

O R C H E S -
T R E S A U
P R E S E N T



1^{er} forum international des orchestres français
16 et 17 mai 2001, Paris



Sous le patronage du Ministère de la Culture et de la Communication



Organisé par l'Association Française des Orchestres



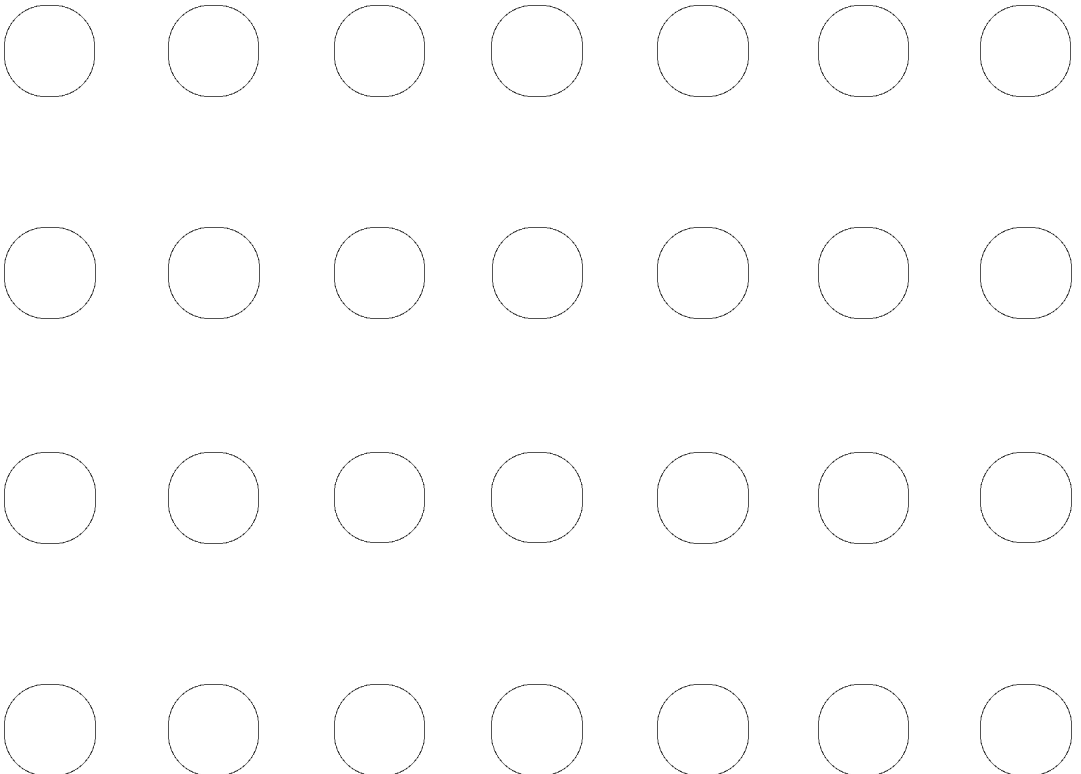
Orchestres au présent
Musique vivante au XXI^e siècle

**Orchestres au présent
Musique vivante au XXI^e siècle**

**1^{er} forum international des orchestres français
16 et 17 mai 2001, Paris**

Sous le patronage du Ministère de la Culture et de la Communication

Organisé par l'Association Française des Orchestres



- 5 Discours d'ouverture :
Une musique et ses publics**
Ivan Renar, Sénateur du Nord, président de l'AFO

12 Les publics

**Reportage filmé : La Philharmonie de Lorraine
et Richard McNicol**
Journées de formation des musiciens aux actions éducatives
Disponible sur le site www.france-orchestres.com

- 14 Trente ans de pratiques culturelles**
Philippe Coulangeon, sociologue, chercheur au CNRS
- 18 Un panorama des actions de sensibilisation**
Philippe Fanjas, directeur de l'AFO
- 26 Les outils d'élargissement du public**
Avec Jacqueline Bruckert, professeur permanent au CFMI de
l'Université de Lille III / Libby MacNamara, directrice de
l'Association des Orchestres Britanniques / Richard McNicol,
responsable du service pédagogique de l'Orchestre
Symphonique de Londres / Vincent Maestracci, inspecteur
général de l'Education nationale / Eric Picard, 1^{er} violoncelle
solo de l'Orchestre de Paris / Eric Tanguy, compositeur /
Jean-Marc Bador, directeur délégué de l'Orchestre de Bretagne /
Patrice Armengau, directeur des formations musicales de
l'Opéra National de Paris / Dominique Boutel, productrice à
France Musiques

30 Le spectacle de l'orchestre

- 32 La naissance du concert moderne au XIX^e siècle**
Laure Schnapper, chercheur à l'Ecole des Hautes Etudes en
Sciences Sociales
- 36 L'art de la rencontre**
Entretien avec Albert Jacquard, scientifique, humaniste
et mélomane
Disponible sur le site www.france-orchestres.com
- 40 Comment présenter la musique vivante ?**
Avec Patrice Caratini, musicien de jazz / Marc-André Dalbavie,
compositeur / Jérôme Pernoo, violoncelliste / Arnaud Petit,
compositeur / Dr Elmar Weingarten, directeur général
de l'Ensemble Modern de Francfort / Jacqueline Brochen,
administrateur-déléguée générale de l'Orchestre National de
Lille / Eric Montalbetti, délégué artistique de l'Orchestre
Philharmonique de Radio France / Alain Surrans, conseiller à
la musique, DMDTS - Ministère de la Culture

- 44 **La salle de concert, outil de médiation vers le public**
Dialogue avec Paul Andreu, architecte
Avec Stan Neumann, cinéaste / George Schneider, directeur général de l'Ensemble orchestral de Paris /
Hervé Burckel de Tell, secrétaire général de l'Orchestre de Paris

50 Le répertoire

- 52 **"Le mot d'Alain Rey" :**
musique classique, musique savante ?
Entretien avec le directeur éditorial du Robert
Disponible sur le site www.france-orchestres.com
- 56 **Programmation et institutions**
Pierre Boulez, compositeur et chef d'orchestre
- 59 **Quelle musique? Du patrimoine à la création**
Avec Pierre Boulez, compositeur et chef d'orchestre /
Martha Gilmer, vice-présidente de l'Orchestre Symphonique de Chicago, chargée de la programmation artistique /
Emmanuelle Haim, directrice artistique du Concert d'Astrée, assistante de William Christie / Rose Lowry, administrateur général de l'Orchestre de Picardie / Hervé Boutry, administrateur général de l'Ensemble Intercontemporain /
Jean-Pierre Derrien, producteur à Radio France

64 Les outils des politiques culturelles

- 66 **Le regard de l'Observatoire des politiques culturelles**
René Rizzardo, directeur de l'Observatoire des politiques culturelles
- 69 **La musique est-elle un enjeu politique ?**
Avec Catherine Ahmadi, sous-directrice à la création et aux activités artistiques, DMDTS / Claude Champaud, représentant de l'Association des Régions de France /
François de Mazières, président de la Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture /
Georges-François Hirsch, président du Synolyr /
Richard Lagrange, DRAC de la Région Midi-Pyrénées /
Ivan Renar, Sénateur du Nord / Catherine Delcroix, administrateur de l'Orchestre National d'Ile de France /
Anne Poursin, directrice générale de l'Orchestre National de Lyon / Philippe Meyer, producteur à Radio France

Conclusion des débats

- 74 **Remerciements**
Ivan Renar, Sénateur du Nord, président de l'AFO
- 75 **Discours de clôture**
Sylvie Hubac, Directrice de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles représentant Catherine Tasca, Ministre de la Culture et de la Communication



www.france-orchestres.com

⇒ **Le site
internet des
Orchestres
Français**

actualité ⇒

activités ⇒

discographie ⇒

histoire ⇒

études ⇒

musiciens ⇒

recrutements ⇒

**Alsace**

Orchestre Symphonique de Mulhouse
Orchestre Philharmonique de Strasbourg - orchestre National

Aquitaine

Orchestre National Bordeaux-Aquitaine

Auvergne

Orchestre d'Auvergne

Basse-Normandie

L'Ensemble - Orchestre Régional de Basse-Normandie

Bretagne

Orchestre de Bretagne

Ile-de-France

Orchestre National d'Ile de France

Languedoc-Roussillon

Orchestre National de Montpellier Languedoc-Roussillon

Lorraine

Orchestre symphonique et lyrique de Nancy
La Philharmonie de Lorraine

Midi-Pyrénées

Orchestre de Chambre National de Toulouse
Orchestre National du Capitole de Toulouse

Nord - Pas-de-Calais

Orchestre National de Lille

Paris

Ensemble Intercontemporain
Ensemble orchestral de Paris
Orchestre National de France
Orchestre de l'Opéra National de Paris
Orchestre de Paris
Orchestre Philharmonique de Radio France

Pays de la Loire

Orchestre National des Pays de la Loire

Picardie

Orchestre de Picardie

Provence - Alpes - Côte-d'azur

Orchestre Philharmonique de Nice
Orchestre de Région Avignon-Provence
Orchestre Régional de Cannes Provence - Alpes - Côte-d'azur

Rhône-Alpes

Les Musiciens du Louvre - Grenoble
Orchestre National de Lyon
Orchestre de l'Opéra National de Lyon
Orchestre des Pays de Savoie

Discours d'ouverture

C'est un plaidoyer pour la vie musicale et les orchestres que prononce Ivan Renar, en militant de la culture.

Après avoir dressé un historique de la relation des orchestres à leur public, il rappelle ce qu'ils représentent en France, en termes d'audience publique, d'engagements financiers, d'emploi, d'aménagement du territoire.

Il souligne également la complexité des conditions d'existence et de développement des orchestres, leur rôle fondamental dans le paysage culturel, sur le double plan de la mémoire, c'est-à-dire de la défense d'un patrimoine, et de l'avenir, c'est-à-dire des créations. En humaniste, Ivan Renar insiste sur la notion d'*accès*: accès au sens, aux valeurs, au plaisir d'apprendre, de savoir et de créer.

Il invite les participants à ce premier forum des orchestres à faire œuvre de dévoilement et de construction: il souhaite qu'il soit débattu de la nature des orchestres, de leurs contraintes et des impératifs que génère leur répertoire, mais aussi que soient discutés les moyens d'une ouverture à un public toujours plus large et mieux formé.

