

NOTE

centre  
national  
de la musique

# Avenir de la musique contemporaine : avec de l'enthousiasme, tout est possible !



**Auteur de la note**

Laurent VILAREM,  
Journaliste et critique musical

**Avril 2021**

[www.cnm.fr](http://www.cnm.fr)

[@le\\_CNM](https://twitter.com/le_CNM)

# SOMMAIRE

<b>Introduction</b>	<b>2</b>
<b>1. Des créateurs fragilisés mais dont les projets se renouvellent</b>	<b>3</b>
1.1 De grandes disparités de revenus entre compositeurs	3
1.2 Difficultés pour les jeunes compositeurs de vivre de leurs commandes	4
1.3 Montant des commandes : établir des repères	5
1.4 Droits d'auteur : vers un émiettement ?	6
1.5 Avec l'enthousiasme, tout reste possible !	7
<b>2. L'union pour renforcer la création, la production et la diffusion</b>	<b>8</b>
2.1 Se réunir	8
2.2 Outils à développer pour les compositeurs	9
2.3 Développement des cocommandes	9
2.4 Aides aux reprises à renforcer	10
<b>3. Décloisonner, accroître la visibilité : la création au plus proche des territoires</b>	<b>11</b>
3.1 Parier sur les collectivités territoriales : comment faire ?	11
3.2 La place de la création dans les études musicales	11
3.3 Une visibilité à accroître	12
3.4 Des pistes pour lutter contre l'absence de parité	13
<b>Postlude</b>	<b>16</b>

## Introduction

La musique classique contemporaine change. Depuis une vingtaine d'années, le paysage musical évolue. L'accès à la musique se trouve bouleversé par les nouvelles technologies. La pratique même de la composition se métamorphose : les compositeurs utilisent désormais des logiciels de partition accessibles à un large public, amenant certains jusqu'à s'éditer eux-mêmes. Les signaux d'ouverture se multiplient : la diffusion des œuvres contemporaines ne se concentre plus uniquement dans les concerts et enregistrements mais également sur Internet, en direct ou en différé. D'un clic sur YouTube, Spotify ou SoundCloud, on se retrouve plongé dans l'actualité de la création. De même, les frontières nationales s'estompent, un compositeur et son public accèdent aux musiques de tous les pays. Corollaire de ce phénomène, les esthétiques se métissent, la composition s'hybride, jusque dans l'écriture puisque certains compositeurs créent des spectacles totaux, intégrant dans leur musique lumières, vidéos, gestes.

Néanmoins, des blocages demeurent. La musique contemporaine reste perçue comme un domaine minoritaire, voire élitiste. De la même manière, elle est souvent isolée dans les rayons des médiathèques ou des disquaires, apparaissant souvent comme une branche solitaire de la musique classique, lorsque le répertoire baroque a rejoint les rayons généralistes. Longtemps utilisé, le terme de « musique contemporaine » a été décliné en plusieurs autres appellations (« musiques nouvelles », « musiques d'aujourd'hui », « musiques de création »...) témoignant de l'éclatement du champ et renvoyant à une large période historique débutant dans la deuxième partie du vingtième siècle, Berg, Schönberg, Webern étant encore classés comme « contemporains ».

Avec la création de nouvelles structures, telles que le Centre national de la musique et la Maison de la musique contemporaine, de nouveaux horizons se dessinent. L'histoire de la musique, notamment au vingtième siècle, a montré que les changements passaient souvent par la fondation de nouveaux organismes. Aujourd'hui, nous pensons qu'est venue l'heure d'entamer une réflexion sur la place de la musique de création dans la société. Il est également l'heure de s'unir. Tous à l'action !

# 1. Des créateurs fragilisés mais dont les projets se renouvellent

## 1.1 De grandes disparités de revenus entre compositeurs

Dressons tout d'abord un aperçu de la situation financière des compositeurs.

D'un côté, une poignée de musiciens stars bénéficient de l'essentiel des commandes prestigieuses, résidences, festivals et prix internationaux parfois de plusieurs dizaines de milliers d'euros. Citons, à titre d'exemple, la grande compositrice autrichienne Olga Neuwirth qui reçoit de nombreux honneurs (mérités) : en 2020, la commande d'un opéra, *Orlando*, par le prestigieux Opéra de Vienne, le prix Schumann (doté de 15 000 euros), en 2021, le prix Wolf (doté de 100 000 dollars) ou encore pour 2022 la commande d'un opéra par le Théâtre du Châtelet. De l'autre, une situation financière détériorée pour la majorité des créateurs, voire résolument inquiétante pour les compositeurs de la jeune génération.

La crise de la Covid a accentué ces inégalités : les musiciens déjà médiatisés possèdent un carnet de commandes rempli deux ou trois ans en avance, tandis que ceux moins connus, moins visibles, ou d'exécution moins rapide, ont vu leurs créations annulées ou reportées. Le deuxième confinement a néanmoins permis aux ensembles de musique contemporaine de multiplier captations et enregistrements, offrant une nouvelle visibilité aux compositeurs. Nous pouvons par exemple citer les remarquables vidéos des ensembles Ars Nova, Cairn, et les efforts de l'Ensemble Multilatérale ou du conservatoire de Strasbourg pour mettre en ligne des créations de jeunes compositeurs. Le compositeur Thierry Escaich a connu deux cas de figures très contrastés : initialement prévue en mai 2020 à l'Opéra de Lyon, la création de *Shirine* a été repoussée à mai 2022, tandis que *Point d'orgue*, un autre opéra commandé par le Théâtre des Champs-Élysées, a connu un enregistrement radio et vidéo, lors d'une représentation sans public en mars 2021.

