



**Actes de la Conférence publique
du Vendredi 22 octobre 2004**

**Réseau Varèse :
ambition d'une coopération
culturelle européenne**

Institut Français de Budapest
Fő utca 17 - 1011 Budapest

Dans le cadre du Festival d'Automne de Budapest

(Actes établis par Malika Combes, avril 2005)

*

Réseau Varèse

22, rue de l'Echiquier - F-75010 Paris

T +33 1 47 70 95 38 - F +33 1 47 70 88 30

varese@theatre-musique.com / www.reseau-varese.com

« Réseau Varèse : ambition d'une coopération culturelle européenne »

Table

5 Introduction à la Conférence

Contributions :

- 7 Mme Zsófia ZIMÁNYI, Directrice du Budapest Festival Center Kht.
- 9 Mme Erika Koncz, Députée, Secrétaire d'Etat représentant M. Istvan Hiller, Ministre de la Culture de la république de Hongrie
- 11 M. Antoine Gindt, Président du Réseau Varèse, directeur de T&M
- 15 Mme Elisabeth Schweeger, Trésorière du Réseau Varèse, directrice générale du schauspiel frankfurt
- 21 M. Krisztián Kolesár, Manager de production au Festival d'Automne de Budapest
- 25 M. Pascal Dumay, Conseiller Musique à la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles du Ministère de la Culture et de la Communication (France)
- 29 Mme Hildegard Siess, Directrice du département Musique à la division des Affaires Culturelles de la Chancellerie Fédérale d'Autriche représentant M. Franz Morak, Secrétaire d'Etat aux Arts et à la Communication (Autriche)
- 31 Mme Anne-Marie Autissier, Sociologue, Maître de Conférence à l'Institut d'Etudes Européennes de l'Université de Paris-VIII

Annexes

- 42 Membres et bureau du Réseau Varèse
- 43 Programmes 2003-2004-2005, Aides 2000-2001-2002

Introduction à la Conférence

La circulation des œuvres et des idées est sans aucun doute ce qui a le plus profondément contribué à la fondation de l'Europe. Europe des artistes, Europe des musiciens : l'exemple des correspondances, des carnets de voyages, des itinéraires des compositeurs nous fait apprécier la nécessité du mouvement et comprendre les influences.

Au moment où l'Europe politique se construit, le fonctionnement des institutions culturelles - traditionnellement inscrites dans un contexte national - est confronté à des réalités nouvelles : comment conjuguer les enjeux locaux (nationaux, voire régionaux) avec de légitimes obligations européennes.

Créé en 1999, le Réseau Varèse tente à sa manière de répondre à ces questions par un fonctionnement original. Grâce au soutien du programme Culture 2000 de l'Union Européenne, il aide ses membres dans leur entreprise commune de diffusion d'œuvres musicales nouvelles, stimulant ainsi les coopérations, sans pour autant se substituer aux décisions artistiques de chaque membre.

Ce fonctionnement concilie deux versants essentiels de nos activités : l'idéalisme qui tente de diffuser auprès du plus grand nombre des œuvres de notre temps, le pragmatisme qui exige de financer ces créations et leur diffusion.

La Conférence de Budapest a pour objectif de faire le point sur ce fonctionnement, d'en exprimer les attentes et de partager cette expérience avec des personnalités extérieures au Réseau Varèse, invitées à exposer leurs réflexions sur les questions de coopération culturelle européenne.

Zsófia Zimányi, directrice du Centre des festivals de Budapest

C'est un véritable honneur pour nous d'accueillir la première conférence publique du Réseau Varèse dans le cadre du Festival d'Automne de Budapest. Depuis l'adhésion de la Hongrie à l'Union Européenne, c'est la première fois que nous organisons ce type d'événement. Je tiens d'ailleurs à souligner que la Hongrie est le seul membre fondateur du Réseau Varèse qui se situe dans l'Europe de l'Est.

Au cours de l'édition 2003 du Festival d'Automne, nous avons présenté le *Quatrième Quatuor à Cordes* de Jonathan Harvey, soutenu par le Réseau Varèse. Cette année, c'est la *Troisième symphonie* de Brice Pauset, *Anima Mundi*, interprétée par le Klangforum Wien, et *Italia Anno Zero* d'Olga Neuwirth et Roberto Paci Dalò que nous présentons dans ce cadre. Sans le Réseau Varèse, pour tout dire, nous n'aurions jamais pu organiser ces programmes. Vous allez découvrir lors de cette conférence la manière dont les dix-sept membres du Réseau Varèse collaborent. J'espère vivement que nous continuerons à nouer de nouvelles coopérations. Je voudrais remercier l'Institut Français pour son aide à l'organisation de la conférence ainsi que tous les autres organismes qui ont contribué à sa réalisation.

Erika Koncz, députée Secrétaire d'Etat représentant M. Istvan Hiller, ministre de la Culture de la République de Hongrie

Le titre de cette conférence, « Ambition d'une coopération culturelle européenne », est une belle carte de visite. Je pense qu'une telle coopération peut prévaloir dans beaucoup de domaines, et celui de la culture en est un bel exemple. C'est un grand honneur pour la Hongrie que d'accueillir cette manifestation en collaboration avec le Centre des Festivals de Budapest, une institution importante, présente en Hongrie depuis de longues années.

Coopération et ouverture, voilà ce qui caractérise le Réseau Varèse et ses membres, institutions culturelles parmi les plus renommées d'Europe, et particulièrement actives dans la vie musicale contemporaine. La Hongrie se reconnaît aussi dans ces deux valeurs. Elle a entretenu très tôt, bien avant son adhésion à l'Union Européenne, des contacts avec toute l'Europe. Ces liens lui permettent aujourd'hui de figurer en bonne place sur la carte culturelle européenne. C'est pourquoi j'aimerais inviter chacun à réfléchir sur la collaboration exemplaire qu'illustre le Réseau Varèse afin de contribuer à la promotion de la vie culturelle hongroise. À ce titre, je me permets également de vous rappeler, avec tout mon enthousiasme, que Budapest sera capitale européenne de la culture en 2010 !

Antoine Gindt, Président du Réseau Varèse, directeur de T&M-Paris

Je voudrais tout d'abord souligner deux points qui m'apparaissent prendre aujourd'hui une dimension particulière : le premier concerne le fait que les membres du Réseau Varèse se retrouvent pour la première fois à Budapest, le second étant que, pour la première fois également, nous sollicitons publiquement un auditoire afin de promouvoir notre action en réseau, qui existe depuis cinq années déjà.

Dans la brève histoire du Réseau Varèse, cette conférence publique est une nouveauté qui, je le souhaite, pourra se poursuivre pour plusieurs raisons dont l'une est essentielle : elle nous permet publiquement de défendre nos engagements européens en matière de culture. Même si beaucoup d'aspects nous paraissent évidents dans nos métiers, en particulier la communication ou l'échange entre les différents pays, je crois qu'il est jamais inutile de rappeler combien l'Europe se fondera aussi sur un engagement culturel public de notre part, nous qui sommes des acteurs de la vie culturelle.

Ensuite, le fait que nous nous réunissions à Budapest trouve évidemment sa légitimité parce que le Festival d'Automne de Budapest est membre fondateur du Réseau Varèse. Il y a six ans, en septembre 1998, une première réunion avait fait l'objet, à l'initiative de Jean-Dominique Marco, directeur de Musica, d'une grande concertation entre de nombreux participants dont Zsófia Zimányi, directrice du Centre des Festivals de Budapest.

Ces premières réunions furent relativement confuses, sans objet défini, rencontrant des problèmes triviaux, comme celui de la traduction. Tout cela aurait pu faire en sorte que cette initiative échoue, et c'est le contraire qui s'est produit. Grâce d'une part à la volonté très affirmée de Jean-dominique Marco, d'organiser notre rassemblement en structure associative de droit français, et donc de lui donner des chances d'exister non pas d'une manière ponctuelle, mais d'une manière durable, c'est-à-dire de formater un fonctionnement où pouvaient se fondre diverses pratiques culturelles, musicales, européennes, telles que nous les assumons dans nos pays.

Par ailleurs, le fait que nous tenions une première réunion publique - cinq ans après la création du réseau - permet évidemment de tirer un premier bilan statistique. Depuis 2000, vingt-cinq programmes, soit vingt-deux compositeurs de dix nationalités différentes, ont été soutenus par le Réseau Varèse. Tous ces programmes ont été aidés, comme le seront ce soir *Harmonia Mundi* de Brice Pauset, interprété par la Klangforum de Vienne, ou demain *Italia Anno Zero* d'Olga Neuwirth, non seulement parce qu'ils font appel à des artistes de plusieurs nationalités, mais surtout parce que nous pouvons leur donner une chance d'être diffusés plus largement en Europe. Ces deux programmes seront par exemple donnés à Berlin, à Vienne, à Paris, à Bruxelles, à Strasbourg et à Francfort entre cet automne et l'automne prochain.

Ce que l'on doit dire aussi dans ce bilan, c'est qu'en cinq années, tous les membres du Réseau Varèse, sans exception, ont bénéficié à un moment ou à un autre de l'aide financière apportée par le programme Culture 2000 de la Commission Européenne. Ce n'est peut-être pas étonnant pour vous, mais il faut savoir que partager un fonds public suppose de s'engager sur des actions et suppose donc un certain volontarisme. Le fait que tous les membres aient pu accéder à ces fonds vérifie *a posteriori* qu'il y a bien un engagement commun dans l'action du Réseau Varèse.