Une musique et son public

Ivan Renar

Sénateur du Nord, président de l'AFO

Mesdames, Messieurs, bonjour à tous et bienvenue.

C'est avec un réel plaisir que nous vous accueillons à l'occasion du 1^{er} forum international des orchestres français.

Je me réjouis de voir aujourd'hui tous les orchestres permanents réunis au sein de l'Association Française des Orchestres. Cette notion de permanence est en effet fondamentale : elle est pour nous la condition impérative d'une qualité qui se fonde sur la cohésion des individus qui constituent cet instrument collectif qu'est l'orchestre, en contribuant à la cohérence musicale de l'ensemble.

L'AFO représente aujourd'hui tous les orchestres



français qui font donc appel à un effectif de musiciens permanents, engagés sur concours, et qui bénéficient de l'apport financier des collectivités locales, communes et groupements de communes, départements, régions et de l'Etat. Les chiffres sont parfois éloquentes : les orchestres membres font appel à environ 2 000 musiciens permanents ; ils auront touché un public direct de plus de 2 millions d'auditeurs cette saison, sans compter les retombées des concerts radiodiffusés ; les budgets cumulés de nos formations représentent aujourd'hui plus d'un milliard de francs annuels. C'est là une véritable force de frappe culturelle et artistique et qui, sans vouloir opposer défense nationale et service public de la musique, coûte moins cher que les hélices d'un certain porte-avions ! Ce qui me fait dire aux comptables supérieurs arrogants et glacés qui nous disent toujours que la culture coûte cher, qu'ils devraient calculer que l'absence de culture coûte bien plus cher !

L'AFO s'est donc fixé trois objectifs :

Les deux premiers correspondent aux missions qui avaient déjà été confiées aux structures antérieures à l'AFO.

En effet, en tant qu'observatoire de la profession, elle recense des données statistiques sur l'activité des orchestres membres. En tant que centre de ressources, l'AFO instruit des questions techniques communes à la profession, sur des thèmes très variés comme la diffusion des concerts en région, les actions de sensibilisation, les rémunérations, la fiscalité, etc.

Nous avons souhaité avec l'AFO ajouter un troisième élément qui nous paraît déterminant : l'association entend devenir un porte-parole de la profession, en France comme à l'étranger, et ainsi contribuer à une définition des politiques culturelles et plus particulièrement des politiques musicales.

C'est autour de ce dernier objectif qu'il nous a paru nécessaire d'organiser le colloque qui nous réunit durant ces deux jours.

Il y a aujourd'hui beaucoup d'idées reçues autour des orchestres et de leur répertoire : nos orchestres sont supposés exister depuis longtemps, ils produisent et diffusent un nombre important de concerts, ils fonctionnent sur des fonds publics pérennes, ils représentent un potentiel d'emplois important et génèrent des flux économiques non négligeables. Bref, nous sommes dans le paysage et nous pourrions dire que tout va bien...

Il y a en effet quelque chose de doux dans le concert : il correspond à un moment de détente pour l'auditeur, son plaisir est censé l'emporter sur toute autre considération, et après tout la beauté du spectacle proposé, la prédominance des images traditionnelles, la reconnaissance d'un rituel, tous ces éléments n'appellent guère à la réflexion et à la polémique.

Parce que la musique n'est pas un art du langage parlé, que les mots paraissent souvent redondants par rapport à l'expression musicale elle-même, il n'y aurait donc rien à dire de plus, la musique se suffirait à elle-même pour exprimer le beau et permettre un partage de l'émotion.

Mais peut-on oublier que la musique, comme toute autre forme d'art, est inspirée par son époque, que l'artiste n'est pas désincarné mais dépendant de son temps, que la musique, pour qui l'écoute, est un reflet des tensions de l'époque qui la voit naître ?

Bref, il faut au compositeur comme à son audi-

teur que soient réunis de nombreux facteurs pour que vive et se développe cette expression.

Non, la musique ne va pas de soi ! Pour ceux qui en sont les interprètes non plus. Parmi ceux-ci, nos orchestres, dont les modalités de fonctionnement sont trop méconnues et pour lesquels rien ne va de soi dans leurs conditions d'existence.

Pour que nos orchestres existent, il faut d'abord une volonté artistique naturellement accompagnée d'une volonté politique. Des collectivités publiques réunissent des fonds autour d'un projet commun, l'Etat précède ou suit ce mouvement.

Il faut ensuite un véritable projet d'entreprise, voulu par la direction de la formation instrumentale en accord avec ses financeurs.

Ce projet se développe ensuite au sein de cette communauté très particulière, faite des instrumentistes et de toute une équipe administrative et technique qui adhère au projet commun.

L'orchestre n'existe également que grâce aux partenariats artistiques, économiques, politiques, autant d'ententes sur des projets communs en matière de programmation, de diffusion, de sensibilisation, de communication.

Enfin, soulignons la préoccupation constante d'une complicité solide avec le public, celui fidèle et souvent inconditionnel comme celui qu'il nous faut jour après jour conquérir.

Chacun de ces sujets de travail suppose une énergie constante et une fidélité exemplaire aux principes qui les inspirent.

A ce stade de mes propos, permettez à l'ancien professeur d'histoire d'esquisser un bref rappel historique.

Il est extrêmement difficile de décrire la situation antérieure au XIX^e siècle, en tout cas sous l'angle de la relation au public : la musique populaire n'est, par essence, pas notée et les manuscrits ne la portent donc pas jusqu'à nous.

La musique savante sacrée reste composée et jouée pour le prince et la cour, qu'il s'agisse des vêpres de Monteverdi, des pièces d'un Lully ou d'un Delalande.

Celle qui est jouée dans les églises du peuple est très vraisemblablement plus simple, et nous n'en avons pas de trace.

La situation de la musique de Bach, au sein de l'Eglise luthérienne, est particulièrement intéressante : Bach est nommé directeur de la musique par le pouvoir civil de la ville. C'est paradoxalement ce pouvoir civil qui lui confie la

charge de la musique sacrée, dans une église luthérienne qui rend possible une diffusion de la musique savante dans des églises largement ouvertes au peuple. Il est frappant d'apprendre que la demande formulée alors par "le public" est celle d'une musique qu'il veut joyeuse, et les danses présentes dans les cantates de Bach, nombreuses, correspondent aux effets du dialogue qui existe entre l'artiste et l'auditeur.

L'église peut également être un lieu de diffusion de musique profane : ainsi à Paris, à Saint-André-des-Arts, à l'occasion de concerts organisés par un curé passionné par la musique instrumentale.

Enfin, dans cette situation complexe qu'il faudrait avoir le temps d'analyser davantage, les concerts payants n'apparaissent pas au XIX^e siècle, mais au XVII^e, et l'on garde quelques traces par exemple de "la Société des Honnêtes Curieux", à Paris dans les années 1640 : si l'on sait que le principe était celui de la rémunération des artistes, de la location de la salle, du partage des éventuels bénéfices ainsi dégagés, en revanche, on ne connaît rien de la programmation présentée, ni de la nature du public. Les "Musiciens du Roi" présentaient aussi dans les mêmes années des concerts publics, mais on n'en sait guère plus sur l'auditoire.

Ces concerts payants se multiplient dès le début du XVIII^e siècle, ainsi le "Concert spirituel" à partir de 1725, le "Concert de Lille" animé par Mondonville, et dans un autre genre, nous n'oublions pas la reprise à Paris des opéras présentés à Versailles, ouverts au public et payants. Les concerts payants se développeront ainsi tout au long du XVIII^e siècle à Londres, Paris et Vienne notamment.

C'est l'élargissement de la forme instrumentale qui permet de dater le début de l'histoire de nos formations :

La musique va sortir progressivement des salons au fur et à mesure de l'élargissement de la nomenclature et de la facture instrumentale : Ainsi Mozart en 1781 écrit-il de Vienne à son père après la deuxième exécution de sa 34^{ème} symphonie :

"Elle a marché de façon magnifique et obtenu tout succès (...). Il y avait là quarante violons, tous les instruments à vent doublés, dix altos, dix contrebasses, huit violoncelles et six bassons."

Le nombre d'instruments à vent est multiplié par trois entre Mozart et Berlioz et leur puissance augmente considérablement du fait de l'évolution de la facture instrumentale. L'une des conséquences en est la rupture de

l'équilibre qui existait entre les vents et les cordes, qui conduit à augmenter le nombre de cordes pour qu'un nouvel équilibre soit établi. Le XIX^e siècle voit bien sûr l'émergence d'une bourgeoisie de plus en plus puissante qui entend goûter aux plaisirs musicaux. Entre 1800 et 1850, ces plaisirs connaîtront une véritable explosion, que l'on retrouve notamment dans l'extension de la lecture, dans la fréquentation croissante des théâtres, des salons de peinture et des premiers musées, et bien sûr dans la musique.

La taille des salles augmente considérablement, la facture instrumentale se modifie en conséquence et les compositeurs recourent ainsi à une instrumentation élargie.

Si le XX^e siècle a été celui de l'image, le XIX^e a été celui de la musique. S'agit-il pour la bourgeoisie de reprendre à son compte l'une des formes artistiques réservées jusqu'alors aux cercles inaccessibles de l'aristocratie, et d'étendre ainsi un modèle à une société toute entière ?

Il reste frappant de constater au XIX^e siècle que le concert de musique de chambre a toujours lieu dans des salons, pratique élitiste d'interprètes amateurs ou professionnels, et d'un public qui reconnaît ses pairs sous les lambris dorés des appartements et des hôtels toujours particuliers. Cette musique reste élitiste, elle suppose la connaissance du langage musical. Parallèlement, le concert classique devient une forme de divertissement populaire : les sociétés de concert se multiplient en France au début du siècle et de Béthune à Perpignan, on en compte vingt-six en 1837. Mais il s'agit là surtout de "réunions d'amateurs" ainsi qu'on le disait à l'époque. A Paris, les concerts Padeloup, Colonne et Lamoureux réunissent de nombreux musiciens professionnels, qui proposent au public les "concerts populaires", dont l'image des représentations au Cirque d'Hiver est bien connue.