D'une certaine façon, les institutions qui ont le plus souffert du confinement sont les festivals. Les éditions de la Biennale internationale des musiques exploratoires du Grame de Lyon, le festival Musiques démesurées de Clermont-Ferrand, le Festival Densités à Fresnes-en-Woëvre, Aspects des musiques d'aujourd'hui à Caen ou Aujourd'hui Musiques à Perpignan ont été tout simplement annulées dans leur totalité en 2020, et leur sort en 2021 reste très incertain. L'Ensemble orchestral contemporain, l'ensemble 2e2m ou encore les Percussions de Strasbourg ont aussi sérieusement pâti de la situation.

## 1.2 Difficultés pour les jeunes compositeurs de vivre de leurs commandes

Les commandes sont la première source de revenus des compositeurs. Mais le montant des commandes stagne alors que le coût de la vie a changé. Dans une enquête parue en juin 2019 dans *La Lettre du musicien*, Philippe Hurel affirmait « ne pas avoir vu {s}es revenus baisser, mais travailler deux fois plus qu'il y a trente ans ». Et de citer ces deux exemples : « En 1991, j'avais touché 70 000 francs à l'Ircam, et, pour la même commande aujourd'hui, j'obtiendrais 12 à 15 000 euros dans le cas où je trouve des cocommanditaires. De même, une commande à 120 000 francs pour orchestre passerait à 10-15 000 euros sans cocommande. »

En réalité, les tarifs des commandes musicales évoluent dans un système de valeurs implicites. Notoriété, nombre de concerts ou de locations de partitions... les variables sont connues mais restent souvent obscures pour de nombreux jeunes musiciens. Certains compositeurs vedettes se situent ainsi « hors barème », d'autres s'appuient sur leur maison d'édition pour négocier, tandis que d'autres artistes (souvent plus jeunes) acceptent des commandes dérisoires, afin de ne pas heurter des manifestations musicales qu'ils savent fragiles financièrement, ou tout simplement pour travailler.

Le début de carrière des jeunes compositeurs ressemble ainsi à un véritable parcours d'obstacles. Comme le milieu de la musique contemporaine est d'envergure européenne, voire mondiale, la concurrence est vive entre les jeunes créateurs. Ces dernières années ont vu l'éclosion d'académies de composition, où de jeunes créateurs et créatrices souhaitent se faire une carte de visite. Outre l'Ircam et Voix nouvelles de Royaumont, ceux-ci s'inscrivent dans des académies internationales telles que les cours d'été de Darmstadt, la Composers Academy in Tchaïkovsky City à Perm (Russie), Schloss Solitude Summer Academy dans le Baden-Württemberg (Allemagne), Impuls Academy for Contemporary Music à Graz (Autriche), Tenso Young Composers à Malines (Belgique), etc. Ils apprennent avec des professeurs prestigieux, travaillent avec un ensemble dans le but d'un concert final. Chaque manifestation demande des frais d'inscription (Ircam 200 euros, Darmstadt 430 euros) auxquels s'ajoutent le cas échéant des frais de demi-pension (de 450 à 945 euros pour quinze jours à Darmstadt). En quelque sorte, ils paient pour être joués. La participation à des concours internationaux (tels que les ISCM Young Composers Award, Tenso Young Composers Award, Anton Matasovsky, Gaudeamus ou l'International Music Council Rostrum for Composers...), avec d'éventuels prix de composition, est un autre moyen de se faire connaître.

Chez les jeunes ensembles émergents, les prix des commandes sont très bas. 1 000 euros de départ auxquels s'ajoute la promesse de fonds supplémentaires dans le cas où l'ensemble recevrait une subvention, une recette supplémentaire ou un apport d'argent

futur. Une somme que les compositeurs n'accepteraient pas de la part d'une grande institution. Les bases d'un cadre juridique s'avèrent nécessaires. Pour leur bien et le bien commun, il faut que les compositeurs apprennent à négocier un contrat de commande.

En février 2021, la direction de la musique de Radio France a annoncé une excellente nouvelle : le doublement du budget alloué aux commandes, passant de 150 000 à 300 000 euros. Le nombre de commandes de Radio France passera également de 50 à 60 œuvres par an. Les détails spécifiques de cette opération seront révélés dans le courant de l'année 2021. On sait toutefois que les commandes diffusées dans l'émission « Création mondiale » de France Musique verront leurs montants augmenter, justifiant une large part de ce doublement budgétaire.

Le parcours d'un jeune compositeur ne passe néanmoins plus seulement par les grandes institutions musicales. Internet a bouleversé la donne. Dans les années 1990, un jeune compositeur devait se lier à une institution. Désormais, une carrière n'est plus linéaire et peut se dérouler à l'étranger. Des sites comme ScoreFollower, BabelScores, des sites qui publient des partitions, le partage sur SoundCloud, peuvent apporter et permettre de se faire connaître. Les œuvres circulent, ce qui permet une grande mobilité pour les compositeurs. Un site Internet personnel (ou un catalogue d'œuvres en ligne) reste un prérequis indispensable pour lancer la carrière d'un jeune compositeur.

