Hochschulen de Düsseldorf et de Hamburg ont respectivement accueilli 30 et 40% d'étudiants étrangers ces dernières années. Par convention avec la Chine, Hamburg a mis en place un cursus et des épreuves spécifiques pour les étudiants chinois.

chambre, l'orgue et la composition, München pour les pratiques d'orchestre et le jazz, Lübeck pour l'orgue, les claviers anciens mais aussi les bois, Karlsruhe et Stuttgart pour la composition et la création radiophonique, d'autres pour la musicologie, la musique baroque, les cuivres, le jazz.

Pour la composition, force est de constater que cet enseignement est généralisé sur l'ensemble des Hochschulen, puisque 21 ont un cursus de Bachelor (licence), et 17 d'entre elles ont développé un cursus de Master.

d) Un cadre évolutif de formation

L'organisation fédérale rend difficile l'obtention d'informations regroupées permettant d'appréhender un dispositif d'ensemble concernant la formation supérieure des compositeurs. Seule une analyse des cursus école par école permet d'avoir, par recoupement, une appréciation des grands axes qui structurent l'enseignement sur ce domaine. Il apparaît que sur l'ensemble des Hochschulen, toutes n'ont pas définitivement mis en place le dispositif Bachelor/Master. Beaucoup comme Weimar par exemple, sont en phase transitoire et le diplôme de composition à l'issue d'un cursus de cinq ans est encore en vigueur dans le même temps que se délivrent les premiers grades de Master. D'autres ont finalisé le cursus en trois cycles. A Hamburg un double master avec le CNSMD de Lyon, habilité par l'université franco-allemande (UFA) a été créé et un premier doctorat a été délivré sur l'année universitaire 2009. Certaines Hochschulen ont adopté pour la composition un cursus structuré à l'identique de celui des deux CNSMD, en trois ans pour la licence (Bachelor) et deux pour le Master.

D'autres ont préféré un premier cycle en quatre ans (Hamburg, Berlin Universität der Künste et Hanns Eisler), comme c'est le cas dans de nombreux pays du nord où la première année est souvent considérée à la fois comme sas d'insertion et de mise à niveau.

e) Des cursus innovants

Dans le domaine qui intéresse notre étude on est à la fois frappé par la capacité qu'ont ces écoles à initier des cursus spécifiques innovants - en prise directe avec l'évolution des pratiques de la composition comme des types de production - et par l'homogénéité dont témoigne la structuration de leur cursus sur des axes communs.

La multiplication dans les Hochschulen d'unités d'enseignement de « la musique à l'image » qui tendent à se généraliser en Europe est un signe intéressant, mais Stuttgart a su intégrer dans le cursus de premier cycle de composition instrumentale, un module pour la conception et réalisation de projets multimédia. Ainsi, pour les étudiants qui n'ont pas choisi cette orientation, les outils électroacoustiques et informatiques trouvent-ils un champ direct d'application où la problématique de l'image a aussi sa place. De leurs points de vue, cela nourrit l'imagination créatrice et par les possibilités de l'expérimentation directe, amène à une

nouvelle conscience « des espaces acoustiques » ; espaces scéniques et espaces de projection. Karlsruhe a créé un département des médias et un cursus autour de « l'outil radio ». La conception, présentation, réalisation d'émissions sur tous les sujets qui touchent à la musique quelles que soient les aires esthétiques - mais aussi la composition, dans le cadre de projets de création radiophonique - entrent dans ce cursus qui vise à former des compositeurs et tout musicien, au journalisme musical pour la radio et le multimédia. En premier cycle (Bachelor), la connaissance et pratique des nouveaux médias est avec l'improvisation, un des modules d'acquisition inscrit au cursus de composition instrumentale. Le journalisme musical pour la radio et le multimédia entre lui dans le cursus de musique informatique.

La Hochschule de Frankfurt/Main a créé un Master de composition, placé sous sa direction, en relation avec l'Académie Internationale de l'Ensemble Modern (IEMA). Au-delà des cours dispensés par la Hochschule, le programme proposé par l'Académie pour ce Master est dense et exigeant. Les compositeurs doivent écrire deux pièces sur le temps du cursus, une pour l'ensemble et une autre pour un dispositif de musique de chambre de cinq musiciens. Des ateliers de travail sur les œuvres en cours d'écriture sont régulièrement organisés dans le cadre de services d'orchestre avec les musiciens de l'ensemble qui ont un rôle de tutelle et de compagnonnage, mais aussi avec les autres musiciens stagiaires recrutés sur concours pour l'Académie. Un chef de l'ensemble ou le chef stagiaire dirige ces séances planifiées sur trois ou quatre services. Pour l'année 2011 à venir, l'orchestre de la Hessischer Rundfunk sera associé au projet. L'Académie a un lien avec le festival de Darmstadt, mais aussi d'autres lieux et structures de diffusion. Son implication dans le cadre du Master de composition de la Hochschule a un double impact, à la fois sur la formation de l'étudiant et son insertion professionnelle.

Ce projet à l'architecture innovante, qui mêle la dynamique et le savoir-faire de deux structures aux finalités différentes - une école supérieure et un ensemble spécialisé à la légitimité internationale - sur le même objet, témoigne de l'intérêt d'agréger à un cursus de formation une politique d'insertion professionnelle non dissociée dans le temps. Ce projet peut aussi être considéré comme un exemple transposable pour les institutions françaises, CNSMD et/ou pôles supérieurs de formation.

f) Les éléments des cursus

Sur l'ensemble des Hochschulen, on est frappé par le développement des départements d'enseignement du jazz mais aussi de la pop musique. Parmi les plus importantes, les écoles de Stuttgart, Hamburg, Köln, München, Frankfurt/Main ont développé des cursus complets dans ces deux domaines et ce ne sont pas les seules. Mais l'intérêt réside surtout dans la

structuration de ces enseignements en regard des cursus de composition instrumentale ou électroacoustique/informatique. Aussi bien pour le Bachelor que le Master, l'ensemble de ces disciplines articule ce qui fait sa spécificité autour d'un tronc commun d'acquisition, conçu comme un axe transversal des différents cursus.

A Hamburg, les Master de composition jazz et de composition instrumentale obéissent au même schéma structurel. Plus de 50% des matières enseignées sont communes aux deux cursus et avec une proportion moindre, c'est aussi le cas à Köln, Stuttgart, Frankfurt et München, qui dispensent aussi un enseignement de la musique traditionnelle à un très haut niveau de connaissance et de pratique.

Les avantages sont nombreux. Au-delà du brassage de la population étudiante, la multiplicité d'entrées sur un même élément de savoir, selon les nécessités, les besoins et la nature du champ d'application de chacun, permet un réel échange « émique »,¹²⁵ c'est-à-dire fonctionnel, qui permet de prendre en compte les contextes musicaux et culturels de chacun. Mais cet échange peut aussi, à la fois, opérer comme stimulus à l'imagination créatrice, et amener à interroger autrement les modes communs d'acquisition ainsi confrontés à l'expérience de la diversité des pratiques.

Les 17 Hochschulen qui ont créé un Master de composition ont toutes intégré dans la filière de formation à la composition instrumentale un enseignement de la composition électroacoustique/ informatique et parfois de live électronique (Stuttgart). À Köln, Berlin (UDK et H E), Stuttgart, Karlsruhe, mais aussi Hamburg, München, cette unité d'enseignement, souvent accompagnée d'une pratique du multimédia a pris une réelle importance dans l'évaluation du cursus. Parallèlement, chacune de ces écoles a aussi développé un cursus de Master en composition électroacoustique/ informatique.

L'instrumentation, l'orchestration, l'économie de la musique, le management, sont des enseignements généralisés à l'ensemble de ces départements de composition, mais on trouve aussi comme à Berlin ou Stuttgart, des cursus comportant la pratique chorale obligatoire, l'initiation à la pédagogie (Karlsruhe), ou la composition pour les enfants et les ensembles amateurs (Stuttgart).

Des cours de direction pour les compositeurs comme à Karlsruhe, Stuttgart, Halle ou Berlin (Hans Eisler), sont délivrés sur la quasi-totalité des Hochschulen. Pour des raisons techniques, la Hfnt de Hamburg compte pour l'instant dans les exceptions, mais envisage de créer cet enseignement.

Selon la tradition allemande des études théoriques, les disciplines d'écriture contrepoint et/ou harmonie, sont intégrées aux cursus et le piano, comme en Italie, est presque partout l'instrument obligatoire. Quelques écoles permettent cependant la pratique d'un autre

¹²⁵ Opposé à « -étique », c'est-à-dire qui ignore l'importance des rapports entre les autres éléments, selon une terminologie empruntée à J-J Nattiez.

instrument mais dans tous les cas, le niveau instrumental minimal requis, correspondant à une entrée ou première année de 3^{ème} cycle dans le système français, est assez élevé.

En regard de la quasi-absence de possibilités d'écriture pour orchestre offertes aux étudiants des deux CNSMD de Paris et Lyon, les Hochschulen ont su initier et développer des politiques remarquables d'accord ou de conventionnement avec des structures professionnelles, mais aussi structurer en interne les pratiques régulières en grande formation qui permettent aux compositeurs d'acquérir une expérience en ce domaine. Ainsi, le cursus déterminant la nature du projet de l'étudiant pour l'obtention du Master prévoit-il dans plusieurs écoles la composition d'une œuvre pour grand orchestre. C'est le cas, à titre d'exemple, pour Stuttgart, Berlin et Köln, comme cela le sera dès la prochaine année universitaire pour Frankfurt/Main avec l'orchestre de la Hessischer Rundfunk. A Hamburg, l'étudiant peut écrire pour l'orchestre, mais aussi dans le cadre d'une petite forme, pour l'opéra, avec solistes petit chœur et orchestre. En 2008, l'opéra de München a organisé une audition publique d'œuvres en un acte des jeunes compositeurs issus des Hochschulen avec comme objectif, l'octroi d'une commande sur un cahier de charges précis. Certes, en Allemagne, le réseau d'orchestres, d'ensembles de musique de chambre, d'opéras, est un des plus dense d'Europe et la force de la politique menée ne réside pas seulement dans le nombre de structures de production et de diffusion, mais aussi dans leur capacité à instaurer des réseaux de relations efficaces et pérennes pour mener à bien des réalisations communes, bien intégrées dans les cursus de formation supérieure des compositeurs.

Un bon exemple de collaboration en réseau nous est donné par le « Forum » que IZKM¹²⁶ organise le troisième week-end d'octobre à Donaueschingen, sur le temps du festival et en coréalisation avec lui. Dédié à la jeune création, ce « Forum » regroupe autour de dix jeunes compositeurs sélectionnés, des journalistes, des musicologues, des ensembles et des chefs. Des compositeurs à la forte légitimité, programmés dans le festival, assurent un suivi auprès des jeunes créateurs sur le temps des répétitions pour le montage des œuvres. La chaîne radio Südwestrundfunk (SWR) est partenaire du projet. Elle enregistre et diffuse les concerts de création mais aussi les workshops, les discussions, les débats avec les journalistes, les musicologues, les compositeurs programmés. La Hochschule de Trossingen ne possède pas de département de composition, mais par le biais de sa classe d'orchestre, intervient sur ces journées pour monter et créer les partitions des dix compositeurs sélectionnés.

Ainsi des instrumentistes ont-ils l'occasion dans le cadre de la préparation du travail, puis du montage des œuvres avec les professeurs concernés dans l'école, de côtoyer non seulement les compositeurs qu'ils vont créer, mais aussi l'ensemble des partenaires qui seront les leurs dans la vie professionnelle : ingénieurs du son, journalistes, musicologues, chefs, producteurs radio.

¹²⁶ Institut für Zeitgenössische Kammermusik (Institut pour la musique de chambre contemporaine).

C'est un exemple intéressant à considérer. D'autres Hochschulen sont aussi concernées par ce projet et leurs ensembles ou orchestres se répartissent les charges de travail pour la réalisation des œuvres en concert dans les mêmes conditions.

Tout cela peut expliquer que le nombre de compositeurs Allemands - bien que ce soit aussi le cas mais pour d'autres raisons pour les compositeurs anglais et des pays du Nord - venant effectuer un cursus de composition en France dans l'un des CNSMD ou à l'IRCAM soit si faible, comme il l'est aussi dans les Académies comme Acanthes ou Royaumont.¹²⁷

g) La question de l'insertion professionnelle

La place faite en Allemagne dans les cursus de composition aux enseignements relevant de l'économie culturelle, du management, des médias, la présence des tronc communs d'acquisition interdisciplinaires favorisant une connaissance élargie des divers milieux esthétiques, l'éventail des possibilités offertes de réalisation des travaux, les liens organiques avec les structures de production, les stratégies de réseau, tout cela permet en toute logique de répondre aux objectifs d'un enseignement supérieur en terme d'insertion professionnelle.¹²⁸

À la qualité fonctionnelle de cette formation, s'ajoute dans sa continuité le dispositif de Meisterschüler tel qu'il est par exemple en vigueur à la Hochschule de Berlin (UDK).

Après sélection sur travaux, une bourse est attribuée sur deux ans à un jeune compositeur titulaire du diplôme ou du Master de sa discipline, afin qu'il intervienne auprès des étudiants en cursus sur le suivi de leur projet et sa réalisation. Son intervention se fait au rythme d'une session par mois, ce qui laisse du temps pour ses recherches et travaux d'écriture personnels. Ce statut qui entre dans un processus d'insertion professionnelle s'apparente à celui de compositeur en résidence sur le champ de l'enseignement. Bien sûr, d'autres types de résidences existent comme d'autres procédures d'aides et de soutien utiles à l'insertion. La Villa Médicis en France ou la Casa de Velázquez ont leur correspondance avec l'Académie Montepulciano et l'Académie Schloss Solitude.

Toutefois les entretiens que nous avons eu témoignent dans leur ensemble, d'une relative difficulté d'insertion des compositeurs dans les divers secteurs des professions musicales, mais aussi - bien que ce ne soit pas l'objet de notre étude - des instrumentistes.

La forte densité de Musikschulen - dédiées à la formation initiale et aux enseignements de premier et second cycle si l'on se réfère au système français - et de Hochschulen, génère de

¹²⁷ In entretien Annette Schlünz : « *Contrairement aux idées reçues, la formation en France est plus académique qu'en Allemagne. Il y a moins de diversité esthétique. C'est le prix du centralisme avec une très (trop ?) grande concentration de compositeurs à Paris.*

¹²⁸ En nombre d'étudiants de composition, respectivement diplômés des deux CNSMD et de l'ensemble des Hochschulen, le ratio est de 1 à 10.

nombreux postes d'enseignement qui constituent une opportunité naturelle de professionnalisation. Mais dans ces dernières, le recrutement, soumis à concours où la concurrence internationale est très vive, rend difficile une intégration rapide pour la jeune génération.

Grandes pourvoyeuses de commandes, de résidences sur projets, de concerts, les chaînes radios les plus impliquées dans la création comme la Westdeutscher Rundfunk (WDR) de Köln,¹²⁹ la Südwestrundfunk (SWR) de Baden Baden et Stuttgart, la Hessischer Rundfunk (HR) de Frankfurt/Main et dans une moindre mesure la Norddeutscher Rundfunk (NDR) de Hamburg, ont réduit leurs activités. Les grands festivals « historiques » comme Darmstadt, Donaueschingen, continuent de jouer un rôle de médiation et d'ouverture pour les jeunes générations de compositeurs, mais n'ont plus le même rayonnement que par le passé.

Les grandes places d'opéra, bien que l'essentiel de leur programme soit dévolu aux œuvres du répertoire, ont maintenu une politique de commande et de création, mais trop peu ouverte à la jeune création. Il en est de même pour les grandes phalanges symphoniques.¹³⁰ Alors, plus tardivement qu'en France mais avec le même engagement, sous l'impulsion d'interprètes et de jeunes créateurs, les Ensembles, dans le sillage de l'Ensemble Modern créé en 1980 ont pris le relais. Dans le cadre d'une étude menée par « l'Institut für Kulturelle Innovation »,¹³¹ 168 ensembles spécialisés, allant du duo à 19 musiciens, ont été répertoriés en 2005. Ils ont produit 2200 concerts cette année-là, dont 21% en Europe et dans le monde. Vingt ont une activité régulière allant de 20 à 100 productions et une très importante production discographique. Pour les jeunes compositeurs, le développement et la vitalité de ces ensembles sont perçus comme une réponse alternative au double déplacement généré par l'évolution des esthétiques, induisant d'autres formes de conception comme de production de concert, et la nouvelle situation « historique », économique et politique liée à la réunification des deux Allemagnes. Les festivals ont suivi la même logique et si l'on ne considère que le cas emblématique de Berlin, quatre festivals de renommée internationale sont consacrés aux œuvres de notre temps. Le festival Musikfest conserve une forme de tradition dans la programmation de la musique contemporaine.

Les festivals Inventionen Festival Neuer musik, Maerz Musik et Ultraschall par leur ouverture esthétique sur les musiques improvisées, les nouveaux arts de la scène mêlés aux productions plus « classiques », constituent autant de plateformes ouvertes à la jeune création, où

¹²⁹ Sous la direction de Klaus Schöning la WDR de Köln a développé un studio de création radiophonique « Hörspiel », qui par l'originalité, la qualité de ses réalisations et les croisements esthétiques notamment entre musique et littérature, a eu une influence considérable dans le monde musical. John Cage, Luc Ferrari, Bernard Parmegiani, Mauricio Kagel mais aussi Peter Handke et bien d'autres compositeurs et auteurs de grand renom y ont réalisé des projets fondateurs de « L'Ars Acustica ».

¹³⁰ Il n'y a pas de tradition de commande d'Etat en Allemagne. Seuls quelques Länder sollicités par les ensembles pour les compositeurs attribuent des bourses pour l'écriture d'œuvres musicales et dans les autres cas, les fondations se substituent à ce manque.

¹³¹ Reinhard Flender : « Freie Ensembles für Neue Musik in Deutschland ». Schott Music. Mainz 2007, 142 p.

l'expérimentation est présente.¹³²

C'est un fait, comme dans bon nombre pays européens - mais c'est aussi un legs de l'histoire récente - les conditions de la création en Allemagne se sont déplacées, et il convient de relativiser, considérant à l'analyse que ce qui a pu être évoqué lors de nos entretiens comme autant de situations révélatrices d'une crise, n'est parfois que le signe d'une mutation, toujours difficile, mais une mutation en marche et dynamique.

h) Un projet original : le conservatoire de Halle

Depuis 1976 le conservatoire de Halle alors en DDR, a intégré un cursus d'enseignement de la composition pour des élèves dont l'âge est compris entre 8 et 18 ans. Conçue à sa création par le compositeur Hans Jürgen Wenzel comme un projet de recherche sur un panel d'une vingtaine d'étudiants, cette initiative s'est considérablement développée et a gagné d'autres structures d'enseignement comme les Hochschulen de Dresden et Magdeburg.

L'intérêt porté à ce projet peut paraître situé en dehors du contexte de notre étude, mais il nous est apparu qu'en regard des options prises, innovantes ou non, comme des manques constatés dans l'enseignement spécialisé de la musique en France, la connaissance de ce que propose cette démarche par l'articulation même de ses contenus et les objectifs sous-tendus peut être précieuse pour le compositeur et le pédagogue. Sur les diverses étapes de sa réalisation, ce projet a suscité de nombreuses questions, mais sur sa durée il a livré bon nombre d'enseignements et certaines Hochschulen comme celle de Stuttgart (cf. supra) ont intégré dans le cursus de formation supérieure des compositeurs, une unité d'enseignement « composer pour les enfants ».

- Architecture générale et conditions de réalisation

Dans l'énoncé de ses contenus, le projet peut paraître simple. Il s'agit d'associer à la formation instrumentale des élèves un enseignement élémentaire, puis approfondi sur la durée, des techniques de composition permettant d'affiner l'écoute intérieure et par l'invention de questionner leur pratique, dans le double souci d'ouvrir les consciences aux musiques du temps et par effet induit, « de former un public ». Certains ensuite deviendront compositeurs¹³³ mais ce n'est pas la finalité du projet.

Dans sa mise en œuvre, nécessitant une organisation minutieuse, ce projet ne peut se conduire et se réaliser que dans le cadre d'une collaboration en réseau avec d'autres partenaires : écoles associées et partenaires professionnels, ensembles/compositeurs. Les cours d'un format d'une

¹³² Nauk Gisela : « Festivals neuer Musik – Alternativen »; In « Positionen Beiträge zur Neuen Musik », n° 52 Mühlenbeck 2002, p 2-7.

¹³³ In entretien Annette Schlünz : « accident possible ».

heure, généralement individuels, ont une fréquence hebdomadaire et deux stages annuels d'une semaine regroupent l'ensemble des élèves pour un travail collectif en atelier.

En 1982, parallèlement à celui du conservatoire de Halle, Dresden a développé un projet à l'identique. Les deux écoles réalisent aujourd'hui en commun les stages en atelier.

L'intérêt attaché au brassage de la population des élèves et à l'établissement de liens d'une autre nature pour des instrumentistes que les seules pratiques d'ensemble - puisqu'ils sont engagés dans un processus individuel et collectif de création - est une évidence. La présence de grands étudiants qui viennent souvent assister les professeurs et font ainsi sous leur tutelle leur première expérience d'enseignement pour les plus jeunes élèves, crée un rapport intergénérationnel et une autre culture de l'apprentissage qu'aucune école, dans l'exercice de son quotidien ne saurait susciter.

Aujourd'hui, une association est très active à Dresden et une autre s'est créée dans le Land de Saxe-Anhalt avec son siège à Magdeburg.¹³⁴

- Composition/réalisation ; un échéancier fonctionnel

Chaque année le choix de la nomenclature instrumentale est effectué par les professeurs. Le travail de composition des élèves débuté en avril court jusqu'à l'été où, sur la période du stage, la pièce sera finalisée. Vient ensuite pour les élèves, la copie de la partition et des parties séparées qui seront adressées aux ensembles dès le premier septembre. Les pièces sont produites en octobre lors du festival de Dresden, puis reprises lors d'un deuxième concert à Magdeburg.

Deux ensembles professionnels, l'Ensemble Courage de Dresden et le Kammer Ensemble Neuer musik de Berlin, montent et produisent l'intégralité du programme ainsi constitué, incluant les pièces des enfants de huit ans.

Un premier congrès sur le thème « comment enseigner la pédagogie de la composition » se tiendra cette année à Osnabrück en février, afin de confronter les expériences et d'engager une réflexion commune sur ce domaine.

C/ Quelques autres exemples en Europe : Varsovie, Bratislava/Banska Bystrica, Rotterdam, Manchester

Ces deux dernières années, les séjours que nous avons pu faire comme responsable d'une structure d'enseignement supérieur, mais aussi comme compositeur en résidence ou comme membre expert dans le cadre d'une procédure d'habilitation, nous ont permis d'avoir un rapport direct tant avec les responsables de ces diverses écoles que les enseignants et les étudiants, sur le domaine de notre étude.

¹³⁴ Le site Musik-erfinden.de précise les villes au nombre de 25 qui en Allemagne entrent dans ce projet.

Les éléments d'appréciation qui suivent tentent de rendre compte en regard de la diversité des situations, à la fois de la spécificité des options prises et de ce qui peut être analysé, compris ou interprété dans le cadre du processus de Bologne, comme autant de visions croisées, face à une problématique identique de formation.