Je voudrais revenir maintenant sur ce qui est à l'origine de la création du Réseau Varèse. Car s'il était courant - il l'est toujours - de parier sur des volontés éparses de coopération, de coproduction, d'organisation de tournées - toutes choses qui contribuent dans nos métiers à la notoriété comme à la viabilité économique -, il était beaucoup moins évident de structurer ces volontés d'une manière durable et régulière. Le monde artistique est souvent naturellement porté vers l'Autre, dans un mélange de désir fort et de nécessité, mais il faut reconnaître que les politiques locales, régionales ou nationales dont nous, opérateurs culturels, sommes en général les relais, sont parfois en contradiction avec cet élan initial. C'est un point qui est sans doute paradoxal, mais il est vrai que les critères qui nous font valoir des subventions locales, voire nationales, ne sont quelquefois pas en adéquation avec les objectifs que peut avoir l'internationalisation de nos actions.

Simultanément, on doit rappeler ici le rôle éminent qu'a tenu le programme Culture 2000 de la Commission Européenne.

Lorsque est apparue l'idée de Culture 2000, il y a cinq ans, nous nous sommes tous interrogés sur la manière dont on allait pouvoir gérer ces programmes. Bruxelles paraît évidemment plus loin que nos interlocuteurs locaux, mais surtout les critères que l'on nous demande d'appliquer ne sont plus du tout les mêmes. La perspective de crédits européens nous a pourtant obligé à formater et à développer des éléments, qui certains, comme la communication entre différentes structures, nous étaient naturels. Cela nous a surtout obligé à nous organiser, à inventer une manière de coopérer, non seulement sur un projet unique comme cela est généralement le cas dans des coproductions, mais aussi sur un programme qui suppose de conjuguer liberté d'agir et désir de coordonner dans la durée. C'est là une question fondamentale apparue à la création du réseau, celle de savoir comment le réseau pouvait vraiment s'établir sur une durée de fonctionnement qui motive des membres très divers en nombre suffisant, se réunir régulièrement, amorcer un réel dialogue sur la durée.

Je vais donner un exemple très concret. À l'établissement des programmes Culture 2000 pluriannuels, est apparu un critère pour nous très difficile à gérer, celui des cinq pays européens différents nécessaires. Dans nos pratiques professionnelles, cela est quasiment impossible ! Éventuellement on peut les réunir pour un projet, mais non sur la durée. L'idée du Réseau Varèse était ainsi de répondre à ces contraintes qui nous forçaient, d'une certaine manière, à intégrer des pays qui n'étaient pas dans la géographie naturelle de nos développements.

Ces contraintes émises par la Commission Européenne nous ont finalement permis, dès l'origine, de définir une association de droit français qui nous permettait à la fois de susciter des adhésions et de répondre techniquement aux exigences administratives de Bruxelles.

C'est ainsi que douze membres de huit pays ont, à Rome en 1999, établi les statuts du Réseau Varèse et un règlement intérieur délimitant clairement son fonctionnement et ses contours. Aujourd'hui, nous sommes dix-sept membres, de onze pays européens, et neuf des membres fondateurs sont toujours personnellement impliqués dans le Réseau Varèse.

Cette organisation m'apparaît donc originale et exemplaire en quelques points que je voudrais citer ici rapidement.

Tout d'abord le Réseau Varèse est une réunion d'institutions très diversifiées dans leurs missions, leurs formats, leurs positions sociales et politiques, réunies sur un terrain commun - celui de la création musicale - et sur des objectifs partagés - aider concrètement à la diffusion des œuvres. On trouve ainsi associés, des festivals spécialisés et des salles de concerts généralistes, mais aussi des structures plus atypiques, comme un théâtre dramatique (schauspiel Frankfurt), un organisme de radio (rai trade) ou des structures de recherche ou de production (IRCAM et T&M en France). Cette variété de formats, de moyens, de situations dans le champ artistique, est un gage de réflexion permanente.

Ensuite, le fonctionnement du réseau tente de préserver, dans un programme cadre, un maximum de souplesse et de répondre à des critères administratifs très pointilleux. À la différence des institutions dont nous avons la responsabilité, le Réseau Varèse ne fonctionne pas d'une façon verticale. La décision ne revient pas à un directeur artistique, mais est le résultat d'un commerce préalable entre les membres sur des propositions et des concrétisations. Toutes les décisions du Réseau Varèse, sans exception, sont ensuite prises en Assemblée Générale où chaque membre possède une voix. Il n'y a donc pas de centralisme, mais bien une prise de décision collégiale.

Je poserai pour finir quelques pistes pour l'avenir qu'il convient de ne pas négliger.

(Anne-Marie Autissier, en l'absence de Pascal Brunet, directeur du Relais Culture Europe, nous éclairera tout à l'heure sur les perspectives liées au programme Culture 2000 et dressera un bilan qualitatif des actions en réseau.)

Mes réflexions sont d'abord plus ou moins détachées des strictes contraintes techniques du financement de l'activité par un programme européen ou autre. Mais bien sûr elles y retournent vite !

Se pose tout d'abord la question de la durée des actions. Il est évident que la validité et la pertinence d'un réseau comme le Réseau Varèse sont directement liées à notre propre capacité d'apprentissage et de mise en œuvre d'un fonctionnement d'un réseau. Il ne faut surtout pas négliger la question des financements. Je sais combien seul l'appât du gain, d'une manière noble, rend crédible l'action en réseau. S'il n'y avait pas la part de financement qui nous permet de soutenir des actions artistiques que nous défendons en commun, nous resterions, d'une manière théorique, une assemblée de personnes voulant se concerter et cela ne dépasserait pas une année. La question est donc de savoir comment pérenniser cette action en réseau, en sachant qu'on est par ailleurs contraint à répondre à des demandes de l'administration européenne, comme celle de redéfinir tous les trois ans un projet d'activité. Cela est légitime et cohérent de la part d'un service de financements public. En revanche, si cela amène la question de l'alternance des réseaux, comme cela était le cas il y a deux ans, cela peut avoir des incidences problématiques, car cela voudrait dire que les acteurs de la vie culturelle que nous sommes devraient changer de stratégie pour obtenir ces crédits publics. Il faut donc parier sur la durée.

Par ailleurs, comment faire évoluer le réseau ? Il se dégage ici un enjeu pédagogique très marqué. Intégrer un nouveau membre d'un nouveau pays, éventuellement d'un futur pays européen, n'a pas forcément une fonction immédiate de concrétisation dans l'action et dans la distribution des financements, comme ce fut le cas, par exemple, pour le Festival d'Automne de Budapest. En revanche, intégrer de nouveaux pays, de nouvelles cultures dans nos discussions et dans nos interrogations met en jeu une fonction pédagogique. Ce n'est pas seulement un débat interne au Réseau Varèse. En effet, un certain nombre de questions se posent à partir du moment où l'on ouvre la porte : comment gérer l'élargissement d'une telle assemblée, comment garder cette qualité de discussion qui est possible avec une quinzaine de membres avec un nombre de membres plus important ?

Élisabeth Schweeger, directrice générale du schauspiel frankfurt

« L'art dans l'espace urbain. Pensées d'ordre général »

Les systèmes de la société devenue purement économique se transforment radicalement et exigent de la flexibilité dans tous les domaines de vies. Ainsi valeurs traditionnelles, points de repère, modèles structurants de la société ne sont pas seulement mis en question mais se voient effectivement éliminés. La surpopulation, d'une part, le vieillissement, d'autre part, changent de manière fondamentale les conceptions de distribution de l'espace. Des villes disparaissent ou diminuent de taille, tandis que les structures urbaines dans leurs formes centralisées se muent en camps de transit. A l'échelle mondiale, les mouvements de migration conditionnés par la mondialisation du marché du travail, accélèrent cette transformation.

La bourgeoisie traditionnelle, principalement sédentaire et jouant un rôle déterminant dans le développement culturel d'une ville / d'une société, est en voie d'extinction. Elle est remplacée par des commandos mobiles d'action rapide, formés de forces productives qui, en peu de temps, exploitent une ville pour aussitôt disparaître comme ils sont apparus. L'individu est partout, l'ubiquité est l'exigence du monde connecté. L'effectivité est le moteur et le travail de surface la seule possibilité d'équilibrer dans les comptes le rapport coût / utilité - pensée. En revanche, l'art, en sa qualité d'élément intégré à une situation urbaine, attend et exige de la continuité - c'est un processus de longue haleine qui a besoin du « temps ». Il a également besoin d'un vis-à-vis qui a lui-même du temps, qui prend du temps et qui, tout particulièrement, voit la discussion qui lui est proposée comme une part de son quotidien et une façon d'en sortir. Le rassemblement temporaire de « workgroups » voués à être éphémères, c'est-à-dire ne séjournant que de manière provisoire dans un lieu, ne cherchera pas son identification dans un acte créateur artistique lié à un processus de longue haleine. Celui-ci est orienté vers un renouvellement rapide et passager, sa stimulation nerveuse et sa satisfaction.

L'ensemble de ces phénomènes aboutit à l'événement et tranche dans ses objectifs avec les intérêts et les sujets de l'art, lequel opère avec le souvenir pour développer des visions. Entre ces deux moments se situe le présent en tant qu'objet de la perception et de sa différenciation. Comment l'art peut-il se définir dans ce contexte ? Change-t-il son attitude, ses contenus, ses formes, peut-il devenir plus rapide en gardant la même intensité et à quoi peuvent ressembler les lieux où il se présente, se formule et va chercher son public avec lequel il entre en conversation ? S'agit-il d'un repositionnement ou d'une réorientation, d'une redéfinition, d'une dissolution de l'art et, par-là même, des lieux et des espaces artistiques dans le nouveau contexte d'une société « nomade » ?

Aujourd'hui, après l'époque depuis longtemps achevée de la société bourgeoise, le monde s'ouvre par l'intermédiaire de l'interconnexion des réseaux et des accords à l'échelle mondiale. Cela conduit naturellement à un déplacement massif des structures à l'intérieur des communautés qui ne peuvent être actives pour elles-mêmes en tant que cellules mais qui doivent se raccrocher à toutes les autres cellules. Cela mène à la disparition de classes qui sont aspirées, intégrées dans la grande « masse mondiale ».