### 1.3 Montant des commandes : établir des repères

Seul barème objectif pour le montant des commandes : les aides à l'écriture du ministère de la Culture, anciennement appelées commandes d'État. Effectuées sur candidature et par sélection, elles présentent des chiffres sur lesquelles une négociation peut s'appuyer. En 2013, une œuvre symphonique se situait entre 12 500 et 27 000 euros brut et une œuvre pour ensemble entre 8 et 14 000 euros brut. Les sommes sont en réalité très en-deçà de ces chiffres : un orchestre symphonique dépasse rarement 9 000 ou 10 000 euros pour commander une œuvre, et les œuvres chambristes dans de grands festivals tournent autour de 3 500 euros.

Dans les prochaines semaines, la Sacem va faire paraître un *Guide pratique de la commande musicale*. À défaut d'imposer un montant minimum (mesure qui pourrait s'avérer contraignante), cette grille tarifaire ajoutée à un contrat type de commande musicale servira de repères incitatifs pour une négociation entre le compositeur et le commanditaire. Des bases saines seront posées pour un dialogue constructif entre les différentes parties.

La Sacem a opté pour une tarification à la minute plus simple et plus claire. Cependant, à partir de durées importantes, celle-ci peut faire l'objet d'une réévaluation plus fine.

Ces tarifs, qui varient en fonction des configurations artistiques de 240 à 540 € par minute, doivent être considérés comme étant la base de référence (ou « tarif minimum ») pour un jeune compositeur en début de carrière. La marge de négociation pour un compositeur plus âgé, de grande notoriété ou pour une commande spécifique est libre, bien entendu.

## 1.4 Droits d'auteur : vers un émiettement ?

Les droits d'auteur sont la seconde source de revenus des compositeurs. Les barèmes de la Sacem n'ont pas changé : le passage d'une œuvre à la radio rapporte une centaine d'euros à son auteur et la télédiffusion d'un opéra environ 2 000 euros. Mais selon certains observateurs, les droits d'auteur auraient drastiquement chuté au cours des quinze dernières années, parfois jusqu'à être divisés par dix. Dans l'enquête de *La Lettre du musicien* de juin 2019 précédemment citée, le compositeur Yan Maresz affirmait : « D'une certaine manière, les commandes ont relativement peu baissé, mais ce sont les droits d'auteur qui se sont effondrés. Pour nous, les compositeurs qui vivons de notre travail dans les années 1990, la situation n'est plus possible aujourd'hui pour la simple raison qu'il n'existe plus du tout de fond de roulement des œuvres existantes. Le taux de reprise est très faible : c'est la course à la création permanente. Au lieu de travailler sur une thématique de répertorisation des œuvres, on génère une montagne de musique inutile pour le micromilieu dans lequel on évolue. Dans mon cas, les droits d'auteur ont aisément été divisés par dix, si bien qu'après avoir vécu de mon travail jusque dans les années 2007, j'ai commencé à enseigner ».

Dans l'écrasante majorité des cas, les compositeurs se doivent en effet de trouver un travail en parallèle. L'enseignement est privilégié, mais les postes en conservatoire à rayonnement régional (CRR) sont rares, et, lorsque ceux-ci sont pourvus, leurs titulaires restent jusqu'à la retraite. Pour cette raison, les compositeurs qui vivent de leur musique sont obligés d'écrire une dizaine d'œuvres par an. Le système de commandes insuffisamment payées pousse ainsi certains compositeurs à surcomposer, voire pour d'autres à abandonner la musique car ne possédant pas la vitesse d'exécution nécessaire. Dans l'autre sens, certaines institutions tendent à préférer des compositeurs connus pour composer rapidement ou à flux tendu.

L'espace pour la musique contemporaine a-t-il diminué ? La SACD annonce des chiffres relativement stables depuis 10 ans (à l'exception bien sûr de l'année 2020, en raison de la Covid). 650 nouvelles œuvres sont déclarées en moyenne chaque année. Entre 4 et 5,3 millions d'euros de droits net sont répartis annuellement pour 2 200 à 2 400 compositeurs. Entre 2017 et 2020, 3 650 auteurs dramatiques et lyriques se sont répartis les droits, avec une statistique saisissante sur la parité, comme un bémol : 94,5 % de ces auteurs étaient des hommes, contre 5,5 % des femmes. Nous y reviendrons.

## 1.5 Avec l'enthousiasme, tout reste possible !

Parfois, les acteurs contemporains appuient leur constat sur ce qui ne marche plus (ou moins). Pourtant, de nombreuses entreprises sont couronnées de succès !