Il nous a semblé que les projets de formation supérieure à la composition tels qu'ils sont mis en œuvre aujourd'hui dans des pays de la Mitteleuropa comme la Pologne et le jeune État Slovaque, mais aussi la Hollande et l'Angleterre, pouvaient constituer en sus de l'Italie et de l'Allemagne (cf. supra), des cas intéressants à connaître et à apprécier.

Les villes et les établissements choisis ne sauraient à eux seuls rendre compte de la réalité plus complexe d'un pays, mais doivent être perçus comme autant d'échantillons significatifs.

Des considérations sur la nouvelle situation induite par la réforme qui implique les deux hautes Ecoles de Musique (HEM) de Lausanne et Genève en Suisse Romande autour de l'enseignement supérieur des arts, et la mise en place du double Master entre le CNSMD de Lyon et la Hfmdt de Hamburg cloront ce volet de l'étude.

a) *Banska Bystrica*

Située au centre de la Slovaquie, la ville de Banska Bystrica ¹³⁵possède une université qui a développé ces dix dernières années un département de musique au sein de l'Académie des arts, comportant un enseignement de la composition. Aujourd'hui, pour des raisons complexes, culturelles, politiques et économiques, ce département de musique entre peu à peu dans un nouveau cadre d'université privée, où l'enseignement de la composition recouvrant les deux pratiques : la composition instrumentale et électroacoustique/informatique, a su conserver son principe original d'organisation. C'est une toute petite unité qui intègre une dizaine d'étudiants sur la totalité du cursus mais qui livre bon nombre d'enseignements si l'on considère que dans sa totalité, le département de musique a une population étudiante qui est à peine supérieure à ce qu'un pôle supérieur de formation en France a prévu d'accueillir en ordre de marche soit environ 150 étudiants.

La situation géographique de la ville ne rend pas son accès facile et les centres de production ou diffusion sont assez éloignés. Les deux villes les plus importantes, Bratislava et Kosice, sont à plus de 200Km de distance. Cela a obligé l'université à créer ses propres outils de production pour monter les œuvres des étudiants et comme en Italie ou en Allemagne - mais ici aussi par nécessité - les étudiants de composition sont tous instrumentistes.

Issue de la tradition française,¹³⁶ la classe de composition électroacoustique et d'informatique

¹³⁵ La population de Banska Bystrica est de 80000 habitants.

¹³⁶ Depuis la fin des années 1960, divers studios de musique expérimentale se sont créés et développés en Pologne, Tchéquie et Slovaquie. Ce mouvement doit beaucoup au rôle joué par le GRM qui avait alors développé un accueil de compositeurs « stagiaires » sur deux années de résidence. Cette politique d'ouverture et d'invitation a permis à toute une génération de compositeurs de ces pays d'acquérir une expérience importante dans ce

joue un rôle important et irrigue l'ensemble du cursus.

En effet, comme il n'est pas possible d'écrire des œuvres pour des dispositifs instrumentaux importants, l'accent a été mis sur l'enseignement et la pratique de la musique mixte, nécessitant la mobilisation de peu de musiciens, en privilégiant la notion de transformation du son, de spatialisation et de temps réel. Le cursus de composition intègre donc les deux enseignements au même niveau de savoir et de pratique. Au gré de l'étudiant et de ses choix, la « spécialisation » dans l'un ou l'autre des deux domaines interviendra dans les premiers temps de sa vie professionnelle selon les opportunités rencontrées.

Le cursus est assez exhaustif puisqu'il comporte un enseignement de type musicologique à un niveau d'exigence élevé dans les domaines de la musique ancienne, renaissance et baroque mais aussi contemporaine, ainsi qu'un enseignement des musiques traditionnelles.¹³⁷ Selon la tradition des disciplines théoriques telle qu'on a pu la trouver en Allemagne, l'écriture, l'analyse, l'orchestration, sont aussi portées dans le cursus de composition en Bachelor et Master comme relevant de l'enseignement général obligatoire. Les entretiens que nous avons eus témoignent d'un réel souci de pragmatisme et le bâti du cursus témoigne de cette volonté. Il s'agit bien de donner à l'étudiant compositeur un large spectre de connaissances, lui permettant de répondre au marché de l'emploi dans l'expression de sa diversité dans son pays ou à l'étranger. La Slovaquie est un petit pays. Les structures de production et de diffusion sont peu nombreuses et les postes d'enseignement ne peuvent répondre à eux seuls aux besoins de professionnalisation.

Après l'indépendance de la Slovaquie en 1993, l'académie des Arts de Banska Bystrica et en son sein l'académie de musique, avait souhaité développer un projet d'enseignement de la composition différent de celui proposé par l'Académie de Bratislava, jugé trop figé. Elle a en partie réalisé son objectif et dans le domaine de la composition, l'établissement d'un cursus commun au même niveau de connaissance sur les deux spécialités, pour l'ensemble des étudiants, témoigne d'une conception innovante. Il est à souhaiter que dans sa mutation actuelle en structure supérieure d'enseignement privé, l'Académie puisse préserver l'originalité de son fonctionnement.

domaine, de faire connaître l'originalité de leur production, puis d'exporter ce savoir dans les lieux d'enseignement où ils ont pu, en « pionnier », créer et développer une classe ou un festival.

¹³⁷ Tous deux vice-recteurs honoraires et Docteurs professeurs en musicologie, Egon Krak et Zuzana Martinakova dispensent cet enseignement. Egon Krak compositeur et musicologue est chargé des cours sur les périodes allant du XIV^{ème} au XVIII^{ème}. Il a créé une collaboration très active avec le centre de musique baroque de Versailles et collaboré à de nombreux travaux de restauration de partitions. Zuzana Martinakova, formée à l'école musicologique allemande, a été l'élève de Karl Heinz Stockhausen et travaille sur le répertoire contemporain.

b) Bratislava

Dans le même temps - la Slovaquie est entrée dans l'Europe en 2004 - la généralisation du processus de Bologne a forcé l'Académie de Bratislava à reconsidérer sa culture d'établissement et à structurer les cursus, notamment celui de composition, à l'aune de ce qui s'est établi et se pratique dans les pays limitrophes : Hongrie, Autriche, Ukraine, Pologne, Tchéquie.

Les moyens financiers et structurels, plus importants à l'Académie des Arts de Bratislava qu'à Banska Bystrica, lui ont permis d'évoluer assez rapidement et sinon d'innover, du moins de répondre aux exigences d'une grande structure. Les deux spécialités, composition instrumentale ou électroacoustique-informatique, sont différenciées et enseignées au niveau Bachelor et Master sur cinq ans. Un module en électroacoustique/informatique est intégré au cursus de composition instrumentale. La conception des deux cursus est assez proche, bien que moins développée, de ce que l'on va trouver en Pologne à Varsovie ou en Tchéquie à Prague, où hélas nous n'avons pu nous rendre mais dont nous connaissons par le jeu de relations personnelles les grands axes de la politique de formation. Le festival Melos-Ethos, le studio expérimental de la radio Slovaque fondé sur le modèle de celui de Varsovie et du GRM dès 1965, sont des partenaires intéressants pour l'Académie qui a su initier une politique de collaboration. Mais les relais avec les structures de production, orchestres, ensembles, sont plus difficiles. Bien sûr, une politique importante d'échange existe avec la Hochschule de Vienne - distante de seulement 60 km - et d'autres structures en Autriche. C'est un des axes privilégiés de développement.

c) Varsovie

L'université de Musique Frédéric Chopin a aussi structuré ses cursus Bachelors et Master en deux cycles de trois ans et deux ans, et celui de composition n'échappe pas à ce format.

On y trouve de nombreuses analogies avec les cursus de la majorité des Hochschulen pour ce qui concerne les disciplines théoriques : écriture (harmonie/contrepoint), orchestration, histoire de la musique, esthétique, organologie, ethnomusicologie, mais aussi le piano obligatoire, la direction d'orchestre pour les compositeurs et la pratique chorale. Des séminaires de musique de film, de pratique du jazz et de journalisme critique complètent le dispositif.

Toutefois, comme à l'Académie de Banska Bystrica - mais à une plus grande échelle, la capacité de mise en œuvre des moyens n'étant pas la même - l'originalité du projet consiste à dispenser un enseignement non différencié, au parfait équilibre entre les disciplines attachées à la composition instrumentale et à la composition électroacoustique/informatique réunies en un cursus. Cet équilibre se traduit par le nombre d'heures de cours et d'attribution de points de

crédits identiques sur les quatre semestres du Master.

Pour l'avoir constaté directement, les avantages générés par ce type de structuration de cursus sont nombreux. Fondé sur l'idée d'un tronc commun partagé de connaissances et de pratique, ce double enseignement dispensé à une même population étudiante fuit l'idée d'une trop grande spécialisation ou d'un trop grand déterminisme dès le début d'un cursus, fut-il supérieur. Il repose aussi sur le postulat que l'existence ensuite d'un doctorat permettra à l'étudiant d'effectuer son choix à ce niveau, selon les axes de sa recherche. Ainsi les enseignements peuvent-ils naturellement s'interpoler et les pratiques s'agréger, sur chacun des champs où se conduit le projet de création.

L'université a su aussi créer des liens de collaboration nombreux et pérennes avec le festival de Varsovie, l'orchestre, l'opéra, le studio expérimental de la radio et multiplier les accords avec les pays limitrophes, mais aussi plus lointain comme la Turquie.

d) Codarts : Rotterdam

L'université des arts à Rotterdam - Codarts - est une « œuvre ouverte »¹³⁸ où cohabitent plusieurs formes d'enseignement et de pratiques, structurées en autant d'Académies autonomes fonctionnant en étroite synergie et administrées par une direction générale.

Chaque Académie est dirigée par un enseignant responsable assisté d'une équipe de direction et une unité administrative. Au moment où en France, l'enseignement supérieur de la musique mais aussi du théâtre de la danse et bientôt du cirque s'organise, pour le 1^{er} cycle, autour de la création de Pôles supérieurs en lien avec les universités, Codarts, dans ses principes même de fonctionnement peut être un exemple intéressant à considérer.

L'université des Arts regroupe le conservatoire, composé de cinq Académies, l'académie de danse (Rotterdam Dance Academy), et l'Académie des arts circassiens (Rotterdam Circus Academy).

La Classical Music Academy, Jazz Academy, Pop Academy, World Music Academy et Music Theater Academy, constituent les grands pôles d'enseignement et de pratiques, chacun structurés en départements pédagogiques. Dans un pays où l'interculturalité est une donnée politique forte, on ne s'étonnera pas que 50% de la population étudiante soit étrangère, issue de 65 pays différents. Organisés en deux cycles, Bachelor et Master, les divers cursus n'accueillent que des étudiants déjà titulaires du diplôme d'études secondaires.

Dans le cursus de composition, les deux filières, composition instrumentale et électroacoustique-informatique sont différenciées mais comme dans les Hochschulen, un large tronc commun d'acquisition où l'on retrouve des disciplines analogues, fédère les deux enseignements. Le corpus des disciplines théoriques : harmonie, contrepoint, analyse,

¹³⁸ In entretien ; Peter Jan Vagemanns, professeur de composition.

orchestration, auxquelles s'ajoutent l'ethnomusicologie et un large champ de pratiques instrumentales rendu possible par la présence de la World Music Academy doit beaucoup au système allemand.

On trouve aussi, comme à Karlsruhe et Stuttgart, une unité d'enseignement au journalisme musical et à la critique analytique intégrée au cursus de composition. Pour les professeurs comme les étudiants, cet enseignement est bien perçu comme une orientation possible durant les études ou à leur issue.

Mais la perception de ce qui peut apparaître comme autant d'éléments innovants vient autant de la conception du cursus dans sa nature et contenu, que des possibilités de collaboration et d'expérimentation permises en interne par le fonctionnement en Académies. Pour l'étudiant en composition, chaque Académie apporte en sus un exceptionnel réseau de production et réalisation extra-muros, qui se conjugue avec l'ensemble des accords que Codarts développe et entretient avec les partenaires institutionnels.

Ainsi, les étudiants de composition sont-ils inclus régulièrement dans des programmes montés par l'ASK Ensemble, le Holland Symphonia, et peuvent-ils réaliser des projets personnels croisés avec le concours des Académies de danse, de world music et du cirque. À cela s'ajoute la collaboration originelle avec le Rotterdam Philharmonic qui est une des grandes phalanges orchestrales européennes et la remarquable salle de concert, le Doolen concert hall, où il réside.

Les ouvertures proposées au compositeur par la présence active des autres Académies multiplient les champs d'application et d'expérience, mais lui permettent aussi de constituer un réseau qui, embrassant un large spectre esthétique, peut être utile dans sa singularité à son insertion professionnelle.

Sur la durée de leur cursus et naturellement en Master où se réalisent les projets, la programmation de leurs œuvres par des ensembles professionnels de grand renom conforte cette dynamique.

Pour les jeunes étudiants en composition, à Codarts, tout participe d'une politique d'insertion professionnelle intégrée aux études.

e) Manchester

Trois raisons ont conduit et déterminé notre choix.

Le département musique de l'université de Manchester est un des plus importants et des plus complets au sein du système universitaire anglais. Il est habilité à délivrer le Bachelor, le Master et le Doctorat (PhD). C'est aussi celui qui fait la plus large part à l'enseignement de la composition et sur l'ensemble des champs disciplinaires ouverts à l'enseignement, sa collaboration avec le Royal Northern Collège of Music (RNCM), conservatoire supérieur au fort

rayonnement national et international, est exemplaire.

Sur l'ensemble des institutions de formation considérées dans cette étude, il faut toutefois remarquer que c'est la seule qui entre dans une logique d'enseignement privé. Le coût annuel des études est de 3700 Livres Sterling pour un étudiant du Royaume-Uni et de 11300 LS pour un étudiant étranger.

Six compositeurs ayant un statut de professeur chercheur à plein temps, sont chargés de l'enseignement de la discipline principale sur les deux champs de la seule composition instrumentale et de la composition électroacoustique/ informatique. Le cursus de 1^{er} cycle (Bachelor) est de quatre ans et de deux ans celui de Master. Les trois premières années, l'étudiant reçoit des cours à la fois à l'université et au Royal Collège. La quatrième année précédant son éventuelle accession au Master s'effectuera uniquement au Royal Collège.

Dans le cursus de premier cycle se retrouvent les disciplines théoriques intégrant l'écriture (harmonie, contrepoint, instrumentation, orchestration), la pratique instrumentale et vocale, et les enseignements principaux selon la dominante choisie, instrumentale ou électronique. Il est intéressant de noter que ce cycle prévoit une réorientation possible de l'étudiant dans le cursus musique et théâtre.

La particularité réside dans la structuration modulaire du cursus de Master.

L'étudiant doit choisir quatre modules sur une liste de dix-huit.

Un de ces modules peut concerner une discipline enseignée dans une autre unité de l'université en langues, sciences, ou sciences humaines, ce qui permet de croiser des enseignements sur des sujets que nous avons relevé comme : l'intelligence artificielle, la sémiologie, le temps réel et la notation musicale. Un mémoire de recherche de 25 à 30 pages, une édition critique des œuvres composées et un portfolio de trois œuvres réalisées dans le cursus, portant sur des instrumentations ou pièces mixtes différentes, complètent le dispositif de validation. On remarquera que chaque module – élément d'un tronc commun d'acquisition - peut concerner indifféremment les étudiants engagés sur l'un ou l'autre des deux domaines, lesquels bénéficient déjà depuis le premier cycle d'un enseignement croisé.

Dans les dix-huit modules possible, deux concernent l'ethnomusicologie et l'ethnographie, deux la musicologie et deux autres la méthodologie. L'un se rapporte à l'esthétique des musiques électroacoustiques et électroniques. La voix, la vocalité, le rapport au texte, le corps et la corporalité entrent aussi dans un module d'enseignement, tout comme le « sound design » et la musique à l'image. Le concert lecture d'un format de trente minutes, où l'étudiant joue et présente des œuvres d'un répertoire historiquement et esthétiquement ciblé, ou ses propres œuvres, ou les œuvres qui ont influencé ses compositions, constitue aussi une opportunité de choix intéressante. Le concert lecture « performance », en live électronique est aussi une possibilité. Les deux dominantes, composition instrumentale et électroacoustique/informatique constituent les modules de base structurés en réseaux

d'acquisition, sur lesquels les autres modules viennent s'agréger selon le choix de chacun. Un directeur de programme est chargé de guider le choix des étudiants et d'accompagner leur progression.

Pour les compositeurs comme pour l'ensemble des étudiants des autres disciplines, un cycle « postgraduate » de création et de recherche sur trois ans, peut être suivi à plein temps ou aménagé sur un temps partiel selon leur disponibilité, beaucoup étant déjà engagés dans une carrière. Il débouche sur l'obtention du titre de « Doctor of Philosophy » (PhD).

Comme à Rotterdam mais avec plus d'ampleur encore, ce département musique de l'université a su conduire et développer une remarquable et ambitieuse politique d'insertion professionnelle intégrée au cursus, pour le profit des étudiants et des jeunes compositeurs qui en sont issus.

Le dispositif est impressionnant.

Pour les compositeurs en « post graduate », un accord avec le BBC Philharmonic porte sur une programmation des œuvres en concert mais aussi la réalisation d'enregistrements. Cet accord est étendu au Liverpool Philharmonic et à l'ensemble Manchester Camerata. Plate-forme expérimentale pour la conduite des projets de recherche dans le cycle doctoral, l'ensemble Kairos qui mixe les instruments acoustiques et le live électronique, fonctionne comme un laboratoire où compositeurs et instrumentistes collaborent à la création d'œuvres mixtes, de réalisation multimédias, de concerts d'improvisation. Les festivals spécialisés sur la programmation de la musique contemporaine comme Huddersfield, Spitafield ou Cheltenham complètent ce dispositif à la forte cohérence.

Les étudiants engagés dans la filière électroacoustique/informatique trouvent avec le « Manchester Theater in Sound » (MANTIS), un centre de réalisation et de diffusion d'une très belle qualité.

Les ensembles mixtes (instrumental/électronique) Vaganza et New Music Ensemble, composés d'étudiants en fin de cursus et d'anciens étudiants, montent et créent les œuvres nécessitant ces dispositifs. Le centre de recherche et studio de musique électronique NOVARS, accueille en résidence les jeunes compositeurs mais aussi pour des réalisations spécifiques des étudiants en cursus.

NOVARS, MANTIS et KAIROS ont aussi des liens structurels permanents pour la réalisation de leurs propres projets.

f) Genève/Lausanne : un nouveau projet

Depuis 2004, date de leur accession au statut de Haute École de Musique, les deux institutions d'enseignement ont conduit simultanément un triple processus de changement organisationnel : l'intégration du jazz et des musiques actuelles au sein du Conservatoire de Lausanne-HEM et de l'institut Dalcroze dans la HEM-Genève, l'intégration des sites de formation décentralisés de Sion et Fribourg au Conservatoire de Lausanne et de Neuchâtel à la HEM-Genève et l'intégration des deux HEM au sein de la Haute Ecole Spécialisée de Suisse Occidentale (HES-SO) dans le cadre du « Domaine musique et arts de la scène ».

Parallèlement, les deux écoles ont dû adapter leurs filières d'études au système de Bologne. Le cursus de Bachelor a été créé en 2005 et celui de Master professionnalisant en 2008, pour quatre champs disciplinaires dont la composition. À Lausanne et Genève le taux d'étudiants étranger est très important, respectivement 54% et 50%.

C'est dans ce contexte qu'a été reconsidéré et restructuré le cursus de composition et particulièrement le Master qui n'a été planifié qu'en novembre 2009. Il correspond à la mission et aux lignes directrices telles que la Haute école spécialisée (HES-SO), à laquelle les deux HEM sont désormais rattachées, en a défini le plan de développement et aux orientations préconisées par l'AEC dans ce domaine.¹³⁹Le Conservatoire de Lausanne-HEM a développé un cursus en deux cycle, Bachelor et Master pour le jazz et la composition jazz. La HEM-Genève en a fait de même pour la composition instrumentale et électroacoustique/informatique. Structurée en département, l'intégration du jazz et des musiques actuelles est très récente au Conservatoire de Lausanne, mais des ouvertures existent déjà afin d'établir les conditions d'enseignements croisés avec le département de composition de la HEM-Genève.

Pour les quatre filières de Master : pédagogie musicale, interprétation, interprétation spécialisée (anciennes « classes de virtuosité »), composition et théorie musicale, les deux HEM ont adopté une structure modulaire de cursus.

Cette organisation des études de Master a été pensée pour répondre aux contraintes suivantes :

- faciliter des parcours différenciés correspondant aux besoins des étudiants en assurant la perméabilité des éléments ;
- tenir compte du profil de chaque filière d'études en isolant les éléments spécifiques aux différentes orientations et options ;

¹³⁹ La HEM de Genève a l'intention de renforcer le profil du Master en composition et théorie musicale, en particulier son adéquation aux besoins du marché, en inscrivant son développement dans le cadre de la vision 2013 du plan stratégique 2010-2013 du Domaine musique et arts de la scène. Celui-ci prévoit de mettre en place une veille métier, instrument d'aide au pilotage des filières d'études, qui renforcera la description des champs professionnels et de leurs tendances d'évolution, facilitera l'élaboration de profils de compétences spécifiques et permettra, le cas échéant, la révision du nombre et du type d'orientations du Master en composition et théorie musicale.

- dans certaines conditions et pour certaines orientations, permettre des études à temps partiel. Nous retrouvons la même logique qui a présidé à l'élaboration des cursus à Manchester, Rotterdam et bon nombre de Hochschulen, bien que chaque école ait introduit son propre principe de variabilité selon sa culture interne et son projet d'établissement.

Centré sur le projet de Master, le plan d'étude comprend deux modules de formation principale, deux de formation spécifique à l'orientation choisie et deux de formation complémentaire et optionnelle.

Pour le Master de composition dans ses deux orientations, des éléments entrant dans le module de formation spécifique sont communs. Ainsi, l'orchestration, le travail avec les interprètes, la direction d'orchestre pour les compositeurs, comme les principes de collaboration interprètes compositeurs, concernent les deux populations d'étudiants.

Il en est de même pour les modules de formation complémentaire et optionnelle proposés aux choix : harmonie, contrepoint, musicologie, improvisation, ethnomusicologie.

Mais, paradoxalement, dans l'orientation composition instrumentale, les cours d'informatique musicale et de composition assistée par ordinateur n'entrent que comme élément optionnel dans le module de formation complémentaire, et ce uniquement en Master, alors que cela peut obérer le principe retenu de perméabilité et empêcher l'étudiant de changer d'orientation en cours de cursus.¹⁴⁰

Les étudiants en composition électroacoustique/informatique - nous l'avons abordé plus haut - ont la possibilité d'effectuer leur première année de Master à l'IRCAM et d'en valider les acquis selon les mêmes termes qui définissent l'accord que cette institution a passé avec le CNSMD de Paris.

Conformément au principe de sélection de l'IRCAM, ces étudiants auront la possibilité d'intégrer le « Cursus 2 » dans le cadre de la suite de leur formation en Master. Dans ce cas, les enseignements pourront se répartir sur deux années de formation.