A travers l'ouverture de chemins tout autant marchands que politiques ne se transforment pas seulement les espaces de vie dans lesquels les hommes existent. Les nomades modernes, qui, pour des raisons simplement techniques et liées au travail, doivent fréquemment abandonner la sédentarité, changent aussi les structures urbaines. Ce qui dans l'esprit bourgeois était encore pertinent au cours des deux derniers siècles, à savoir disposer dans le centre ville d'un musée, d'un théâtre et d'une salle de concert, paraît aujourd'hui devenu obsolète. Ce sont justement ces institutions qui s'étaient concentrées sur la production d'art et de sens qui semblent être aujourd'hui dé-localisées.

On pourrait dire, ironiquement, que tout cela est le résultat d'un processus de démocratisation mal compris ou d'une déségrégation de l'art élitaire. La démocratie et le populisme s'emploient à se recouvrir l'un l'autre. Cela signifie aussi qu'une partie importante de notre démocratie - à savoir la protection des minorités - disparaît lentement mais sûrement, de manière on ne peut plus démocratique.

D'un autre côté, il existe une ouverture énorme à des nouvelles formes variées ou à de nouveaux lieux d'art qui produisent un effet grandiose et surprenant, même s'ils doivent pour la plupart être passés à l'adoucissant et à la coupe aux ciseaux de la mode pour être produits en série, sans compter que les différenciations, les gains de perception ou les inspirations doivent être passés par pertes et profits de l'étonnement réalisé par l'inventaire unitaire des techniques de communication. Le tour de main se met lui-même hors d'état de nuire.

La vie artistique paraît jouer le rôle d'un coureur solitaire, mais un de ceux qui courent jusqu'à l'épuisement comme un hamster sur cette roue qu'est le globe du réseau internet. Derrière les confections artistiques à succès qui se succèdent les unes aux autres « à grande vitesse immobile » ne subsiste plus une vie vécue, un penser et un ressentir rassasié d'expérience mais le bradage à perdre haleine du sens. Ce qui toujours avait été difficile est maintenant devenu impossible, à savoir développer des critères et des échelles de valeur qui pourraient aider à établir un jugement pondéré sur l'art et les œuvres tout en organisant et formant des projets de vie souverains.

« Quand le savoir est réduit à l'information, il est alors séparé des relations vécues à l'histoire, à la faculté de juger et à l'expérience. Il en ressort l'illusion d'une société du savoir élargi et la réalité du savoir virtuel. Cela signifie que le savoir est considéré comme un médium de l'échange cybernétique rigoureusement contrôlé, où l'acte de penser est atteint d'une maladie et cette maladie s'appelle l'information. »
(Arthur Kroker, *Déchets électroniques et média X*)

Il s'ensuit que l'information ne sert plus de médium d'expérience qui s'ancre en vous et sur laquelle on peut bâtir quelque chose. L'être humain court le danger de devenir une coquille vide d'idées et d'imagination, incapable de penser - un objet bienvenu facile à manipuler.

Il y a quarante ans déjà Adorno formulait l'observation suivante : « Il n'est pas certain que l'art est encore véritablement possible, ni qu'après l'aboutissement de son émancipation il n'ait fait son deuil de ses présupposés et les ait perdus. » Ou bien ne fait-il que changer son caractère, se trouve-t-il simplement dans une phase de transition ? Faut-il que nous reconsidérons les lieux et les moyens dont il peut disposer pour se produire ? S'impose alors à nous la question de savoir s'il intervient encore de façon traditionnelle.

Les institutions artistiques établies sont soumises - à l'image du taux d'audimat à la télévision - à une pression d'audience considérable, laquelle ne peut être réduite qu'en faisant des compromis à contrecœur. On étudie les statistiques et les bilans du rapport coût - utilité, au moyen desquelles on fixe l'échelle de valeur artistique. En même temps, ce sont souvent les acquis juridiques d'un état social autrefois bien doté qui étranglent l'art et le rendent irréalisable. Par ailleurs, on oublie que l'art représente une valeur idéale qui ne se laisse ni ne doit se mesurer en chiffres.

Il est clair qu'en raison de la perte du souvenir et de la mémoire collective qu'accélère l'archivage dans le réseau - lequel rend certes le souvenir évocable par la conscience à tout instant, sans cependant qu'il soit possible d'en faire l'expérience et de le vivre, de sorte qu'il ne forme plus une couche sédimentaire dans notre mémoire et qu'aucun sol nourricier ne se crée dont peut sortir la nouveauté - donc, il semble que nous soyons pratiquement en train de travailler à notre disparition culturelle. Mais n'est-ce pas justement de ce rien que peut sortir la nouveauté ? La dépression qui a envahi le monde occidental vient du fait qu'il ne conçoit plus la crise comme une phase de brimade, un moment transitoire d'un état de vie à un autre. Cette conscience s'appuie cependant sur la nécessité d'une mémoire collective qui aujourd'hui semble pouvoir être stoppée en appuyant sur un bouton. C'est pourquoi la crise nous apparaît comme un dilemme ou point de non-retour, et non pas comme seuil ou phase nécessaire pour se débarrasser de ce qui n'est plus à conserver pour laisser place à la nouveauté.

Demeure le principe que nous devons créer des variantes pour établir des critères de choix. Pour contrecarrer la disparition, il convient de faire des essais de classification. Même l'art doit, dans ce contexte, en allant jusqu'à se mettre soi-même en question, se soumettre à cette situation à l'évidence nouvelle. Même des lieux ou des espaces auxquels il est attaché doivent être questionnés sur leur validité actuelle. Des modèles de subvention, qui peut-être étouffent l'énergie créatrice, doivent éventuellement disparaître de sorte qu'il faille peu ou prou prendre congé de l'administration muséale des biens

culturels. Cependant, il ne s'agit pas ici de décharger l'état dit démocratique de ses devoirs et responsabilités envers le développement culturel. Mais même de ce côté-ci, c'est-à-dire de celui du politique et pas seulement de celui de l'art, il est nécessaire de repenser les choses. Et il est aussi nécessaire de se rappeler à l'esprit que l'art n'est pas qu'un facteur économique local mais tout bonnement l'organe nerveux sensitif d'une société ou communauté, notons-le, civile.

Il serait pensable de conserver l'art bourgeois comme un souvenir démodé mais chérissable d'une vie autrefois sociale avec en son centre l'opéra comme peluche, liant tous les sens et s'adressant uniquement à l'intelligence émotionnelle mais non celle rationnelle, comme le font le théâtre et les arts plastiques, et qui de cette sorte est plus facile à consommer et convient plus à des fins représentatives - il serait par ailleurs aussi pensable que l'art puisse devenir de manière clandestine un moyen de politique alternative, pour s'opposer justement à cette tendance à la culture de la superficialité, qu'à cause de la rapidité des évolutions et du pouvoir des médias il est difficile d'arrêter. Peut-être devrait-on laisser la dénomination « art » à sa variante populaire - confiant de ce que le système mangera soi-même cet enfant qui est le sien - et chercher des formes et des méthodes, poursuivre ce qui était l'idée de base et la tendance de la volonté initiale de l'art bourgeois. Un art ainsi défini devrait en même temps se comporter comme une antimatière couvrant un antiterrain, lequel pourrait rester dans sa topologie tout à fait immanent au système. Je voudrais - par analogie avec Heidegger qui écrivait l'être dans son sens impropre comme le mot être et le mot dans son sens propre en le barrant dans la typographie (~~être~~) - donner à cet anti - terrain le nom du mot ~~art~~.

Si l'art exerçait autrefois des fonctions critiques et a fini de nos jours dans les solderies, cela veut dire avant tout que la fonction critique dépérit. Mais aussi longtemps que subsistera une sorte d'esprit de contradiction - qui à mon avis est le moteur de l'évolution - et il est difficile de renoncer à y croire, il faudra alors continuer à trouver un champ d'action. Dans ce champ intermédiaire peu clair, l'art devrait pouvoir se consacrer de nouveau avec plus d'intensité à son propre potentiel anarchique, un potentiel anarchique qui est de manière effective un processus d'apprentissage pour la pensée et l'action créatrices. Ne pas entrer dans le rang, même sans être agressif, le faire tout du moins de façon subversive en se pensant comme facteur dérangeant et produire du chaos productif. L'art fait fonctionner l'imagination - et il clair que celui qui n'a pas d'imagination s'élimine soi-même. Ainsi, on pourrait dans cette mesure définir l'~~art~~ comme arme, comme instrument politique du discours de contradiction, poursuite d'un programme qui est officiellement devenu une grenade dégoupillée.

En même temps, un renversement du diction « La vie est une affaire sérieuse - que l'art soit rempli d'allégresse » (ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst) est à recommander. L'art doit se montrer sérieux pour survivre. Si l'on part du point de vue de la biologie, on pourrait attirer l'attention sur le fait que l'art est responsable de la création de cellules - cellules au sens d'un organisme vivant - lesquelles ne peuvent être, en soi et pour soi, chacune intelligentes mais, en s'agrégeant à d'autres cellules, forment un corps dynamique qui s'organise lui-même de façon souveraine.

Lorsque Bataille disait que la qualité d'une société se reconnaît à son superflu, il entendait justement par-là qu'apprendre à reconnaître et respecter les différences et la

variété nous donne la capacité à prendre nous-même des décisions. Il ne peut exister de but autre que celui pour l'homme de s'affirmer comme souverain parmi les souverains. Et nous voilà probablement devant une nouvelle longue marche, devenue cette fois-ci clandestine, à travers les institutions et les instituts. L'art devient nécessaire au sens propre du terme. L'art a toujours cherché à cultiver les communautés humaines. La culture qui en est issue avait pour devoir d'unir, l'art en revanche suscitait la résistance, la mise à l'épreuve, les irritations.