L'histoire de la forme est importante : l'uniforme requis pour les musiciens est le frac, la scène est en face du public, qui progressivement va prendre l'habitude de s'asseoir et d'écouter plutôt que de rester debout et discuter pendant que la musique se joue. Cependant les valse de Strauss conviendront au divertissement alors que la musique de Beethoven restera qualifiée de sérieuse, et l'amalgame sera vite fait par le grand public qui fera naître l'appellation de "grande musique" ou "musique classique". Accélérons ce parcours historique avec des repères chronologiques mieux connus :

L'orchestre de l'Opéra de Paris est le doyen de nos formations, la seule de l'ancien régime à avoir survécu à l'abolition des privilèges. Les orchestres de Bordeaux, Lyon, Toulouse, Strasbourg qui naissent au XIX^e siècle autour du répertoire lyrique, voient leur répertoire s'élargir, et figurent aujourd'hui encore parmi les fleurons des formations françaises.

L'ancêtre de l'Orchestre de Paris, la Société des Concerts du Conservatoire, créée en 1828, première formation permanente en France, est quasiment l'unique exemple de ce type en Europe. Il faut ensuite attendre 1934 pour qu'un nouveau mouvement de création de formations permanentes voit le jour avec l'Orchestre National de France, formation dédiée au répertoire symphonique, créée par et pour la radiodiffusion. La radio permet dans ces années la naissance de nombreuses formations musicales partout en France.

La plupart constitueront par la suite le cœur des formations "décentralisées" voulues par Marcel Landowski, sous l'égide d'André Malraux, Ministre d'Etat, Ministre des Affaires culturelles. S'égrènent alors des dates capitales pour la vie symphonique en France :

1967 : l'Orchestre de Paris succède à la Société des Concerts du Conservatoire

1969 : naissance de l'Orchestre de Lyon

1971 : l'Orchestre des Pays de la Loire

1972 : Strasbourg et Mulhouse

1974 : L'Orchestre d'Ile de France

1976 : Lille, Lorraine, Cannes, et à Paris,

l'Ensemble Intercontemporain et

l'Orchestre Philharmonique de Radio France

1979 : Montpellier

Les lois de décentralisation permettent dans les années 1980, sous l'impulsion du Ministère de la Culture et en relation étroite avec les collectivités locales dotées alors de pouvoirs et de moyens nouveaux, de prolonger ce mouvement et d'établir un maillage du territoire grâce à de nouvelles formations :

1981 : l'Orchestre d'Auvergne

1983 : l'Orchestre de l'Opéra de Lyon

1984 : les orchestres de Basse-Normandie et des Pays de Savoie

Il faut ensuite attendre le début de notre XXI^e siècle pour que l'on reparle de la naissance de nouvelles formations et que la Ministre de la Culture Catherine Tasca annonce les projets de création de l'Orchestre de la région Centre et de l'Orchestre de Besançon, en tant que formations permanentes.

Si nous pouvons nous réjouir de ces nouveaux efforts, nous devons regretter que la place des orchestres permanents en France ne soit pas celle qu'ils méritent, au service de la musique et au service du public. Disons-le clairement, il n'y a pas assez de moyens pour la musique, il n'y a pas assez d'orchestres en France, il n'y a pas assez de moyens pour les orchestres existants. Provocation ?

En effet, on pourrait dire que les chiffres que je citais tout à l'heure à propos des financements publics sont importants. Mais ils correspondent à ce que représente, dans toute entreprise faisant appel à de nombreux salariés, le minimum nécessaire à leur existence, et je n'évoque pas là leur nécessaire développement.

Il faut sortir de la comptabilité de court terme, de la pensée économiste et utilitariste, qui refroidit tout et blesse l'accès au sens, aux valeurs et au plaisir d'apprendre, de savoir et de créer. Si l'Etat hésite, on voit vite les collectivités bégayer. Les soustractions d'en haut encouragent les soustractions d'en bas et pas seulement sur le plan comptable.

Nous ne sommes plus à l'époque de la cassette des "menus plaisirs" comme disait Jean Vilar. La culture est une décision d'investissement humain sur le long terme, parce qu'en culture, c'est la longue présence qui est essentielle, à l'image du temps humain.

Cela étant dit, les missions dévolues à nos formations s'étendent ; les exigences sont de plus en plus nombreuses pour que nos orchestres, comme nombre d'autres institutions culturelles, contribuent à la création, la diffusion, l'éducation, l'action sociale, la démocratisation de l'accès à la culture, la réduction de la violence dans nos quartiers, l'emploi des musiciens, le rapprochement des amateurs et des professionnels, l'enseignement...

Nous devons impérativement mieux comprendre nos orchestres, pour imaginer ce qu'ils peuvent devenir ; nous devons réfléchir à notre rôle et aux moyens dont nous disposons, à la place de l'artiste et à la nature du contrat qui le lie à celui qui lui confie la direction d'un projet d'institution.

Telles sont les raisons des quatre thèmes que nous avons choisi de privilégier durant ces deux jours, qui seront développés grâce à nos invités et à l'apport du public dans la salle.

J'aimerais durant ces deux jours que nous fassions œuvre de dévoilement avant tout, puis, au

fil des différents thèmes de travail, de construction.

Il n'est pas si fréquent que les institutions musicales en France décident de s'interroger sur elles-mêmes : nous saisissons donc l'occasion qui nous est offerte à tous de nous tendre le miroir pour analyser un reflet, et ouvrir des pistes pour la construction d'une nouvelle image, une image solide qui serait éclairée par cette aube qui se lève sur un siècle dont il nous appartient de le rendre musical. Je n'irai pas jusqu'à dire, paraphasant André Malraux, qu'il sera musical ou ne sera pas ! Mais quand même...

Quelques mots encore avant de conclure : le siècle qui vient de se terminer a été à la fois celui de tous les tourments, de tous les espoirs, bien souvent bafoués, de toutes les tempêtes et de toutes les aspirations, où le meilleur de l'homme et de l'âme a côtoyé les pires horreurs. Le ^{xxi}e siècle débute en portant les mêmes contradictions. Les artistes ont contribué à maintenir debout un monde qui a beaucoup titubé. Ils aident les hommes à s'élever au-dessus de l'humanité. Une chose est certaine, l'homme n'est pas mort : ni comme espèce, ni comme idée, ni comme idéal. Mais il est mortel : c'est une raison de plus pour le défendre.

On n'imagine pas la musique sans Mozart, Bach ou Beethoven, les arts plastiques sans Michel-Ange, Rembrandt ou Picasso, la littérature sans Shakespeare ou Hugo, et tous les autres. Mais qui ne voit pas que c'est l'humanité elle-même, sans ces artistes incomparables, tous universels et tous singuliers, qui ne serait pas ce qu'elle est ? Parce qu'elle serait moins belle, moins cultivée, moins heureuse ? Certes ! Mais pas seulement : parce qu'elle serait moins vraie et moins humaine. Nos orchestres donnent aussi la parole en ce siècle naissant aux compositeurs et interprètes de notre temps. Ils nous disent en permanence que la création est une mémoire en avant. Encore faut-il ne pas perdre cette mémoire ! Ceux qui parfois "du passé veulent faire table rase" se condamnent à l'impuissance. J'ai envie de dire aux jeunes gens : si vous voulez continuer à vous aimer, ne limitez pas vos rapports au téléphone ! Visitez et revisitez les poètes, les peintres, les musiciens. Venez partager le beau et l'émotion avec nos orchestres. Vous le verrez : le bonheur reste une idée neuve. Souvenons-nous de Pierre Boulez – en forme de coup de chapeau, je vous le dis ici à l'Ircam : "Il n'y a aucune fatalité à l'histoire. L'histoire

est ce qu'on y fait. L'histoire est une chose qu'on agit et non pas qu'on subit". Et en effet, par ces temps de barbarie ordinaire, où l'on a l'impression parfois de "tâter l'avenir avec une canne blanche" tout appelle à un développement de la musique. Comme pour la culture de façon générale, le grand problème aujourd'hui est celui de la reconnaissance de son rôle irremplaçable dans la société. Tous ceux qui viennent écouter nos orchestres voient bien qu'il y a là toute la palpitation du monde. D'un monde difficile, où, heureusement, il y a toujours, quelque part, quelqu'un qui chante dans la nuit. C'est pourquoi la musique ne saurait être considérée comme un superflu, un supplément d'âme, une décoration que l'on porte à la boutonnière. Elle est l'âme même de l'être humain. Comme l'a dit le poète: "La musique est médiatrice de la logique et du délire, elle donne sens à l'insensé". Là se niche le rôle humain, la fonction sociale de la musique et des musiciens, et c'est ce qui cogne à la vitre de notre pays. On nous interroge quelquefois sur notre mission. La musique n'a pas de mission. Elle est! Nécessaire comme l'arbre, elle jaillit des profondeurs!

La musique symphonique se porte bien, à condition qu'on la sauve.

Permettez-moi d'insister et de chanter en quelque sorte *la Marseillaise* pour toute l'humanité. Il n'y a pas en France trop de musiciens, trop d'orchestres. Il n'y en a pas assez. Et il y en a trop en difficulté!

A Paris et en province, nos chefs d'orchestre, nos musiciens font en permanence la démonstration, comme le disait si bien André Breton "qu'il y a encore des contes de fées à écrire pour les adultes"! Là est la clé de "l'à-venir".

Est-il utopique de rêver à une société où dans tous les cœurs et les esprits, et dès l'enfance, puissent être comparés les voix, les instruments, les genres, la technique et l'âme comme disait la Malibran, des chanteurs de musique?

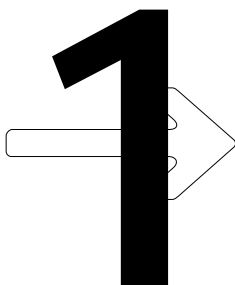
Pour conclure mon propos, je voudrais m'effacer derrière Aragon qui écrit ces mots phosphorescents à propos de son héroïne Fougère dans "La mise à mort":

"Cette femme, c'est la musique même, la musique au sens qui dépasse le mot. La musique par quoi sont dépassés tous les rapports habituels que nous avons avec le monde. La musique par où vue nous est donnée sur l'invisible, accès à ce qui n'a point d'accès... Et de son chant peut-être ne percevez-vous que le plaisir, il y a

de quoi bouleverser l'oreille et le cœur, je veux bien, mais c'est comme un miroir tournant, l'image y change de tout le mouvement qui l'habite... Quand Fougère chante, j'apprends, j'apprends à perte d'âme".

Si le poète a toujours raison, au-delà de la chanteuse, nous retiendrons le merveilleux hommage à la musique et aux musiciens, aux futurs musiciens et aux efforts des personnes et des structures de bonne volonté, telles que vous tous ici, qui permettent aux choses d'aller de l'avant.