La mise en place et l'accréditation récente de ce cursus aux deux orientations, dans un contexte nouveau d'enseignement supérieur pour l'ensemble des établissements de la Suisse Romande, pose la question immédiate de l'instauration de liens avec les structures professionnelles de diffusion et de production.

Habitué par ce qui constitue sa culture propre à inscrire chacune de ses actions dans une logique de réseau, le département de jazz de Lausanne et sa classe de composition a su très vite initier des collaborations avec divers festivals, scènes de concert et lieux de production. Dans

¹⁴⁰ Cette opportunité, même inscrite dans un cadre optionnel, n'est pas prévue dans le cursus de Bachelor, afin que le niveau de connaissance dans ce domaine soit suffisant pour rendre possible ce changement.

leur majorité, les enseignants de cette filière sont professionnellement reconnus et interviennent dans ces structures comme compositeurs mais aussi comme instrumentistes. La situation n'est pas la même pour le département de composition de Genève certes déjà largement repéré, ne serait-ce que par la légitimité du corps professoral qui en a la charge, mais qui doit développer des liens plus formalisés avec une grande variété de partenaires n'ayant pas cette culture de l'échange avec des structures d'enseignement.

Il semble pourtant que cette situation inédite pour le milieu professionnel soit une mutation attendue, et les liens avec divers festival dont Archipel, les orchestres de la Suisse Romande et de Lausanne sont en cours de structuration.

La HEM-Genève a aussi créé en interne un ensemble consacré à la musique de notre temps et à la réalisation des travaux des étudiants.

Les deux HEM ont aussi bien compris que l'insertion professionnelle d'un compositeur et sa reconnaissance pouvaient aussi passer par une activité de recherche. Depuis 2005 à Genève et 2006 à Lausanne, un cadre d'évaluation et de développement de la recherche a été créé afin d'optimiser cette discipline au sein du Master en composition et théorie musicale. Il prévoit :

- de renforcer la coopération en matière de recherche au sein du domaine, en particulier pour favoriser la circulation des étudiants au niveau Master et d'harmoniser les formations à la recherche ;
- de créer des conditions favorables à la qualité des projets de Bachelor et Master en développant l'encadrement des projets, en intégrant des projets de Master à des projets de recherche, en formant les professeurs en matière de suivi des étudiants, en renforçant la spécialisation des cours liés à la recherche ;
- d'établir des partenariats avec des hautes écoles pour permettre aux étudiants intéressés de poursuivre leurs études au niveau d'un 3^{ème} cycle et d'obtenir le financement de projets de recherche par des fonds nationaux et internationaux ;
- de remplacer la publication actuelle des *Cahiers de la recherche des HEM* par une nouvelle publication en anglais qui développera la lisibilité internationale des projets de recherche développés par les HEM.

Cette vaste réforme du système universitaire de la Suisse occidentale qui a amené le domaine musique et arts de la scène à se restructurer et à repenser son modèle d'enseignement, tout en s'adaptant aux exigences du processus de Bologne, ne pouvait pas exclure une réflexion sur un nouveau statut des professeurs et une harmonisation sur l'ensemble des HEM. Le projet de statut qui a été porté à notre connaissance prévoit d'inclure des heures de recherche dans le cahier de charge des professeurs, une fréquence d'évaluation quadriennale et la mise en place

g) Le Master commun de composition Hfmt Hamburg et CNSMD Lyon

Pour la première fois dans le domaine des arts, cet accord croisé entre deux structures d'enseignement supérieur a été habilité par l'université franco-allemande (UFA). La création de Master commun répond aux questions déjà soulevées plus haut. Elles portent sur la nécessité d'intégrer des éléments relevant de la problématique d'une politique d'insertion professionnelle dans le cadre des cursus et d'en élargir le champ, comme de permettre à l'étudiant d'avoir accès à des outils de connaissance et de réalisation absents dans leur école, mais présents dans l'autre. La première promotion d'étudiants est attendue à la rentrée 2011 mais les premiers éléments de préfiguration (politique accrue d'échanges d'étudiants et de professeurs) sont déjà en place.

Depuis l'année 2000, où s'est créée l'académie de musique contemporaine Opus XXI, (anciennement « Jeunesse Moderne »),¹⁴² les deux établissements avaient fait de leur coopération dans les domaines de la création et de la relation interprète/compositeurs, l'axe fort de leur politique d'ouverture. Au-delà de ce partenariat et d'une politique soutenue d'échange d'étudiants dans le cadre des accords Erasmus, la mise en œuvre de la réforme induite par l'application du processus de Bologne étendu à l'Europe a rendu possible la conception de ce nouveau projet, à la fois issu de l'expérience antérieure et cadre commun de son intégration.

Le cursus se fonde sur une analyse préalable de l'offre pédagogique, des apports spécifiques et des conditions de leur mise en commun :

- pour Lyon, l'Ensemble XX 21, le cursus musique à l'image, le cursus de musique mixte (instrumentale/vocale et électronique) et la diversité des disciplines associées (improvisation, ethnomusicologie) ;

- pour Hamburg, la musicologie, la direction d'ensembles, le multimédia/ « new media », l'accès à l'écriture pour l'orchestre et l'opéra et la diversité des disciplines associées, une ouverture au Doctorat, grade déjà présent dans la Hochschule.

Ce Master commun témoigne dans sa conception d'une démarche interculturelle qui permet à l'étudiant de questionner ses acquis antérieurs comme de définir et conduire son projet, par une plus grande diversification des approches liée à un plus large panel d'enseignants, une confrontation à d'autres champs esthétiques, une ouverture des possibilités d'expérimentation.

¹⁴¹ À Genève, le budget pour la formation continue correspond à 10 % du salaire des professeurs.

¹⁴² Opus XXI (cf. infra) est une Académie consacrée au répertoire contemporain et à la création. Son projet est axé sur la relation interprète-compositeur. Initiée dès 2000 par le CNSMD de Lyon et les Jeunesses Musicales Deutschland, elle se déroule alternativement chaque année sur 10 jours dans l'un des pays. Depuis 2006 dans le cadre d'un accord intervenu entre la Hfmt de Hamburg et le CNSMD de Lyon, elle est co-organisée par ces deux établissements.

Ce rapport à d'autres formes de culture, de travail, de mode de vie, crée pour l'étudiant les conditions d'une distanciation nécessaire utile à sa formation. C'est aussi pour les deux partenaires institutionnels un moyen visant à faciliter son intégration professionnelle, sachant combien tout ce qui peut participer à la connaissance et l'élargissement d'un réseau dans le cadre des études peut constituer une aide précieuse à l'entrée sur le marché du travail, qu'il soit français ou allemand.

Ainsi lors des académies d'été Op XXI, sont déjà planifiés des séminaires communs permettant une double entrée et analyse comparée des divers systèmes ou instances qui entrent dans la profession de compositeur. Avec un réel souci de pragmatisme, les sujets abordés cernent au plus près la réalité et ses principes d'évolution. Les résidences de compositeurs, les politiques de commande, les partenaires financiers, les aspects de la relation interprète/compositeur et compositeur/éditeur, les modes de présentations de projet, les relations compositeurs et responsables des autres domaines (radio, compagnies de danses, de théâtre, réalisateurs multimédias...) sont autant de sujets abordés du point de vue français et allemand, sous la double direction pour chaque pays de spécialistes du domaine.

L'académie d'été Opus XXI désormais organisée alternativement à la Chartreuse de Villeneuve les Avignon et à Hamburg, continue de regrouper les compositeurs commandités et interprètes des deux pays, pour le montage des œuvres à créer et leur réalisation en concert lors d'une tournée qui suit.

Mais elle joue aussi depuis deux ans, le rôle d'une structure de préfiguration du projet - qui engagera autour du Master commun les deux écoles dès la rentrée 2011- en élargissant son action à des séminaires d'esthétique et de connaissance des aspects sociaux économiques du métier de compositeur, dans les deux pays.

Coda : quelques éléments de réflexion

- Le statut des enseignants

Pour ce qui concerne la dimension européenne de notre étude, les opportunités qui se sont présentées recouvrent heureusement pour une large part les choix que nous aurions pu avoir. Les structures que nous avons visitées pour compléter, vérifier ou approfondir par recoupement d'information les autres éléments d'analyse - notre travail n'entrait pas dans le cadre d'une démarche exhaustive mais sérieuse autour d'éléments significatifs et pertinents - ont été peu nombreuses.

Il convenait toutefois par un élargissement raisonné du champ de leur diversité, d'en mieux saisir les constantes et valider les données.

Dans le contexte européen de la formation supérieure artistique, un point d'ordre général, le

statut de professeur et ce qu'il recouvre semble une des préoccupations les plus partagées par les institutions et leurs responsables.

Dans de nombreux pays européens, l'enseignement supérieur de la musique est historiquement intégré au secteur universitaire, constitué en département ou Académie (université des sciences humaines ou université des arts). Le corps professoral est alors considéré dans son ensemble avec les mêmes droits, charges et devoirs quelle que soit la discipline enseignée.

Dans les pays comme la France, où existe une séparation entre le domaine d'un enseignement supérieur spécialisé de type grande école et le domaine universitaire, leur rapprochement rendu nécessaire pour répondre aux critères d'habilitation des grades et diplômes reconnus à l'échelon européen, semble induire une nouvelle définition du statut de professeur exerçant sur le secteur spécialisé, tenant compte de cette évolution.

L'exemple des deux HEM de Lausanne et Genève nouvellement rattachées à la haute école spécialisée pour la musique et les arts de la scène est intéressant à considérer. Le statut (cf. supra) prévoit d'inclure des heures de recherche. Il intègre le principe d'une évaluation quadriennale et celui d'une formation continue.¹⁴³ Comme ces deux écoles, les Conservatoires supérieurs de Paris et de Lyon n'ont pu encore mettre en œuvre un cursus de Doctorat. La question du statut se posera avec plus d'acuité encore lorsque ces établissements seront habilités à attribuer ce grade.

Il est à noter que cette difficulté existe aussi à l'étranger, pour certaines structures d'enseignement supérieur pourtant intégrées dans le secteur universitaire.

Sur le domaine de notre étude, la formation spécialisée des compositeurs, l'évolution rapide des pratiques et la nécessité d'une souplesse de fonctionnement pour une meilleure réactivité, dans un contexte international de forte concurrence, est alors revendiquée pour amener l'université dont ces structures dépendent, à reconsidérer des statuts jugés inadaptés et trop figés dans le temps. Dans leur majorité, les Recteurs, Directeurs ou Présidents de structures que nous avons pu rencontrer, ont aussi abordé cette question sous l'angle d'une harmonisation à l'échelle de l'Europe, harmonisation que certains pensent nécessaire au regard de la seule obligation de mobilité des personnes, par exemple dans la réalisation de projets croisés intéressant la création.

Mais dans tous les cas, cette évolution du statut de professeur perçue comme difficilement contournable, entraînera une modification des modalités et conditions de recrutement, comme

¹⁴³ C'est le cas pour la majorité des écoles visitées mais aussi pour Londres (Royal Collège, Trinity Collège, Guild Hall School), et un grand nombre d'écoles en Europe. Seul le principe de formation continue qui mériterait une étude spécifique n'est pas retenu, ou reçoit des acceptions différentes qui vont selon les cas jusqu'à recouvrir la notion d'année sabbatique.

du cadre où se définira la fonction.

- Les cursus

Si l'on considère les cadres et contenus des cursus, nous constatons que dans la majorité des écoles, les disciplines de l'écriture et plus que nous ne le pensions, les techniques d'improvisation,¹⁴⁴ sont intégrées aux études de composition quelles que soient les orientations prises. L'obligation d'une pratique instrumentale et la présence d'un enseignement de la direction d'orchestre ou d'ensemble, pour les compositeurs, sont considérés par beaucoup d'écoles comme participant du « métier » de compositeur, mais aussi comme savoirs utiles à l'établissement dans le travail d'une relation naturelle avec les interprètes. Il est de même pour la pratique chorale que l'on trouve dans certains cursus.

Pour la composition instrumentale, électroacoustique/informatique, jazz, multimédia, la structuration des études sur un principe modulaire autour de tronc communs d'acquisition, permettant à la fois des formations différenciées, un brassage de la population étudiante et des possibilités de réorientation en cours de cursus, surtout en premier cycle Bachelor, est une option majoritairement retenue.

Plusieurs écoles ont su décliner dans leurs départements de composition des enseignements portant sur les nouveaux médias (Hamburg, Stuttgart, Karlsruhe, Manchester), mais aussi le journalisme spécialisé, la radio, la télévision, et développer des enseignements croisés avec d'autres champs disciplinaires (musicologie, sciences physiques, sciences humaines) pensant que l'élargissement du champ des pratiques, même vécues comme éléments d'une culture associée par l'étudiant, peut aider à une meilleure insertion sociale.

D'autres établissements comme Stuttgart possèdent un module d'enseignement de la composition pour les enfants et le milieu amateur. Le projet de la Hochschule de Halle et celui différent sur la forme mais pas sur le fond du studio de recherche Tempo Reale, vise aussi à travers la formation des enfants par la composition à former un nouveau public.¹⁴⁵

Enfin, d'une façon générale, les divers entretiens et l'examen de projets d'établissement dans le domaine des actions croisées mettant en jeu les départements de composition témoignent d'une volonté de réduction des partenariats « occasionnels », au profit d'accords établis sur la durée.¹⁴⁶

- Une insertion professionnelle intégrée

Sur l'ensemble des structures européennes considérées dans notre étude, la démarche

¹⁴⁴ Live electronic, instrumentale mixte, libre, bruitiste, jazz, dans les styles.

¹⁴⁵ La Hochschule de Frankfurt/Main a même créé un cycle de Master classes pour le public.

¹⁴⁶ C'est le cas pour l'accord cadre que la HEM-Genève a passé comme le CNSMD de Paris avec l'IRCAM et pour le Master commun entre le CNSMD de Lyon et la Hfimt de Hamburg.

générale, certes à des niveaux d'avancée divers, va dans le sens d'une intégration des dispositifs d'insertion au sein même des cursus de composition.

Le principe d'organisation modulaire, majoritairement retenu pour le cycle de Master et adopté par tous pour le cycle doctorant « postgraduate », facilite la mise en œuvre de cette politique. Nos entretiens révèlent toutefois qu'une grande attention est portée à la conduite de ces processus d'insertion, conduite qui nécessite pour les responsables des étudiants concernés, à la fois engagement et prudence. C'est qu'il ne faut pas, animé par la seule dynamique d'une politique volontariste, surexposer le jeune compositeur, mais penser l'insertion intégrée comme un principe évolutif, adapté à chacun et révélateur d'un nécessaire « rituel des étapes ».

Nos interlocuteurs ont beaucoup insisté sur la difficulté attachée à la définition des termes d'un accord, entre une structure extérieure porteuse d'une dynamique d'insertion - orchestre, ensemble, studio, festival - et une institution d'enseignement, qui ne mette pas en danger l'évolution d'un étudiant au sein d'un cursus. Ils ont signalé combien une politique d'insertion intégrée aux cursus doit être pensée et construite dans un rapport étroit de partenariat prévoyant un suivi et une évaluation des deux parties, et combien elle doit aussi répondre à des données objectives liées au positionnement de l'étudiant dans le cursus ; des propositions identiques dans l'expression de leur contenu ne pouvant être faites à des étudiants indifféremment en Bachelor, Master ou Postgraduate.¹⁴⁷

Mais tous s'accordent à dire qu'il ne faut pas que l'étudiant entre trop tard dans la vie active même si il reste des zones d'auto apprentissage qui devront être comblées dans le fil de son évolution professionnelle. Nos interlocuteurs ont évoqué le projet d'ateliers thématiques, post-cursus, qui pourraient répondre aux besoins de compositeurs déjà insérés dans la vie active mais souhaitant approfondir tel ou tel point en référence à une réalité rencontrée. Organisés et planifiés par les établissements, ces ateliers sont présentés comme entrant dans un dispositif de suivi de l'insertion mais aussi comme des laboratoires d'idées et de réalisations. Il est intéressant de relever que dans les structures européennes de formation supérieure que nous avons visitées, l'âge moyen des compositeurs en cursus est moins élevé qu'en France dans les deux CNSMD.¹⁴⁸ Cela tient à la présence d'une formation très bien structurée en amont, à la densité du réseau de formation et de coopération avec le milieu professionnel et à la conception des cursus, qui procèdent moins sur le principe d'accumulation des connaissances que sur leur interconnexion. Pour le créateur, aucune école ne peut couvrir tout le champ d'un savoir. C'est un truisme que semblent avoir fait leur les établissements supérieurs européens,

¹⁴⁷ Beaucoup ont émis de vives critiques sur le milieu musical et principalement les producteurs qu'ils soupçonnent d'instrumentalisation, par peur de manquer le futur talent.

¹⁴⁸ Selon les informations directes - ne pouvant avoir de réelle valeur statistique à l'échelle d'un pays mais révélant une tendance - qui nous ont été communiquées établissement par établissement pour les cinq dernières années, cette moyenne est de 23/24 ans contre 27/28 ans pour les deux CNSMD.

attachés à définir des savoirs « fonctionnels » en lien avec l'évolution des réalités sociales et économiques, à côté des savoirs « culturels » certes indispensables et revendiqués, mais d'autant plus précieux qu'ils sont reliés à des contraintes de réalisation.

II. L'INSERTION PROFESSIONNELLE

Toutes les structures qui accueillent produisent et diffusent, ont potentiellement un rôle à jouer dans l'insertion professionnelle d'un compositeur. Orchestres, ensembles, institutions lyriques, studios et centres de recherche, centres de création, scènes spécialisées et généralistes, festivals, compagnies, radios, Académies, structures de formation, constituent autant de pôles et d'acteurs de la vie musicale, qui, à des niveaux divers d'implication, conduisent une politique en faveur de la création en France. Pour définir, conduire, susciter, accompagner cette politique, le Ministère de la culture, les collectivités locales, les sociétés civiles, les Fonds interprofessionnels, mais aussi le mécénat, par le biais d'accords négociés avec les différents lieux de production, et de nombreuses structures associatives, interviennent sur leur champ propre de responsabilité dans le cadre d'un réseau dont la complexité rend difficile pour le jeune compositeur l'appréhension fonctionnelle.

Nous l'avons vu, toute action en faveur de l'insertion professionnelle des compositeur devrait se penser et déjà s'initier dans le cadre de leur formation. Mais toute politique en ce domaine, ne peut se définir et se concevoir comme la seule somme même appréciable des actions initiées et menées par chacun des partenaires potentiels. La question de l'insertion professionnelle d'un compositeur induit une réflexion globale portant sur son statut social (qu'il soit ou non lié à une institution), les conditions de rémunération, (droits, commandes), sa reconnaissance et la valorisation de son parcours comme de son expérience (réseaux de communication, médias).

La capacité à créer des liens et à travailler en réseau sur l'ensemble de ces paramètres à l'échelle du pays et de l'Europe semble aujourd'hui plus que jamais déterminante, pour un accompagnement réaliste et adapté en réponse à cette question complexe de l'insertion.

Aussi n'avons-nous pas souhaité dresser dans cette étude, une liste exhaustive des structures qui ont inséré cette préoccupation dans leur principe de fonctionnement, et d'en commenter les actions comme ce qui fonde leur politique. De la même façon, rendre compte de l'ensemble des dispositifs d'aide possible sur ce domaine de l'insertion, tant du point de vue institutionnel, privé, ou émanant d'organismes professionnels, ne nous est pas apparu pertinent.

Au travers des entretiens avec les créateurs de générations différentes, les responsables de structures privées ou publiques, les divers partenaires professionnels, il nous a semblé qu'il serait plus opérant de regrouper les points de vue recueillis par thématiques, comme éléments émergents participant d'une « conscience collective », et par quelques exemples sériés, d'en mieux saisir les principes d'adaptation à l'évolution des pratiques et de la situation socio-

économique.

2.1 Les Académies

À l'image de Darmstadt¹⁴⁹, de nombreuses Académies fonctionnant par sessions de formation dans une dynamique d'insertion professionnelle se sont créées en France. Fondées sur la rencontre en ateliers de jeunes créateurs avec des compositeurs confirmés et des ensembles d'interprètes, leurs actions ont concerné plusieurs générations issues de nombreux pays au-delà du seul espace européen.

Nous avons choisi trois structures créées de dix ans en dix ans dont les supports, l'organisation et les projets diffèrent, bien que convergents vers le même but. Le centre Acanthes créé en 1977 est la structure la plus ancienne. Installé à Aix-en-Provence à sa création pour sa première session, il résidera ensuite à la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon. Depuis sept ans, il est accueilli à Metz dans le bâtiment de l'Arsenal et les espaces du CRR.

Les sessions de composition Voix Nouvelles créées en 1990 se déroulent par contre chaque année dans le même site, à l'Abbaye de Royaumont, dont elles constituent un des programmes d'action.

Opus XXI a été créé en 2000 à l'initiative des Jeunesses Musicales Deutschland et du CNSMD de Lyon. Cette Académie est aujourd'hui co-organisée et dirigée par la Hochschule für Musik und Theater de Hamburg et le CNSMD. Les sessions ont été dans un premier temps accueillies alternativement chaque année par la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon et la Hfimt de Hamburg. Aujourd'hui, l'Académie est accueillie par la Chartreuse.

A/ Acanthes

« Issue des expériences des festivals de Royan et de La Rochelle, l'idée originelle d'Acanthes traduisait la volonté de donner des éclairages sur les œuvres ». ¹⁵⁰

En 1977, date de sa création, ce qui deviendra le centre Acanthes s'intitulait « Sirius » ¹⁵¹ et était consacré à Karlheinz Stockhausen. L'année suivante sera consacrée à l'œuvre de Iannis Xenakis et marquera du point de vue de Claude Samuel, le réel démarrage de l'Académie dans l'affirmation de sa volonté de rapprocher les compositeurs des interprètes.

Nous citerons aussi pour mémoire les trois sessions (1985/86/87) consacrées à la création

¹⁴⁹ L'Académie « L'internationale Ferienkurse für Neuen Musik » a été créé à Darmstadt en 1965. Les « Donaueschinger Musiktage », plus ancien festival du monde consacré à la musique contemporaine date lui, de 1921.

¹⁵⁰ In entretien, Claude Samuel.

¹⁵¹ L'œuvre, « Sirius » a été créée en 1977. K Stockhausen avait pensé que cette académie serait consacrée à ses seules œuvres et proposé à Jean Maheu, alors Directeur de la Musique, un plan de sept ans. Sa proposition étant refusée, il décidera de se retirer et l'académie de 1978, pourtant prévue autour de son œuvre dans la continuité de la session précédente par Claude Samuel, sera alors centrée sur la personnalité de Iannis Xenakis.

lyrique sur appel à projets, « l'Opéra autrement », sessions qui ont pu révéler des compositeurs aussi différents que Gérard Pesson et Kasper Töplitz.

Aujourd'hui, Acanthes accueille entre 80 et 100 stagiaires compositeurs et interprètes.¹⁵² Les ateliers d'interprétation sont conçus autour de la relation interprète/compositeur. Ils s'adressent naturellement aux stagiaires interprètes, mais aussi aux compositeurs qui désirent approfondir l'écriture instrumentale, et présentent des esquisses de travail ou des éléments d'œuvres proposées au soliste qui en fera l'évaluation critique et pourra directement par sa pratique, infléchir l'écriture.