En dépit de la stagnation des subventions, de nouveaux ensembles continuent de se former. La jeune génération d'interprètes et de compositeurs multiplie les initiatives. Il faut saluer le succès du Balcon (créé en 2008), ou de l'Ensemble Multilatérale (créé en 2004) qui trouvent des partenaires nationaux et internationaux. Créé en 2013 et associé au GMEM-CNCM-Marseille, l'Ensemble C Barré a su rapidement trouver des partenaires institutionnels. De la même manière, Les Apaches (créés en 2020) reçoivent le soutien de la DRAC Nouvelle Aquitaine, la Caisse des dépôts et consignations, la Fondation Orange, la SPEDIDAM, l'Adami, la Sacem. Les musiciens (et compositeurs) trouvent des oreilles attentives lorsqu'il y a enthousiasme et un projet identifiable. Ces créations d'ensembles rejoignent et rejouent les temps anciens où les ensembles Intercontemporain, Itinéraire et 2e2m se sont créés pour renouveler la vie musicale contemporaine.

Avec l'apparition d'une nouvelle génération, qui n'a pas connu les guerres esthétiques historiques et qui, au moyen des médias modernes, a accès à toutes les musiques, il existe l'espoir que les chapelles esthétiques s'estompent, que le répertoire des ensembles génère plus de diversité.

## 2. L'union pour renforcer la création, la production et la diffusion

### 2.1 Se réunir

En 2020, la profession a lancé un encourageant signe d'union.

Face au malaise grandissant créé par la Covid et l'absence d'un cadre spécifique au métier de compositeur, la crise sanitaire a permis l'éclosion de deux structures : le Syndicat français des compositrices et compositeurs de musique contemporaine et La Fédération. L'attente institutionnelle était forte, notamment du ministère de la Culture qui avait besoin d'un interlocuteur plutôt que des compositeurs lui écrivant à titre individuel. La naissance de deux instances représentatives différentes indique toutefois des dissensions.

La création de La Fédération est un signal fort puisqu'elle réunit 140 compositeurs par-delà les divergences esthétiques. Avec des revendications tout aussi justifiées, le Syndicat français des compositrices et compositeurs de musique Contemporaine (SMC) privilégie une approche plus artisanale et revendicative sur les aides déjà existantes.

Ces deux instances représentatives ont des demandes communes.

La Fédération souhaite être un instrument d'union et de promotion. Des actions sont envisagées pour aller à la rencontre du public avec des festivals, chefs, ensembles, solistes, producteurs, programmateurs, conservatoires, personnalités médiatiques associés. À terme, l'idée d'un *lobby* visant à protéger les intérêts des compositeurs.

Trop longtemps morcelée, la parole des compositeurs s'unit maintenant auprès des maisons d'opéra, de la radio et auprès du ministère. Parmi les mesures requises pour lutter contre la crise de la Covid, La Fédération souhaite mettre en place un dispositif d'urgence de commandes publiques pour les compositeurs avec la direction générale de la création artistique du ministère de la Culture et la Maison de la musique contemporaine. Des courtes pièces demandées à des centaines de compositeurs pourraient être diffusées par la radio et la télévision. La création récente de la chaîne télévisée Culturebox laisse deviner des possibilités, encore malheureusement inexploitées à ce jour.

De son côté, le SMC souhaite entamer une réflexion sur la chute des subventions de la Sacem, les charges de l'Urssaf et un réel statut adapté aux compositeurs à l'Agessa.

Faut-il créer un statut d'intermittent du spectacle pour les compositeurs ? Le compositeur doit-il être traité comme un salarié ou établir des factures ? Se pose une nouvelle fois la question de l'inégalité entre certains compositeurs qui gagnent beaucoup, et d'autres qui ne pourraient atteindre le quota d'heures, de commandes ou de concerts exigé.

## 2.2 Outils à développer pour les compositeurs

Un compositeur n'écrit plus seulement de la musique dans sa tour d'ivoire. Il doit s'ouvrir à la société, aller à la rencontre des autres, et pour cela il a besoin d'aide. En effet, il doit trouver des cocommanditaires, être son propre agent, être son propre éditeur (la démocratisation de l'informatique et l'explosion du téléchargement en ligne ont bouleversé la partition objet-livre et poussé à l'autoédition), négocier son cachet, graver sa partition, être médiateur lors d'actions culturelles à l'école ou durant des ateliers, gérer sa communication, « vendre » son catalogue, rechercher des aides en plus de ses droits d'auteur, s'intéresser aux autres arts de la scène pour favoriser des spectacles transdisciplinaires, et faire face à une concurrence réelle où seules de rares stars émergent. Ainsi, le compositeur participe lui-même à la diffusion de son œuvre, sans quoi malheureusement sa musique risque d'être peu médiatisée.

Cette logique entrepreneuriale et la médiation incombent aussi aux plus expérimentés qui ne sont pas forcément plus aguerris. Dans l'accompagnement qui sera proposé aux compositeurs à la Maison de la musique contemporaine, ces questions seront centrales. Actuellement, il n'existe pas de cursus suivi à l'aide entrepreneuriale dans les Conservatoires nationaux supérieurs. Comme dans de nombreux domaines de notre société, la composition musicale s'apparente parfois à une autoentreprise. Au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, cette aide logistique se fait par petites touches, à travers l'intervention de personnes spécialisées lors de cours ponctuels. Faut-il accentuer cet aspect pratique dans le cursus ? La question se pose : le compositeur ou la compositrice mènent-ils une carrière ? La musique est-elle leur petite entreprise ? Toutefois, la connaissance d'outils de marketing et de communication permet à un compositeur de rencontrer au-delà de son cercle musical et toucher des personnes moins préparées à la musique contemporaine.