En attendant, bon travail.



Les publics

Reportage filmé : La Philharmonie de Lorraine et Richard McNicol

Journées de formation des musiciens aux actions éducatives
Disponible sur le site www.france-orchestres.com

Trente ans de pratiques culturelles **Philippe Coulangeon**, sociologue, chercheur au CNRS

Un panorama des actions de sensibilisation **Philippe Fanjas**, directeur de l'AFO

Les outils d'élargissement du public

Intervenants :

Jacqueline Bruckert,
Professeur permanent au CFMI de l'université de Lille III

Libby MacNamara,
Directrice de l'Association des Orchestres Britanniques

Richard McNicol,
Responsable du service pédagogique de l'Orchestre Symphonique de Londres

Vincent Maestracci,
Inspecteur général de l'Education nationale

Eric Picard,
1^{er} violoncelle solo de l'Orchestre de Paris

Eric Tanguy,
Compositeur

Présentateur :

Jean-Marc Bador,
Directeur délégué de l'Orchestre de Bretagne

Rapporteur :

Patrice Armengau,
Directeur des formations musicales de l'Opéra National de Paris

Modérateur :

Dominique Boutel,
Productrice à France Musiques

Les publics

La question de la relation au public est au cœur des préoccupations du spectacle vivant.

Nul doute qu'en appelant au dialogue entre la sensibilité et l'intelligence, la musique crée un espace de liberté que les orchestres et leurs musiciens veulent partager avec le public. Ce thème est abordé ici essentiellement sous l'angle de la sensibilisation des jeunes, lors d'un débat qui suit deux interventions théoriques, l'une pour tenter une analyse des pratiques musicales des Français, l'autre pour dresser un état des lieux des actions menées par les orchestres.

Un reportage vidéo réalisé à la Philharmonie de Lorraine illustre de manière concrète les possibilités de formation des musiciens dans leurs interventions auprès d'enfants qui découvrent la musique.

Trente ans de pratiques culturelles

Le Département des Etudes et de la Prospective du Ministère de la Culture a réalisé quatre enquêtes sur les pratiques culturelles des Français entre 1973 et 1997. Il était tentant de situer la musique symphonique dans cette recherche couvrant presque trente années.

Ces données restant très générales – fréquentation du concert classique minoritaire, pratique socialement classante, prédominance parisienne – Philippe Coulangeon nous invite à nous interroger sur la réussite des tentatives de démocratisation et sur la nécessité de l'ouverture au jeune public.

Ce constat ne manque pas d'ouvrir un débat et ces préoccupations rejoignent les réflexions et les actions que les orchestres ont entreprises.

La nécessité d'une enquête nationale et régulière sur les rapports des Français à la musique savante sous toutes ses formes paraît s'imposer.

Philippe Coulangeon

Sociologue, chercheur au CNRS

Les quatre grandes enquêtes sur les pratiques culturelles réalisées en France en 1973, 1981, 1988 et 1997 à l'initiative d'Olivier Donnat au Département des Etudes et de la Prospective du Ministère de la Culture fournissent une quantité de données sans équivalent sur l'évolution des comportements des Français en matière de loisir et de culture. Le principal atout de ces enquêtes est de fournir un outil cohérent et homogène, assis sur une méthodologie de recueil et de traitement des données robuste et répliquable. Leur principale limite tient à la tendance inévitable des outils statistiques à la simplification et à la stylisation du réel, appréhendé dans des catégories globalisantes qui réduisent inévitablement la diversité des pratiques, des esthétiques, des styles. En ce qui concerne les pratiques musicales des Français, ces enquêtes autorisent le recueil de trois séries de données :

données relatives à la fréquentation des concerts, données relatives à l'écoute de musique enregistrée, données relatives aux pratiques musicales amateur (pratiques chorales et pratiques instrumentales, pratiques individuelles et pra-

tiques de groupe). Pour chacune de ces trois catégories de données, la segmentation selon les genres musicaux est relativement fruste.

En ce qui concerne le domaine classique, la fréquentation des concerts est envisagée pour chaque personne interrogée à travers les deux items suivants en 1973 et 1981 :

- a assisté ou non à un concert au cours des 12 derniers mois ;
- a assisté ou non à un concert au cours des années récentes.

En 1988 et 1997, le second item devient :

- a ou non assisté à un concert au cours de son existence.

Les taux de pratique dans l'année précédant l'enquête peuvent donc être appréhendés en évolution sur la période 1973 et 1997. Au niveau de l'analyse des caractéristiques socio-démographiques associées



à la fréquentation des concerts, la faiblesse des effectifs concernés par la pratique appréhendée à l'échelle de l'année ne permet toutefois pas de contrôler très finement l'influence propre des variables classiquement mises en regard des pratiques culturelles

(sexe, âge, diplôme, lieu de résidence). Il semble donc préférable de limiter certains traitements à l'approche rétrospective des pratiques au cours de la totalité de l'existence des individus interrogés, qui ne se heurte pas aux mêmes problèmes d'effectifs.

L'analyse est par conséquent limitée à ce niveau à la comparaison des données de 1988 et de 1997. Au demeurant, et quel que soit le niveau d'analyse considéré, les données recueillies ne permettent à l'évidence pas de spécifier le type de concert fréquenté (récitals de musique de chambre *versus* concerts symphoniques, notamment) ni, *a fortiori*, le type de répertoire écouté au cours des concerts.

Quelles sont les caractéristiques saillantes du public des concerts classiques ?

Une pratique extrêmement minoritaire

La fréquentation des lieux de spectacle vivant constitue globalement une pratique minoritaire. Les concerts classiques apparaissent, dans cet ensemble, comme l'une des pratiques les plus réservées et, qui plus est, en relative stagnation de 1973 à 1997. Nettement moins fréquentés que les théâtres au cours des douze mois précédant chacune des enquêtes, qui tirent sans doute avantage de l'ancienneté d'une politique de décentralisation qui ne connaît d'équivalent dans le domaine musical qu'à la fin des années 1960 à la faveur du plan Landowski, les concerts classiques ne sont guère moins prisés que les spectacles de ballets, mais sensiblement plus répandus que l'opéra qui demeure le domaine du spectacle vivant le plus inaccessible (tableau 1).

Tableau 1 :

La fréquentation des spectacles (1973-1997)

Ont assisté au cours des 12 mois précédant l'enquête...

	1973	1981	1988	1997
à un concert de musique classique	7%	7%	9%	9%
à un concert non classique	7%	10%	13%	16%
à une représentation théâtrale	12%	10%	14%	15%
à un spectacle de ballet	6%	5%	6%	8%
à un spectacle d'opéra	3%	2%	3%	3%

Source : Ministère de la Culture et de la Communication, Pratiques culturelles des Français (1973), (1981), (1988), (1997)

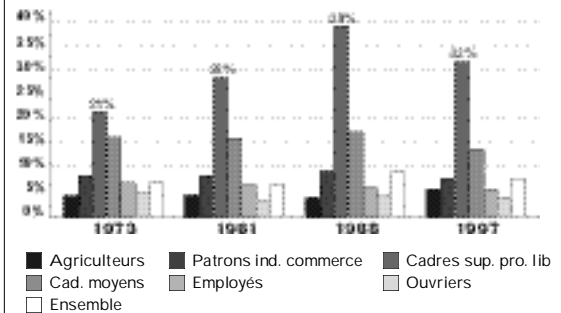
La stagnation de la fréquentation des concerts s'accompagne d'une double déconnexion. Déconnexion à l'égard de la fréquentation des concerts extérieurs au domaine classique, d'une part, qui connaît sur la période une très forte progression (tableau 1). Déconnexion à l'égard des progrès de la diffusion de la musique enregistrée, d'autre part. Sur la période considérée, la proportion de français déclarant posséder des enregistrements de musique classique ou de musique contemporaine devient majoritaire (42% en 1973, 52% en 1997). Il se produit de ce point de vue une certaine massification de la consommation de musique sérieuse enregistrée – avec la variété des pratiques d'écoute qu'autorise ce mode de diffusion, des plus distraites aux plus recueillies – qui cesse d'apparaître comme le prolongement de l'expérience du concert à mesure que l'industrie et le marché du disque s'émancipent de l'économie du spectacle vivant.

Une pratique socialement classante

La sociologie des pratiques culturelles a traditionnellement insisté, notamment en France, dans le sillage des travaux de Pierre Bourdieu¹, sur le caractère "classant" des pratiques liées à la musique savante. Considérée à l'aune de la catégorie socioprofessionnelle des répondants, la succession des enquêtes sur les pratiques culturelles confirme très largement l'association entre l'appartenance aux classes supérieures et la fréquentation des concerts, qui tend à se renforcer entre 1973 et 1997 (graphique 1), et ne connaît d'équivalent pour aucune autre pratique culturelle (à l'exception de l'opéra).

Graphique 1

Taux de fréquentation des concerts selon la CSP (nomencl. 1975)



Source : Ministère de la Culture et de la Communication, "Pratiques culturelles des Français" (1973), (1981), (1988), (1997)

Pour autant, la fréquentation des concerts peut difficilement être considérée comme un élément de caractérisation du mode de vie des classes supérieures. Elle demeure en effet minoritaire au sein même de cette catégorie, et cette caractéristique se renforce entre 1988 et 1997². Aussi, alors même que l'élargissement à de nouvelles catégories de publics reste limité, les concerts semblent perdre peu à peu la partie

¹ Pierre Bourdieu (1979), *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Éditions de Minuit.

² Sur le caractère minoritaire des pratiques de la "haute culture" au sein des classes supérieures, voir Richard A. Peterson et Albert Simkus, "How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups" in Lamont, Michèle et Fournier, Marcel (eds.), 1992, *Cultivating Differences. Symbolic Boundaries and the making of inequality*, Chicago and London: The University of Chicago Press, pp. 152-186. Voir aussi Emmanuel Pedler et Emmanuel Ethis, "La légitimité culturelle en questions", in Bernard Lahire (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu. Dettes et critiques*, Paris: La Découverte, 1999.

"captive" de leur public issu des catégories socialement et culturellement favorisées. Ce phénomène peut s'interpréter comme une conséquence de la massification de la culture, qui tend moins à favoriser la diffusion des œuvres de la culture "légitime" qu'elle ne tend à affaiblir la spécificité des comportements culturels des classes supérieures. En d'autres termes, l'économie du concert se trouve prise en étau entre les revers de la démocratisation et les progrès de la massification.