Aujourd'hui l'art est dans une situation d'urgence, ce qui le contraint non pas à se débattre mais à changer de posture. Ainsi, lorsque Baudrillard faisait il y a peu, dans le cadre des grèves de l'été 2003 en France, l'annonce suivante « La culture unit, l'art désunit. Supprimez donc la culture et faites plus d'art », il renvoyait justement à la problématique de la culture d'aujourd'hui : l'unification des bases culturelles, le danger représenté par une culture unique globalisante sont certes unificateurs mais ils dogmatisent et conduisent à l'intolérance. La contradiction, l'originalité, la multiplicité ne sont pas ici souhaitées. Baudrillard renvoie ici à la nécessité et aux possibilités de l'art dans des dispositifs temporaires et des variantes pour s'opposer à l'immobilisme apparent - une arme légère et impitoyable mais aussi incontournable. L'art est ainsi, dans le meilleur cas, un médiateur, un agent de communication, un moyen d'établir une culture du débat intelligente. Une alternative aux formes agressives pour s'imposer.

Si l'on considère l'Europe d'aujourd'hui qui cherche à s'unir, il faut qu'existe une volonté politique qui respecte les particularités de ces états aux peuples divers, leurs acquis culturels particuliers, les laisse vivre, subsister et se développer tout en intégrant l'étranger dans cette grande corporation appelée Europe. C'est-à-dire : formuler des différences et leurs relations pour les comprendre et les respecter. Rappelons-nous que dans l'espace européen ont toujours eu lieu des migrations qui ont bouleversé l'ensemble des principes sociaux acquis et mené à de nouveaux systèmes sociaux de valeurs. Par contre aujourd'hui nous avons à faire à la situation changée d'une migration programmée purement économiquement à travers laquelle de nouvelles valeurs ne semblent plus pouvoir se former.

Ainsi faut-il, à mon avis, que les valeurs de chaque groupe, personne, peuple obtiennent un espace protégé qui leur donne la capacité de s'ouvrir simultanément et de continuer à se développer en se frottant à des champs culturels nouveaux et différents.

Il s'agit du traitement d'un humus qui conduit à de nouvelles impulsions. L'identité ne se crée plus aujourd'hui par delà la culture où je suis née. Elle peut tout au plus permettre une classification « intérieure ». Il faut par conséquent, se forcer à franchir le pas qui consiste à considérer que l'identité est une question de souveraineté. Et celle-ci ne s'instaure que dans la capacité à accepter le « multiculturalisme » d'une société mondialisée et à comprendre les interactions comme un « gain » et non pas comme agression ou attaque de la propre identité.

Kolesár Krysztján, Manager de production au Festival d'Automne de Budapest

Bien que le Centre des Festivals de Budapest soit membre fondateur du Réseau Varèse, cela ne fait que deux ans que nous participons activement au travail de coopération. Actuellement, et avec le concert de ce soir, nous n'en sommes qu'à notre second projet avec le Réseau Varèse, mais nous avons tout de même pu nous familiariser avec son mode de fonctionnement.

J'ai choisi de vous présenter ce fonctionnement à travers l'exemple d'un projet que nous avons mené ici à Budapest lors du festival 2003, le *Quatrième Quatuor à Cordes* de Jonathan Harvey.

Le Réseau Varèse est une association qui soutient, dans le cadre du programme Culture 2000 de la Commission Européenne, la coopération de structures culturelles ayant une programmation en musique contemporaine. Les subventions du programme Culture 2000 ne peuvent être accordées qu'aux projets intéressant trois partenaires issus d'au moins deux pays différents.

Il est bien connu que la demande de subventions auprès de la Commission Européenne est une procédure assez complexe, même pour les membres les plus anciens de l'Union Européenne. Pour nous, c'est encore plus difficile ! Est-il possible pour un festival d'engager un « risque zéro », lorsqu'il s'agit de créer un projet innovant et de rallier des partenaires ? La création et la diffusion de ces projets exigent un soutien fiable. Le Réseau Varèse s'est adressé à la Commission Européenne dans le but d'obtenir une subvention européenne globale, redistribuée en interne selon un principe démocratique entre plusieurs institutions, et afin de favoriser la création, la promotion et la diffusion d'œuvres et de spectacles musicaux contemporains.

La fonction principale du Réseau Varèse est d'encourager l'échange d'idées entre des professionnels qui élaborent les programmations de grandes institutions européennes

(festivals et salles de concert). Pour cela, les membres sont convoqués deux fois par an en Assemblée Générale, dans différentes villes européennes. L'Assemblée Générale n'est pas qu'un rassemblement formel. Tout s'y décide. Pendant deux jours, tout ce qui concerne l'activité du réseau y est discuté (compte-rendu des projets réalisés, vote des subventions des projets à venir). L'Assemblée se clôt par la proposition par les membres de nouveaux projets susceptibles de bénéficier du soutien du Réseau.

Voyons maintenant sur quels critères un projet est éligible au sein du Réseau Varèse.

Le Réseau Varèse s'intéresse avant tout au projet et à sa diffusion. En son sein, figurent des membres qui produisent le projet (membres pilotes) et des membres qui accueillent le projet.

Au second jour de leur réunion en interne, les représentants des institutions précisent leurs objectifs. Ils indiquent tout d'abord qu'ils souhaitent participer à la création en tant que producteurs, ce qui est conforme au règlement du réseau, sur un projet qui, d'après eux, est susceptible d'intéresser aussi d'autres festivals.

L'Assemblée Générale est donc le lieu où les membres peuvent partager des idées de projets, qu'ils soient au stade embryonnaire ou même à peine évoqués, et ils peuvent proposer de les inclure dans le plan de travail du réseau.

C'était dans une assemblée similaire qu'étaient arrivés Geir Johnson d'Ultima Festival et Éric de Visscher de l'IRCAM avec cette idée qu'ils avaient déjà, je crois, en tête : le projet du *Quatrième Quatuor à cordes* de Jonathan Harvey, dont la Première devait être confiée au Quatuor Arditti au Festival Ars Musica de Bruxelles en mars 2003.

D'après le règlement du Réseau Varèse et afin d'assurer le plus haut degré de transparence, le membre pilote doit présenter le projet qui le concerne en précisant le nom du compositeur et le titre de l'œuvre musicale ou celui du programme sur lequel il s'appuie, la liste des interprètes ou des autres artistes, la date envisagée pour la Première et les dates possibles pour une tournée, le budget (en séparant celui dévolu à la création de l'œuvre de celui de la tournée), le nom de l'organisation en charge de la production, le nom des partenaires (les co-producteurs et ceux qui invitent la production).

Pour permettre aux membres de se familiariser de façon plus approfondie avec le projet, il est également recommandé de présenter toutes les pièces complémentaires (partitions, enregistrements, vidéo, etc.)

Les projets sont évalués sur la base des critères principaux décrits ci-dessous.

La proposition de projet doit concerner un compositeur, une œuvre ou un programme contemporains (ce doit être un programme thématique qui inclut plusieurs œuvres).

Les artistes et les interprètes doivent être connus et reconnus par un des membres du Réseau Varèse.

Au moins trois membres du réseau, de deux pays différents doivent participer au projet.

La proposition et l'organisation du projet doivent être bien définis. Les charges imputées à la Première et à la tournée doivent être réparties parmi les membres du réseau concernés par cette production en étant en harmonie avec leurs objectifs et leurs contraintes respectives.

Enfin, le projet doit être une œuvre instrumentale ou un opéra, une pièce pour orchestre avec ou sans chœur, une œuvre de musique de chambre ou pour chœur, ou un programme de répétitions.

L'aide financière apportée par le Réseau Varèse couvre la Première et éventuellement la reprise d'œuvres déjà existantes. Elle peut donc s'appliquer à la production (si les porteurs de projet sont des membres du Réseau Varèse, une aide matérielle directe leur est attribuée), à la diffusion (avec une partie de l'aide accordée aussi par les membres invitant la production), à l'engagement d'un compositeur (à condition qu'il participe à plusieurs programmes du Réseau Varèse).

Si les membres sont intéressés et votent pour ce projet, lui reconnaissant ainsi un intérêt certain, il est inclus dans le plan de travail du réseau. Dans ce cas, le Réseau Varèse prend aussi en considération la distribution géographique des projets.

C'est là le premier et le plus important pas dans la vie d'une initiative dans le Réseau Varèse. Ce n'est néanmoins pas suffisant pour que le réseau soutienne ses créations et assure son existence. Mais, en commençant par ce pas, les membres sont amenés à rechercher des détails sur l'institution de production et peuvent ainsi prendre en considération leurs éventuelles performances. Pendant la longue période qui suit (et qui correspond habituellement à l'intervalle entre les deux assemblées générales), le porteur de projet essaie de « vendre » son projet, c'est-à-dire qu'il envoie les détails matériels, effectue des appels téléphoniques, et peut-être fait des rencontres personnelles, afin de convaincre les membres intéressés de l'importance du projet.

Le moment décisif intervient à la seconde Assemblée Générale. L'acceptation ou le refus d'un projet est officiellement décidé dès le premier jour de réunion. Les arguments déterminants résident dans le fait de savoir si un nombre suffisant de membres est intéressé par la présentation du projet, et si le réseau est capable de couvrir ce qui a été prévu par le producteur ou par les membres acheteurs pour l'exécution.

Si ces conditions sont remplies, le Président de l'Assemblée Générale prépare une note de synthèse budgétaire stipulant les subventions demandées pour la production et la diffusion. Cette note est adoptée par vote. Dans le cas d'un résultat positif, l'initiative devient véritablement un projet du Réseau Varèse.

Le *Quatrième Quatuor à Cordes* de Jonathan Harvey fut présenté en mars 2003 au festival Ars Musica avec une subvention de 5000 euros de la part du Réseau Varèse, ce qui équivalait à 17 % des subventions par rapport au budget total nécessaire à la Première. Dans ce cas particulier, l'IRCAM, Ars Musica et Ultima Festival se partageaient les coûts de production.