Des conférences données par les compositeurs et les interprètes invités responsables des ateliers sont planifiées sur les deux semaines de la session.¹⁵³

Pour la première fois en 2010, l'Académie a intégré des ateliers d'informatique musicale conduits par des chercheurs de l'IRCAM.

Mais l'originalité du projet doit beaucoup aujourd'hui à la présence d'ateliers de composition pour l'orchestre, permettant aux stagiaires de se trouver dans une situation de rapport direct parfois inédite pour plusieurs d'entre eux. Associé à l'Académie, l'orchestre de Lorraine offre 16 services de répétitions intégrant le concert public. Le travail avec les compositeurs est structuré en deux ateliers, avec une formation instrumentale de 50 musiciens environ selon les projets à réaliser, et une autre de 18 à 20 musiciens.

Un troisième atelier est proposé par l'ensemble invité.¹⁵⁴ Chaque atelier concerne 12 étudiants soit un total de 36 compositeurs, et chaque répétition autour d'une œuvre originale d'un format de 8 minutes se déroule en présence d'un des compositeurs invités. Sur les 12 stagiaires par atelier qui bénéficient tous d'entretiens privés, cinq ou six seront choisis et leurs œuvres produites en concert public. Les stagiaires non retenus auront un enregistrement sur CD de l'ensemble des répétitions concernant leur œuvre.

Résolument positionnée comme une Académie post cursus - ce qui a été sa situation les 15 premières années de son activité - Acanthes, pour ce qui intéresse son projet et dispositif général a été rejoint par beaucoup d'autres centres qui, ne serait-ce que sur la cohabitation de la technologie et de l'instrumental, ont initiés et développés des actions ambitieuses et une politique originale de suivi des jeunes compositeurs en lien avec des festivals et des centres de production. La généralisation du système Erasmus en Europe a fait évoluer la population étudiante pour laquelle les Académies constituent autant de têtes de réseau que d'espaces de

¹⁵² Dans ce panel, 25 à 30% sont des auditeurs qui peuvent assister aux divers ateliers et conférences. Actifs ou auditeurs, les stagiaires proviennent pour leur majorité des pays d'Amérique du Sud et du nord, mais aussi des Pays asiatiques et de l'Italie.

¹⁵³ Lors de la session 2010, le cycle des conférences était le suivant : Beat Furrer, « Wustenbuch », Hanspeter Kyburz, « Construire une nouvelle fonctionnalité », Tristan Murail, le quatuor Diotima « perceptions de la notation », Anssi Kartunen, « Compositeur et interprète, comment travailler ensemble ? », Seth Josel et Wieck Hijmans, « Composer pour la guitare électrique, considérations pratiques et historiques. »

¹⁵⁴ En 2010, le quatuor Diotima.

culture partagée. La participation à une Académie comme Acanthes, sert souvent de test à un projet de séjour dans une des structures d'enseignement supérieur où l'étudiant souhaitera faire sa mobilité. Il insère donc les apports de l'Académie dans son propre cursus. C'est une donnée nouvelle qui, posant la question d'un suivi, induit une évolution du projet et nécessiterait pour la France, qui fournit peu de stagiaires, un développement de liens structurels avec les établissements d'enseignement supérieur, que ce soit les deux CNSMD ou les universités qui possèdent des départements de musique et de musicologie.

B/ Les sessions de composition Voix Nouvelles : Abbaye de Royaumont

Créée en 1990 soit 13 ans après la fondation d'Acanthes, l'Académie se déroule sur une période de trois semaines (fin août, début septembre).¹⁵⁵ Voix Nouvelles, dès 1983 avait intégré dans sa démarche l'organisation de « laboratoires de composition », mais la fondation voici 20 ans des sessions de composition, répondait à un objectif plus large d'accompagnement et de suivi des jeunes compositeurs dans leur insertion professionnelle. Aujourd'hui, quinze stagiaires sont retenus par session sur un nombre de candidats qui oscille chaque année entre 70 et 80. Les statistiques fournies par Marc Texier directeur de l'Académie portent sur 22% de candidatures en provenance de l'Amérique du Nord et du Sud et un niveau sensiblement équivalent en provenance des Pays asiatiques avec une forte majorité japonaise. Les candidatures européennes sont évaluées à 45% et les 10/11% restants proviennent de pays divers. Peu de jeunes compositeurs français ont intégré ces sessions. Cela tient à la fois au petit effectif concerné, à la volonté qu'a l'Académie de diversifier les provenances au même niveau de compétence et au faible taux d'étudiants français dans les classes de composition des deux CNSMD. Sur l'ensemble des sessions organisées la moyenne d'âge est de 28 ans et 2 mois. Au-delà de l'examen minutieux de ce qui fonde les diverses candidatures, l'Académie souhaite retenir le groupe le plus hétérogène possible afin de diversifier les approches esthétiques et d'élargir le réseau.

L'Académie est très attachée au principe d'un enseignement théorique qui soit en relation directe avec l'évolution de la réalité professionnelle. Un ensemble instrumental constitué de 10 à 15 musiciens, auquel s'ajoutent des solistes instrumentistes et chanteurs, est présent sur la durée de l'Académie. Pour les stagiaires compositeurs, la possibilité d'écrire pour la voix est toujours offerte. À cet ensemble dont la nature est différente à chaque session, s'agrège l'ensemble en résidence à Royaumont sur l'année.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Le centre Acanthes organise ses sessions les deux premières semaines de juillet.

¹⁵⁶ Les Neuen Vocalsolisten ont été en résidence à Royaumont de 2006 à 2009. La résidence de l'Ensemble Linea va de 2009 à 2011. Sur les diverses sessions, les ensembles invités témoignent de ce souci de renouvellement des propositions instrumentales et vocales offertes aux stagiaires : Les Percussions de Strasbourg, l'Ensemble Fa, Les Jeunes solistes (Rachid Safir), Le Nouvel Ensemble Moderne de Montréal, les Ensembles Recherche, Accroche Note, Contrechamps, Ictus, S.I.C, Vortex, les quatuors Arditti, Danel, Diotima...

Trois compositeurs par session dispensent les cours et assurent le suivi des réalisations. Autour de Brian Ferneyhough, « compositeur référent », deux compositeurs sont invités chaque année. Le dispositif prévoit l'écriture d'une partition non-terminée dont le compositeur stagiaire livre les éléments en août.

La réalisation finale se fera dans le cadre d'ateliers de groupe et d'entretiens individuels, sous la tutelle des compositeurs responsables de l'enseignement.

Des cours et séminaires d'analyse, des séances de travail avec l'ensemble, le chef, les instrumentistes, des conférences de présentations d'œuvres de leur catalogue par les stagiaires devant leurs pairs, constituent autant d'outils d'acquisition et d'échanges que la taille du groupe - quinze personnes soit un professeur pour cinq stagiaires - rend d'autant plus pertinent qu'il est inscrit dans un quotidien où spéculation et pratique sont étroitement mêlés.

Ce qui distingue cette Académie réside dans l'établissement d'un protocole de suivi des compositeurs qu'elle a pu mettre en œuvre, constituant ainsi un deuxième niveau dans sa politique d'insertion. Elle a su initier des partenariats et échanges avec le Domaine Forget au Québec, le Conservatoire d'Art dramatique de Paris, l'International Gaudeamus Musikweek aux Pays-Bas, le Centre du Fresnoy et d'autres structures relais qui lui permettent un fonctionnement en réseau, seul susceptible d'offrir aux compositeurs qui ont suivi l'Académie, des opportunités de reprise de leurs œuvres ou d'initiation de nouveaux projets.

Qu'il soit autour de la vidéo, de la danse, de la mise en scène, du multimédia, le projet, retenu par Voix Nouvelles, permet au compositeur d'être accueilli et accompagné par un tuteur sur un an pour la mise en œuvre des diverses phases de sa réalisation. Les ensembles en résidence à Royaumont qui peuvent aussi passer une commande et créer l'œuvre en concert, sont pleinement insérés dans ce dispositif.¹⁵⁷

Pour le centre Acanthes, la participation financière demandée au stagiaire pour les cours sur les deux semaines est de 240€ incluant les frais d'inscription.

Aux sessions de Voix Nouvelles cette inscription est de 1000€, mais comprend les cours, l'hébergement et le logement sur une période de trois semaines.

Les stagiaires dans les deux cas, peuvent bénéficier d'un système de bourses octroyées par leur pays d'origine ou le secteur privé. Mais bien que les niveaux de participation financière soient très raisonnables, le coût des voyages constitue pour certains une difficulté insurmontable.

La politique de suivi du jeune compositeur qui va de pair avec la mise en réseau, pose d'une façon plus directe encore la question d'un rapprochement avec les structures d'enseignement supérieur présentes en France. Par son organisation même, la nature de son projet, les sessions de Voix Nouvelles et/ou leur prolongement, pourraient entrer avec un léger aménagement

¹⁵⁷ In entretien Marc Texier : « Pour le stagiaire, l'Académie est plus profitable quand il a accompli son cursus et que le métier est déjà présent. Ce sont des compositeurs de 25 ans et plus. Une politique de suivi est nécessaire quand on sait que la professionnalisation effective liée à la reconnaissance du milieu est d'environ de 7 à 10 ans. »

dans le cadre d'un projet de cursus intégré.

C/ Opus XXI

Créée en 2000, dix ans après les sessions Voix Nouvelles, cette Académie est l'émanation de la volonté de deux structures d'enseignement supérieur : le CNSMD de Lyon et la Hfmt de Hamburg qui en assument la co-réalisation et la direction artistique. De 2003 à 2006, afin d'élargir le cercle et de questionner le projet initial, une politique d'invitation a permis d'accueillir des compositeurs et instrumentistes du Portugal, de l'Italie et de l'Espagne par le biais de leurs établissements supérieurs. En 2011 la même proposition a été faite à la Suède.

Confrontées directement - dans le cadre de leurs enseignements et de la restructuration des cursus incluant le Master et le Doctorat - à la double problématique de la relation interprète/compositeur et de leur insertion sociale commune, les deux écoles ont souhaité associer leurs dynamiques et leurs cultures propres, pour ouvrir le champ par cette académie à une forme de réalisation à laquelle, seule, aucune d'elles ne pouvait prétendre.

Dans le même temps, le développement du projet de cette Académie est entré dans le cadre de la création d'un Master commun qui verra le jour à la rentrée 2011. Ce Master a déjà obtenu l'habilitation de l'université franco-allemande (cf. supra).

Il convenait pour les deux établissements supérieurs, de créer sur le format d'une Académie de deux semaines, à la fois pour les instrumentistes et les compositeurs, les conditions d'un fonctionnement, favorables à l'expérimentation en prise avec les réalités professionnelles, afin d'accompagner leur insertion. Selon les dispositifs nécessités pour le montage des œuvres programmées en effectifs de chambre et d'ensemble où le chant est présent, le nombre de stagiaires, a parité entre les pays, oscille de 30 à 40 selon les sessions. Cooptés par chacune des écoles, deux compositeurs - l'un Français et l'autre Allemand - ou trois dans le cas d'un pays invité reçoivent une commande rémunérée par l'académie. Cette œuvre pour ensemble ou dispositif de musique de chambre d'un format de 10 à 15 minutes, est travaillée en leur présence sur la durée de la session par les instrumentistes qui en assureront la création lors de la tournée de concerts qui suit.

Weikersheim, Lyon, München, Hamburg, Chambéry, Berlin et depuis cinq ans le festival Musica Strasbourg ont programmé à l'issue de ces dernières sessions les concerts post académie organisés en tournée. Alternativement, la direction de l'ensemble est proposée à un chef français ou allemand, et l'équipe d'enseignants chargés du tutorat comme du suivi de l'ensemble des ateliers inclut des compositeurs et des instrumentistes résidents dans chacun des deux pays, ce qui n'empêche aucunement selon la spécificité des programmes, l'invitation de professionnels d'autres pays. Des séances spécifiques de travail instrumental individuel, ou par groupe, en relation avec les difficultés rencontrées dans le montage des œuvres, sont

dirigées par le professeur référent en présence du compositeur tout au long de la première semaine.

Comme le Centre Acanthes par le passé, l'Académie, planifiée sur les deux dernières semaines d'août, est accueillie par la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon.

Outre les œuvres créées, le programme intègre le travail d'œuvres de musique de chambre du XX^{ème} et XXI^{ème} siècle. Tous les participants, instrumentistes et compositeurs invités, sont également impliqués dans un atelier quotidien d'improvisation qui demeure au cœur du projet pédagogique de l'Académie en lien avec l'écriture et la composition.

Les œuvres et les réalisations issues des collectifs d'improvisation font toutes l'objet d'une production en concert. Certaines sont ensuite reprises lors de la tournée qui suit, dans le programme comportant les œuvres commanditées qui ont été créées à l'issue de l'Académie dans l'auditorium de la Chartreuse.

Un séminaire public portant sur un sujet relevant de l'esthétique contemporaine est organisé à chaque session. Cinq autres séminaires débats, dirigés par des personnalités compétentes sur les domaines de l'édition, de la composition, de la production, des droits d'auteurs, sont organisés pour les jeunes compositeurs invités et les instrumentistes.

Chaque compositeur commandité présente ses travaux et l'œuvre en création, dans le cadre de conférences publiques qui leur sont allouées.

L'originalité de l'Académie Opus XXI repose sur plusieurs facteurs.

Le projet résulte de la volonté de deux structures d'enseignement supérieur appartenant à deux pays différents. L'Académie fonctionne selon le principe de la cooptation de ses membres - instrumentistes, chefs, enseignants, compositeurs - par les deux équipes de direction. La notion de session est relative, puisque les instrumentistes peuvent travailler sur le 2^{ème} semestre, au sein de leurs structures de résidence avec leurs professeurs, les éléments qui les concernent, dans les œuvres programmées connues à l'avance. Les compositeurs commandités peuvent aussi tester en amont des idées d'écriture avec tel ou tel instrumentiste retenu et notamment les chanteurs. Enfin, l'Académie mêle au montage et à la création des œuvres, le travail de pièces du répertoire contemporain de la musique de chambre et l'improvisation.

Mais l'originalité d'opus XXI tient aussi au fait que la structure prend à sa charge la rémunération des commandes faites aux compositeurs, mais aussi la totalité des frais de cours, d'hébergement et de voyage de l'ensemble des stagiaires qu'elle a coopté. Les droits d'inscription n'interviennent donc pas dans son financement, acquis auprès des sociétés civiles françaises, de l'office franco-allemand et des fondations des deux pays qui soutiennent son action.

2.2 Les ensembles et le principe d'Académie : l'Ensemble Modern et l'Ensemble Aleph, deux concepts originaux. Un outil d'insertion, le collectif de compositeurs: le cas Sphota.

A/ L'Ensemble Modern

Dans nos considérations sur la situation allemande, nous avons vu plus haut combien l'Ensemble Modern avait su développer un concept original et innovant d'Académie, en lien avec la Hochschule de Frankfurt/Main.

La possibilité de cursus de Master intégré offerte aux compositeurs recrutés dans l'Académie est un élément important dans le projet qui ne saurait toutefois se résumer à cette initiative mais présente bien d'autres particularités.

Initié en 2000 dans le même temps qu'Opus XXI, ce projet d'académie ne part pas d'une structure qui engagerait un Ensemble spécialisé pour répondre à ses objectifs, mais à l'inverse, d'un groupe de musiciens à la grande expérience.

Cette Académie ne fonctionne pas par session mais sur la durée d'une année universitaire, afin d'être en phase avec les institutions d'enseignement supérieur et naturellement de pouvoir répondre aux exigences induites par le partenariat avec la Hochschule de Frankfurt, maître d'œuvre du projet.

Retenus sur dossier, les jeunes compositeurs sont immergés dans une « assemblée de musiciens » puisque l'Académie concerne aussi des instrumentistes, un chef et un ingénieur du son.¹⁵⁸ Ainsi, les compositeurs sont-ils dans une situation d'atelier permanent sur une année au sein d'une « promotion » où ils sont inclus.

Ils écrivent pour les instrumentistes recrutés avec lesquels ils travaillent en relation directe, comme avec le chef et dans le cas de projets mixtes, l'ingénieur du son.

Les musiciens de l'Ensemble Modern interviennent comme tuteurs dans les divers ateliers où s'opère l'écriture et se réalisent les expérimentations.

Les compositeurs doivent écrire deux pièces, l'une pour l'Ensemble et l'autre pour un dispositif de musique de chambre n'excédant pas cinq musiciens. L'entrée de l'orchestre symphonique de la Hessischer Rundfunk dans le projet ne modifie que sensiblement l'organisation interne de l'Académie.

Il est seulement prévu de recruter quatre compositeurs sur une période de deux ans afin d'offrir un temps plus long à l'écriture et à la connaissance de l'orchestre.

¹⁵⁸ En 2010, le groupe de stagiaires a été porté à 14 soit : deux compositeurs, 10 instrumentistes, un chef d'orchestre et un ingénieur du son.

B/ L'Ensemble Aleph

Créé en 1983 l'Ensemble Aleph est composé de six solistes auxquels s'ajoutent selon les programmes des instrumentistes invités. Il est autogéré en collectif d'interprètes et se définit comme un laboratoire dédié à la création.¹⁵⁹ Comme les Académies de l'Ensemble Modern et Opus XXI, en 2000, l'Ensemble Aleph a initié un projet qui a pris la forme d'un « Forum international » biennal, visant à accompagner l'insertion professionnelle des jeunes compositeurs.

Organisé par un ensemble d'interprètes dans la même dynamique d'action que l'Ensemble Modern, ce Forum se présente un peu comme un concours de composition qui ne serait pas sanctionné par une ou des distinctions, mais ouvre la possibilité d'être accueilli en résidence sur deux semaines.

Après un appel à partitions, relayé par les centres de documentation, les universités, les écoles supérieures, Aleph reçoit entre 80 et 120 œuvres. Les membres de l'Ensemble lisent tous les envois et sélectionnent 10 à 12 partitions. Un dernier vote permettra de retenir selon la qualité des envois entre huit et onze compositeurs qui seront invités en résidence sur deux semaines. L'examen des curriculum vitae des soixante compositeurs invités sur l'ensemble des Forums, témoigne d'une réelle expérience et souvent d'un début de carrière.

Ayant choisi les compositeurs, l'Ensemble a engagé sa responsabilité et ainsi créé les conditions d'un rapport de travail fondé sur la confiance et l'échange.

Conscient que son œuvre sera travaillée et jouée dans les meilleures conditions, le compositeur n'est pas dans une attitude défensive vis-à-vis de l'interprète. Il peut alors prendre le risque d'une mise en cause et revoir des éléments qui ne le satisfont pas, expérimenter ou tester d'autres solutions, développer de nouvelles idées et parfois même, questionnant son écriture par le « faire ensemble », selon la belle expression de Luigi Nono, en extraire des savoirs nouveaux, précieux pour une autre pièce à venir.

Se structure alors entre le compositeur et les interprètes une véritable situation d'atelier où pour la meilleure exécution possible de l'œuvre, la recherche est partagée. Les partitions sont travaillées chaque jour et un cycle de conférences permet aux compositeurs résidents sur la session, de présenter leurs travaux comme leurs démarches.

En collaboration avec le CDMC, Aleph édite pour chaque session, un « Carnet de bord » intégrant les enregistrements des pièces sur CD, mais aussi des entretiens portraits de chaque compositeur réalisés par Makis Solomos, et des crédits photographiques. Outil précieux de

¹⁵⁹ « Travailler la prise directe avec la musique la plus récente pour provoquer des confrontations entre des esthétiques différentes - et parfois opposées - de l'évolution de l'écriture à l'échelle mondiale représente un axe fort de la recherche menée au sein du collectif d'interprètes. » Carnet de Bord, Ensemble Aleph, 3^{ème} Forum international des jeunes compositeurs. Coédition CDMC/Ensemble Aleph Paris, 2004.

communication avec les partenaires du milieu musical et lien entre les générations de compositeurs, cette idée peu présente dans les diverses Académies a fait ses preuves. Elle participe de la stratégie de suivi mise en place par Aleph, qui édite un journal communiquant des informations sur le déroulement de leur carrière et entretient avec plusieurs compositeurs issus des Forums un contact actif de programmation ou de production sur projets.

Après dix ans d'existence, le « Forum international des jeunes compositeurs » est désormais perçu comme une tête de réseau riche de plus de vingt membres en Europe constituant le LIEU (Laboratoire Instrumental Européen). Par la multiplication des échanges que ce nouveau réseau permet entre les ensembles - parfois associés pour la réalisation de projets de création ou de reprise nécessitant un instrumentarium plus large - Aleph est résolument engagé dans une dynamique de circulation des œuvres qui accroît considérablement les effets de sa politique d'insertion en faveur de la jeune création.

C/ Un collectif de compositeurs : Sphota

Alors que les milieux du théâtre, de la danse mais aussi du jazz et des musiques improvisées ont choisi depuis longtemps la structuration en compagnies ou en collectifs comme mode de fonctionnement, ce principe, adopté un temps par quelques studios de création a trouvé peu de terrains d'application chez les compositeurs. Les raisons en sont connues, mais le projet Sphota qui nous a semblé intéressant de considérer dans notre étude, peut être apprécié comme une des réponses possibles.

Pensé et conçu en 2000 par Benjamin de la Fuente, Benjamin Dupé, Samuel Sighicelli, avec la participation active de Mathieu Fèvre et Mié Ogura, Sphota est une compagnie musicale de création collective qui s'appuie à la fois sur l'expérimentation vivante et sur l'écriture pour inventer de nouveaux rapports entre la musique, la scène et les publics.

Au-delà du projet et de sa mise en œuvre, la création de ce collectif a agi comme un processus d'auto insertion de chacun de ses membres sur des aires esthétiques composites. Pour répondre à ce qui définit leur engagement de créateurs, les compositeurs du collectif ont créé leur structure.

Lauréats du CNSMD de Paris, en composition mais aussi en improvisation générative et pour l'un d'entre eux en improvisation modale, les membres de Sphota sont animés par une volonté de travail en équipe et de partage des connaissances, rendue prégnante par la nature même de leur projet. Ils souhaitent mettre l'écriture et l'improvisation au service de la notion de spectacle et explorer d'autres concepts de représentation permettant de créer de nouveaux rapports avec le public.

L'électroacoustique, l'informatique, mais aussi la lumière, la scénographie, la mise en espace sont convoquées pour la réalisation d'œuvres qui peuvent mêler à l'écriture contemporaine, les

influences du rock et de la scène électronique. Selon la nature des projets, des partenariats de travail se nouent avec des musiciens, acteurs, chorégraphes, danseurs, qui travaillent avec le collectif sur le temps de la création.¹⁶⁰

Sphota s'est constitué en association selon la loi de 1901. Les tâches de gestion courante sont partagées entre les membres du collectif, mais celles qui relèvent du domaine de la production sont confiées à un administrateur engagé sur un plein temps. Sur chaque projet produit par un festival ou tout organisme, une part est prélevée pour le fonctionnement de la structure.

S'il y a interaction des réseaux de chacun au profit du collectif, les carrières personnelles s'effacent au profit de la structure et de ses projets.

Outre ce qui caractérise son mode de fonctionnement, l'originalité de Sphota réside dans le fait qu'il ne se définit pas comme un « ensemble spécialisé de plus, mais comme un concept ouvert ».