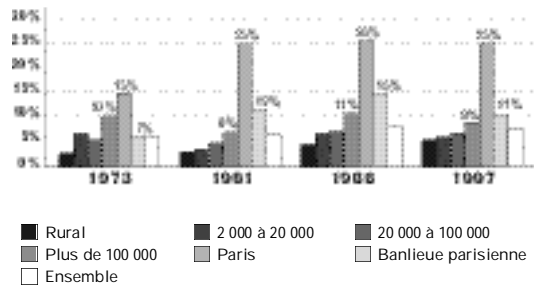
Le renforcement de l'hégémonie parisienne

La différenciation sociale des pratiques culturelles s'accompagne, en France, d'une discrimination géographique des comportements qui oppose très nettement Paris et la province.

Graphique 2

Taux de fréquentation des concerts classiques par catégories de communes

(au cours des 12 mois précédant l'enquête)



Source : Ministère de la Culture et de la Communication, "Pratiques culturelles des Français" (1973), (1981), (1988), (1997).

En dépit de l'action volontariste de décentralisation de l'offre menée depuis le plan Landowski, le déséquilibre entre Paris et la province s'est globalement accru entre 1973 et 1997. Ce déséquilibre tient principalement à la spécificité des comportements des parisiens intra-muros, qui se distinguent non seulement de ceux des provinciaux mais aussi de ceux des autres habitants de la région parisienne. A cet égard, la concentration parisienne de l'offre semble exercer un effet limité sur les pratiques envisagées à l'échelle de la région.

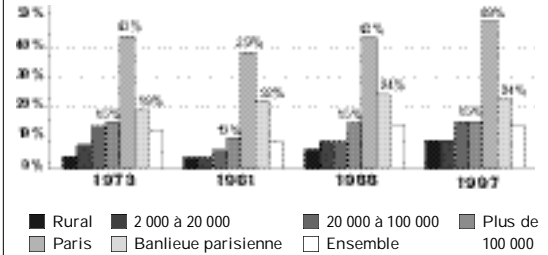
On rencontre, à une échelle différente, le même type d'évolution en ce qui concerne la fréquentation des théâtres, à ceci près que le comportement des franciliens hors Paris se différencie plus nettement de celui des provinciaux.

(graphique 3).

Graphique 3

Taux de fréquentation des théâtres par catégories de communes

(au cours des 12 mois précédant l'enquête)



Source : Ministère de la Culture et de la Communication, "Pratiques culturelles des Français" (1973), (1981), (1988), (1997).

Effets d'âge et effets de génération

Dernière variable exerçant un effet séparateur significatif : l'âge. Quel que soit le niveau d'analyse retenu (taux de fréquentation au cours des douze mois précédant l'enquête ou taux d'occurrence de la pratique au cours de la vie), la fréquentation des concerts apparaît en effet très sensiblement liée à l'âge des participants.

Toutefois, en raison des contraintes liées à la faiblesse des effectifs concernés par la pratique, les conclusions tirées de l'observation des taux de fréquentation sur douze mois sont extrêmement fragiles (test du *khi deux* sur le lien âge/pratique non significatif). Cette contrainte disparaît pour les taux d'occurrence au cours de la vie, mais la comparaison est limitée aux enquêtes de 1988 et 1997, puisque la question n'était pas posée dans les mêmes termes en 1973 et 1981.

D'une manière générale, la proximité des courbes pour 1988 et 1997 traduit une assez grande stabilité des comportements en fonction de l'âge. Jusqu'à 40 ou 45 ans, en 1988 comme en 1997, plus la position dans le cycle de vie est avancée, plus la probabilité d'avoir été exposé à la fréquentation des concerts s'accroît.

(graphique 4).

Age et fréquentation des concerts classiques au cours de la vie (en %)



Source: Ministère de la Culture et de la Communication, "Pratiques culturelles des Français" (1973), (1981), (1988), (1997)

La comparaison des données de 1988 et des données de 1997 permet de distinguer ce qui relève d'un effet d'âge de ce qui relève d'un effet de génération. Les transformations les plus sensibles affectent les 30-40 ans et peuvent en grande partie s'interpréter comme un effet de génération. Les taux d'occurrence entre 30 et 40 ans sont d'une part notablement plus élevés en 1997 qu'en 1988. Pour les personnes nées entre la fin des années 1940 et la première moitié des années 1960, d'autre part, l'avancée dans le cycle de vie est, entre 30 et 40 ans, associée à une plus grande occurrence de la pratique du concert. Ils augmentent très sensiblement.

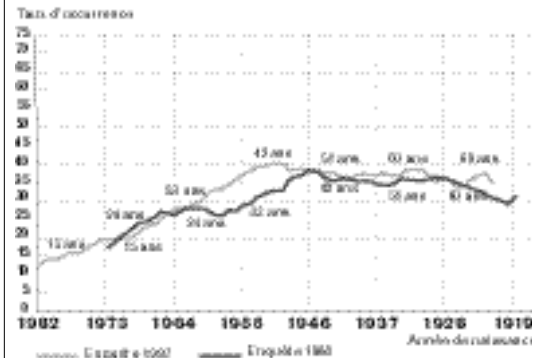
Ces observations atténuent la portée de la thèse de la précocité de l'expérience comme moteur des pratiques à l'âge adulte. Pour bon nombre des personnes appartenant aux générations 1945-1965, la première rencontre avec le concert s'effectue ainsi entre 30 et 40 ans. Autrement dit, la fréquentation des concerts n'est pas un pur produit de la socialisation parentale et, plus généralement, l'apprentissage des pratiques culturelles intervient pour une bonne part à l'âge adulte. Il s'agit là d'un élément très important au regard des stratégies mises en place par les organisateurs de concerts et les orchestres, et qui visent en général prioritairement le public des jeunes.

Par comparaison, les différences entre générations apparaissent beaucoup plus nettement en ce qui concerne le théâtre, surtout avant 25 ans et après 40 ans (graphique 5). Avant 25 ans, c'est le taux d'occurrence particulièrement élevé des 15-17 ans, qui contraste à la fois avec la situation

de ces classes d'âge en 1975 et avec les données relatives à la fréquentation des concerts. Ce phénomène est sans doute en très grande partie imputable au développement du public scolaire dans un contexte de massification de l'enseignement secondaire, qui s'accompagne d'une multiplication des sorties culturelles dont le théâtre semble profiter beaucoup plus largement que le concert. En d'autres termes, la massification de l'éducation semble pour l'heure produire certains effets en matière de démocratisation de l'accès au théâtre – *via*, il est vrai, la constitution d'un public adolescent "captif" dont on ne peut augurer les comportements ultérieurs – mais pas en ce qui concerne l'accès aux concerts de musique savante.

Graphique 5

Génération, âge et fréquentation du théâtre (en %)



Source: Ministère de la Culture et de la Communication, "Pratiques culturelles des Français" (1973), (1981), (1988), (1997)

Par ailleurs, et conformément à ce que l'on pouvait observer dans le cas de la musique, l'avancée dans le cycle de vie accroît la probabilité d'avoir assisté au moins une fois à un spectacle théâtral. Cet effet n'est pas limité ici aux 30-40 ans, contrairement à ce que l'on observe pour la fréquentation des concerts, mais se poursuit très largement après 40 ans. Pour les générations nées entre la fin des années 1920 et le milieu des années 1960, les taux d'occurrence sont systématiquement plus élevés en 1997 qu'en 1988, quel que soit l'âge, avec une différence minimum de 5 points pour ceux qui étaient âgés de 25 ans au moment de l'enquête de 1988, et une différence maximale de 20 points pour les sexagénaires de 1982.

Un panorama des actions de sensibilisation des orchestres

Si la prise en compte des nécessités d'une formation à l'écoute musicale se généralise dans tous les orchestres aujourd'hui, il n'en a pas toujours été ainsi. Le panorama proposé permet de constater la diversité des actions menées. Il tente également de répondre aux interrogations nombreuses sur les motivations de ces actions, et s'attache à tracer des perspectives pour que ce travail s'inscrive dans l'évidence et la durée.

Philippe Fanjas

Directeur de l'AFO

Nous avons entendu tout à l'heure l'analyse sociologique dressée par Philippe Coulangeon. Cette analyse a été menée à partir des données figurant dans les enquêtes sur "les pratiques culturelles des Français" publiées par le DEP en 1973, 1981, 1988, 1997. Cette analyse suscite de ma part quelques remarques :

La première est que la place faite à la musique savante par les chercheurs n'est que le juste reflet de la place qu'occupent nos répertoires dans la société française. A la fin du xx^e siècle, nous ne serions plus un pays de musique, c'est-à-dire que la question de la musique savante ne compterait pas ou plus parmi les priorités politiques. Or, l'action quotidienne des directeurs et administrateurs d'orchestres est précisément fondée sur la volonté permanente de faire partager le plaisir de l'écoute à un nombre toujours élargi de personnes, pour que se transforme cette situation.

La deuxième remarque est celle du constat d'une analyse fondée sur des données nécessairement globalisantes. L'imprécision des données peut avoir à mon sens plusieurs causes :

Les orchestres ne se penchent sérieusement sur leur public que depuis peu de temps, parce que leur histoire est récente, parce que leur préoccupation essentielle est donc encore trop souvent la défense de leur existence et de leur développement.

Dès lors, le temps consacré à l'introspection et à

l'analyse est trop faible, et peu nombreuses sont les formations qui parviennent à dégager des données intéressantes et parfaitement fiables en matière de typologie sociale du public.

Dernière remarque : le public de la musique symphonique n'est pas celui de la musique de chambre qui n'est pas celui de l'opéra ou du récital. Il ne faut pas oublier cette différenciation, très marquée dans les pratiques culturelles et travailler prochainement à des analyses précises sur les publics. Ainsi pourrions-nous disposer des outils réellement adaptés à nos préoccupations.

Parmi les propositions que nous serons amenés à faire au moment de la conclusion de ces deux journées, je souhaiterais pour ma part celle de l'ouverture d'une enquête nationale sur le public de l'ensemble des formations représentées à l'AFO, élargie aux orchestres non permanents dont les formations baroques et contempo-

raines, mais également aux salles de toutes sortes qui accueillent le répertoire instrumental.