## 2.3 Développement des cocommandes

Depuis plusieurs années, le système de cocommandes se développe. L'union musicale est une réalité pratique. Cette solution, dans laquelle des institutions se partagent le montant de la commande au compositeur, permet à celui-ci de s'assurer une situation plus favorable. À titre d'exemple, *Inscape* d'Hèctor Parra (créée le 19 mai 2018 à Barcelone) est une commande conjointe de l'Ensemble intercontemporain, de l'Ircam-Centre Pompidou, de l'Orchestre national de Lille, de l'Orchestre symphonique de Barcelone et national de Catalogne et de l'Orchestre du Gürzenich de Cologne. Pour une coproduction entre orchestres, il y a double avantage puisque les compositeurs sont joués par plusieurs orchestres et dans plusieurs pays, l'orchestre fait des économies tout en développant son rayonnement. En outre, les différentes reprises déploient des droits pour les éditeurs.

Il y donc là un véritable enjeu de coopération que la Maison de la musique contemporaine souhaite pouvoir accompagner en développant et renforçant cette pratique encore trop peu répandue et garantir une meilleure diffusion des œuvres.

Ce système astucieux accentue néanmoins la disparité entre une poignée de créateurs toujours plus joués qui motivent les cocommandes prestigieuses et une grande majorité devant se satisfaire d'une seule commande mal payée. Un autre problème réside aussi dans le fait que c'est souvent aux compositeurs de trouver leurs propres cocommanditaires. Ce système de cocommandes et d'ententes entre partenaires constitue toutefois une piste d'avenir, puisqu'il permet de mutualiser les moyens de production et de financement d'une commande. En octobre 2020, le Festival Ensemble(s) a réuni cinq ensembles de musique contemporaine (Sillages, Court-circuit, Cairn, 2e2m, Multilatérale) à Paris et présenté deux commandes communes (à Noriko Baba et à Théo Mérigeau) où les ensembles jouaient conjointement. À l'heure actuelle en France, seul l'Ensemble intercontemporain est capable financièrement de présenter des créations excédant plus d'une quinzaine de musiciens. Pour proposer des projets ambitieux (ce qui aura un effet incitatif), la direction à impulser est (pour le moment) de se regrouper. Un mot d'ordre : tous ensemble !

## 2.4 Aides aux reprises à renforcer

La reprise d'une pièce contemporaine coûte cher. En raison du nombre de répétitions, des droits d'auteur et de la location de matériel, une œuvre d'aujourd'hui est financièrement plus onéreuse à porter qu'une œuvre du répertoire. L'association Musique nouvelle en liberté, qui a fusionné au sein de la Maison de la musique contemporaine en juillet dernier, avait imaginé un dispositif d'aide à la reprise d'œuvres contemporaines au sein de programmes comprenant des œuvres de répertoire pour inciter les structures généralistes à diffuser de la musique contemporaine ; il serait souhaitable d'accentuer cette aide, voire de créer de nouveaux cadres incitatifs notamment à destination des ensembles spécialisés comme y réfléchit actuellement la Maison de la musique contemporaine.

Cette politique de reprises est vitale pour l'ensemble de l'écosystème. Les droits d'auteur sur l'exécution des œuvres constituent en effet la première source de revenus des maisons d'édition. Fragiles financièrement, les maisons d'édition ont dû ces dernières années élaguer une partie de leur catalogue. Le fonctionnement au projet se répand, en raison souvent d'un retour sur investissement trop faible. Pierre Lemoine, l'éditeur des Éditions Lemoine, promeut un changement de mentalité (qui pourrait passer par un guide ou une charte incitative), expliquant aux commanditaires leurs droits et devoirs. Un changement de mentalité s'impose, car un orchestre ou un ensemble tend parfois à se considérer propriétaire de l'œuvre musicale qu'il a créée, à l'instar d'une sculpture ou d'un tableau pour un mécène ou un musée. Il s'agirait ici d'accentuer l'image d'un « mécénat altruiste ».

Afin que les œuvres circulent, les partenariats entre structures doivent se multiplier. En reprenant les œuvres, les éditeurs et les compositeurs toucheront davantage de droits, qui pourront être réinvestis dans la promotion de la création, à la manière d'un cercle vertueux.

### 3. Décloisonner, accroître la visibilité : la création au plus proche des territoires

#### 3.1 Parier sur les collectivités territoriales : comment faire ?

En 1983, Pierre-Michel Menger écrivait dans son livre *Le Paradoxe du musicien* (Éditions Flammarion) que 90 % des compositeurs contemporains habitaient en Île-de-France. 40 ans plus tard, la situation a-t-elle changé ? Sur 72 ensembles spécialisés référencés par la Maison de la musique contemporaine, 31 ensembles sont domiciliés dans la région francilienne (soit 43 %).