2.3 Les outils de l'insertion

Dans la première partie de notre étude consacrée à la formation des compositeurs, nous avons vu comment en Europe, dans une démarche commune d'insertion, des partenariats pouvaient s'établir entre des structures d'enseignement supérieur et des lieux ou institutions de production ; festivals, orchestres et ensembles spécialisés professionnels.

En France, les orchestres symphoniques comme les institutions lyriques ont des liens soutenus avec les institutions d'enseignement supérieur pour l'emploi et l'insertion des jeunes instrumentistes, qui constituent un réservoir de compétences disponibles, pour les remplacements et le recrutement de musiciens supplémentaires. Ces liens sont plus ténus ou inexistantes pour ce qui pourrait fonder une politique concertée d'insertion du jeune compositeur.

Ce sont les Ensembles, les studios, les centres nationaux de création mais aussi les scènes nationales et les festivals, par le biais de résidences, de concerts dédiés, de commandes, de contrats spécifiques, qui constituent les éléments émergents d'un réseau où une politique d'insertion a sa place.

A/ Les ensembles, les studios et les centres nationaux de création

C'est un fait, le niveau de collaboration entre les ensembles et les studios de création est en

¹⁶⁰ In entretien, Benjamin de la Fuente : « Dans les projets de Sphota, la musique allie un travail sur le timbre et la dramaturgie (hérité de la musique contemporaine) à une quête de l'énergie et de "l'énonciation" (inspirée du rock et des musiques traditionnelles.) Combinant plusieurs langages musicaux, elle fait sonner ce qu'il y a entre eux, par une écriture qui joue avec les différentes perceptions culturelles du son et du musical. En confrontant le musicien et son corps sur le plateau, l'instrument et les technologies, la musique et d'autres champs artistiques, Sphota envisage sa musique comme un tout (son, geste et mouvement), inventant peu à peu un parler pluridisciplinaire autour de la notion de vibration, de résonance. »

développement constant. La présence de l'électronique et du temps réel entrant dans l'écriture de nombreuses œuvres, a certes conduit à cette nécessité, mais le développement et la souplesse d'utilisation des nouveaux outils électroniques et informatiques a aussi largement contribué à ce rapprochement. De plus les studios, pour ce qui concerne les centres nationaux de création ont tous développé une importante politique de production de concert souvent organisée en festivals où les ensembles trouvent naturellement leur place. La création en 2009 de « Futurs Composés – réseau national de création musicale », dans ses objectifs comme ses réalisations rend parfaitement compte de cette évolution. C'est une situation nouvelle, qui peut être favorable à la création, la circulation des œuvres, l'insertion des jeunes compositeurs.¹⁶¹

Les Ensembles - bien que leur implantation géographique soit majoritairement située en Ile-de-France – et les studios, fortement décentralisés, constituent un des réseaux de diffusion et de production les plus importants d'Europe.

La capacité qu'auront les uns et les autres à mettre en synergie leurs actions et à établir des liens avec les structures de formation, pour ancrer leur action auprès des jeunes générations de créateurs sera déterminante pour affirmer une identité forte, dans le contexte fort concurrentiel européen et mondial.

Il faut tout mettre en œuvre pour que chaque classe de composition, existante ou à venir dans les CRD, CRR et les nouveaux pôles supérieurs de formation, puissent initier des accords de partenariat inscrits dans les cursus, avec les ensembles et les studios.

L'IRCAM, avec le CNSMD de Paris, le GRM, avec l'université Paris Est de Marne la vallée, l'ACROE avec l'université de Grenoble, le GMEM et le MIM avec le CEFEDM Sud, le CRR et l'université de Provence (image et son), Le CIRM avec les universités de Nice, de Berkeley et le CRR, le GMEA D'Albi et le CRD, CESARE avec le CRR de Reims, la Muse en circuit avec le conservatoire de Vitry et le pôle d'Aubervilliers la Courneuve, et bien d'autres centres, mais aussi des ensembles comme Accroche notes, l'Itinéraire, Línea, Ars Nova, qui sont intervenus sur des sessions de formation, sont autant d'exemples d'une démarche déjà effective qui devraient entrer dans un cadre statutaire commun, quelle que soit la nature et la spécificité des accords de partenariat.

Les entretiens avec les jeunes compositeurs portant sur la politique des ensembles témoignent d'une réelle lucidité et convergent sur des points identiques. Ils louent la grande qualité des interprètes, leur connaissance et maîtrise des divers langages, leur capacité à obtenir

¹⁶¹ Pour les ensembles musicaux spécialisés de musique contemporaine et jazz – les deux modes d'expressions intéressent les jeunes créateurs – nous renvoyons à l'excellente étude comparée SACEM/CDMC de 2009, rédigée par Olivier Bernard.

rapidement un résultat, leur culture instrumentale et leur engagement, dans des situations de production parfois tendues par la réduction des moyens.

Les compositeurs étrangers sont notamment conscients de la richesse que constitue l'extrême diversité esthétique couverte par les Ensembles dans ce que révèlent leurs programmations. Les compositeurs français, et principalement ceux qui souhaitent travailler dans le domaine des œuvres mixtes nécessitant la présence d'un studio et d'instrumentistes, s'inquiètent toutefois de la permanence d'une situation qu'ils qualifient « d'hégémonisme parisien » - ce serait plutôt un « hégémonisme francilien » - mais qu'ils perçoivent comme pénalisant pour leur insertion.¹⁶² Il y a en effet moins de studios que d'ensembles à Paris. À titre d'exemple, le Centre national de création, la Muse en circuit qui gère aussi un festival « Extension » est saturé de demandes venant des compositeurs mais aussi des ensembles, et l'IRCAM, même si les raisons sont différentes est dans la même situation.

Dans la mesure où le réseau des studios de création est plus décentralisé, les jeunes compositeurs disent souvent préférer monter des projets dans ces Centres en région qui offrent un temps large de travail, une bonne souplesse d'utilisation des lieux et une assistance réactive par les personnalités qualifiées présentes. Le lieu d'accueil - le studio - étant physiquement repéré, peuvent plus facilement s'agréger des compétences de musiciens solistes implantés à proximité (professeurs de conservatoires, musiciens d'orchestre, musiciens issus du rock, du jazz, de la scène des musiques improvisées), qui seront regroupés en « Ensemble » pour les besoins de la production.

On constate alors que même si des solutions sont trouvées - la création se nourrissant de la nécessité - les problèmes générés par une quasi absence de politique concertée et raisonnée d'aménagement du territoire pour l'implantation de pôles de création (ensembles et studios), constituent un frein important à la professionnalisation du jeune compositeur. La création de classes de composition, liée à l'émergence des pôles supérieurs en région souffrira aussi du même handicap.

Mais les jeunes compositeurs posent aussi la question de la direction artistique des ensembles, dont les projets d'invitation ou de commandes ne leur paraissent pas toujours parfaitement cernés et clairs.¹⁶³ Ils insistent sur la relative difficulté d'obtenir une « primo commande » et de pouvoir travailler sur un projet avec un temps suffisant de collaboration, qui permettrait d'approfondir leurs recherches comme de développer leur métier, leur savoir-faire.¹⁶⁴

¹⁶² En 2008 sur 35 ensembles spécialisés recensés, 18 étaient implantés en Ile-de-France.

Cf. annexe : enquête SACEM/CDMC 2009

¹⁶³ Dans nos entretiens, il a été fait référence aux « phénomènes de mode » et au « suivisme » dont seraient victimes des directeurs artistiques d'ensembles, plus soucieux de « placer un programme » que d'en défendre la cohérence esthétique, d'où des difficultés de positionnement pour les jeunes compositeurs conduits à les solliciter.

¹⁶⁴ Ce sentiment est à mettre en regard avec le point de vue de compositeurs et professeurs de composition qui

Pour le jeune compositeur, s'insérer c'est avoir la possibilité de créer.

La professionnalisation - l'insertion mais aussi l'accroissement du savoir-faire que donne l'expérience - passe par l'écriture, la composition. Ce que nos entretiens traduisent ne se réfère pas à un autre désir : « je veux composer », mais ils révèlent aussi l'inquiétude d'un temps condensé - il faut écrire vite - qui contraint l'imagination à se mouvoir dans un espace trop étroit.

Comme les ensembles, les studios et les centres nationaux de création musicale (CNCM), aidés par le ministère de la culture et de la communication, ne sont pas issus d'une volonté politique, soucieuse de répartir des structures de création dans une dynamique d'aménagement du territoire. Nés par la volonté de compositeurs souvent organisés en collectifs, ils ont aujourd'hui développé un champ d'action considérable dont le rayonnement, pour les sept centres labellisés depuis 1996, a atteint une réelle dimension internationale.¹⁶⁵

Telles qu'elles sont définies, les missions et les charges sont très proches de celles qui régissent les centres dramatiques ou chorégraphiques nationaux, et les CNCM couvrent dans leur domaine un champ d'activité analogue, qui va de la recherche à la création, la production et diffusion des œuvres, tout en incluant l'accueil de créateurs en résidence et des activités d'enseignement.

En regard des dix-neuf centres chorégraphiques nationaux, les sept centres nationaux de création musicale ne peuvent être perçus que comme des structures émergentes au sein d'un ensemble de studios beaucoup plus large aux moyens et aux actions plus modestes.

Mais qu'ils soient ou non subventionnés par les DRAC selon la procédure d'aide aux compagnies et ensembles musicaux, ces studios constituent autant de pôles de création, de diffusion et pour certains de recherche, précieux pour les jeunes compositeurs qui trouvent ainsi un espace où souvent se réalise et se produit leur premier projet de création sur des terrains esthétiques très différenciés. Majoritairement situés en région,¹⁶⁶ ces studios sont dans une situation de grande fragilité. Aux contraintes de locaux nécessitant un environnement acoustique adapté, s'ajoutent celles d'un équipement technologique dont il faut régulièrement actualiser les données. L'appui et l'aide des collectivités locales sont, dans presque tous les cas,

pensent que « *la formation compte moins que la surenchère des propositions de création* », que « *le milieu s'auto nourrit de la seule nouveauté* », ou que « *Tout le monde écrit pour 1h30 de répétition* ». Au-delà du seul désir de provocation que peuvent traduire ces propos, il semble que ceux qui ont la responsabilité comme enseignants, d'accompagner les premiers pas d'une carrière, s'inquiètent du danger de surexposition qui guette trop tôt le jeune compositeur. Cela peut l'amener à produire, sans recul suffisant sur son travail, et à épuiser ou réduire son imagination créatrice.

¹⁶⁵ Le Grame (Lyon), Césaré (Reims), le Gmea (Albi), La Muse en circuit (Alfortville/Paris), le Cirm (Nice), l'Imeb (Bourges), le Gmem (Marseille) ont à ce jour obtenu le label de Centre national de création musicale. Un cahier des missions et des charges établi en 1996 par le MCC et actualisé en 2009 définit le cadre de leurs activités.

¹⁶⁶ Les studios, SCRIME à Bordeaux, MIA à Annecy, La Grande Fabrique à Dieppe, Delta P à La Rochelle, SAM à Toulouse, MIM à Marseille, ACROE à Grenoble ont développé des projets de création, de résidence, de festival et de production, mais aussi de recherche en lien avec le secteur universitaire (SCRIME/université de Bordeaux, ACROE/Université de Grenoble).

déterminants pour leur survie et en quelques cas, ce soutien « local » n'est d'ailleurs pas suffisant s'il ne s'accompagne pas d'aides de la DRAC.

Presque toujours associés à d'autres structures de production ou de création - la faiblesse de leur budget en fait une obligation - ces studios sont pourtant générateurs de commandes et offrent dans le cas de projets croisés, des possibilités d'apport en industrie déterminantes pour leurs réalisations.

Par leur action, leur souplesse de fonctionnement, leur faculté d'adapt

ation et leur bonne insertion sur des terrains culturels mais aussi socio-économiques complexes, ils constituent une première plateforme de création et d'insertion professionnelle, dont les rôles et fonctions sont précieux dans le cadre de la mise en œuvre d'une politique concertée à l'échelle du pays pour l'insertion professionnelle des jeunes créateurs.

Le nombre de CNCM n'atteint pas le seuil critique suffisant pour que l'on puisse considérer qu'il constitue, selon une volonté politique d'aménagement du territoire, un réseau à l'égal de celui des Centres dramatiques et Chorégraphiques nationaux. Pourtant, les pays voisins, ou l'étranger plus lointain, qui perçoivent chaque Centre comme autant de têtes de réseau émergentes de l'ensemble des studios existants sur le territoire, livrent – même si cela ne traduit pas la réalité – une information intéressante.

Il semble que ce sentiment, cette perception, traduise une appréciation globale, ordonnée autour d'un concept souvent évoqué « d'école française de l'électroacoustique et de l'informatique musicale » et ceci, au-delà de l'importance des studios comme de la diversité de ce qui caractérise leurs engagements artistiques. La sensation de cohérence exprimée par nos partenaires étrangers, vient de l'expression artistique même, de ce qui la nourrit et non de son organisation et implantation sur un territoire national. Mais de cela peut-on se satisfaire, tant on sait que ce rayonnement est plus que jamais aujourd'hui lié - par la pérennisation des moyens mis en œuvre - à la solidité des fonctionnements structurels, dans un secteur où les développements technologiques ont exacerbé les situations de concurrence.

Outils collectifs, centres de ressources, espaces de création de recherche et de production, lieux d'échange et de transfert des savoirs, les CNCM jouent un rôle considérable dans les démarches de professionnalisation du jeune compositeur.

Ils ont notamment initié une politique de commande qui a pu être élargie jusqu'à l'exercice 2010 par l'octroi d'une aide spécifique d'un montant de 16000€ attribuée à chaque centre.

Sur l'ensemble des sept centres nationaux, cette dotation représentait environ 20% du budget global des commandes d'État.

Depuis mars 2010, la DGCA a proposé à chaque CNCM une dotation ramenée à 8000€, non prélevée sur le budget des commandes d'État. Les centres auront la possibilité de déposer des

dossiers de commande auprès de la commission pour les compositeurs associés à leurs projets de création.¹⁶⁷

Dès leur fondation, les studios, dont sont issus aujourd'hui les centres nationaux ont initié puis développé une politique de commande. Financées sur fonds propres, ces commandes bien que peu rémunérées ont souvent constitué pour les compositeurs le premier acte d'une professionnalisation à venir.

Dans leur principe de fonctionnement, les CNCM ont conservé cette démarche. L'attribution en sus d'une dotation spécifique significative permettait à la fois d'accroître le nombre de « primo commandes » et de les mieux rétribuer.

Si l'on ne considère que ce point, la nouvelle mesure souhaitée par la DGCA envers les centres, inquiète les jeunes compositeurs qui trouveront plus difficilement, par la seule réduction de cette « délégation de décision » offerte à un studio, la possibilité de vivre un rapport direct entre un projet et un commanditaire, capable d'offrir un outil de réalisation sur la durée.

Certes, d'autres opportunités existent et les centres coproduisent souvent en partenariat avec des Ensembles spécialisés des productions dont ils partagent le financement incluant la commande. Sur l'ensemble des sept centres, notre évaluation porte sur un volant annuel de dix à quinze commandes par an engagées sur fonds propres. Ce n'est pas négligeable si l'on considère en sus les offres de résidence souvent longues et l'accompagnement de projets auprès des compositeurs mais aussi des ensembles, qui ne pourraient se réaliser sans appui et aide technologique.¹⁶⁸

L'association CNCM et Ensemble spécialisé est pour les directeurs de centres une question récurrente. Leurs implantations respectives ne résultant pas d'une volonté politique concertée d'aménagement du territoire, seuls sur les sept CNCM, le GRAME et La Muse en circuit peuvent travailler et collaborer avec des ensembles situés sur la même aire géographique, dont la qualité répond aux exigences professionnelles. Pour un centre comme le CIRM, qui organise un important festival annuel, la solution consiste à créer des situations d'atelier par l'invitation d'instrumentistes en résidence en présence du compositeur. Nous l'avons vu, cette situation a ses vertus. Toutefois, seul un ensemble peut inclure dans sa programmation une pièce qu'il aura créée dans le cadre d'une politique de reprise, ce que ne pourra faire un groupe d'instrumentistes invités qui n'a pas d'identité propre, quelle que soit la qualité de chacun de

¹⁶⁷ Outre les difficultés liées à l'annulation de commandes déjà formalisée auprès des compositeurs, ou à un financement non prévu sur fonds propres pour honorer les engagements quand cela a été possible, les directeurs de centre que nous avons rencontrés nous ont fait part de leur inquiétude et signalé qu'ils ne comprenaient pas ce qui fondait objectivement cette nouvelle mesure. Satisfaits par l'accord initial qui les responsabilisait pleinement et conférait plus de souplesse et de réactivité dans l'élaboration et le montage des projets, ils disent interpréter cette nouvelle mesure comme un facteur pénalisant notamment dans l'accompagnement par la commande des nouvelles formes de création.

¹⁶⁸ Les Centres nationaux accueillent souvent des compositeurs sur des résidences longues d'une année ou plus. Ce fut le cas pour Roland Auzet, Thierry Balasse, Cyril Hernandez et Sébastien Roux à La Muse en circuit.

ses membres. Ce qui est vrai à Nice l'est aussi à Reims, Albi, Bourges ou Marseille.

Inviter un Ensemble spécialisé constitué, même dans le cadre d'un accord de coproduction, génère des coûts importants. Entrant dans une logique de festival, ce type d'invitation est souvent pour la direction artistique une nécessité, mais cela ne répond pas aux besoins des compositeurs accueillis par les Centres, obérant ou interdisant la mise en œuvre de projets pourtant souhaités par les deux parties. C'est un fait, le studio ou le Centre de création représente pour bon nombre de compositeurs, le lieu symbolique d'accompagnement propice à une démarche d'insertion.¹⁶⁹

Atelier d'écriture où se confondent création et réalisation, mais aussi atelier où l'on peut ne pas être seul (le réalisateur en informatique musicale et l'ingénieur du son sont des partenaires potentiels ou parfois obligés) et espace physiquement repéré, il oblige le compositeur à inscrire son travail sur la durée.¹⁷⁰ Mais le studio, le Centre, est aussi vécu par le jeune compositeur comme une « structure interface », susceptible de porter et accompagner un projet vers les Ensembles, les producteurs et les festivals. La réduction des financements et aides au projet les amène à contacter directement ces structures, qu'ils présentent comme seules susceptibles de répondre à leur nécessité.¹⁷¹

B/ Le GRM

Groupe historique, créé voici plus de cinquante ans, le GRM a un statut particulier et occupe une place à part dans le réseau des studios de création et de recherche en France. Intégré depuis 1975 à l'Institut national de l'audiovisuel avec lequel il a des obligations contractuelles, le GRM produit entre 20 et 25 nouvelles œuvres par an, organise une saison publique de 17 à 25 concerts et réalise des émissions pour un temps d'antenne qui oscille entre 50 et 80 heures. Il conduit une politique d'édition discographique et commande des œuvres réalisées dans ses studios de composition et de production.¹⁷²

Au sein de Radio France, le GRM qui gère techniquement et artistiquement ses propres studios, avec une obligation contractuelle de production d'émission, constitue pour les compositeurs à la fois un outil privilégié, un espace d'accueil et une tribune d'expression

¹⁶⁹ In entretien, Tom Mays : « *Tout travail dans un studio même sur un temps court est assimilable à une mini-résidence. Il faut s'installer...* »

¹⁷⁰ Ce que permet le studio - l'installation dans la durée - se retrouve certes avec les ensembles dans le cadre de résidences ou de projets innovants comme celui d'Aleph ou de l'Ensemble Modern (c. f. supra) mais, pour les compositeurs, la perception en est différente. Peut-être parce que ce type de rapport avec un ensemble spécialisé est encore perçu dans sa rareté alors que c'est la règle dans un studio.

¹⁷¹ François Paris directeur du CIRM et du festival des MANCA, et David Jisse, directeur de la Muse en circuit et du festival Extension, nous ont fait part dans les entretiens d'un effet « Candidature spontanée » du jeune compositeur envers les Centres qui sont sur-sollicités, souvent en urgence, pour l'accompagnement de projets qui n'ont pu trouver d'aide institutionnelle ou privée.

¹⁷² Autour des compositeurs Christian Zanessi, Yan Geslin et Evelyne Gayou, qui sont les membres les plus anciens dans le groupe, Emmanuel Favreau, Adrien Lefevre et Dominique Saint Martin sont respectivement responsables de la recherche, du développement, du web et de ses applications. Philippe Dao, François Bonnet, Alexandre Bazin et Jean Baptiste Garcia ont en charge les productions en concerts et en studio.

importante.

Un volant de 45000€ est attribué chaque année aux commandes en « primes d'inédit » et 20% de cette somme est dévolue aux jeunes compositeurs de moins de trente ans. Le montant de 2000 à 2500€ attribué à ces projets qui constituent souvent des « primo commandes » n'est pas élevé, mais il permet un premier accès aux studios et il est abondé, dans le cas d'une diffusion à l'antenne, par les droits audiovisuels.

Depuis 2005, le festival « Présences électronique », joue un rôle de renouvellement du public important pour le Groupe mais aussi pour la scène live-électronique française qui trouve dans cette manifestation une forme de reconnaissance et une scène ouverte à la jeune création. Ce festival en pleine évolution a rapidement modifié l'image du GRM à l'étranger, le lien improvisation/composition électroacoustique étant plus immédiat que pour la scène instrumentale traditionnelle.

Depuis sa création, par le double prestige des créateurs qui y ont œuvré et de sa position au sein d'une radio nationale, le GRM a constitué un modèle de référence pour bon nombre de studios français qui ont implanté et structuré en région des unités analogues autour de collectifs de compositeurs, et créé parallèlement des unités d'enseignement dans les conservatoires. Des jeunes compositeurs invités, mais aussi des étudiants retenus sur des sessions de stage, ou ayant dès 1968 intégré la première classe d'électroacoustique conduite par Pierre Schaeffer au CNSMD de Paris et de nombreux compositeurs originaires d'Amérique latine, d'Espagne, d'Italie mais aussi d'Angleterre du Canada et des pays de l'Est, ont transposé de retour dans leur pays, cette culture de l'électroacoustique, dans des studios de radio ou des studios universitaires.

En France, implantées depuis plus de trente ans, les structures fondatrices, aujourd'hui Centres Nationaux de Création, ont développé leur action dans un premier temps, en référence au « modèle » GRM. Certes, cette situation a beaucoup évolué. La multiplication des studios et des centres en France, l'évolution technologique, le nombre et la vitalité des échanges avec les structures de même type à l'étranger, la mobilité des compositeurs ; tout cela a considérablement transformé la démarche du Groupe et amené à définir sa politique de production, de création comme de recherche, autour de nouveaux principes d'évolution. La création du festival « Présences électronique » va en ce sens. Demeure la spécificité d'un groupe de recherche qui, attaché à une radio nationale, est producteur d'émissions sur le patrimoine et la création musicale contemporaine. L'intérêt stratégique d'une telle position n'échappe pas à la jeune création et en cela, la pression de la demande est forte qui voudrait que dans le cadre des échanges de programmes radios internationaux, la politique de production à l'antenne du GRM puisse intégrer cette dimension pour la diffusion des œuvres dans les pays de l'espace européen.

a) La recherche

Affirmée dans l'intitulé même de la structure, la recherche a toujours constitué pour le GRM un pôle important d'activité. Toutefois, lors des entretiens, les jeunes compositeurs ont évoqué un manque de lisibilité ou d'information sur les nouveaux projets et leur développement.