Les orchestres français et leurs actions éducatives, une tentative de synthèse

Dresser un panorama des expériences éducatives des orchestres français aurait été beaucoup plus aisé il y a une dizaine d'années. En effet, les initiatives dans ce domaine restaient encore rares et très inégales, souvent gérées par d'autres structures que les orchestres eux-mêmes, et sur un répertoire très fermé.

La situation aujourd'hui s'est profondément transformée et la plupart des formations permanentes sont extrêmement actives dans ce domaine.

I) Une forme de bilan

Des propos d'ordre très général s'imposent avant toute analyse plus détaillée.

Les actions éducatives ne sont jamais menées en fonction d'un plan qui aurait été inventé au niveau national et qui unifierait leur contenu. La tradition française jacobine, y compris dans le domaine culturel, semble être battue en brèche sur ce sujet.

En effet, il est remarquable de constater la profusion des initiatives individuelles prises par les orchestres, qui ont, selon leurs propres souhaits et les besoins spécifiques à leur terrain d'intervention, inventé des formules diversifiées et originales, généralement très personnalisées.

Ce type d'activité est donc aujourd'hui "installé", intégré dans la régularité et l'évidence :

La plupart des formations déclinent désormais leurs programmations à la fois en concerts et en activités éducatives. Ces dernières, dénommées indifféremment activités "éducatives", ou de "sensibilisation", ou de "formation" ou de "développement du public", sont à présent inscrites dans les projets d'orchestres.

La plupart des collectivités de tutelles considèrent également la relation aux publics comme essentielle dans les missions imparties aux formations musicales, ce thème étant de plus en plus souvent intégré dans les cahiers des charges agréés par ces collectivités.

Les artistes eux-mêmes, avec une approche différente pour les solistes et pour les musiciens d'orchestre, comprennent la nécessité de leurs interventions.

S'il n'y a donc pas de discours unique sur notre sujet, les interrogations sont cependant multiples.

I - A) De nombreuses interrogations

1) La première d'entre elles est celle des buts poursuivis.

Les logiques sont-elles :

- commerciales : augmenter la fréquentation des salles et les recettes propres ?
- de communication : faire parler de l'orchestre concerné, parce que le sujet est à la mode ?
- politiques : les élus sont souvent sensibles à la relation aux jeunes ?
- de service public : il est nécessaire de partager ce mode d'expression artistique avec le plus large public possible ?

2) Selon les buts fixés, le projet éducatif pourra varier. Il s'agit là de savoir si l'on est sur le terrain de la pédagogie au sens traditionnel du terme ou si l'on est dans le domaine de l'action culturelle telle que les gens de théâtre la pratiquent depuis de nombreuses années.

3) La question des publics concernés apparaît alors. S'adresse-t-on à un public adulte ou au

jeune public ? Cette question devrait à notre sens se poser avec une acuité de plus en plus vive dans les années prochaines. Le public "spécialisé", c'est-à-dire pour l'essentiel, les élèves des écoles de musique et des conservatoires, est-il visé (et séduit) par ces interventions ? Les actions éducatives rentrent-elles dans le cadre d'une formation initiale, ou concernent-elles une audience "généraliste" ?

4) Selon le projet retenu, les outils éducatifs eux-mêmes seront différents :

- Quelle est la place de la musique vivante ?
- Quelles sont les utilisations faites de supports enregistrés ?
- Quelle place prend l'image dans ces interventions ?
- Quelles sont les interventions faisant appel à un effectif complet et celles recourant à un intervenant ou à des musiciens sur les lieux ?
- Quelle est la part du personnel enseignant, spécialisé ou non, dans ces actions ?

5) Enfin, la question des financements et de leur répartition entre partenaires publics et privés est évidemment déterminante.

Nous ne prétendons pas répondre à toutes ces questions. Mais les évoquer ici permet peut-être de mesurer ce qu'est l'enjeu de ce sujet et le véritable chantier auquel les orchestres sont tous confrontés dans leur travail quotidien.

Nous tenterons une synthèse de ces interrogations en réfléchissant à une problématique aussi claire que possible, susceptible d'éviter des contresens ou des confusions, tant dans la définition de nos politiques éducatives que dans le discours que nous tenons vis-à-vis des médias et dans les relations établies avec les pouvoirs publics eux-mêmes.

I - B) Les buts d'une action éducative

Deux logiques parallèles si ce n'est contradictoires guident généralement les activités éducatives :

- une logique économique : il faut remplir les salles, en espérant que le jeune public formé aujourd'hui remplira les salles demain.
- une logique plus philosophique : l'art que les orchestres expriment n'existe pas sans partage avec le public, la mission de service public va de pair avec l'élargissement de l'audience.

Ces deux logiques n'excluent pas celle d'auto-défense d'une profession qui s'estime souvent menacée: "la musique classique est un genre ringard et dépassé, qui ne correspond pas aux attentes des jeunes d'aujourd'hui" ou "la musique savante, notamment contemporaine, est incompréhensible et élitiste".

Or aucune action ne peut être menée sans que soient levés ces *a priori* trop répandus, sous peine d'agir au prétexte de l'alibi: les orchestres seraient dépassés par les transformations culturelles de notre société, la forme même de leur présentation serait passéiste, les coûts de fonctionnement de nos institutions seraient trop élevés.

Nous rappellerons ici quelques principes fondateurs du travail des orchestres et de leur activité:

- Les orchestres sont les interprètes d'un répertoire qui fait partie de notre patrimoine et ils sont en même temps les acteurs d'une création bien vivante. Ils sont au service d'une forme artistique essentielle dans nos civilisations occidentales. Il ne s'agit donc pas de comparer rap, hip-hop ou variétés, et musique savante, mais de constater que de tout temps ont coexisté des formes musicales populaires avec des formes plus savantes, souvent dans un enrichissement mutuel. Nous avons donc le devoir d'éviter la démagogie.
- Les orchestres sont des entreprises "de main-d'œuvre" comprenant un grand nombre de salariés permanents, ce qui représente une charge avoisinant 85% de leurs budgets. Leur existence même est conditionnée par ces masses financières, provenant majoritairement des fonds publics, et cette situation engendre des devoirs: les orchestres accomplissent une mission de service public et tous doivent par conséquent faire partager au plus grand nombre la musique dont ils sont les interprètes.

Les actions éducatives des orchestres pourraient donc être analysées comme poursuivant un double objectif:

- donner les outils de la compréhension,
- donner les moyens de mieux ressentir.

L'enquête réalisée par l'Association Française des Orchestres à l'occasion de ce colloque n'est malheureusement pas exhaustive. Notre asso-

ciation ne dispose que de moyens limités et c'est en progressant dans ce travail que nous avons pu mesurer plus précisément les grilles d'analyse qui auraient été nécessaires. Il sera probablement intéressant de se donner un nouveau rendez-vous dans quelques mois pour disposer de données plus précises.

Par ailleurs, les acteurs de ces politiques qui sont nombreux dans cette salle, pourront directement, au cours des débats, faire état de leurs expériences et des interrogations qu'elles portent.

Pour l'heure, les informations dont nous disposons ne concernent que les orchestres membres de l'Association Française des Orchestres et parmi ceux-ci, les seuls orchestres de Mulhouse, Strasbourg, Bordeaux, Auvergne, Basse-Normandie, Bretagne, Ile de France, Montpellier, Lorraine, Capitole de Toulouse, Lille, Paris, l'Ensemble Intercontemporain, Radio France, Pays de la Loire, Avignon, Cannes, Nice, Grenoble, Lyon (symphonique et lyrique), Pays de Savoie.

Enfin soulignons que les actions citées pour certaines formations ne sont données qu'à titre d'exemple et ne reflètent que très partiellement l'ampleur de leur travail.

II) Une tentative d'inventaire

La diversité des actions, maintes fois évoquée précédemment, rend difficile leur présentation. En effet, sont-elles toutes identiques dans leur objet? Ont-elles le même effet?

Nous avons choisi de distinguer les catégories suivantes:

- les concerts à proprement parler,
- les différentes formes de préparation,
- les projets spécifiques.

II - A) Les concerts

La plupart des orchestres ont choisi de présenter des concerts dits "scolaires" ou éducatifs. Il s'agit là de la première démarche, la plus simple *a priori*, la plus ancienne, peut-être la plus dangereuse aussi: la tentation est fréquente d'accueillir un très grand nombre d'enfants, sans s'assurer de leur préparation préalable, même si nous pensons pouvoir dire que cette tentation n'est jamais celle des responsables de nos orchestres, et encore moins des musiciens eux-mêmes.

Les impératifs économiques sont néanmoins évènements et les financeurs ont souvent la volonté d'afficher un grand nombre d'enfants présents au concert.

Nous pouvons cependant nous réjouir de constater, dans la plupart des cas, que les jauges sont à présent volontairement limitées.

Ces concerts s'inscrivent le plus souvent dans le temps scolaire et peuvent prendre plusieurs formes.

La plus fréquente est celle du concert présenté ou animé, par le directeur musical ou par un intervenant extérieur.

Ex: Opéra National de Lyon – série de concerts "Les mercredis de Mozart",
Programme court commenté par Louis Langrée.
A partir de 8 ans et en famille.

Le degré d'interventions parlées durant le déroulement du concert est variable. Il peut s'agir soit de propos rapides de présentation de la ou des pièces qui vont être interprétées, soit d'un véritable découpage musical de la séance.

Ex: Orchestre de Paris – série des "Concerts Jeunes" à la cité de la musique

A partir d'une œuvre spécifique: écoute des instruments, des moments clés, puis audition intégrale.

Les œuvres sont le plus souvent choisies dans le répertoire classique et fréquemment dans les œuvres concertantes permettant l'exposition d'un soliste.

Ex: Radio France – "Ateliers d'écoute"

Destinés aux 8-15 ans. Interprétation par une formation de Radio France avec soliste et/ou musicien invité.

L'Ensemble Intercontemporain choisit pour sa part de mettre en regard une œuvre classique et une œuvre contemporaine, l'analyse comparée des deux pièces précédant leur interprétation. L'Orchestre National d'Île de France ne présente pour les jeunes que des pièces contemporaines qui font chaque année l'objet d'une commande spécifique.