Faut-il faire pour autant le constat d'un Paris saturé de propositions et d'un « désert » en régions ? Certainement pas, notamment dans les grandes agglomérations qui possèdent une vaste vie musicale au travers de leurs scènes nationales, festivals, conservatoires à rayonnement régional et conservatoires à rayonnement départemental. En revanche, l'accès à la musique contemporaine reste restreint. L'éloignement n'est pas seulement social mais parfois et tout simplement territorial. Dans certains départements, aucune structure n'accueille la création musicale à plusieurs dizaines de kilomètres à la ronde. Travailler la question des dispositifs de résidence territoriale relève de l'essentiel. Matthieu Ferey, directeur du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Lyon, évoque l'équation : un territoire = un compositeur d'aujourd'hui présent. Des résidences peuvent être à l'étude de façon à inclure la musique dans une dimension locale. La médiation, implantée dans un territoire, provoque souvent de grandes réussites, comme en témoigne notamment l'action de Michael Dian à l'Espace culturel de Chaillol (Hautes-Alpes) ou de Clément Lebrun au sein de l'Orchestre de musique expérimentale du DOC dans le Calvados.

#### 3.2 La place de la création dans les études musicales

L'idéal serait d'agir dès les premiers niveaux, par exemple pousser les petits instrumentistes à l'improvisation. Lors de l'examen de fin d'année, les élèves pourraient composer un morceau très court en fin de 1<sup>er</sup> cycle ou de 2<sup>e</sup> cycle. La formation des enseignants doit également être mise en ligne de mire dans les IESM (Institut d'enseignement supérieur de musique) pour mettre l'accent sur cette attitude créative, pour inciter les élèves à

poursuivre la composition. Des passerelles doivent être également aisément accessibles dans les conservatoires puis dans les pôles supérieurs. Un séminaire entre les directeurs des conservatoires ou les établissements d'une même région pourrait se tenir, à date fixe, pour créer des passerelles encore plus accessibles entre les différents établissements pour valoriser la création.

Les échanges entre les classes de musique à l'image, électroacoustique, écriture et composition, doivent également être encouragés, de telle sorte que chacun ne reste pas dans sa « branche », à la manière d'un domaine réservé. De nouveaux liens entre cursus d'interprétation et cursus composition, commandes internes et de projets interdisciplinaires entre musiciens, danseurs, compositeurs sont à l'étude.

### 3.3 Une visibilité à accroître

La musique contemporaine reste largement méconnue des Français car peu visible dans les médias. Peut-être pourrait-on commencer par définir ce que l'on entend par musique contemporaine ? Envisageons deux pistes : la musique contemporaine est d'abord ce qui est contemporain de nous-mêmes, à titre personnel, de telle sorte que la musique d'un Pierre Boulez peut être contemporaine pour l'un et classique pour un(e) autre. Si l'on adopte un point de vue historique, avançons la date du début des années 2000, comme nous l'évoquions en préambule. Ce marqueur temporel pourrait éventuellement favoriser la jeune création, l'héritage de la génération née dans les années 1920 (Boulez, Ligeti, Stockhausen, Nono...) ayant longtemps marqué le paysage musical d'une empreinte écrasante. Cela pourrait se matérialiser dans les médiathèques des conservatoires à placer dans le rayon « classique » des œuvres des années 1950 et 1960. De même, après avoir été longtemps négligé, le terme de « musique contemporaine » (décliné en « musiques actuelles », « musiques nouvelles »...) peut être réinvesti, valorisé, pour présenter l'ensemble des musiques écrites d'aujourd'hui.

Comment pourrait-on accroître la présence de la musique contemporaine dans le quotidien de nos concitoyens ? L'idée ici est de donner envie, et de privilégier le plaisir et les croisements. De nombreux points sont encourageants.

À l'heure où des chaînes de service public comme France Culture ou France Inter ne passent quasiment jamais des œuvres de musique contemporaine, il s'agit de rappeler que la supposée barrière infranchissable entre public et musique contemporaine est fantasmée et ne résiste pas à l'étude des chiffres. En 2013, Stéphane Dorin a publié une étude « Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine » (dans l'ouvrage collectif *Trente ans après la distinction de Pierre Bourdieu*, éd. La Découverte), d'après 1 515 questionnaires de spectateurs de l'Ensemble intercontemporain. Deux premiers points positifs : la musique contemporaine touche toutes les catégories d'âge. Quand on analyse

la fréquentation de l'Ensemble intercontemporain depuis sa création, en 1976, on constate une stabilité du public. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, il n'y a pas de déclin. Certes plus de 20 % des spectateurs de l'Ensemble intercontemporain (ayant répondu à l'étude) sont titulaires d'un doctorat. Mais Stéphane Dorin distingue quatre groupes : le premier, qui représente à peu près 15 %, réunit les « novices » : des gens plus jeunes, moins diplômés, qui viennent découvrir la musique contemporaine dans le cadre de sorties universitaires ou entre amis. Toute la difficulté est de faire en sorte qu'ils aient une expérience positive du concert et qu'ils reviennent. Le deuxième groupe comprend les « omnivores classiques ». Ils constituent un tiers de l'audience. C'est un public centré sur la musique classique, qui vient au contemporain en faisant confiance à la programmation de la salle. Il y a ensuite les « experts », un quart des spectateurs, très diplômés, qui ont souvent une formation scientifique, et où l'on constate une passerelle entre le monde de la recherche et celui de la musique contemporaine. Le dernier groupe, 30 % environ, est constitué des « avant-gardistes » : ce sont des gens plutôt jeunes, qui ont des goûts musicaux variés. Ils vont en général être plus ouverts aux musiques minimalistes américaines qu'à la deuxième école de Vienne.