Au-delà de ce qu'ils perçoivent et nomment comme « l'axe historique » de la recherche au GRM que l'on peut répartir en trois champs - GRM tools, l'Acousmographe (représentation et analyse son/musique) et ce qui en découle, le processus de structuration automatique de contenus (outil d'aide au « découpage » de la musique lié à l'analyse du signal dans la logique d'une problématique de radio) - ils souhaiteraient un développement de projets autour de la relation son/image (radio/télévision) où ils pourraient trouver des éléments propices à une collaboration effective.¹⁷³

Beaucoup pensent que dans le domaine de la recherche, le GRM, qui a un positionnement différent de l'IRCAM devrait mieux affirmer sa complémentarité, et que des projets pourraient se concevoir en synergie avec les différentes équipes présentes dans les Centres nationaux, ce qui permettrait notamment de multiplier et affiner les procédures de validation.

La fonction élargie de direction de Daniel Teruggi peut répondre à ces attentes. En effet, à ses responsabilités de directeur du GRM et du département recherche, sa position de directeur adjoint du pôle enseignement/recherche de l'INA fort de 25 chercheurs étend considérablement le champ des possibilités d'investigation prenant en compte la problématique du rapport son/image.

Dans la même logique, au sein de l'INA, sa fonction de co-direction avec Marie Claire Amblard du pôle recherche/enseignement et formation professionnelle, constitue un élément d'importance pour le rayonnement des activités du groupe dans ces domaines. Jeunes compositeurs et enseignants de cette discipline, sur le terrain de leurs pratiques, pourraient être alors associés plus largement dans le cadre de contrats de recherche aux divers travaux.¹⁷⁴

b) La formation supérieure

En 1965, la nomination de Pierre Schaeffer comme professeur de composition électroacoustique au CNSMDP, a amené le GRM à définir un projet de formation, pour des étudiants en composition qui n'avaient aucune expérience en ce domaine. Le conservatoire n'étant pas équipé, les cours et ateliers se déroulaient au Centre Bourdan où étaient implantés les studios historiques du groupe qui au milieu des années 1975 gagna ses locaux actuels

¹⁷³ Il semble que par ce souhait, la jeune génération fasse référence aux projets qui réunissaient à la fin des années 1960 un compositeur du GRM et un réalisateur de film, tel que l'a illustré la série « Les grandes répétitions » placée sous la houlette de Pierre Schaeffer et réalisée par Gérard Patris et Luc Ferrari.

¹⁷⁴ C'est une « ouverture » souhaitée à la fois, par des enseignants de la composition qui souhaitent réfléchir à leur pratique dans le cadre de protocoles de recherche et des jeunes compositeurs, préoccupés par la réalisation de nouveaux outils fonctionnels que les stratégies de formation permettent de tester autrement.

dans la maison de Radio-France. Cette double filière de formation ainsi présente dans le cursus de composition du CNSMDP et constituant une première en Europe, a eu une influence considérable sur la génération des jeunes compositeurs de cette époque.

Au début des années 1980 cet accord ayant été dénoncé par les deux parties, le GRM - pourtant pionnier dans ce domaine et alors que de nombreuses classes susceptibles d'alimenter un cycle de formation supérieure avaient vu le jour en France et à l'étranger - cessera de collaborer à cette activité de formation.

Avec le recul du temps, nul doute que ce qui s'apparente à une perte de contact avec les jeunes générations de créateurs par le vecteur de l'enseignement ait aussi constitué une perte pour la structure dont il est difficile d'évaluer les effets et cela, même si un membre important de l'équipe comme Yan Geslin est aujourd'hui professeur associé de composition au CNSMDP.

Il aura fallu attendre près de vingt ans pour que le GRM renoue avec l'enseignement supérieur en proposant un Master professionnel : « Acousmatique et art sonore », par convention avec l'université Paris Est de Marne la vallée. Ouvert à une promotion de douze étudiants en alternance dès la rentrée de septembre 2011, ce Master est présenté comme un point fort du pôle Art/sciences.¹⁷⁵

Il sera intéressant de suivre l'évolution de ce projet et d'en analyser les avancées, en regard des nouvelles possibilités d'insertion que cet enseignement pourra apporter à la jeune création.

C) Les commandes et résidences ; les festivals.

a) Les commandes, constat et propositions

Par nature, la provenance et les sources d'octroi d'une commande à un compositeur pour l'écriture d'une œuvre peuvent être très diversifiés. Dans les faits, en France, la commande d'État constitue le moyen le plus important de soutien de la création musicale par le principe de l'aide directe. Les commandes liées à la seule volonté des structures : scènes nationales, festivals, scènes lyriques, ensembles, studios, comme celles qui émanent du secteur privé : fondations, entreprises, actions de mécénat, existent mais sont trop peu nombreuses.¹⁷⁶ De plus, elles entrent souvent dans des processus de coproduction avec des structures associées où le financement public n'est pas absent.

Cette procédure de la commande d'État pour une œuvre musicale, sur laquelle nous ne

¹⁷⁵ À noter que dans l'énoncé de ses attendus tels qu'ils nous ont été relatés, le projet de formation est assez proche de celui développé par l'université de Grenoble et l'ACROE.

¹⁷⁶ « La culture de l'aide » octroyée par les pouvoirs publics est telle en France, qu'il est fréquent qu'un soliste de grand renom sollicite un compositeur « ami », pour l'écriture d'une œuvre, sans lui proposer de rémunération. Bon nombre de compositeurs et pas seulement de la jeune génération relatent ce type de situation en soulignant que le même interprète n'aurait pas la même attitude envers un autre membre de la communauté des artistes, plasticien, architecte, photographe etc...

reviendrons pas dans cette étude, a fait l'objet de nombreux articles, ouvrages ou commentaires. Elle est un des éléments essentiels de « la culture française » dans le dispositif complexe des aides à la création.¹⁷⁷

C'est un fait, le ministère de la Culture demeure le premier commanditaire d'œuvres musicales en France.

Depuis 2003 où est intervenue une revalorisation, le budget moyen annuel consacré à l'attribution des commandes est d'environ 750000€. De 2000 à 2008, l'âge moyen des compositeurs au moment de la commande est de 42 ans et depuis 2001, les « primo-bénéficiaires » (compositeurs n'ayant jamais bénéficié d'une commande avant celle accordée), sont près de 35%.

Le dispositif joue bien son rôle d'aide à l'insertion professionnelle et l'on sait que l'obtention d'une première « commande d'État » est vécue par le jeune compositeur comme une étape importante dans sa carrière.

Demeure la question du nombre de commandes et de leur niveau de financement.

Pour la même période, les données statistiques recueillies montrent que le nombre total de commandes accordées par la commission et hors commission oscille de 80 pour l'année 2007 à 97 pour l'année 2003. Le nombre de commandes accordées par la commission est de 68 en 2000 et de 48 en 2008 alors que celui des commandes attribuées hors commission est, respectivement pour les mêmes années, de 19 et 40. Il semble que l'aide dévolue aux centres nationaux de création musicale pour l'initiation de leur propre politique de commande explique cette augmentation sensible des attributions hors commission. Toutefois la réduction de cette aide pour 50% du montant en 2010 (cf. supra) va amener les Centres nationaux à solliciter directement la commission ce qui inversera la tendance et rendra plus difficile la pertinence d'appréciation en regard de la nature profonde du projet.

Si l'on considère la répartition des crédits par catégories, on constate que plus de 45% de la dotation est affecté aux œuvres pour ensembles instrumentaux, petits effectifs ou solo. Le barème indicatif en vigueur en 2008 donne pour les pièces allant du solo à l'ensemble de 25 musiciens une fourchette de rémunération dont la variation est de 6500€ à 14000€, pour des durées comprises entre 8mn à 25mn. Ces petits ensembles instrumentaux qui ont peu de moyens ne peuvent abonder le montant de la commande sur leur budget propre, ce qui serait pourtant nécessaire pour répondre aux difficultés économiques auxquelles sont confrontés les compositeurs. Or, peu d'œuvres sont reprises et génèrent ainsi des droits qui pourraient combler cette lacune. Cette situation n'est pas identique pour les commandes d'œuvres

¹⁷⁷ Alain Surrans : « La politique de la Culture et de la Communication dans le domaine de la création musicale et de la création contemporaine » Étude réalisée pour le MCC. 64 p. Paris 2004.

Eric Tessier : « Être compositeur, être compositrice en France au 21^{ème} siècle ». Chapitre 3 « L'État et la commande ». p 81 à 126. L'Harmattan Paris 2009.

symphoniques dont les budgets sont très souvent abondés par les orchestres sur leur fonds propre. Les maisons d'opéra, qui sollicitent un soutien à la création par le Fonds de Création Lyrique, apportent aussi au compositeur un complément à la commande d'État. Selon l'effectif (orchestre par 2 ou par 4), et la durée (de 12 à 30mn), l'œuvre pour orchestre est rémunérée selon le barème de commandes d'Etat entre 12500€ et 27000€. L'écriture d'un opéra (petite forme ou grande forme, de 30mn à 2h30) est rémunérée entre 13500 et 38000€. Toutefois, si plus de 45% de la dotation des commandes est affectée à des petits effectifs et ensembles instrumentaux, les opéras et commandes symphoniques ne représentent qu'un peu plus de 8% du budget global.

Peu de jeunes compositeurs peuvent bénéficier de cette opportunité où un « producteur », l'orchestre, la maison d'opéra, peut compléter sur ses fonds le montant d'une commande d'État.

Dans une large part, les compositeurs lors de nos entretiens ont traité de cette question. Ils ne souhaitent pourtant pas que les montants attribués aux commandes soient doublés ou considérablement réévalués, préférant un engagement en complément, des lieux de production où s'effectuera « la première ».

Ils suggèrent que même peu élevé, cet engagement d'un lieu de production qui accueille l'ensemble, créateur de l'œuvre commanditée par l'État, entre dans une charte ou un contrat d'objectif qui pourrait aussi porter sur la reprise des œuvres. Nous avons aussi pu relever que lors d'une « première », et surtout si celle-ci a lieu à l'étranger, le compositeur n'était pas souvent invité. Quand il l'est - c'est presque toujours le cas sur le territoire national - le travail de répétition et de finalisation que le compositeur mène avec les musiciens n'est pas pris en compte et ne fait l'objet d'aucune rémunération. Dans le cas d'une reprise, et même si cela répond à une demande ou un besoin de l'ensemble qui souhaite profiter de cette opportunité pour approfondir le travail in situ avec le compositeur et aller au-delà des acquis de la « première », ce dernier n'est presque jamais invité.

Régulièrement évoqués lors de nos entretiens, ces derniers points peuvent trouver des éléments de réponse. Il semble que l'engagement des organismes créateurs ou des lieux de diffusion de l'œuvre, s'il n'y a pas identité structurelle tel que cela est demandé dans la constitution du dossier, ne soit pas suffisant et que cet engagement pourrait intégrer – quand la commande n'entre pas dans un projet de résidence – ces deux notions d'invitation et de rémunération.

Aux côtés du ministère de la Culture, Radio France société de programmes, est la seule institution engagée sur une politique suivie de commandes. Les droits audiovisuels constituent pour le compositeur la première source de revenus indirects.

Une commande de Radio France - même si son montant est sensiblement plus faible que celui

des commandes d'État – dont la création est diffusée sur l'antenne est un fait important dans l'environnement économique du compositeur. Selon les sources de la direction de la musique, le nombre d'œuvres commandées et créées est en moyenne de 25 œuvres par an.

Les nouvelles orientations de radio France dans le domaine de la création musicale, telles qu'elles ont été communiquées par son Directeur de la musique et de France musique, Marc Olivier Dupin en janvier 2010, définissent les principes d'une « politique de commande et des modes de production renouvelés ».¹⁷⁸

Le développement d'une politique artistique ouverte à toutes les esthétiques, la recherche de la qualité d'un artisanat exigeant, la volonté d'associer politique de commande et de production, la recherche d'une ouverture à de nouveaux publics, la création d'ateliers de composition pour chœur, maîtrise ou orchestre en partenariat avec les deux CNSMD de Paris et Lyon constituent les points forts du dispositif.

Pour les jeunes compositeurs et afin de favoriser leur insertion, la reprise des émissions « Alla breve », la programmation à Paris et en région de « Week-ends Musique d'aujourd'hui », la commande de petites formes lyriques constituent autant d'éléments mis ou à mettre en œuvre pour accompagner la vitalité de la jeune création.

En regard de la situation allemande forte de six chaînes de radio à large audience qui intègrent des orchestres, des chœurs, produisent des festivals et diffusent une large variété de programmes où la création trouve ainsi autant de vecteurs, Radio France, seule unité nationale capable de capter par l'enregistrement, de produire et de diffuser, a des difficultés à répondre à l'ampleur des enjeux induite par une quasi situation de monopole. La pression des compositeurs, mais aussi des éditeurs est forte et les temps d'antenne consacrés à la musique de notre temps sont perçus comme trop limités. Or, pour le jeune compositeur, la possibilité d'avoir une œuvre diffusée à l'antenne, au-delà des droits générés revêt une grande importance. Avoir accès à une audience nationale a un effet amplificateur dans le même temps que se construit une légitimité et peut s'affirmer un impact sur les producteurs, éléments perçus comme utiles à la construction ou conduite d'une carrière.

Le nombre de compositeurs « candidats » pour la seule reprise des « Alla breve » témoigne de la difficulté d'une situation qui ne peut trouver d'issue que dans un élargissement de la

¹⁷⁸ « Fidèle à sa mission et à son engagement de toujours, Radio France joue un rôle essentiel dans la création musicale de notre pays : première commanditaire d'œuvres, l'institution en assure également l'enregistrement, la post-production, la diffusion radiophonique, et parfois l'édition ou la coédition.

En raison de l'importance d'une telle responsabilité, il est essentiel que la politique de la Direction de la musique de Radio France s'adapte aux réalités de son temps, en tenant compte d'un ensemble de facteurs artistiques et techniques : l'évolution des esthétiques musicales, les métissages stylistiques et culturels, le développement des technologies dans le domaine de la composition et de la diffusion musicale, en particulier avec l'essor d'Internet et du multimédia.

Dans cet environnement, la Direction de la musique souhaite organiser son action autour d'une politique de commande et des modes de production renouvelés ».

politique de captation et du temps de programmes consacrés à la création.¹⁷⁹

Radio France étant une société de programme, ses statuts ne lui permettent pas après encodage d'envisager une diffusion sur internet ce qui constituerait pourtant une solution intéressante, adaptée à la problématique actuelle. Toutefois, mais cela est lié à une position et décision favorable de la chambre syndicale des éditeurs de musique, la possibilité de laisser en « streaming » les œuvres diffusées en concert sur une durée de trois à six mois, afin d'élargir le public des auditeurs et de permettre la multiplication des écoutes d'une même œuvre, constituerait une avancée considérable en faveur de la création. Cette procédure par la technologie internet permettrait aussi par le dispositif de l'UER (Union Européenne des radios) de diffuser hors du seul champ national de réception.

Le GRM pourrait aussi jouer un rôle important en s'associant à cette démarche.

b) Les résidences, constat et propositions

Initié voici plus de vingt ans par la Direction de la musique et de la danse, direction centrale du MCC, le concept de résidence a souvent été perçu par les structures et les créateurs comme un « concept flou ». C'est que chaque projet dans lequel s'inscrit l'action du compositeur a sa propre spécificité. Il ne peut donc entrer dans un cadre structurel unique applicable à toute situation, mais seulement, au-delà de ce qui en définit les contenus et les attendus, résulter d'un cahier de charge concerté et négocié au cas par cas entre les deux parties, en regard de ce qui est jugé nécessaire à sa réalisation.

L'idée de résidence porte en elle le principe dialectique itinérance/sédentarité.

Sur les dix dernières années autour de ce principe, le succès croissant des résidences de compositeurs, aussi bien auprès d'orchestres, d'ensembles, de studios de création, de chœurs, de scènes nationales mais aussi de conservatoires et de structures associatives de pratique amateur, témoigne d'une volonté partagée de questionner l'existant. L'accroissement en nombre des projets de résidences, dans la grande diversité de leurs secteurs d'économie liés à celle de leurs secteurs d'application, doit beaucoup aux procédures d'aides croisées entre le ministère de la Culture, la SACEM et les collectivités locales.

Les écueils sont connus.¹⁸⁰

En fonction du primat accordé ou non à telle ou telle dimension du processus résidentiel (création, diffusion, médiation, formation...), comme aux acteurs et à leurs buts (institutions culturelles, privées, acteurs institutionnels, groupes d'artistes...) aux territoires (ruraux,

¹⁷⁹ Sans pour autant que cela soit vérifié statistiquement, les jeunes compositeurs ont fait état d'un point de vue portant sur le peu de captation que France Musique effectue sur le répertoire contemporain.

¹⁸⁰ Les résidences d'artistes en question. Collection clef de 8. AMDRA. 92 p. Lyon 2005.

urbains, périurbains...) et à la durée (inscription de la résidence dans le temps de la gestation), la non distinction et l'insuffisance d'appréciation de ces paramètres entraînent une inadéquation des conditions matérielles comme des soutiens financiers et logistiques qui obèrent la conduite du projet. Un autre danger, si le compositeur n'a pas été ou n'a pas su s'associer à la définition d'un cahier de charge, peut provenir de la variabilité des paramètres sur le temps même de la réalisation.

L'expérience de résidences dans des milieux de production et des territoires différents est une source profonde d'enseignement.

Pour la jeune génération, les résidences constituent à la fois un outil précieux d'expérimentation et d'insertion sociale.

Il est toujours difficile d'évaluer un acte artistique. Pourtant, la dimension culturelle, inhérente à toute résidence est un sujet d'évaluation convenable.

Après ces vingt années, l'impact d'une résidence, ses effets recherchés mais aussi induits, peuvent constituer des critères objectifs intéressants à étudier, susceptible de permettre l'analyse des déplacements opérés au sein de ce qu'il est toujours convenu de nommer l'action culturelle.¹⁸¹

Or, à notre connaissance aucune étude importante menée par une équipe interdisciplinaire mêlant par exemple musiciens, compositeurs, directeurs de structure, sociologues, responsables institutionnels, philosophes... n'a été menée sur ce sujet pourtant révélateur d'une nouvelle problématique de l'action culturelle, comme d'une nouvelle typologie des formes résidentielles.

Dès 2004 l'émergence de la notion de « compositeur associé » et l'instauration de contrat d'association de compositeur dans les scènes nationales qui en découle est un des signes importants de cette évolution.

Présente sur de nombreux chantiers de la création, la SACEM par sa politique d'aide et de soutien joue un rôle important au côté de l'État et des collectivités pour accompagner ces projets. Quelles que soient ses orientations esthétiques et les spécificités de son action, la scène nationale offre un cadre fixe de fonctionnement où peut mieux s'inscrire l'aide institutionnelle. C'est une des formes que peut prendre le concept de résidence - mais qui ne doit pas se substituer ou occulter les projets plus mobiles - et qui devrait se généraliser en transposant les

¹⁸¹ « La résidence essaye de résoudre une quadrature du cercle : comment peut-on ménager un temps relativement stabilisé sur une action ponctuelle sans être perturbé par une logique institutionnelle lourde ? La résidence est peut-être le moyen que l'on a trouvé pour dynamiser les institutions et les sortir de leur logique purement institutionnelle elle joue sur cette contradiction : permanence/changement ; stabilité/mobilité ; itinérance/stabilisation. » in Les résidences d'artiste en question. Ibid. « Résidences d'artistes : définition et contextes artistiques, institutionnels et historiques. » p 14 à 18. Jacques Bonniel, Doyen de la faculté de sociologie de l'Université Lyon 2.

données, aux orchestres, Ensembles, maisons d'opéra, festivals mais aussi les grosses structures du milieu amateur.

L'insertion professionnelle des jeunes compositeurs ne passe pas seulement par la multiplication des commandes, mais surtout par la circulation des œuvres et sa présence sur le terrain.

Il faut donc élargir les opportunités d'accueil à l'ensemble des structures où l'intervention de l'État est déjà effective par le double effet d'aides sélectives croisées et de redéfinition des cahiers de charge qui devraient prendre ce facteur en compte. Il est intéressant de remarquer que Radio France n'a pas développé de politique de compositeur en résidence ou en contrat d'association auprès de ses deux orchestres et des chœurs, quelles que soient ses équipes de direction.

De la même façon, peu de festivals français sont entré dans cette démarche, estimant pour beaucoup que l'insertion sociale du compositeur relève de la seule responsabilité de l'État autour des grandes structures de production qui ont des programmations sur l'année.

Il y a là un malentendu dont il faut réduire les effets.

c) Les festivals : constat, les stratégies de réseau, trois nouvelles propositions

En invitant une personnalité à forte légitimité comme Peter Eötvös et Kaija Saariaho lors des dernières sessions de « Musiques en scène » sur la durée du festival, le Grame de Lyon a initié une procédure qui s'apparente à une résidence autour des questions de préparation en amont, de conseil mais aussi de diffusion des œuvres, présentations et conférences. C'est une idée intéressante, mais qui porte sur des personnalités reconnues.

À Strasbourg, le Festival Musica n'a jamais eu de résidence directe de compositeur. De 1992 à 2006, c'est le conservatoire de région qui a constitué le support des résidences en lien avec le festival. Des contraintes budgétaires n'ayant plus permis de reconduire l'opération, le festival, soumis à la même contingence n'a pu prendre le relais. Pour celui qui demeure le festival français au plus fort rayonnement international, c'est une tribune perdue d'importance pour les jeunes compositeurs.

Mais comme l'a évoqué son directeur, Jean-Dominique Marco, le festival pourrait par exemple accueillir un jeune compositeur déjà pensionnaire à la Villa Médicis ou à la Casa de Velázquez dans le cadre d'une convention passée avec ces structures. Il pourrait alors avoir des responsabilités sur l'un des champs programmatiques du festival, lié à son projet.

La même procédure peut aussi se concevoir avec d'autres festivals, un orchestre, une maison d'opéra, une scène nationale, un centre national de création.

Au-delà de cette problématique de la résidence, les festivals français sont confrontés à des problématiques communes.

La France est le pays d'Europe qui programme le plus de compositeurs étrangers sur l'ensemble de ses festivals. Pour des raisons différentes, l'Angleterre, l'Espagne, l'Italie mènent une politique de programmation circonscrite à leurs aires d'influence et peu ouverte à la jeune création française alors que si l'on considère le seul exemple du festival Musica Strasbourg, les deux tiers des 800 compositeurs dont les œuvres ont été jouées sur ses vingt-cinq ans d'existence sont d'origine étrangère.¹⁸²

Dès le début des années 1990, la politique volontariste de la SACEM, à l'origine du Fonds Européen des Sociétés d'Auteur pour la Musique (FESAM), a joué un rôle considérable dans la revitalisation des échanges et partenariats franco-allemands - ensuite étendus à la Suisse, la Hollande et l'Autriche - qui ont porté leurs fruits. Le retrait de la GEMA, associée à la SACEM et partenaire fondateur du dispositif, ne pouvait permettre la poursuite de cette politique d'aide à la création pourtant précieuse pour l'accompagnement de projets innovants et le soutien aux jeunes compositeurs.