Il est difficile de savoir, à partir des renseignements dont nous disposons, si les concerts présentés gardent la même pertinence avec ou sans préparation préalable; la question posée ici est celle du caractère "traditionnel" du concert ou de son "aménagement" éventuel pour

qu'il comprenne ou non une part pédagogique. Les deux systèmes semblent cohabiter, dans une balance incertaine entre la volonté de livrer la musique "brute", alors préparée par différents types d'interventions en amont, et la volonté de ménager le jeune public par une présentation la plus animée possible du programme musical. Il semble néanmoins que les expériences tentées il y a quelques années d'animer la musique par "autre chose" aient été abandonnées; nous n'avons pas recensé d'interventions de l'image (diapositives, images animées, lumières spécifiques...), mais des contre-exemples viendront peut-être de la salle.

Cette irruption éventuelle de l'image n'est en effet pas anodine. Assez fréquente dans le passé, elle provenait souvent d'une crainte de ne pas parvenir à "plaire" sans un accessoire à la musique elle-même. Cette crainte était d'ailleurs souvent accrue par les propres réticences des partenaires et des commanditaires, eux-mêmes fréquemment mal à l'aise avec le langage musical. Le constat semble être général aujourd'hui de l'importance de privilégier le discours musical, de le préserver dans son intégrité et donc dans son sens même sans pour autant renoncer à le faire partager.

Dans cette démarche, la préparation du public en amont du concert, comme moyen d'en faciliter l'approche, se systématisait. Cette préparation prend plusieurs formes que nous allons essayer de présenter de manière synthétique.

II - B) Les différentes formes de préparation

Les répétitions ouvertes ont longtemps été l'un des seuls moyens utilisés pour préparer au concert.

En effet, ouvrir les portes lors des répétitions est une formule simple et l'on peut considérer cet acte comme suffisamment explicite du travail de l'orchestre.

Mais le constat a été rapidement fait de la difficulté à comprendre bien le travail musical préalable au concert sans que l'on dispose des clés minimums nécessaires à son décodage.

Il faut néanmoins sur ce type d'action aussi, parvenir à convaincre les partenaires, notamment les enseignants, qu'assister passivement à une répétition n'équivaut pas à une véritable préparation.

Deux remarques importantes s'imposent à ce point de l'exposé:

Les interlocuteurs des orchestres, dont le corps enseignant, doivent garder une responsabilité et une implication qui sont essentielles à la réussite de toute pédagogie : certains partenaires ont parfois cette tentation d'une délégation totale du travail aux orchestres, au double prétexte de la méconnaissance de leur secteur d'activité et de l'apparente difficulté du langage musical.

Corollaire de cette première remarque, les orchestres sont des "artistes collectifs" et non pas des pédagogues. L'outil instrumental peut et doit être mis à la disposition d'un projet éducatif, mais la substitution complète de l'orchestre aux autres acteurs de la formation, toujours inefficace, n'est pas souhaitable.

C'est ainsi qu'une collaboration s'installe entre les différents acteurs pour répartir les tâches de préparation selon les compétences :

Les répétitions ouvertes sont généralement précédées au moins d'une rencontre des responsables de l'orchestre avec les maîtres ou les professeurs pour communiquer des explications de base sur le fonctionnement de l'orchestre et le contenu de la répétition.

Ex : Opéra de Bordeaux – "enseignants-relais"
A la rentrée scolaire, formation d'enseignants à l'écoute musicale des œuvres présentées dans la saison.

Les enseignants sont souvent appelés à procéder à une première phase de découverte élémentaire avec leurs élèves, notamment celle de l'instrumentation de l'orchestre symphonique. Ils peuvent disposer pour ce faire d'un livret pédagogique.

Ex : Orchestre régional de Cannes – concerts scolaires

Une "valise pédagogique" fournie par l'orchestre aide les enseignants à préparer leurs élèves.

Une autre formule consiste à animer la répétition par des interventions orales, par le chef ou un intervenant extérieur, les thèmes musicaux par exemple étant mis en avant.

Ex : Les Musiciens du Louvre-Grenoble – répétitions ouvertes aux collégiens commentées par le chef ou un artiste lyrique.

Enfin, il est fréquent que la répétition ouverte soit le prétexte à son issue à une rencontre avec le chef, le ou les solistes, des musiciens de la formation voire même des membres des person-

nels administratifs et techniques et à une visite du bâtiment.

Ex : Orchestre symphonique de Mulhouse – répétitions publiques

Dans le cadre de "Campus en musique" : répétitions ouvertes aux étudiants et concerts universitaires.

En prenant l'initiative de développer des actions éducatives, tous les orchestres constatent très vite l'ampleur de la demande et sont rapidement conduits à élaborer des projets spécifiques. La logique suivie alors privilégie toujours un travail en profondeur avec des partenaires choisis, au détriment logique du nombre d'élèves accueillis.

II - C) Des projets spécifiques

Ces projets ont généralement les caractéristiques suivantes :

- Ils reposent sur des partenariats étroits parfois complexes et une très forte motivation des intervenants.
- Ils se déclinent sur le long terme (éventuellement plusieurs années).

Sur le plan institutionnel, ils associent à l'orchestre plusieurs types de partenaires :

- Jumelage avec une école,
Ex : Philharmonie de Lorraine – convention de jumelage avec un collège/lycée
Préparation aux répétitions et concerts.
Intégration dans l'orchestre des élèves option musique.
- Collaboration entre une ville, l'Inspection d'Académie et la DRAC,
Ex : Orchestre Philharmonique de Strasbourg – cellule éducative
Etude de tout projet pédagogique lié à la musique (présentation d'instruments aux enseignants, interprétation de quelques pièces de musique) en collaboration avec le Rectorat et la DRAC.
- Association avec des comités de quartier,
Ex : Orchestre Philharmonique de Montpellier – comités de quartier
Relais d'information : réunions de quartiers, tarif réduit, gratuité pour les chômeurs et les enfants.

- Conventionnement avec la Caisse des Dépôts et Consignations (examiné plus loin).

- Association (rare) avec les conservatoires et écoles de musique.

Ex: Opéra National de Lyon – partenariat avec écoles de musique et danse.

- Actions orientées vers des publics spécifiques : prison, hôpital.

Ex: Orchestre de Picardie – animation en milieu carcéral.

Ex: Orchestre de Chambre National de Toulouse – interventions de musiciens à l'hôpital des enfants de Toulouse.

Sur le plan musical:

- Intervention d'un musicien dans une classe permettant aux élèves de voir et "toucher" les instruments, de rencontrer un soliste, d'appréhender le métier de chef d'orchestre.

Ex: Orchestre des Pays de Savoie – "ateliers musicaux"

Intervention des musiciens de l'orchestre dans les collèges.

- Dans une commune rurale, association des enfants et de leur professeur à l'organisation de la venue de l'orchestre.

- Parrainage d'une classe pendant toute une année par quelques musiciens de la formation.
Ex: Orchestre de Bretagne – "l'ami musicien"
Sept musiciens accompagnent chacun une classe de primaire pendant un an:

- Présentation de l'orchestre, atelier musical, accueil en répétitions et concerts.

- Organisation d'un concert de l'orchestre dans leur commune par les enfants.

L'une des formes les plus élaborées de ces opérations spécifiques a trait à la pratique instrumentale *via* la participation à la création d'une œuvre musicale:

- Chantier de la création musicale. Ainsi l'Orchestre National de Lyon, qui fait partie des orchestres accueillant régulièrement un compositeur en résidence sur plusieurs années, a-t-il initié des ateliers de création qui associent des musiciens de l'orchestre à un jeune compositeur pour écrire une partition à partir des matériaux sonores proposés par les enfants.

- Atelier musical: l'Orchestre National des Pays de Loire accueille une classe pendant huit jours pour découvrir l'orchestre en répétition et concert; un musicien intervient ensuite pendant un mois dans la classe pour aider les enfants à créer une partition; celle-ci sera ensuite jouée par les musiciens de l'orchestre.

Nous pouvons nous attarder plus longuement sur deux actions, prises à titre d'exemple:

L'Orchestre de Bretagne:

Prenant exemple sur les "family concerts" pratiqués en Grande-Bretagne, l'Orchestre de Bretagne tente à nouveau l'expérience de présenter un programme associant activement le public: la partition d'une œuvre (un extrait de *Carmen* en 2001) est proposée un mois avant le concert aux personnes achetant leur billet; le public (enfants et adultes) est invité par le chef à se joindre à l'orchestre pour jouer l'œuvre. Cet exemple est appelé à être repris par d'autres formations prochainement.

La Caisse des Dépôts et Consignations:

La Caisse soutient notamment deux opérations.

La première est dénommée "Campus en musique". Elle consiste depuis 1992 à aider au financement de concerts à l'université, et concernait en 1999-2000 15 régions et 22 villes.

La seconde est dénommée "Quatre ans de voyage avec orchestre". Elle associe deux classes d'un collège en Zone d'Education Prioritaire à l'Orchestre National d'Ile de France dans un parcours de la 6^{ème} à la 3^{ème}, les mêmes élèves suivant ce travail sur toute la période.

Les acteurs de ces actions étant nombreux dans la salle, ils pourront probablement les détailler.

Pour éviter d'être trop long et pour simplifier notre propos, nous avons choisi de ne pas relever les initiatives développées dans le domaine du lyrique. En effet, celles-ci sont nombreuses mais peuvent s'appuyer sur d'autres supports que la seule matière musicale et supposent donc un travail très différent. Je citerai simplement pour mémoire la création avec l'Orchestre National de Lille d'un opéra pour enfant ou à Nice la création des décors et des costumes de *Hänsel et Gretel* à partir de dessins d'élèves.

On le voit, les initiatives sont très nombreuses,

très variées. Elles donnent à tous les intervenants l'impression d'être en train de gravir le premier barreau de l'échelle...

III) Le premier barreau de l'échelle

Face au défi que constituent les actions éducatives, les orchestres sont nombreux à revendiquer une meilleure définition des rôles de chacun.

III - A) Pour une définition des rôles

Le constat que font tous les orchestres en s'engageant dans ce type d'action est toujours paradoxal : si la satisfaction et l'émotion sont réelles face à l'émotion des publics touchés, constante est la frustration face à l'ampleur du travail qui doit encore être réalisé. Si les progrès ont été considérables dans les dernières années, il reste encore tant à faire...