Les subventions habituellement versées vont de 15 à 50 % du total des coûts de production. Bien sûr, il faut aussi prendre en considération qu'une production a un coût beaucoup plus important que le simple coût de la tournée. Le Réseau Varèse en est aussi conscient ; c'est pourquoi en garantissant des subventions, il précise que la somme maximale est de 50 % pour les projets les plus importants.

C'est ainsi que le processus de création est assuré par le réseau.

Une autre activité principale du Réseau Varèse est d'apporter une aide à la diffusion pour les projets subventionnés. Il est évident que chaque œuvre musicale commence sa vraie vie seulement après la Première. Ainsi, dès l'introduction du projet dans le plan de travail du réseau, il est nécessaire que plusieurs partenaires indiquent leur volonté de se joindre au projet. C'est également une condition indispensable au programme Culture 2000.

Dans le cas d'Irvine Arditti et de son quatuor, le nombre de co-producteurs en lui-même suffisait à l'acceptation du projet. Dès l'assemblée générale, le festival de musique contemporaine de Huddersfield, le Wien Modern et le festival d'automne de Budapest avaient manifesté leur intention d'inviter la production. Ces festivals ont ici joué le rôle des structures de la tournée.

N'importe qui, à l'exception du porteur du projet, peut être l'organisateur de la tournée, à moins qu'il ne dispose pas d'un temps suffisant pour l'intégrer dans ses programmes, ou qu'il n'ait pas suffisamment de fonds pour inviter le spectacle. L'autofinancement de la tournée doit être de l'ordre de 70 %. Comme la taille d'une production peut varier d'un solo jusqu'à la taille d'un opéra, le montant de l'aide varie suivant une large échelle, mais il est rarement en dessous de 3000 euros.

Pour le Festival d'automne de Budapest, le budget du projet Harvey était environ de 17000 euros, sur lesquels le festival a reçu une subvention de 5000 euros. Le réseau verse les subventions en deux temps, 50 % en avance, 50 % une fois que le spectacle a eu lieu et que les coûts ont été évalués dans le détail. Par conséquent, les producteurs et les structures de la tournée ont à avancer 50 % du budget.

Quelqu'un pourrait cependant poser cette question : la poule ou les œufs ? Un grand nombre de projets européens ne peut être développé que grâce à une coopération avec le Réseau Varèse ou d'autres organisations semblables. Ceci nécessite cependant des prises d'initiatives individuelles, et ces projets ne peuvent croître et se développer en devenant productifs que s'ils poussent dans un sol fertile. Ainsi, nous pouvons affirmer que les aides du Réseau Varèse pour la création et la diffusion permettent à la fois à la coopération et la coproduction de la culture musicale européenne universelle de se développer, ce qui est la seule voie de survie pour ce domaine culturel depuis le tournant du millénaire.

Pascal Dumay, conseiller Musique à la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles du ministère de la Culture et de la Communication

Le ministre de la Culture du gouvernement français, M. Renaud Donnedieu de Vabres, a beaucoup regretté de n'avoir pas pu se joindre à nous aujourd'hui. Ce moment de rencontre lui importait à de nombreux égards. En effet, cette rencontre porte sur un sujet essentiel pour le ministère de la Culture : la création et la diffusion, la circulation des œuvres et des idées. Elle porte aussi sur la concertation entre les acteurs de la création musicale, et plus largement sur des enjeux artistiques partagés par plusieurs pays européens. Pour toutes ces raisons, le ministre de la Culture aurait souhaité être là aujourd'hui. Je me trouve d'autant plus impressionné et honoré d'avoir à le représenter devant vous.

Ce que je voudrais vous dire de sa part, mais aussi de la part du directeur de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles du ministère de la Culture, dont je suis le conseiller, est au fond le contexte et le fondement de notre soutien au Réseau Varèse. Rappelons rapidement l'importance et l'attention toute particulière du ministère de la Culture en direction de la création. Cette mission de soutien à la création est explicitement indiquée dans les textes qui fondent le ministère de la Culture. En matière musicale, ce soutien s'exprime de différentes manières : c'est d'abord par des commandes d'État qui sont passées à des compositeurs - un lieu de production s'engage à produire cette œuvre -, c'est par le soutien de résidences de compositeurs auprès de lieux de production, auprès de lieux de diffusion, de structures d'enseignements, c'est également par un soutien direct des ensembles musicaux qui consacrent une partie de leur action à la création contemporaine, c'est aussi bien sûr par le financement des centres de création où des compositeurs peuvent trouver les outils nécessaires à leurs recherches, à leur travail, et à la diffusion - on connaît bien sûr l'Ircam, mais il y a d'autres centres de création en France. Ce soutien s'exprime aussi en participant au financement de festivals, notamment Musica à

Strasbourg. Il existe également des fonds co-financés, comme ceux qui permettent d'aider à l'édition discographique, soutenus en partenariat avec la Sacem et Radio France, ou ceux qui soutiennent l'édition musicale. Et puis, plus globalement, c'est un travail sur les cahiers des charges des structures qui sont financées par le ministère de la Culture, c'est-à-dire les orchestres, les opéras, et lorsque cela est possible sur les cahiers des charges des radios et des télévisions publiques. Aujourd'hui, d'une certaine manière, on peut dire et se réjouir qu'à bien des égards, la création musicale aille plutôt bien dans ce pays, en termes de vitalité artistique et de diversité des propos.

Maintenant, il y a un certain nombre de sujets de préoccupations dont je pense qu'il faut parler. Parmi ces sujets, le premier est celui de la diffusion. Comme vous tous, nous sommes préoccupés du fait qu'au-delà de sa création une œuvre puisse être diffusée, puisse vivre, en quelque sorte, qu'elle soit reprise. Or de ce point de vue-là, le paysage musical français n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes dans les lieux qu'on appelle généralistes, c'est-à-dire ceux qui sont principalement, mais pas uniquement, soutenus par l'État, qui ont la mission de diffuser aussi bien la musique que le théâtre ou la danse. Ces lieux qui ont été fondés par André Malraux, il y a plus de quarante ans maintenant, ce sont les scènes nationales, et leur mission est une mission pluridisciplinaire. Nous observons pour la musique, en particulier pour la création contemporaine, la difficulté à exister dans ce réseau, qui est pourtant le premier réseau de l'État. Le deuxième souci que nous constatons est un manque de lieux suffisamment bien adaptés à la musique du point de vue de l'acoustique et également de lieux pensés en fonction des besoins de la musique à venir. La France est probablement un peu moins bien organisée qu'un certain nombre de ses voisins en Europe, notamment dans le Nord et l'Est. Cela est probablement dû au fait que la tradition en France a été plutôt de construire des lieux de théâtre, ou de théâtre lyrique, mais finalement pas de lieux dévolus à la seule musique. Nous travaillons donc tout particulièrement sur ces deux questions : la présence de la musique dans les lieux généralistes, et en particulier la création, et la constitution de nouveaux lieux, le plus possible tournés évidemment vers les enjeux de la diffusion de demain. C'est un sujet important dont nous nous saisissons de façon volontariste.

Cette longue description m'a paru utile pour vous montrer à quel point nous adhérons à l'une des missions, peut-être la mission principale, que se donne le Réseau Varèse, celle de la diffusion des œuvres et la vie de ces œuvres par leur diffusion.

Pour nous, soutenir le Réseau Varèse tient tout d'abord au fait que ce soit un réseau européen. Depuis quelques années, le ministère a choisi de développer son soutien envers les réseaux pour des raisons très simples : il s'agit de contribuer au regroupement d'acteurs dans un secteur et de finalement s'appuyer sur ce qu'ils savent bien mieux faire que nous, c'est-à-dire construire ensemble des actions qui soient artistiquement très fortes, mais qui en même temps puissent jouer un rôle d'aide au rayonnement des artistes et de leurs œuvres. Nous avons tout à fait conscience du caractère relativement modeste du soutien par le ministère de la Culture français du Réseau Varèse, mais ce soutien nous permet néanmoins de montrer à quel point le ministère est tout de même très convaincu de son action. Nous espérons évidemment qu'il puisse se développer. C'est aussi une manière de donner un signe à la Commission européenne de l'adhésion de l'État français aux missions qui sont celles du Réseau Varèse, et nous formulons l'espoir que ce signe du ministère de la Culture français puisse aider ce dernier à trouver d'autres soutiens dans l'avenir auprès des différents pays de l'Union Européenne.

Je suis venu dire de la part du ministre de la Culture toute l'importance que nous accordons au travail qui est fait par le Réseau Varèse, dire tous les vœux que nous formons pour son bon développement dans l'avenir, qui sans doute plus que jamais doit faire place à la circulation des idées et des œuvres dans un monde qui est assez violent. Nous sommes parfaitement conscients que tout le militantisme, toute la connivence, tous les débats, doivent exister au sein de ce réseau. S'ils sont des facteurs absolument indispensables, ils ne peuvent pas être suffisants à eux seuls, il faut évidemment qu'il y ait un soutien institutionnel fort qui permette à ce réseau de se développer, de devenir le plus pérenne possible.

Hildegard Siess, directrice du département Musique à la division des affaires culturelles de la Chancellerie fédérale d'Autriche représentant M. Franz Morak, secrétaire d'État autrichien aux arts et à la communication

Directrice du département Musique à la division des Arts de la Chancellerie fédérale autrichienne, je représente Franz Morak, secrétaire d'État autrichien aux arts et à la communication, qui regrette de n'avoir pas pu venir aujourd'hui. Je suis en charge du financement des actions artistiques du gouvernement autrichien. Ma division s'occupe d'environ 50 % du budget autrichien de la culture des Arts.