Toujours selon l'étude de Dorin, les programmes transdisciplinaires avec danse, cinéma ou même opéra permettent d'élargir le public. On touche à un public omnivore et citadin. La musique contemporaine doit donc aller à la rencontre de son public dans des lieux insolites. Il faut donner envie, entrer dans les nouveaux espaces des musiques actuelles afin de favoriser les croisements. Il faudrait également sensibiliser les entreprises, les amener au concert mais également toucher le monde du luxe et du mécénat privé. À l'instar des arts visuels, un équivalent du Salon de Montrouge pour les jeunes compositeurs est envisageable. Mais le point crucial reste l'implantation sur Internet. À ce titre, la Maison de la musique contemporaine va développer une politique de promotion numérique. Il est l'heure de lancer des nouveaux journaux, des revues en ligne, des clips vidéo, des outils de communication très ouverts sur le répertoire.

### 3.4 Des pistes pour lutter contre l'absence de parité

Quelques faits éloquentes tout d'abord : le mot « compositrice » apparaît dans le *Dictionnaire* de l'Académie française dans les années 1930. La première compositrice à l'Académie des beaux-arts, Édith Canat de Chizy, a été élue en 2005 et, sur l'ensemble des compositeurs contemporains, la Sacem a donné un chiffre saisissant : si les étudiantes représentent 52 % des élèves au conservatoire, parmi les compositeurs professionnels, le chiffre tombe à 10 %, ce qui veut dire que neuf compositeurs d'aujourd'hui sur 10 sont des hommes. En vingt ans, Frédéric Durieux, professeur de composition au CNSM de Paris, n'a eu qu'une seule compositrice originaire de France dans sa classe (émission « Carrefour de la création » sur France Musique du 1<sup>er</sup> décembre 2020).

Claire Bodin, directrice artistique du festival Présences féminines, évoque de nombreuses pistes de travail. La force de son raisonnement s'appuie non sur le fait de lister ce qui ne se fait pas mais de soutenir les initiatives qui fonctionnent, afin que ces dernières servent d'entraînement et deviennent incitatives pour l'ensemble du milieu musical. Bien qu'au sommet de la pyramide d'enseignement, les deux Conservatoires nationaux supérieurs du pays, à Paris et Lyon, développent une politique d'ouverture dans le recrutement des classes, notamment à Lyon où existe désormais une pépinière de jeunes compositrices (Lisa Heute, Manon Lepauvre, Emmanuelle Da Costa...). La nomination d'Émilie Delorme, attentive aux problématiques de genre, est également un signe encourageant pour le CNSM de Paris afin de pérenniser la place des compositrices dans les classes de composition.

Le travail pour parvenir à une parité s'effectue bien sûr en amont. Idée-force de Claire Bodin : travailler sur les « modèles » du passé et valoriser le patrimoine constitué par les œuvres des compositrices. Comment faire connaître la production des musiciennes et l'insérer dans l'histoire musicale ? Ce travail commence dès le premier âge. Une étude réalisée en 2016 portant sur 100 manuels de formation musicale publiés entre 1988 et 2015 montre qu'elles ne sont présentes que dans 0,2 % des pages du corpus. Les professeurs qui souhaitent faire découvrir des œuvres de compositrices à leurs élèves doivent entreprendre leurs propres recherches et compléter eux-mêmes le contenu de leur cours. Il arrive donc que des élèves suivent l'intégralité de leur cursus en conservatoire sans avoir écouté, ni analysé une seule œuvre écrite par une femme. Également cité dans l'article « Les stéréotypes de genre dans les méthodes pédagogiques » écrit par Caroline Ledru (*La Lettre du musicien*, numéro d'octobre 2019), le Centre pour l'égalité entre les femmes et les hommes Hubertine Auclert propose une grille d'analyse sur les représentations masculines et féminines dans le matériel pédagogique. Les résultats montrent des contenus souvent sexistes : les femmes sont représentées rarement seules, rarement instrumentistes (aucun exemple trouvé dans les manuels de formation musicale publiés jusqu'en 2015), parfois spectatrices ou dépeintes dans des situations peu valorisantes.

Dans les livres des 1<sup>er</sup> et 2<sup>e</sup> cycles, il n'existe donc guère d'œuvres de femmes évoquées (à l'exception de Clara Schumann ou Hildegard von Bingen...). Or, les représentations visuelles impactent l'imaginaire des enfants. Claire Bodin promeut également l'obligation d'au moins une pièce de compositrice aux concours d'entrée et aux morceaux imposés de sortie aux conservatoires. Soutenu par la Sacem et le CNM, le centre Présences compositrices envisage également de créer un observatoire sur le fonctionnement des conservatoires en la matière. Le postulat est celui-ci : si l'on veille à une égalité de traitement entre les œuvres de compositeurs et de compositrices, celle-ci s'imposera de facto.

Un travail sur la féminisation des appellations est également à l'étude. Si le point médian de l'écriture inclusive est loin de faire l'unanimité, la coordination des noms peut toutefois être une piste souhaitable. L'un des exemples les plus frappants s'est déroulé lors des

dernières Victoires de la musique classique, Betsy Jolas remportant le prix du Compositeur de l'année. Ce qui peut sembler anecdotique agit en réalité à la manière d'un frein psychosocial et excluant. Pourquoi ne pas envisager d'appeler le prix cité comme « la Victoire du compositeur et de la compositrice de l'année ». Cette mesure pourrait aussi s'appliquer dans l'appellation de grandes institutions.