Or, de l'avis même de leurs directeurs, les festivals ont beaucoup de difficulté aujourd'hui, à produire seuls des projets de création dont la qualité et l'intérêt sont pourtant avérés sur l'ensemble de leurs composantes. Ils doivent donc coproduire, s'inscrire dans des réseaux ou en inventer de nouveaux, (cf. infra), se regrouper ou s'associer à d'autres structures.¹⁸³

L'examen des documents de communication des divers festivals témoigne aussi d'un déplacement de l'économie culturelle de la création.

Aujourd'hui un projet de création conduit le compositeur porteur d'un projet personnel - quelle que soit la structure sollicitée (festivals ou lieux repérés de production puisqu'il s'agira de faire tourner l'œuvre) - à y associer dès le début de la conception un Ensemble instrumental et/ou une équipe de production si celui-ci n'en dispose pas. L'expérience montre que c'est souvent un ensemble qui propose un projet ou un programme que le festival est d'autant plus enclin à accepter quand son axe esthétique est parfaitement défini. Encore faut-il parfois, que cet axe esthétique puisse intégrer celui que le festival a choisi pour sa session de l'année.

Les jeunes compositeurs ont souvent fait état de cette difficulté, qui obère les possibilités de reprise de l'œuvre ou du projet créé dans un festival par une structure analogue, afin de bénéficier de la dynamique de création. Ils ont aussi conscience de la relative complexité d'une situation qui amène les festivals à créer des manifestations dévolues à la seule « jeune création », afin de cibler une politique de communication susceptible d'élargir l'audience et de

¹⁸² C'est une spécificité remarquable, souvent louée par nos partenaires étrangers, participant de la logique des commandes d'État qui veut qu'il n'y ait pas de condition relative à la nationalité dès lors que l'œuvre est interprétée par un orchestre ou ensemble français et/ou est créée en France.

¹⁸³ Après 22 ans d'existence, le festival des 38èmes Rugissants de Grenoble a tenu sa dernière session cette année. Pour des raisons de seuil critique de financement, il sera associé en 2011 au Grenoble jazz festival autour d'une thématique forte renouvelée chaque année, sous l'intitulé « Les détours de Babel ».

créer autant d'évènements profitables à l'accompagnement d'un début de carrière.

Ainsi le festival des 38èmes Rugissants a-t-il programmé et produit durant cinq années, en lien avec le conservatoire de région, des concerts « Premières scènes » dédiés à la jeune création. Cette initiative menée sur appel à projets a été bien perçue et jugée intéressante par les créateurs qui ont pu en bénéficier. Toutefois, le festival n'a pu la poursuivre, la gestion et le suivi étant trop lourds, en regard des capacités en personnel des équipes artistiques et techniques.

De 2005 à 2009, sur une période de cinq ans, « Les samedis de la jeune création européenne » issus d'un partenariat entre le festival MUSICA et la SACEM visaient des objectifs similaires.¹⁸⁴ Cinquante-cinq jeunes compositeurs, en provenance d'une vingtaine de pays mais généralement formés et résidents en Europe, ont été interprétés, lors des quatorze concerts qui ont proposé soixante-treize œuvres, dont quarante-cinq en création ou première française. Sous la responsabilité artistique de MUSICA, le choix de la programmation a porté majoritairement sur des compositeurs dont les œuvres n'avaient jamais été présentées au public du festival comme aux professionnels. Dans le cadre de l'enquête express à l'initiative de la SACEM auprès des compositeurs programmés dans ces concerts, les réponses au questionnaire recourent pour l'essentiel des points de vue que nous retrouvons tout au long de notre étude.

Lors des entretiens que nous avons pu avoir avec plusieurs d'entre eux dans les mois qui ont suivi cette enquête, l'absence de captation radiophonique même sur un seul des trois concerts programmés par session, ou d'émission de type « table ronde » rendant compte du projet, a été perçue comme un manque et une opportunité ratée d'accompagnement à leur insertion professionnelle.

Aujourd'hui le projet a évolué et le partenariat entre le festival et la SACEM porte désormais sur la programmation de « Cartes blanches » de la jeune création, données pour la session 2010 à des Académies ou des centres engagés dans une politique d'insertion professionnelle, comme l'Internationales Musik Institut Darmstadt, l'Ircam ou l'Académie op XXI.

Cela a été souvent énoncé comme un truisme par les directeurs de festivals défendant dans notre pays la création musicale de notre temps ; au côté de l'État, les partenariats financiers d'entreprises ou de fondations privées et publiques autour d'actions de sponsoring ou de mécénat, entrent peu dans la culture française, alors que c'est une pratique courante dans des pays comme l'Angleterre ou l'Allemagne, aux systèmes politiques pourtant très différents.

Les sociétés civiles se substituent à ce manque, mais malgré la qualité de leurs engagements, elles ne peuvent répondre à l'ensemble des besoins et pour les structures qui ne bénéficient pas

¹⁸⁴ SACEM. Les cahiers de l'action culturelle N° 4, novembre 2009. Les samedis de la jeune création européenne 2005/2009. Enquête express auprès des compositeurs joués aux samedis de la jeune création européenne.

d'une aide du ministère de la culture ou de collectivités locales, les difficultés de maintien d'activité sont réelles. Pour retrouver une masse critique de fonctionnement tant en personnel qu'en fonctionnement, des volontés de regroupement existent, mais elles se heurtent souvent à une réalité géographique ou politique qui n'en permet pas la réalisation. Survient alors la menace d'une cessation d'activité, pour des festivals souvent implantés dans des villes qui, loin des grands centres de création, jouent pourtant à la fois un rôle fédérateur d'interface structurelle et de plateforme d'expérimentation, précieux pour la jeune création.

Récurrents et largement commentés, les éléments entrant dans ce constat ont fait l'objet de nombreuses analyses croisées. Elles ont conduit les divers partenaires intervenants sur ce champ de la création à réfléchir à d'autres stratégies, à des formalisations concertées de projet où peuvent mieux se répartir les politiques d'aides, mais aussi les politiques de communication, de commande et de circulation des œuvres à l'aune de l'espace européen.

- Les stratégies de réseau, trois nouvelles propositions : Impuls neue Musik, le réseau Varèse, le projet de réseau européen des lieux et institutions de professionnalisation.

- Dans la continuité des actions du FESAM mais sur la base d'un autre dispositif, le fonds franco-allemand pour la musique contemporaine, Impuls neue Musik, créé en mars 2009 - à l'initiative de l'Ambassade de France en Allemagne, du ministère de la Culture et de la Communication, de la SACEM, du bureau export et de la Fondation Francis et Mica Salabert - a pour mission de favoriser les échanges culturels entre l'Allemagne et la France dans le domaine de la musique contemporaine.

Pour l'Allemagne, Beauftragter für Kultur und Medien, Krupp Stiftung et le Goethe Institut sont les partenaires à ce jour engagés.

Cette présence autour d'un projet commun de soutien à la création, de partenaires publics et privés situés dans deux pays différents est un événement d'importance qui augure d'une volonté nouvelle d'appréciation des enjeux culturels extranationaux.

Impuls neue Musik intervient dans le financement et l'accompagnement de projets ayant pour objet la création ou la diffusion de la musique contemporaine française en Allemagne et allemande en France, contribuant ainsi à favoriser et dynamiser le décloisonnement des publics et des répertoires. Les festivals sont aussi concernés par la nature des diverses propositions mais pas seulement, et les projets provenant d'autres structures, au fil des sessions de la commission sont majoritaires.

Encore en phase de construction, Impuls neue Musik est doté d'un budget annuel moyen d'intervention de 128.000. En deux ans d'existence, 35 projets ont été soutenus (résidences de

création, projets de création en lien avec la formation, diffusion, portraits de compositeurs) et au seul titre de l'année 2009 où s'est créé le fonds, 44 compositeurs français et 38 compositeurs allemands ont eu des œuvres programmées dans le cadre des projets retenus.

Le fonds soutient des projets réalisés sur les territoires allemand et français, faisant valoir la notion d'échange entre les deux pays et impliquant des œuvres de compositeurs français ou allemands composées dans les trente dernières années ou en cours d'écriture. Un comité artistique composé de six membres, trois personnalités allemandes et trois françaises analyse les projets et propose une sélection des dossiers les plus pertinents.¹⁸⁵

- Créé à Rome en 1999 le réseau Varèse réunit aujourd'hui 22 partenaires, dans leur majorité responsables de festivals européens de 16 pays. Ce réseau permet de coproduire mais surtout de faire tourner des productions sur les scènes festivalières de l'espace européen. De 2000 à 2009 l'engagement du Programme Culture 2000 de la commission européenne a permis au réseau de soutenir 42 projets – 16 spectacles musicaux (opéras, théâtre musical ou spectacle chorégraphique) et 26 programmes de concert (récital, musique de chambre, symphonique, chorale).

Ces 42 projets ont généré 169 manifestations, soit plus de 360 représentations en Europe. Cinquante-trois compositeurs de 20 nationalités différentes ont ainsi bénéficié de ce soutien sur la période de 2000 à 2009 et 46 œuvres nouvelles ont été créées.¹⁸⁶

Certes, il est parfois difficile à l'intérieur du réseau d'obtenir un accord sur des projets engageant des compositeurs parfois très repérés dans leur pays, mais peu connus dans les autres où se situent les structures partenaires. On peut alors penser qu'un des risques consisterait à ne produire et faire tourner que les œuvres de compositeurs déjà largement reconnus. De l'avis des participants au réseau, c'est un des écueils qui rend difficile la programmation de la jeune création. Un premier palier de légitimité et de reconnaissance semble nécessaire pour qu'un projet soit éligible et bénéficie de l'aide du réseau.

Toutefois, organisation pionnière de producteurs et diffuseurs à l'échelle européenne, le réseau

¹⁸⁵ Impuls neue Musik est doté de deux instances de gestion :

- un Comité de pilotage, regroupant les représentants des financeurs, présidé par le Conseiller culturel de l'Ambassade de France en Allemagne : il a pour objet de définir les axes d'intervention du fonds et de s'assurer de leur suivi.

- un Comité artistique composé de six professionnels, qui réunit paritamment des personnalités françaises et allemandes reconnues pour leur expérience et leur connaissance des enjeux de la création. Le Comité artistique se réunit deux fois par an, sous la présidence du Conseiller culturel de l'Ambassade de France en Allemagne, afin d'analyser les dossiers et de sélectionner les projets les plus pertinents. Pour l'Allemagne, les membres du comité sont : Christine Fischer, intendante Neue Vocalsolisten et directrice du festival Musik der Jahrhundert, Elmar Lampson, compositeur chef d'orchestre et président de la Hochschule für Musik und Theater de Hamburg, Mathias Osterwald directeur artistique, MaerzMusik Festival für aktuelle Musik, Berliner Festspiele. Pour la France, Jean Dominique Marco, directeur du festival Musica Strasbourg, vice-président du comité culture de la Commission française de l'UNESCO, président fondateur du réseau Varèse, Frank Madlener , directeur de l'IRCAM, Henry Fourès, compositeur.

¹⁸⁶ L'activité du réseau est consultable sur le site <http://reseauvarese.com>

Varèse qui a dû inventer un mode de fonctionnement inédit est une réussite riche en enseignements divers. Complété par le projet Impuls neue Musik il se place dans une dynamique nouvelle telle que le réseau Re : New music a pu la développer avec la vingtaine d'ensembles européens qui le composent.

- Le projet de réseau européen des lieux et institutions de professionnalisation des jeunes compositeurs s'inscrit dans une logique similaire.

Soutenue par la SACEM, cette initiative récente¹⁸⁷ part du postulat qu'une carrière professionnelle de compositeur ne peut se concevoir aujourd'hui qu'au plan international et qu'une inscription dans l'espace européen en constitue la première des garanties. Ce projet de réseau porte sur l'ensemble des points évoqués dans notre étude : liens formation/Académies, résidences, commandes, politique des Ensembles, des orchestres, des festivals, plateforme de communication et d'échange d'information.

L'initiation de dispositifs bilatéraux en Allemagne (2009) et au Royaume-Uni (2010), où la SACEM a joué un rôle d'importance, témoigne d'une volonté de mise en résonance des initiatives françaises et étrangères poursuivant les mêmes objectifs dans le cadre d'un partenariat élargi.

La création de bourses européennes pour un parcours traversant plusieurs lieux de formation dans des pays différents, les commandes communes aux compositeurs (Ensembles et festivals), la circulation d'Ensembles entre plusieurs académies sur la durée d'une saison de production, l'extension des aides au domaine de l'orchestre (ateliers préalables à la commande), la mise en œuvre d'une plateforme réservée aux membres du réseau (partage des données écrites et audio visuelles, gestion des candidatures et du suivi des projets), constituent autant de points évoqués et débattus mais pas seulement, par les partenaires fondateurs de ce réseau dont le projet est entré dans sa première phase de construction.

Associée aux actions des dispositifs bilatéraux avec l'Allemagne et le Royaume-Uni, mais aussi à celles des réseaux Varèse pour les producteurs et les festivals et Re : New music pour les ensembles, la réalisation de ce projet dont la mise en œuvre est imminente constituera une donnée nouvelle d'importance, pour l'accompagnement des jeunes créateurs dans leur

¹⁸⁷ Regroupant un premier cercle de partenaires, responsables dans une large majorité de structures françaises concernées par l'accompagnement des jeunes compositeurs dans les divers processus de professionnalisation, une rencontre exploratoire s'est tenue en juillet 2009 dans le cadre du festival d'Aix-en-Provence. Une deuxième rencontre internationale a ensuite été organisée à l'IRCAM en février 2010. Regroupant les responsables de structures européennes d'enseignement supérieur, mais aussi des responsables d'Académies, d'ensembles, de festivals, de centres de création, de lieux de résidence, elle a permis de mieux cerner les objectifs d'un projet fédérateur commun. Des rencontres régulières ont suivi (Metz, Strasbourg), et d'autres sont planifiées. Elles doivent permettre de définir les termes entrant dans la constitution d'un dossier de candidature qui sera soumis à la commission compétente pour un soutien à un programme d'accompagnement proposée par l'Union Européenne.

formation supérieure et leur professionnalisation.

Voulu et initié par le milieu professionnel, ce réseau veut répondre à la complexité des enjeux rencontrés par les jeunes créateurs en proposant des stratégies concertées d'accompagnement favorables à la composition, la production la circulation des œuvres, la médiatisation sur l'espace européen.

Cette volonté, qui témoigne d'un souci légitime de rassemblement et de cohérence, mais aussi de la nécessaire prise en compte de la différence de la culture de l'autre sur l'ensemble des composantes participant de l'acte de création, va se heurter à bien des écueils. Toutefois, des projets artistiques communs transnationaux ont émergé et se multiplient depuis de nombreuses années, comme autant de signes remarquables d'une nouvelle « assemblée des créateurs » et du déplacement opéré.

La création d'une plate-forme européenne fonctionnant en réseau pour l'accompagnement et la professionnalisation des jeunes compositeurs apparaît aujourd'hui comme un enjeu essentiel pour l'avenir de la création musicale mais aussi celui des structures où elle s'exprime. Plus que jamais, les carrières des créateurs de musique, dans le foisonnement de leurs expressions comme de la diversité des domaines esthétiques qu'elles convoquent, doivent se penser et s'accompagner dans le cadre d'une politique globale d'action.

2.4 Deux structures « fondatrices » : Musique Française d'Aujourd'hui et le Centre de Documentation de la Musique Contemporaine

En 1976, à l'initiative de Jean Maheu, alors Directeur de la musique au ministère de la Culture et de l'Environnement, une commission regroupant des personnalités institutionnelles et musicales a travaillé à la définition d'actions entrant dans une politique nouvelle pour la promotion de la musique contemporaine et l'aide aux compositeurs et éditeurs de ce répertoire vivant. Cette réflexion suscita en 1978 la création de deux entités, qui furent par la suite pérennisées : le Centre de documentation de la musique contemporaine et Musique Française d'Aujourd'hui, dispositif d'aide aux enregistrements phonographiques.

Lieu d'accès aux œuvres des compositeurs de notre temps par la lecture, l'écoute et la documentation en référence, pour le professionnel, l'étudiant ou le mélomane, le CDMC a eu dès sa création les mêmes partenaires institutionnels que MFA : le ministère de la culture, la SACEM et Radio France.¹⁸⁸

Pensées comme complémentaires sur le champ d'une politique de soutien et de développement à la création musicale, mais pourtant gérées en associations autonomes, les deux structures ont développé des modes de fonctionnement séparé.

Nous verrons plus loin que cela mériterait aujourd'hui d'être reconsidéré, mais à leur création, l'évaluation de l'ampleur des tâches et missions sur les secteurs d'activité concernés explique à

¹⁸⁸ Pour ce qui concerne MFA, la SACD a rejoint les trois partenaires fondateurs en 1988.

elle seule la sectorisation de leur activité.

A/ Le CDMC : constat et propositions

Structure pionnière en Europe à sa création, le CDMC a développé ces dernières années, un champ d'activité considérable, précieux pour l'ensemble des partenaires de la création musicale et particulièrement pour les jeunes compositeurs qui se voient ainsi proposer une tribune d'information et de communication très performante.

Les conférences, séminaires, colloques, expositions, organisées par le centre ou auxquelles il est associé, les missions de conseil, la présence partenariale au sein de nombreux réseaux, constituent autant d'éléments d'une politique actuelle qui veut à la fois rendre compte sans exclusive des nouveaux enjeux, comme fixer la mémoire des grands événements et mutations majeures qui jalonnent la création musicale de notre temps. Les possibilités d'accès sur le site à ces conférences ou colloques, dont les enregistrements sont montés pour en faciliter le suivi, le regroupement des bases de données avec les ressources en lignes constituent des avancées considérables dans la connaissance et l'exploitation des informations. Pour les compositeurs, le catalogue en ligne, comportant biographies et éléments iconographiques incluant l'inventaire des liens existants, est un élément précieux directement utilisable par tout partenaire professionnel français ou étranger. Voulu par le milieu qui perçoit bien l'intérêt du développement de ce type de plate-forme, le téléchargement pose des problèmes juridiques très complexes que le centre ne peut traiter seul mais auquel il tente d'apporter des réponses avec ses partenaires institutionnels.

Développé depuis 2006 par le centre, avec le soutien du MCC à travers la mission de la recherche et de la technologie (MRT) ainsi que la Sacem, le Portail de la musique contemporaine, opérationnel depuis septembre 2010 est un outil majeur entrant dans la plate-forme d'information au service de la création musicale.¹⁸⁹

À ce jour, vingt et un organismes qui possèdent une ressource interne de partitions, documents et enregistrements participent à ce projet déjà riche de près de 130000 références.

À la fois outil documentaire qui « moissonne » les documents de l'ensemble des membres, outil de connaissance et outil fédérateur, il s'adresse aux usagers les plus divers : chercheurs et professionnels mais aussi publics de concerts et étudiants. Dans le développement des projets de réseau, cf. supra, ce Portail de la musique peut jouer un rôle important de référence, entrant dans le protocole de la plate-forme professionnelle d'échange d'information à créer.

¹⁸⁹ Réunissant par un processus de numérisation les ressources de nombreux partenaires, et proposant un moteur de recherche unique, ce Portail a été développé sur la base d'une idée de Michel Fingerhut, directeur de la médiathèque de l'IRCAM.

- Propositions

Rendues nécessaires par l'évolution et l'internationalisation des pratiques, le développement remarquable des activités du CDMC pose un certain nombre de questions budgétaires dont les partenaires institutionnels doivent mesurer les contraintes en termes de nécessité et de cohérence, à l'aune des nouveaux enjeux auxquels le centre doit apporter des éléments de réponse.

- La création du Portail de la musique contemporaine induit un processus d'évolution permanent lié à la numérisation des extraits d'enregistrements nouveaux. Dans sa logique d'action, la MRT estime qu'un Portail comme celui du centre doit être opérationnel après deux financements, même si une demande ultérieure d'aide n'est pas exclue. Toutefois, le principe d'un suivi budgétaire de l'ensemble des partenaires, garantissant le développement de cette plate-forme utile à l'ensemble du milieu musical et incluant le fonctionnement d'un conseil scientifique semble nécessaire à établir. Ce conseil à nommer, pourrait impliquer des membres, es qualité, des structures partenaires. Il serait chargé du suivi, de l'évaluation et du développement ;

- Le développement des « focus publics » autour d'une question d'ordre esthétique sur les œuvres du fond ou d'un compositeur en sa présence, la décentralisation de cette politique dans les régions, en partenariat avec des ensembles, des orchestres, des festivals, des universités, des institutions d'enseignement spécialisé, demande peu de moyens complémentaires mais qui auraient un effet multiplicateur et fédérateur très important ;

- La bibliothèque de partition prend en compte les opéras pour enfant (23 œuvres et 47 documents y sont répertoriés), dont le projet et la résonance sont nécessairement d'ordre pédagogique. Pourtant, le centre ne possède pas de partitions référencées écrites pour les institutions d'enseignement et créées par elles. Ainsi ne sont pas repérés sur ce secteur les champs et réseaux d'expérimentation, alors que de nombreux compositeurs de la jeune génération y développent dans le cadre de résidences des projets ambitieux et originaux qui font l'objet de commandes d'État, (les conservatoires, mais aussi les CEFEDM et CFMI qui ont développé des politiques suivies d'invitation dans ce domaine et bientôt les pôles supérieurs).

Il serait pour le moins intéressant de créer une banque de données portant sur les projets et réalisations et en tous les cas, de réduire la contradiction présente en recevant pour catalogage et consultation les œuvres créées dans les lieux de formation qui ont bénéficié d'une commande d'État.

Radio France membre fondateur, siège au conseil d'administration. Il livre au Centre les enregistrements des œuvres créées, effectués par ses services. Pourtant et depuis plus de vingt années - c'est une question récurrente pour la direction centrale du MCC - aucune convention

spécifiant cet accord n'existe entre le Centre et Radio France. Afin d'accompagner le développement du centre et de mieux répondre à l'évolution des techniques de transfert, de numérisation, comme de l'archivage et de la consultation des données, l'établissement d'un cadre conventionnel se présente aujourd'hui comme une nécessité.

C'est un fait ancien, la direction centrale du MCC ne communique pas toujours les informations relevant de ses décisions, dont le centre pourrait utilement relayer les contenus. L'exemple des résidences soutenues par les directions successives est celui qui est le plus fréquemment évoqué.

Il faudra suivre enfin, le projet initié par Futurs composés et la Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés (FEVIS), qui souhaite établir une base de données permettant le partage d'informations sur les événements consacrés à la création musicale et ses productions. Insérées ou non dans le Portail de la musique, ces informations, témoignant de la vitalité de la création musicale et de la diversité de ses champs d'expression, permettront aux partenaires français et étrangers de mieux saisir la nature des projets, d'en suivre les orientations comme d'en envisager l'insertion dans une programmation éventuelle.