Le Réseau Varèse, que j'ai le plaisir de rencontrer pour la première fois aujourd'hui, est sans aucun doute une initiative internationale qui contribue à rapprocher les pays européens les uns des autres. Proposer de la musique contemporaine et du théâtre musical au grand public est en soi un défi, à la fois artistique et financier pour le pays du compositeur. C'est la raison pour laquelle l'échange de projets musicaux contemporains par-delà les frontières nationales, quelle que soit la forme que prenne la coopération, doit être vu comme une évolution positive du point de vue européen. Le soutien apporté aux programmes par un financement européen de Culture 2000 est très certainement un facteur encourageant et incitatif pour concrétiser des projets de coopération européens en utilisant des synergies dans l'intérêt des compositeurs contemporains. Les efforts de coopération des différents festivals qui concentrent leurs activités sur la musique contemporaine peuvent constituer un avantage, et ce pour trois raisons. Tout d'abord, cela présente un avantage pour les organisateurs. Parce qu'en utilisant à bon escient les synergies, les organisateurs peuvent profiter d'une baisse des coûts de répétition, d'équipement, et peut-être même d'une baisse des coûts de diffusion. Le deuxième avantage se présente pour les compositeurs, parce qu'ils peuvent ainsi diffuser leurs œuvres auprès d'un public en dehors de leur propre pays. Un troisième groupe de personnes bénéficie de ce type de coopération, il s'agit du public et des artistes européens qui ont ainsi la possibilité d'élargir l'horizon de leurs expériences et même de leur répertoire.

Pour l'Autriche, je suis ravie de vous annoncer quelques chiffres : le festival Wien Modern a bénéficié d'un financement à hauteur de 94500 euros de ma division, et ce festival participe activement au processus européen de mise en réseaux. Je voudrais également souligner que le Klangforum Wien, l'ensemble que vous aurez la possibilité d'écouter ce soir ici à Budapest, a bénéficié de 440 000 euros du budget artistique public. Il contribue de même, par ses nombreuses représentations à la fois aux niveaux national et européen, et par l'importance de son répertoire, à l'intégration de la musique contemporaine. À cet égard, n'oublions pas qu'outre le festival Wien Modern, il y a toute une série d'autres initiatives en Autriche menées dans le domaine de la musique contemporaine qui pourrait prendre part à des projets de coopérations. Si vous souhaitez avoir davantage d'informations sur l'une ou l'autre de ces initiatives, je serais ravie de vous aider à vous mettre en contact avec ces organisations. Pour votre information, j'ai emporté avec moi la dernière version du rapport sur les arts, c'est-à-dire le rapport 2003, qui pourrait vous donner davantage d'informations sur ces partenaires potentiels de coopération.

Enfin, il me semble qu'il faudrait voir si ce Réseau Varèse, programme transnational qui regroupe toute une série d'organisations, ne pourrait pas à l'avenir être éligible dans le cadre du programme d'actions communautaires qui promeut les organisations actives dans le domaine de la Culture au niveau européen. Ce programme d'actions communautaires vise à soutenir les activités permanentes des réseaux. Un appel public à proposition sera publié pour l'année 2006. Un tel projet pourra ainsi être également soumis à une procédure d'évaluation par la Commission européenne.

Pour conclure, permettez-moi une dernière remarque. Après avoir étudié en détail les documents qui m'ont été envoyés pour cette conférence, il me semble, si l'on parle de la problématique homme/ femme, que les femmes compositeurs sont pour le moins sous-représentées, et je suis intimement convaincue que cet aspect de la question mérite toute votre attention. Pour l'avenir, il faudrait y réfléchir.

Anne-Marie Autissier, sociologue et maître de conférences à l'Institut d'Études Européennes de l'Université de Paris-VIII

« Culture 2000 vu par les professionnels français »

Je livrerai ici les principales conclusions d'une étude qui m'a été commandée en 2004 par le Relais Culture Europe. Il va de soi que certaines remarques découlant de ces conclusions engagent leur auteur seul et non pas le Relais. L'idée de Pascal Brunet, en tant que directeur du Relais Culture Europe, était de faire le point sur la façon dont les professionnels français, qui ont participé à des projets dans le cadre de Culture 2000, perçoivent le programme. Nous n'avions malheureusement pas les moyens de faire une enquête paneuropéenne. Pourquoi une telle enquête en France ? L'une des premières raisons réside dans le fait que pour mieux conseiller les professionnels, le Relais Culture Europe, point de contact culture, souhaitait avoir une vision plus fine des choses et faire remonter certaines conclusions auprès des instances nationales et communautaires. Par ailleurs, la parole individuelle des professionnels n'est pas toujours recueillie comme on le souhaiterait. Il existe bien sûr des associations, des réseaux et forums de réseaux, mais nous ne sommes jamais complètement sûrs qu'ils soient représentatifs de toutes les opinions. D'autant plus que c'est tout l'ensemble du champ des arts, du patrimoine aux arts de la rue, en passant par la musique contemporaine, les musiques actuelles et les arts visuels, qui est concerné par ce programme, et ce dans un milieu qu'il est difficile de qualifier au singulier. Il est en effet plus adéquat de parler de tribus artistiques très fragmentées entre elles, et qui ne vivent pas de la même façon leur statut et leur insertion professionnelle.

Cette étude est qualitative. Pour la mener à bien, nous avons sélectionné soixante-dix projets qui nous paraissaient caractéristiques et suffisamment diversifiés et nous avons obtenu les réponses de cinquante opérateurs. Plusieurs cas de figure se présentent : des projets dits annuels, qui relèvent de l'action 1 de Culture 2000, des projets pluri-annuels, qui sont montés sur deux ou trois ans, comme les initiatives du réseau Varèse, qui relèvent de l'action 2 du programme, des projets avec de petits budgets, d'autres avec de gros

budgets, des opérateurs très connus, des opérateurs inconnus y compris dans leur propre communauté nationale, etc.

Une géographie imaginaire contemporaine

D'un point de vue général, je voudrais faire deux ou trois remarques sur la dynamique des projets montés dans le cadre de Culture 2000.

Premièrement, nous pouvons considérer que, depuis 1999, année préparatoire, jusqu'à 2003 inclus, nous avons une moyenne annuelle de 150 projets soutenus par Culture 2000. Ce qui implique un nombre conséquent de professionnels concernés. Les effets du programme commencent à se faire sentir et ceci permet de dégager quelques tendances. Sans insister sur la dimension nationale, je voudrais tout de même signaler que, contrairement à ce qui se dit souvent en France, les Français sont très présents dans Culture 2000, et souvent d'ailleurs à l'origine de projets pluri-annuels. D'autres nations sont bien représentées : l'Italie, l'Allemagne ou encore le Royaume-Uni. De plus, plusieurs pays montrent un dynamisme très important si on rapporte le nombre de projets auquel ils participent à leur population, je pense notamment à l'Autriche ou à la Belgique.

Quant aux thématiques de ces projets, il est intéressant de souligner les "obsessions" contemporaines des personnes qui travaillent dans le cadre de Culture 2000. Nous voyons se refabriquer ou se redessiner une sorte de géographie imaginaire de l'Europe, avec des affinités particulières. Par exemple, le fameux axe nordique-baltique est très présent. Beaucoup de projets sont montés sur cette dimension géo-culturelle des retrouvailles entre les pays du nord de l'Europe. Mais nous pouvons aussi observer un axe Europe centrale, voire Danube, qui regroupe des partenaires hongrois, avec des partenaires slovènes, italiens, et où l'Autriche et l'Allemagne jouent un rôle important. Dans le cadre des pays nordiques et baltiques, ce sont plutôt la Suède et la Finlande qui se retrouvent en situation de pivot. Par ailleurs, certains professionnels sont extrêmement mobiles et travaillent du nord au sud, et de l'est à l'ouest. Les Italiens et les Britanniques, par exemple, sont présents dans à peu près toutes les configurations géo-culturelles.

À travers ces parcours dessinés rapidement, nous voyons se construire des lignes de force et la dynamique de chacun des pays et de régions transfrontalières. Bien entendu, celle-ci n'épuise pas la dynamique des individus ! Loin de moi l'idée de réduire les professionnels à leur nationalité. Il s'agit d'autre chose, il s'agit de construire ensemble des projets européens.

Les thèmes déterminants de ces projets sont, par exemple, la Méditerranée pour le Patrimoine. Très peu, voire aucun de ces projets ne concernent l'apport ottoman, celui des Omeyyades en Europe ou l'héritage byzantin. Les héritages grec et romain antiques s'imposent. Quelques projets, très minoritaires, s'intéressent aussi à des cultures dites nomades, à des peuples sans nation : nous trouvons quelques projets sur la culture Rom, sur les *travellers*. Finalement, les thèmes majeurs sont aussi le reflet de ce qui se passe dans les sociétés actuelles et du rapport de domination qui prévaut entre les mémoires des communautés.

Les effets vertueux de Culture 2000

Pour en revenir aux porteurs de projets français et à ce qu'ils retirent de Culture 2000, je commencerai par les aspects positifs. Ils sont relativement nombreux.

Tout d'abord, ce programme joue un rôle de mobilisation évident. Il exerce un pouvoir symbolique. L'idée même de son existence et de son ouverture théorique à l'ensemble des secteurs de la création, créé un effet mobilisateur très intéressant. Le caractère pluridisciplinaire du programme - même si cette notion de « pluridisciplinarité » devrait être analysée plus avant - , l'idée que l'on pourra traiter de tout et avoir le soutien de Culture 2000 apparaît précieuse pour la plupart des professionnels de la culture.