Claire Bodin évoque enfin des entrées genrées chez les éditeurs et les logiciels de recherche. À savoir : la création d'un onglet « compositrices » dans les logiciels de recherche, et partout où une recherche peut être simplifiée, sans quoi l'héritage laissé par les compositrices du passé reste invisibilisé, en l'absence d'une connaissance préalable de l'objet de sa recherche. Rappelons que ces problématiques dépassent l'intérêt particulier pour rejoindre l'intérêt général (les femmes représentent 51,5 % de femmes de la population nationale) et de fait, nécessitent un soutien accru du ministère de la Culture et des collectivités territoriales.

## Postlude

La nouvelle génération d'interprètes et de compositeurs est profondément connectée à la société. La musique contemporaine se conjugue au présent. C'est au travers d'une vaste campagne de promotion qu'elle fera entendre sa voix. Reste néanmoins à dynamiser la politique de commande publique, en réfléchissant avec les partenaires institutionnels et les scènes nationales. Comment pourrait-on augmenter le nombre de commandes en direction des artistes émergents ? Mais également les rendre plus visibles ? Plutôt que la contrainte, l'incitation est à privilégier. Des opérations spéciales peuvent être mises en œuvre. Par exemple, des journées portes ouvertes ou des journées de la création, en les mêlant à d'autres disciplines sur les scènes nationales (une journée de la création mêlant danse, arts plastiques mais également musique contemporaine). Le 26 mars, France Musique imagine par exemple une journée de la création dans laquelle tous les producteurs de la chaîne parlent de musique contemporaine, avant un grand concert live dédié à la jeune génération d'interprètes et de compositeurs. C'est à travers l'inclusion dans une grande structure généraliste et l'enthousiasme collectif généré que cette journée pourra se répéter l'année prochaine, voire devenir un rendez-vous régulier. Toutefois, il faudra veiller à une médiation appropriée.

Le Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris vient de mettre en ligne le mémoire du compositeur Maël Bailly (né en 1988) intitulé *Dissensualité du médiateur*. Parmi les pistes intéressantes apparaît l'idée d'un renouvellement de l'approche de la musique contemporaine pour un public non initié. Selon le jeune compositeur, la dimension pédagogique, voire éducative, est souvent privilégiée. Maël Bailly écrit dans sa conclusion : *« rares furent les interventions qui échappaient au caractère du commentaire explicatif. Comme s'il était incontournable. Comme s'il était devenu intrinsèque à cette musique. Comme si, même devant ses plus directs inventeurs, ses plus fidèles défenseurs, ses interprètes les plus aguerris, elle avait besoin de ce commentaire. De s'expliquer à elle-même. (...) Il n'y a pas plus gauche, pour réduire la distance avec un alter ego, que de l'aborder en lui expliquant quelque chose. Seuls les enfants peuvent supporter un tel mode de relation »* avant de terminer par une conclusion provocatrice : *« Peut-être est-ce notre relation à notre musique qu'il nous faudrait changer, voire notre musique tout court ? À moins que ça ne soit la même chose ? »*. Dans une société qui malmène, voire ignore, l'enseignement, ne vaudrait-il pas mieux s'adapter en proposant des actions basées sur d'autres façons que cette situation de surplomb ? Demeure chez nombre d'acteurs contemporains la sensation d'une perte de sens, si l'on ne rentre pas dans l'explication du texte, la description musicologique seule transmettant l'amour de l'écriture musicale.

Il s'agit donc de mener une réflexion sur les outils de promotion de la musique contemporaine. C'est d'ailleurs l'un des chantiers de la toute récente Maison de la musique contemporaine qui, forte du fonds documentaire de l'ex-Centre de documentation de la musique contemporaine, doit pouvoir porter une action forte en termes de valorisation et de promotion de la musique contemporaine et de ses acteurs. Les musiques répétitives et minimalistes ont su trouver un large écho dans la société civile, ne faudrait-il pas s'approprier leur médiatisation plutôt que brandir un Philip Glass ou un Arvo Pärt en épouvantails ? Bien sûr, il faut se méfier de tout manichéisme, mais une politique à mener sur la manière de « dépedestaliser » la musique contemporaine constitue un sujet de débat. C'est en menant une politique de promotion enthousiaste, en transmettant l'amour que l'on porte à la musique contemporaine de façon enthousiasmante, que celle-ci enthousiasmera la société.

**CONTACTS**

Service communication CNM  
Corinne BRET  
E : corinne.bret@cnm.fr  
T : 01 56 11 40

Opus 64  
Valérie SAMUEL  
E : v.samuel@opus64.com  
T : 01 40 26 77 94

www.cnm.fr  
@le\_CNM



**CRÉDITS**

Le présent document est une publication du Centre national de la musique, Etablissement public industriel et commercial sous la tutelle du ministère de la Culture. Toute utilisation ou reproduction, totale ou partielle, est soumise à l'utilisation du crédit « Sources CNM — Centre national de la musique — www.cnm.fr »

AVRIL 2021

**AUTEUR DE LA NOTE**

Laurent VILAREM,  
Journaliste et critique musical

**PHOTO**

© Iarisa Birta