B/ MFA : constat et propositions

Gérée comme le CDMC en association relevant de la loi de 1901, par une petite équipe de deux personnes – une coordinatrice et une assistance -, MFA n'a pas de statut de producteur phonographique. C'est un dispositif d'aide aux enregistrements phonographiques et vidéographiques, fondé et financé par le ministère de la Culture et de la Communication, Radio France (Direction de la musique), la SACEM depuis 1988, la SACD. Les aides accordées par MFA sont réservées aux enregistrements de musique des répertoires « classiques contemporains » (musique symphonique et lyrique, musique de chambre), jazz et musiques improvisées, musiques traditionnelles.

Ces aides sont réservées aux producteurs phono et vidéographiques exerçant une activité commerciale.

Sont également recevables les demandes présentées conjointement par une société de production et une association régie par la loi de 1901, à la condition que les demandeurs soient coproducteurs. Le projet peut être porté par un producteur opérant à l'étranger à la condition qu'il bénéficie d'une distribution en France.

Depuis sa création, l'action de MFA a permis la publication d'environ 600 albums, dont 456 disques compacts, coffrets ou DVD aujourd'hui disponibles (ou en réédition) sur le marché international à travers les réseaux de 137 labels.

Le bilan de MFA qui porte sur l'ensemble des champs esthétiques où s'exerce la création musicale est considérable. Accompagnant les évolutions de la technologie, et liée comme l'édition graphique à la révolution internet, l'analyse de la situation présente révélatrice des

orientations du marché international est riche d'enseignements.

Le monde de l'édition graphique a vu s'opérer des restructurations qui se sont soldées par la disparition de maisons prestigieuses ; ainsi pour la France, Durand et Salabert, mais aussi Schott en Allemagne et bien d'autres dans les pays voisins. Le développement de l'auto-édition, des partitions en ligne comme le pratiquent des collectifs de compositeurs, le coût des copies et des locations des matériels d'orchestre, le peu de retour sur investissement lié à la quasi absence d'une politique de reprise au seul profit d'une accumulation des situations de création, sont autant de signes d'une mutation profonde qui ne sont pas sans influence directe - bien que les deux mondes soient désormais dissociés - sur la production de phono et de vidéogrammes.

Le temps n'est plus où un éditeur possédait aussi son propre label discographique ou coproduisait avec un label dédié. En Europe, au sein des sociétés d'auteur mais aussi des chambres syndicales, des éditeurs graphiques et phonographiques ont initié des débats contradictoires générant de vives polémiques autour de la notion de support mais aussi de perception des droits.

Lors de nos entretiens, nous avons pu relever plusieurs hypothèses, toutes fondées toutefois sur un constat identique préalable qui consiste à ne plus considérer l'importance de la nature du support. Venant de professionnels, ces propos traduisent la conscience d'un bouleversement profond des usages comme la volonté de s'adapter au plus vite et par nécessité, aux évolutions induites par l'explosion des technologies informatiques.¹⁹⁰

Des maisons de radio en Europe proposent sur leurs sites de courts extraits consultables gratuitement.¹⁹¹ Seul le téléchargement de l'intégralité d'une œuvre via une des plates-formes du marché fait l'objet d'une procédure payante selon un usage déjà instauré par l'industrie cinématographique. Toutefois, les produits ne sont pas identiques et l'acquisition de disques compacts reste encore très largement majoritaire, y compris dans le secteur de la musique de variété pourtant à l'avant-garde dans ces domaines. Mais déjà, les incidences sont nombreuses pour ce qui concerne les secteurs de la création.

Pour la première fois, MFA a aidé deux productions distribuées en ligne par le réseau Believe depuis mars 2010. Ce projet émane de la scène jazz dont les artistes à la fois instrumentistes et compositeurs ont acquis une culture de groupe et d'auto entreprise peu présente dans le milieu de la musique « savante » contemporaine mais que l'on trouve pourtant dans les studios et centres nationaux de création. Il n'est d'ailleurs pas étonnant, alors que peu ont un espace dévolu à l'enregistrement, que plusieurs d'entre eux aient créé un label où souvent les jeunes

¹⁹⁰ Une des hypothèses privilégie la perception des droits éditoriaux à la diffusion. Mais il faudrait alors en renforcer considérablement le taux, l'idée étant de sortir du schéma actuel de location de matériel d'orchestre par exemple que l'on pourrait télécharger librement sur internet.

¹⁹¹ Radio France semble avoir pensé à cette possibilité par sa décision de mettre un terme à la collection densité XXI.

compositeurs peuvent bénéficier d'une première production discographique.

La crise du disque telle qu'elle est perçue par les jeunes créateurs les amène à considérer le produit discographique comme une seule carte de visite et non comme un moyen permettant d'affirmer une présence sur un marché. Or, et ce n'est pas paradoxal, la généralisation de la vente en ligne permet à des productions de CD d'avoir une vie plus longue que celle promise par les bacs des grandes enseignes.

Mais c'est une donnée nouvelle qui veut que le compositeur doive alors s'impliquer plus que par le passé, comme un des partenaires dans les démarches croisées entre un éditeur discographique, un éditeur graphique et les diffuseurs potentiels. Sur cette problématique de la production phonographique et de la distribution, le milieu de la création musicale « savante » semble encore trop peu impliqué. Certes, nos entretiens ont révélé que des volontés, des projets de regroupement en collectifs ou bureau de compositeurs existent, notamment autour de cette question de la production et de la distribution en ligne qui ouvre d'autres perspectives, et l'éligibilité des projets provenant de structures en association 1901 est prévue par MFA, à la seule condition qu'elles entrent dans un processus de coproduction.

La politique d'accompagnement des évolutions technologiques engagée par MFA peut servir de test en vraie grandeur et permettre d'initier un processus de modélisation aux développements intéressants.

Dans ce secteur, plus que dans tout autre, la puissance de la mutation technologique a créé les conditions d'un déplacement du marché déjà fragile de la création, dans ce qui fixe les étapes de son évolution ; l'enregistrement.

Inscrit dans cette nouvelle dynamique, MFA a un rôle important à jouer, or, si l'on considère l'exercice 2009, l'aide au disque est revenue au niveau budgétaire de 2004 et l'aide à la production de DVD décidée en 2006 n'a porté que sur deux projets pour le « domaine classique ».¹⁹²

- Propositions

- Retrouver le niveau du budget 2008 constituerait un signe important permettant de mieux accompagner la mutation en cours ;
- Partenaire de la structure, Radio France est aussi engagé dans cette mutation. L'institution peut témoigner d'une expérience en acte et apporter son expérience à la conduite de ce changement.

Quelles que soient les générations qui le composent, le milieu des créateurs de musique souhaiterait qu'une réflexion soit menée sur ce domaine, jugé incontournable pour la

¹⁹² Pour l'année 2009, l'aide a porté sur 4 DVD (2 dans le domaine classique et 2 dans celui du jazz) et 40 CD répartis sur ces deux domaines et le domaine lyrique pour un budget global de 183.900^E hors contribution Radio France.

médiation de leurs œuvres.¹⁹³

Autour des quatre partenaires institutionnels, un comité de réflexion élargi pourrait mener une expertise croisée ; susceptible à la fois de valider ce qui dans le fonctionnement existant répond aux attentes, comme de jeter les bases d'une nouvelle politique opérationnelle adaptée à l'évolution des enjeux ;

- Structures fondées la même année en 1978 autour des mêmes partenaires institutionnels, le CDMC et MFA, bien que répondant à des missions différentes, ont développé pour une large part des liens avec des réseaux similaires.

L'évolution du contexte national et international où se situent leurs actions, l'internationalisation des informations et des pratiques favorables à la multiplication des échanges, la nécessité de passer d'une gestion sectorisée à une autre plus globale rendant mieux compte de la dimension organique de tout acte de création ; tout cela milite pour un rapprochement entre les deux structures, tant la complémentarité des champs opérationnels apparaît aujourd'hui comme une évidence.

Souvent évoqué, jamais réalisé, ce rapprochement aurait pourtant aujourd'hui toute sa cohérence. Création et édition phono-vidéographique, fonds documentaire sur les compositeurs et bibliothèque de partitions qui s'y rattache, actions de valorisation et de communication, sont autant d'éléments qui peuvent entrer dans un dispositif commun au profit des deux structures mais aussi des compositeurs. Ils bénéficieraient ainsi d'une plateforme plus large, où les divers éléments de leurs travaux comme de leurs carrières seraient directement reliés et donc mieux perçus par les professionnels et le public. Cela va aussi dans le sens du développement de la politique de réseau, cf. supra, qu'il faudra nourrir d'informations, recoupant plusieurs secteurs, à valider conjointement.

Proposer un cadre juridique ou conventionnel dans lequel pourrait s'opérer ce rapprochement n'entre pas dans le propos de notre étude. On peut seulement penser qu'il s'agit moins de considérer un projet de fusion que d'instaurer un nouveau mode de fonctionnement concerté, permettant de mieux rendre compte du principe de complémentarité à établir entre les deux structures.

¹⁹³ Cette demande d'accès à une tribune de réflexion portant sur la politique phono et vidéographique est une des constantes dans nos entretiens avec les compositeurs, quelle que soit leur origine nationale et quel que soit le lieu de résidence où s'exerce leur activité.

Table : éléments de proposition

La composition électroacoustique et informatique

p 24 à 26 Propositions

La composition instrumentale et vocale

p 29 Vers un diplôme national

p 30 à 33 De nouveaux enjeux/une situation difficile

p 37 à 40 Points de vue et propositions

L'enseignement supérieur de la composition musicale

P 40 à 45 Les éléments du contexte
 Propositions pour un développement
 L'écriture pour orchestre

P 45 à 51 l'IRCAM

P 55 L'écriture : unité d'enseignement ou outil pour la création

P 55 à 59 Le jazz et les musiques actuelles

P 62 à 64 Vers un nouveau contexte
 Propositions

La formation des compositeurs dans le contexte européen

P 69 Tempo Reale

Quelques autres exemples en Europe

P 91 à 94 Coda : quelques éléments de réflexion
 Le statut des enseignants
 Les cursus
 Une insertion professionnelle intégrée

L'insertion professionnelle

Les Académies

P 97 à 98 Acanthes

P 99 à 100 Voix nouvelles

Les outils de l'insertion

P 105 à 111 Les Ensembles, les studios, les CNCM

P 111 à 112 Le GRM : la recherche, l'enseignement supérieur

P 114 à 118 Les commandes et résidences, les festivals

P 120 à 126 Les stratégies de réseau : trois nouvelles propositions

Deux structures « fondatrices » MFA/CDMC

P 127 à 132 Le CDMC : constat et propositions
 MFA : constat et propositions

Glossaire

ACROE	Association pour la création et la recherche sur les outils d'expression.
AEC	Association européenne des conservatoires
AECME	Association des Enseignants de la Composition en Musique Electroacoustique
AERES	Agence d'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur
CDMC	Centre de Documentation de la Musique Contemporaine
CEFEDM	Centre de Formation Diplômante des Enseignants de Musique
CFMI	Centre de Formation des Musiciens Intervenants
CIRM	Centre International de Recherche Musicale
CNSMDP	Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Paris
CNSNMDL	Conservatoire National Supérieur Musique et Danse de Lyon
CRCI	Conservatoire à rayonnement communal ou intercommunal
CRD	Conservatoire à Rayonnement Départemental
CRR	Conservatoire à Rayonnement Régional
DEPS	Département des études, de la prospective et des statistiques
DGCA	Direction générale de la création artistique
DNSPM	Diplôme national supérieur de musicien
ENSCI	École nationale supérieure de création industrielle
ENSLSH	École Normale Supérieure de Lettres et Sciences Humaines
ESBA	École supérieure des beaux-arts
FESAM	Fonds Européen des Sociétés d'Auteur pour la Musique
FSMS	Formation supérieure aux métiers du son

GEMA	Gesellschaft für Musikalische Aufführungs – und Mechanische Vervielfältigungsrechte
GRAME	Groupe de Recherches appliquées à la musique électroacoustique
HEM	Haute École de Musique
HFMT	Hochschule für Musik und Theater
IEMA	Internationale Ensemble Modern Akademie
IKI	Institut für Kulturelle Innovationsforschung
INPG	Institut polytechnique de Grenoble
IRCAM	Institut de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique
IZKM	Institut für Zeitgenössische Kammermusik
JFREM	Journées Francophones de Recherche en Education Musical
LKM	Landesrektorenkonferenz
MANCA	Musiques actuelles Nice Côte d’Azur
MIA	Musiques inventives d’Annecy
MIM	Musique Informatique Marseille
MRT	Mission de la recherche et de la technologie
NACRE	Nouvelle agence culturelle régionale (Rhône Alpes)
PFI	Plateforme interrégionale
RIM	Réalisateur en informatique musicale
RKM	Rektorenkonferenz der Musikhochschulen
SACEM	Société des Compositeurs et des Éditeurs de Musique
SAM	Structure d’action musicale
SATIS	Sciences Arts et technologies de l’Image et du Son
SCRIME	Studio de création et de recherche en informatique et musique électroacoustique
SDEF	Sous-direction enseignement formation
SIE/SICA	Service inspection et évaluation. Service inspection création artistique

Entretiens

Personnalités rencontrées

DGCA :

Fernand Vandenberghe	inspecteur général de la création artistique
Gérard Garcin	inspecteur général de la création artistique
André Cayot	conseiller pour les musiques actuelles, inspecteur de la création artistique

STRUCTURES DE RECHERCHE, FORMATION, PRODUCTION, DIFFUSION – ENSEMBLES SPÉCIALISÉS – SOCIÉTÉS D'AUTEURS

SACEM	Olivier Bernard, action culturelle de la Sacem
MFA	Claudine Pellerin, coordonnatrice
GEMA	Manfred Trojahn, compositeur
CDMC	Laure Marcel-Berlioz, directrice
IRCAM	Franck Madlener, directeur Cyril Beros directeur du département de pédagogie et de l'action culturelle
RADIO FRANCE	Marc Olivier Dupin, directeur de la musique Bruno Letort, responsable de la production phonographique et des éditions musicales
CENTRE ACANTHES ROYAUMONT	Claude Samuel, directeur
LA MUSE EN CIRCUIT	Marc Texier, directeur de Voix nouvelles
GRM	David Jisse directeur Daniel Teruggi directeur adjoint du pôle enseignement/recherche de l'INA avec responsabilité de la recherche et du GRM
FUTURS COMPOSÉS	Benoit Thibergien président
ENSEMBLE ALEPH	Christophe Roy violoncelliste
ENSEMBLE MODERNE	Franck Ollu chef d'orchestre

COMPOSITEURS, PROFESSEURS, ENSEIGNANTS CHERCHEURS

Anne Aubert	chef du département composition et écriture CNSMDP
Krzysztof Baculewski	compositeur, professeur. Académie Frédéric Chopin Varsovie
Zbigniew Baginski	compositeur, professeur. Académie Frédéric Chopin Varsovie
Sébastien Béranger	compositeur, responsable pédagogique
Raphaëlle Biston	compositrice, enseignante. CRR de Lyon
Béatrice Bouquin	professeur. CFMI Lille
Edith Canat de Chizy	compositrice, professeur. CRR de Paris
Clément Canone	chercheur. ENSLSH Lyon
Vincent Carinola	compositeur, enseignant. CFEDM de Dijon
Bernard Cavanna	compositeur, directeur. CRD de Gennevilliers
Daniel d'Adamo	compositeur, professeur. CRR de Reims
Benjamin de la Fuente	compositeur
Ricardo Del Fra	compositeur, contrebassiste, chef de département jazz et musiques improvisées, CNSMDP
Alain Desseigne	directeur, CFMI Lyon

Frédéric Durieux	compositeur, professeur. CNSMDP
Reinhard Flender	compositeur, directeur des éditions Peer Music Hambourg
Alain Gaussin	compositeur
Elisabeth Gutjahr	Recteur. Hochschule de Trossingen
Peter Hamel	compositeur professeur. HFMT Hamburg
Léopold Hurt	compositeur, académie Ensemble Moderne
Alain Mabit	compositeur, professeur. CNSMDP
Yan Maresz	compositeur, professeur IRCAM
Alexandros Markeas	compositeur, professeur. CNSMDP
Tom Mays	compositeur, professeur. CNSMDP
Dominique My	chef d'orchestre, pianiste
Luis Naon	compositeur, professeur. CNSMDP/HEM Genève
Michel Pascal	compositeur, professeur. CRR de Nice
Robert Pascal	compositeur, professeur CNSMDL
Jonathan Prager	compositeur, enseignant. CRR de Perpignan
Guy Robert	directeur du département jazz et musiques actuelles. HEM de Lausanne
François Rossé	compositeur
Annette Schlüntz	compositrice, professeur. Hochschule Weimar
Fredrik Schwenk	compositeur, professeur et responsable du département de composition. HFMT. Hamburg
Claire Mélanie Sinnhuber	compositrice, pensionnaire à la villa Médicis
Alessandro Solbiati	compositeur, professeur. Conservatoire supérieur G verdi Milan
Michele Tadini	compositeur, professeur. CNSMDL, directeur du studio Tempo Reale Florence
Laura Turnbridge	musicologue ; professeur analyse et musicologie, responsable du département de composition Université de Manchester
Oscar van der Pluijm	directeur. World music and dance centre Rotterdam conservatory
François Vion	chef de département musiques actuelles. CRR de Paris
Martin von Frantzius	compositeur
Peter jan Wagemanns	compositeur, professeur de composition. Rotterdam
Jean Marc Weber	compositeur, professeur. CRR de Chalon-sur- Saône
Richard Whalley	compositeur, professeur de composition. Université de Manchester

Participation aux colloques, rencontres professionnelles, tables rondes, commission d'aide à la création.

Hamburg Komponisten-Workshop 26,27/VIII/2009

« Le compositeur en résidence, la commande, les partenaires financiers, la relation interprètes compositeurs et compositeurs éditeurs »
intervenant

Nice table ronde AECME 17/XI/09

« Composition, écriture, improvisation liens et déliés des divers champs de l'invention musicale »
intervenant

Berlin, fonds d'aide franco-allemand 3/XII/09 analyse des projets croisés de création
Expert

Paris, CRR, semaine de l'improvisation 13/I/2010

Table ronde

Intervenant

Rueil Malmaison, journées francophones de l'enseignement musical

(JFREM) 3/4/5/II/10 « Créativité et évaluation »

Conférencier

Paris, IRCAM, rencontre internationale, pour la création d'un réseau européen

de la jeune création. 11/II/10

intervenant

Lyon, FUTURS COMPOSÉS, GRAME, CDMC, NACRE

« Composer aujourd'hui » 13/III/10

Intervenant

Varsovie, Université Frédéric Chopin

« Composition, écriture et oralité » 9/III/10

conférencier

Manchester, Université, Richard Harris centre

« Composition, écriture et oralité »

« Le compositeur dans une société pluri-ethnique » 6/V/10

Berlin, fonds d'aide franco-allemand 30/VI/10 analyse des projets croisés

de création.

Sources et bibliographie

A la recherche du développement musical.
Martine Wirthner et Madeleine Zulauf (éditrices)
Paris : l'Harmattan, 2002, 352 p.

RAVET Hyacinthe
Nouvelles frontières du métier de compositeur (Les)
3 mars 2007, 12p.
Ressource disponible sur : www.oicm.unmontreal.ca/colloque_2007

MENGER Pierre Michel
Paradoxe du musicien (Le) : le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine
Paris : l'Harmattan, 2001, 395 p.

MENGER Pierre Michel
Le travail créateur, s'accomplir dans l'incertain
Collection Hautes Etudes
Gallimard Seuil, 2009, 667 p.

DENUT Eric
Musiques actuelles, musiques savantes : quelles interactions
Paris : l'Harmattan, 2001, 109 p.

TISSIER Eric
Etre compositeur, être compositrice en France au 21^e siècle
Paris : l'Harmattan, 2009, 353 p.

Propositions pour une reconnaissance économique et sociale du compositeur.
Paris : collectif musique, 2000, 21 p.
Ressource disponible sur <http://collectifmusique.free.fr>

SURRANS Alain
Politique du ministère de la Culture et de la Communication dans le domaine de la création musicale et de la musique contemporaine (La) : analyse et propositions.
Ministère de la Culture et de la Communication, novembre 2004, 69 p.

BAYLE Laurent
La responsabilité publique dans la recherche et la création.
Res publica, actes de colloque. Paris, DRAC Ile de France-Mairie de Montreuil, 1993, 8 p.

GARCIN Gérard
Création/Composition
État des lieux
Rapport d'étape 2008/2009
DGCA

REVERDY Michelle
Composer de la musique aujourd'hui
Collection 50 questions
Ed Klincksieck, 2007, 214 p.

ESCAL Française
Espaces sociaux Espaces musicaux (réédition)
Paris : l'Harmattan, 2009, 254 p.

SACEM

Note de synthèse « Pour un réseau européen de professionnalisation des jeunes compositeurs » (janvier 2010)
Etude bilan sur « Les samedis de la jeune création » Festival Musica Strasbourg in Les cahiers de l'action culturelle N° 4

SACEM/CDMC

Les ensembles musicaux (musique contemporaine et jazz)
Essai de comparaison
Olivier Bernard 2009

CANONNE Clément

L'improvisation collective libre : cognition distribuée et Esprit d'Equipe.
les cahiers du jazz, 5, 91-109 (2008)

ORPHEE APPRENTI

Les cahiers du GRIAM
Nouvelle série N°1
Musique et Créativité
Outil d'apprentissage et de recherche
Conseil de la Musique Bruxelles 2008

1987 – 1997

Musique et Danse Contempo Reines
Actes des colloques organisés de 1987 à 1997 par le CNR de Poitiers
Sous la direction d'Eric Sprogis
Edition CNR de Poitiers. 1998, 318 p.

MUSICAL CREATIVITY

Multidisciplinary research in theory and Practice
Irene Deliège and Geraint A. Wiggins
Psychology Press Taylor and Francis group. 2006, 427 p.

MACHE François Bernard

Entre l'observatoire et l'atelier
Vol 1, Editions KIME. Paris. 1998. 218 p (Articles écrits entre 1959 et 1996)

MACHE François Bernard

Musique au singulier
Paris : édition Odile Jacob, 2001, 310 p.

AGUILA Jésus

Le domaine Musical
Paris : Fayard, 1992, 506 p.

GAGNEUX Renaud

Etre compositeur de musique aujourd'hui
Dialogues SNAC
Le bulletin des auteurs N° 57
juin 1996, 2 p.

Les Unités de Sémiotiques Temporelles
Eléments nouveaux d'analyse musicale
Documents Musurgia
Diffusion ESKA
MIM 1996, 87.p

FLENDER Reinhard
Freie ensembles für neue Musik in Deutschland
Mainz : Schott Music, 2007,142 p.
NACRE
Apprendre à composer aujourd'hui
Recensement des formations à la composition www.la-nacre.org
Février 2010

Les résidences d'artistes en question
Collection Clef de 8
Sous la direction de Philippe Chaudoir
AMDRA, 2005, 62 p.

Passages Public(s)
Points de vue sur la médiation
artistique et culturelle
Délégation au Développement et aux formations
ARSEC 1995, 127 p.

DUCHEMIN-LEFEBVRE Noémi / VEILT Anne
Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique
Comité d'histoire du ministère de la Culture
Documentation française
2000, 472 p.

DUCHEMIN-LEFEBVRE Noémi
Education musicale et identité nationale
en Allemagne et en France
Université Pierre Mendès France
IUP Grenoble
Sous la direction de François d'Arcy
1994, 369 p.