Ensuite, grâce à Culture 2000, un apprentissage se fait à plusieurs niveaux, un véritable apprentissage européen contemporain d'un nouveau type, recouvrant différents aspects. Nous trouvons en premier lieu le fait de monter un projet ensemble, ce qui est en soi une performance intéressante et qui génère un savoir faire. Il faut apprendre à travailler avec des contraintes et des critères qui ne sont pas forcément connus des opérateurs, et les intégrer. Le deuxième apprentissage qui paraît extrêmement important pour tout le monde et qui est sans doute le plus précieux, les professionnels le nomment « la rencontre avec l'autre ». Cela peut paraître paradoxal qu'en Europe on assume une telle idée d'altérité. Il est vrai que si on regarde l'Europe depuis l'Asie ou l'Amérique Latine, on en perçoit mieux les traits communs ! Mais, en définitive, les Européens se connaissent très peu et très mal. Ce que tous les professionnels découvrent, c'est justement cette méconnaissance, et, le fait d'en prendre conscience est déjà une forme de savoir. On découvre aussi les limites de sa propre culture sur l'Europe, on découvre que dans le montage de projets européens, on doit écouter la position de l'autre. Chaque projet doit faire l'objet d'une appropriation, d'une discussion, d'une négociation d'un type particulier qui intègre les rapports de force au sens pacifique du terme et une dimension interculturelle. Suivant les pays, on ne met pas exactement la même chose derrière les mots. Et cette altérité assumée est absolument passionnante pour tout le monde, elle génère un autre regard sur sa propre pratique.

Un autre point très intéressant est l'apprentissage politico-institutionnel. Il est possible de s'informer, par la lecture d'ouvrages sur les politiques culturelles des pays européens, bien qu'ils ne soient pas très nombreux, ou par celle de divers rapports institutionnels. On n'aura pas pour autant une photographie claire de la façon dont les pouvoirs publics gèrent la culture dans les différents pays, et surtout de la façon dont les usagers de ces pouvoirs publics se situent. Il peut exister un décalage plus ou moins important entre les déclarations d'intention et la façon dont les choses se passent au quotidien ! Le fait d'appartenir à un groupe paneuropéen et d'avoir des décisions et des engagements financiers à prendre ensemble, oblige tout de suite à se demander où est l'argent, comment il est versé, quel type de stratégie doit être développé. C'est donc un apprentissage qui, à terme, peut aussi permettre aux professionnels de la culture de mieux peser, d'améliorer leur dialogue avec les différentes instances nationales et locales.

Ensuite, il y a bien sûr la rencontre artistique. C'est une évidence pour la plupart des porteurs de projet, surtout pour les personnes qui travaillent avec des artistes. Il est inévitable, d'une certaine façon, qu'à un moment donné, on aille vers des confrontations. Il faut passer des frontières mentales aussi bien que physiques, en s'efforçant de donner aux artistes que l'on accompagne, le maximum de chances de se confronter à des publics différents. Pour moi, au-delà de Culture 2000, cette dimension est au cœur du monde artistique et culturel aujourd'hui en Europe, un monde toujours en quête de confrontation, une confrontation qui commence en Europe mais ne s'y limite certainement pas. « L'Europe, c'est l'exotique proche », disait un professionnel, sous-entendant : « Commençons par l'Europe, et puis on verra avec d'autres continents ». Cette curiosité insatiable est un trait

absolument constitutif de l'Europe culturelle. Comme le disait le philosophe Massimo Cacciari, celle-ci « n'a jamais tenu en place ».

Les autres apprentissages tournent autour de la culture du consensus, de la négociation, ainsi que du passage du bilatéral au multilatéral. Beaucoup de porteurs de projets, surtout ceux qui ont travaillé dans des dispositifs bilatéraux, et qui ont ensuite monté un projet annuel dans le cadre de l'action¹, se retrouvent à trois. Ce qui est intéressant c'est la façon dont les professionnels évoquent ce passage : il ne s'agit pas seulement d'une addition ! C'est un saut qualitatif, une autre échelle, une autre façon de travailler et de négocier. Autant de révélations et d'apports méritant d'être étudiés, y compris plus en détails. Un autre point qui me paraît important réside dans les effets démultiplicateurs, que la Commission Européenne appelle la « valeur ajoutée ». La plupart des professionnels parlent des effets démultiplicateurs de la coopération européenne pour les artistes, à l'instar de ce que fait le Réseau Varèse, ils évoquent aussi les tensions à l'œuvre entre la dimension européenne et le niveau local. Les professionnels qui travaillent avec des publics en difficulté ou avec des personnes handicapées, expliquent que dans cette proximité - pas toujours une heureuse - la référence européenne permet d'ouvrir les fenêtres, dédramatise la situation et contribue à cette idée que d'un bout à l'autre de l'Europe, les mêmes problèmes se posent et que des solutions comparables sont mises en jeu. Quant aux projets qui s'inscrivent dans un élargissement du public ou dans une dimension éducative au sens large, une nouvelle dialectique semble s'instaurer entre européen et « local » : non seulement le projet européen n'éloigne pas du « local », mais, dans une certaine mesure, il permet de revisiter le local autrement, de le « réinventer ». En effet, la plupart des professionnels interrogés ne cultivent pas une attitude cosmopolite au sens classique, ils ne sont pas représentatifs d'une « mentalité globale », mais, au contraire, ils se sentent de quelque part et ils entendent travailler au service de ce « quelque part ». Le détour ou le chemin par l'Europe permet de confronter autrement cet ancrage.

Un dernier point parmi les effets positifs du programme : l'effet de notoriété. Je pense notamment à une compagnie de danse contemporaine basée en France dont la participation à des projets européens a eu pour effet de changer le regard porté sur elle, par les instances locales et régionales. Citons également Pierre Sauvageot, directeur de « Lieux publics » à Marseille, qui a monté un programme pluriannuel pour les arts de la rue, du nom de « In situ ». Cet organisme donne des bourses à des créateurs européens et diffuse leurs spectacles. Pierre Sauvageot pousse le raisonnement à l'extrême : « Le fait de décrocher Culture 2000, nous donne une notoriété presque abusive, on devient des sortes de héros, on nous regarde autrement, on nous demande notre avis, etc. ! Cela change la situation vis-à-vis des instances locales et nationales. »

Les attentes vis-à-vis de Culture 2007

Abordons maintenant les attentes. Certains porteurs de projets ont su très bien utiliser Culture 2000 dans le sens où ils se sont pliés à ses lois tout en construisant leurs propres règles dans le cadre de leur partenariat européen - c'est le cas notamment d'organismes opérant de façon pluriannuelle comme Apollonia pour les arts visuels, le Réseau Varèse pour l'opéra contemporain, Théorem pour le théâtre, ou Dance Coproduction Web, un programme européen pour la danse contemporaine. Antoine Gindt expliquait tout-à-l'heure : « Pour soutenir un programme, il faut être trois et de deux pays ». Cela veut dire

que, tout d'un coup, une autre logique est réinjectée. Pour accomplir cela, il faut une grande expérience, une certaine force de frappe, et ce qui est relativement facile pour des organismes comme les vôtres, l'est beaucoup moins pour des organismes plus petits qui n'ont pas forcément le personnel requis. Tous se retrouvent néanmoins pour demander à Culture 2000 de simplifier ses procédures et de faire preuve de plus de souplesse quant aux dates d'éligibilité. Celles-ci posent un vrai problème : l'argent est donné à un instant T et aucune action ne doit être entreprise avant la date où le contrat se signe, or, quelquefois, le dit contrat arrive avec six mois de décalage, d'où de sérieuses complications.

Autre requête : un approfondissement sincère de la dimension artistique et culturelle de Culture 2000. Qu'est-ce que cela signifie pour les professionnels ? Dans le processus d'étude des candidatures, cela veut dire des jurys plus étoffés, plus spécialisés, en particulier dans les domaines de l'édition et du patrimoine, des jurys qui disposent de plus de temps pour travailler. Ces jurys devraient aussi se réunir effectivement, car nous avons constaté que depuis un certain nombre d'années, les experts donnent des notes ensuite mises en commun. Donc pas de discussion ! Par ailleurs, tout en reconnaissant la qualité des relations avec les personnes travaillant à la Commission Européenne, les opérateurs reprochent à ces contacts de se cantonner à des considérations technico-administratives, sans jamais aborder le fond du projet, comme c'est le cas avec l'administration culturelle de leur pays ou avec certaines collectivités locales - tout au moins en France. Qu'ils soient des spécialistes d'art électronique ou de patrimoine, beaucoup estiment, que, notamment dans le cas des projets annuels, si l'on n'a pas approfondi en amont la dimension artistique ou scientifique, l'accélération imposée par la participation à Culture 2000 ne le permet pas, ce qui est dommage.

Par ailleurs, d'une manière générale en France, les professionnels réclament plus d'Europe, plus de connaissance des mécanismes européens ! Ils se sentent isolés. Ils ont le sentiment d'être des acrobates dans un environnement à partir duquel on ne peut pas faire fructifier l'expérience. Donc les initiatives restent sans suite. La plupart des professionnels posent cette question : Comment continuer ? Plusieurs suggestions sont faites. La première est de beaucoup mieux articuler les financements européens avec les financements nationaux, locaux, territoriaux, voire avec les financements privés. Il y a une vraie demande, à laquelle répondra peut-être le Laboratoire de la Coopération culturelle européenne mis en œuvre par la Fondation européenne de la Culture d'Amsterdam : mettre à plat les mécanismes, comprendre les responsabilités de chacun et les éventuelles complémentarités... Un autre problème concerne l'articulation en amont avec Culture 2000. Pierre Hivernat (Grande Halle de la Villette) propose ainsi trois temporalités. La première est de type « commando artistique » : deux personnes ont un besoin urgent de se voir, de concevoir un projet, il faut donner de l'argent très vite, mais ce sont des petites sommes. C'est le principe des fonds de mobilité aux individus comme ceux que pratiquent la Fondation européenne ou IETM (Informal European Theatre Meeting avec le Fonds Roberto Cimetta, destiné à la coopération euroméditerranéenne). Puis existe un temps « annuel » pouvant aller jusqu'à un an et demi. Et enfin, la temporalité pluriannuelle. Les fonds de mobilité individuels préparatoires aux projets existent dans d'autres programmes communautaires comme Leonardo da Vinci (formation professionnelle) et Socrates (éducation). Ils sont pris en charge par les agences nationales des programmes. En effet, la Commission ne peut pas gérer des sommes aussi petites. Qui doit le faire ? Est-ce aux points de contact-culture de s'en occuper ? Faudrait-il « nationaliser » ou « régionaliser » cette partie des aides ?

Enfin, la question de savoir si Culture 2000 favorise le fonctionnement des réseaux est posée par beaucoup de professionnels. Il existe actuellement une centaine de réseaux de toute taille en Europe et dans tous les domaines ; le Relais Culture Europe a recensé 250 à 300 associations paneuropéennes plus ou moins spécialisées. En tant que tels, jusqu'à maintenant, ces réseaux ne pouvaient pas bénéficier de Culture 2000, puisque le programme ne cofinance que sur projet. Or la philosophie initiale des réseaux créés à partir des années 1980, est que ce sont des lieux de mise en relation interpersonnelle, d'apprentissage, de discussion, et que ce ne sont pas forcément des forums opérationnels pour monter des projets. De grands réseaux, comme IETM par exemple, constituent des matrices pour de plus petits réseaux qui, eux, vont monter des projets : Junge Hunde ou DBM (Danse Bassin Méditerranéen). Depuis les années 1980, la Commission européenne prend trop peu en compte les réseaux existants. Heureusement la discussion progresse, et, dans le prochain programme Culture 2007, une petite partie des financements pourrait être consacrée au soutien d'organisations paneuropéennes. Il a d'ailleurs existé, pendant quelques années, une ligne A 3042, qui a plus ou moins bien fonctionné, sous la houlette du Parlement Européen, quant à lui conscient de l'importance des réseaux culturels. Cette ligne était gérée par les parlementaires eux-mêmes, sans jurys extérieurs. Or, voilà deux ans, la Commission Européenne a fait une évaluation de cette ligne et une communication sur le sujet, dans laquelle elle conclut au caractère illégal de cette activité !

Les perspectives 2007-2013

Je voudrais conclure sur les perspectives pour 2007-2013.

Tout d'abord, suite aux recommandations des professionnels, du Parlement européen et de certains États membres, le nombre des objectifs serait réduit de huit à trois. Il est en effet inutile de multiplier des critères, souvent périphériques par rapport au fond des activités artistiques. Trois objectifs donc : circulation transnationale des œuvres et des produits culturels, mobilité pour les personnes travaillant dans le domaine culturel, dialogue interculturel. Sous cette dernière expression, on entend à la fois le dialogue culturel intra-européen et la relation de l'Union Européenne avec des pays tiers. Culture 2007 devrait faciliter mieux qu'auparavant le montage de projets avec les pays tiers. Le budget proposé par la Commission Européenne est de 408 millions d'euros pour sept ans. 77 % des fonds iraient au soutien d'actions de coopération, 10 % resteraient réservés au soutien d'organismes paneuropéens dans le champ culturel, 5 % iraient aux études et la diffusion de l'information dans le domaine culturel.

Il s'agit pour l'heure de propositions dans un contexte budgétaire difficile. La Commission Européenne a émis l'éventualité de déléguer la gestion du programme Culture 2000 (et des autres programmes d'éducation et de jeunesse) à une agence extérieure. J'ajoute que le gouvernement français avait fait des propositions intéressantes dont aucune ne semble avoir été retenue pour le moment. Étant donné le caractère limité des fonds de Culture 2000, le *Mémoire* du gouvernement français sur la coopération culturelle européenne, paru en février 2004, proposait la mise en place d'appels à propositions conjoints, par exemple, « Culture 2000/ Euromed, programme méditerranéen », ou « Culture 2000/Fonds structurels ». Enfin il proposait un programme MEDIA bis et ter au profit des industries culturelles du livre et de la musique.

L'engagement public des professionnels sur le plan européen est très important, de nombreux acquis sont perceptibles, beaucoup d'expériences et un début de professionnalisation européenne existent. Il faut continuer le dialogue avec les instances communautaires, parce que - tôt ou tard, sans doute trop lentement -, les messages finissent par être reçus. Ainsi l'article Culture (III-280) du futur Traité constitutionnel sera régi par la majorité qualifiée - et non plus par l'unanimité. Saluons donc le rôle de mobilisation symbolique et concrète que Culture 2000 a joué pour les professionnels de la culture en Europe.

Annexes

RESEAU VARESE

RESEAU EUROPEEN POUR LA CREATION ET LA DIFFUSION MUSICALES

Créé à Rome en 1999 à l'initiative du Festival Musica, le Réseau Varèse réunit 17 partenaires de 11 pays européens différents. Depuis 2000, soutenu par le Programme Culture 2000 de la Commission Européenne, il s'emploie à favoriser les échanges européens et la diffusion de projets musicaux contemporains. Le Réseau Varèse se réunit deux fois par an en assemblée générale - dans le cadre d'une manifestation organisée par un des membres - de manière à évoquer des questions d'actualité, à élaborer son programme de soutien et à confronter différents points de vue sur la création musicale en Europe.

Le Réseau Varèse, association de droit français bénéficie du soutien du Programme Culture 2000 de l'Union Européenne et de l'aide du Ministère Français de la Culture et de la Communication (DMDTS, DRAC Alsace)



Education and Culture

Culture 2000



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE



Membres du Réseau Varèse

| | |
|-------------|---|
| Allemagne | Schauspiel Frankfurt , Francfort (Elisabeth Schweeger) Konzerthaus , Berlin (Heike Hoffmann) Berliner Festspiele , Berlin (Matthias Osterwold, André Hebbelinck) |
| Autriche | Wien Modern , Vienne (Berno Odo Polzer) |
| Belgique | Ars Musica , Bruxelles (Tino Haenen) |
| Finlande | Musica Nova , Helsinki (Kimmo Hakola) |
| France | T&M , Paris (Antoine Gindt) Ircam , Paris (Franck Madlener) Festival Musica , Strasbourg (Jean-Dominique Marco) |
| Grèce | Megaron , Athènes, Athén, Athens (Nikos Tsouchlos) |
| Hongrie | Festival d'Automne , Budapest (Zsófia Zimányi) |
| Italie | Romaeuropa , Rome (Monique Veaute) RAI Trade , Milan (Mimma Guastoni) |
| Norvège | Festival Ultima , Oslo (Geir Johnson) |
| Portugal | Casa da Musica , Porto, Oporto (Antonio Pacheco) |
| Royaume-Uni | South Bank Centre , Londres (Gillian Moore) Contemporary Music Festival , Huddersfield (Tom Service) |

Bureau du Réseau Varèse

| | |
|-----------------|---|
| Président | Antoine Gindt (T&M, Paris) |
| Vice-présidents | Monique Veaute (Romaeuropa) Jean-Dominique Marco (Festival Musica, Strasbourg) |
| Trésorier | Elisabeth Schweeger (Schauspiel Frankfurt) |
| Secrétaire | Antonio Pacheco (Casa da Musica, Porto) |

Programme 2003-2004-2005

| Titres | Compositeurs | Genres |
|-----------------------------------|-------------------------|--------|
| Dos Coyotes | Magnus Lindberg | 1 |
| Momo / Jojo | Pascal Dusapin | 2 |
| Quatrième Quatuor à Cordes | Jonathan Harvey | 1 |
| Mare Nostrum | Mauricio Kagel | 3 |
| Theseus Game | Sir Harrison Birtwistle | 1 |
| Richter | Mario Lorenzo | 3 |
| La Frontière | Philippe Manoury | 3 |
| The Contemporary Hardanger Fiddle | | 1 |
| Ob:scena | Georges Aperghis | 5 |
| Eraritjaritjaka | Heiner Goebbels | 3 |
| Philomela | James Dillon | 3 |
| Anima Mundi (Symphonie III) | Brice Pauset | 1 |
| An Index of Metals | Fausto Romitelli | 4 |
| Two Interludes | Jonathan Harvey | 1 |
| Quatuor à Cordes n°1 | Hanspeter Kyburz | 1 |
| Italia Anno Zero | Olga Neuwirth | 4 |
| Avis de Tempête | Georges Aperghis | 3 |
| Portrait | Helmut Lachenmann | 1 |

- 1 = concert
- 2 = jeune public
- 3 = théâtre musical, opéra
- 4 = concert/video
- 5 = danse

En 2000, 2001 et 2002, grâce au Programme Culture 2000 de l'Union Européenne, le Réseau Varèse a contribué à la diffusion des œuvres de :

- **Wolfgang Rihm** (Paris, Oslo, Strasbourg, Huddersfield, Bruxelles)
- **Georges Aperghis** (Strasbourg, Bruxelles, Paris)
- **Kaija Saariaho** (Oslo, Londres, Huddersfield)
- **Heiner Goebbels** (Rome, Berlin, Nanterre, Huddersfield, Francfort)
- **Salvatore Sciarrino** (Berlin, Bruxelles, Strasbourg, Huddersfield, Nanterre, Rome, Paris, Francfort)
- **Magnus Lindberg** (Helsinki, Bruxelles, Paris)
- **Martin Matalon** (Strasbourg, Huddersfield, Paris)
- **Morton Feldman** (Oslo, Huddersfield, Berlin, Paris)
- **Evan Parker** (Oslo, Huddersfield, Paris)
- **Steve Reich** (Strasbourg, Berlin, Paris)

La conférence du 22 octobre 2004 à Budapest (Institut Français) a été organisée par le Réseau Varèse en collaboration avec le Festival d'Automne de Budapest et l'aide de l'Institut Français de Budapest.

Organisation :

Frédérique Payn, déléguée du Réseau Varèse

Debreczeni Melinda, Festival d'Automne de Budapest

La traduction simultanée des interventions a été assurée par :

Tasmine Fernando

Anne-Christine Parr

János Salgó

Eva Gáldi

József Pozsgay

La transcription des actes a été réalisée par Malika Combes (mars-avril 2005) à partir des documents enregistrés lors de la conférence et/ou les documents écrits fournis par les intervenants.