Sans doute conviendrait-il que les enseignements artistiques soient promus dans l'enseignement général, en tout cas comme disciplines d'éveil au sensible et à l'intelligence (toujours dans ce même jeu entre le "ressentir" et le "comprendre"). On doit en effet constater que la musique semble plus difficile encore à appréhender que d'autres formes d'expression artistique. Est-ce le langage musical lui-même qui en est la cause, indéchiffrable à qui n'en connaît pas les codes ?

Cet obstacle, que nous avons déjà relevé plus haut, freine considérablement les relations avec ceux dont les orchestres aimeraient faire plus encore leurs partenaires (enseignement non spécialisé, élus...). Il conduit également dans certains cas à dénaturer la musique, sans pour autant pouvoir prétendre être meilleurs pédagogues.

Dès lors, notre insistance à ce que les rôles soient mieux définis n'en est que renforcée. Les orchestres ne sont pas chargés d'éducation ; ils sont artistes ou producteurs de concerts, simplement désireux de faire partager des métiers et le goût qu'ils ont pour l'expression musicale.

L'utopie merveilleuse consisterait donc à imaginer que l'ensemble des acteurs puisse disposer des moyens de faire partager la musique : la famille, l'école, les artistes, les producteurs de concert...

Avant que cette évolution de la société française

ne puisse enfin être constatée, les orchestres agiront encore longtemps, à l'échelle qui est la leur.

Cependant, il convient d'ajouter que cette échelle est largement déterminée par les moyens financiers dont ils peuvent disposer, et que ces moyens sont quasiment inexistants.

Les financements publics permettent aux orchestres de couvrir leurs charges fixes, constituées pour l'essentiel des salaires. Les crédits destinés aux actions éducatives, dans la majorité des cas, sont prélevés sur les budgets artistiques ou sur ceux de la communication.

Les pouvoirs publics ont retenu l'idée du développement de ces activités, en ont poussé l'inscription dans les cahiers des charges, prenant acte certes d'une nécessité, mais également des budgets que chacune des formations a elle-même dévolue à ce domaine. En revanche, aucun crédit spécifique nouveau n'a permis de compenser les dépenses importantes que génère ce travail.

L'argument de l'augmentation du public (qui serait automatiquement induite par les actions éducatives), et donc de l'augmentation correspondante des recettes de billetterie ne peut pas être retenu.

Tout d'abord, parce que l'enfant d'aujourd'hui n'achètera évidemment son billet de concert qu'après-demain ! Mais aussi parce que la motivation pour ce travail ne s'inscrit pas et ne peut pas s'inscrire dans une logique de rentabilité à court terme. Les orchestres tiennent, et voilà sans doute encore un réflexe d'institution anachronique (!), à affirmer haut et fort leur respect pour une mission de service public, justification fondamentale de l'attribution de fonds publics.

Nous concluons en évoquant notre trajet vers le deuxième barreau !

III - B) Vers le deuxième barreau de l'échelle

Le quasi-monopole de la musique dite "savante" dans les financements publics pendant des années est aujourd'hui révolu. D'autres formes d'expression musicale ont suscité l'intérêt des pouvoirs publics et les financements correspondants.

Cet éclatement de "la distinction" (au sens où l'entend Pierre Bourdieu) et l'affaiblissement de ce qui était l'apanage social d'une élite, ont conduit les orchestres à relever le défi, si ce n'est de la popularisation de leur forme d'expression, en tout cas de l'élargissement de leur public.

Ce mouvement est aujourd'hui général, et un véritable effet d'entraînement se fait jour, chaque formation prenant connaissance des actions menées par les autres, le partage des expériences étant maintenant organisé.

Il fallait aussi en interne convaincre les artistes du bien-fondé de ces actions et du professionnalisme des démarches. C'est chose faite ; sortant d'un conservatisme longtemps très fort, lié au sentiment de jouer pour une élite dont ils auraient partagé alors les prérogatives, les musiciens (musiciens d'orchestre et solistes), affirment clairement leur volonté de mieux faire connaître leur métier, et faire partager leurs plaisirs musicaux (notons comme un signe positif que les musiciens d'orchestre revendiquent eux-mêmes de participer plus activement à la définition des projets de l'institution à laquelle ils appartiennent).

Qu'il s'agisse donc des instrumentistes ou des équipes de direction et de gestion des orchestres, on constate aujourd'hui à une inventivité remarquable.

Tous constatent les particularités de leur champ géographique d'intervention, tous inventent des réponses adaptées à ces particularités, et les quelques exemples qui ont été donnés doivent être compris comme une simple étape vers les barreaux supérieurs de l'échelle...

Nous concluons en indiquant seulement une piste de réflexion à laquelle les orchestres devront à notre sens porter attention : si, comme on l'a vu, les actions éducatives à destination des jeunes sont désormais du domaine de l'évidence, on doit s'interroger sur les pratiques culturelles des adultes, dont il ne faut pas sous-estimer le désir de découverte et la capacité à rejoindre les rangs du public de nos formations. Mais tout est à inventer face à cet auditoire potentiel qui se distingue notamment par sa liberté (où et comment l'atteindre?). Le corollaire de cette liberté est celui de la complexité de l'action, de la création de réseaux nouveaux d'information et de communication, de l'échelle territoriale sur laquelle il faut agir, sans oublier les données socioprofessionnelles, déterminantes en l'espèce.

Plus encore peut-être qu'en matière de jeune public, les orchestres ne pourront être seuls sur ce terrain ; c'est probablement de l'effort d'une

nation tout entière dont il s'agit ici, pour espérer faire que la France rejoigne d'autres pays d'Europe, et l'histoire culturelle qui a été la sienne, en s'affirmant comme un pays de musique.

Les outils d'élargissement des publics

Les points de vue des principales catégories d'acteurs des actions éducatives sont représentés au cours de cette table ronde, y compris au niveau international. Un échange particulièrement ouvert permet de prendre conscience de l'implication des musiciens, qu'ils soient compositeurs ou appartiennent à un orchestre, ainsi que des réflexions de l'Education nationale. Les débats sont enrichis de l'apport de la Grande Bretagne, tant sur un plan général avec l'Association des Orchestres Britanniques, que sur le plan très concret des actions menées notamment à l'Orchestre Symphonique de Londres.

Présentation :

Jean-Marc Bador,
Directeur délégué de l'Orchestre de Bretagne

Rapporteur :

Patrice Armengau,
Directeur des formations musicales de l'Opéra National de Paris

Intervenants :

Jacqueline Bruckert,
Professeur au CFMI de l'Université de Lille III

Libby MacNamara,
Directrice de l'Association des Orchestres Britanniques

Richard McNicol,
Responsable du service pédagogique de l'Orchestre Symphonique de Londres
Vincent Maestracci,
Inspecteur général de l'Education nationale

Eric Picard,
1^{er} violoncelle solo de l'Orchestre de Paris

Eric Tanguy,
Compositeur

Modérateur :

Dominique Boutel,
Productrice à France Musiques

Dominique Boutel

Quelle est la motivation des musiciens lorsqu'ils s'engagent dans des actions à destination du jeune public ?

Eric Picard

Les concerts jeunes sont nés à l'Orchestre de Paris d'une démarche de Monsieur Wozlinsky, alors directeur général, qui souhaitait offrir aux enfants de vrais concerts, c'est-à-dire sans ajouter un discours à la musique. Cela a été un réel succès du point de vue de la fréquentation mais j'avais le sentiment que l'orchestre était utilisé comme un outil trop compact. Cent musiciens qui jouent ensemble, cela ne laisse pas beaucoup de place aux individualités, or je crois que lorsque l'on favorise les individualités, on évite l'individualisme, ce qui donne de l'énergie au groupe. La conception de ces concerts a évolué : nous travaillons en amont avec une classe et ces enfants deviennent une sorte de médiateur vers les autres enfants dans le public.

Cependant, les choix artistiques ne viennent pas des musiciens eux-mêmes.

Pour faire en sorte que les musiciens soient acteurs de leur devenir musical et trouvent vraiment un sens à leur rôle, il faudrait qu'une commission artistique associe représentants de l'orchestre, directeur artistique, directeur général, etc., afin que les musiciens deviennent une véritable force de proposition plutôt que de freiner ce qui pourrait se faire.

Dominique Boutel

Est-ce que cela veut dire que cette recherche de nouveaux publics passe par une nouvelle conception de l'orchestre ?

Eric Picard

Je le crois. Je souhaite que les propositions émanant des musiciens, approuvées par l'orchestre lui-même, puissent aboutir. Ceux qui ne souhaitent pas ce type d'actions pourraient alors rester en arrière, mais au moins dans le silence. Si nous arrivons à une démarche de

ce type, nous modifierions radicalement la structure. Cela implique pour nos dirigeants de lâcher certaines choses. Les musiciens eux-mêmes se retrouvent dans des dissensions internes. La structure actuelle écrase très rapidement ceux qui veulent faire quelque chose dans une machinerie qui, à mon sens, ne permet pas la création, n'ouvre pas de zones un peu "sauvages".

Dominique Boutel

Richard McNicol, y a-t-il en Grande-Bretagne une autre conception des choses ?

Richard McNicol

Non, pas du tout. Quand j'étais flûtiste au sein d'un orchestre, nous avons fait des concerts horribles pour les enfants : nous leur apprenions que Beethoven était sourd,



Eric Picard, Eric Tanguy,
Vincent Maestracci

que Bach avait des millions d'enfants, pas un mot sur la musique ! Les musiciens ont demandé que cela change. Depuis dix ans, la mise en place du "national curriculum" a changé beaucoup de choses. La loi a rendu obligatoire l'enseignement de la composition musicale pour tous les enfants de 5 à 14 ans. Toutes les écoles possèdent des instruments Orff dans les écoles primaires et des instruments plus sophistiqués dans les écoles secondaires. Chaque semaine, les enfants doivent composer de la musique. Les enseignants et les musiciens peuvent alors travailler avec les enfants sur les éléments musicaux. Dans les écoles primaires, c'est assez difficile car nous n'avons pas de spécialistes de musique ; il faut

alors s'appuyer sur la créativité des enfants en leur posant des questions : par exemple, comment peut-on décrypter telle ou telle chose en musique ?

En Grande-Bretagne, ce travail a transformé la vie des musiciens. Nous étions des musiciens d'orchestre jouant pour un chef. Maintenant, les musiciens peuvent s'évader dans des projets créatifs, prendre des décisions. C'est une vie tout à fait différente pour eux.

Dominique Boutel

Libby MacNamara, l'expérience de Richard McNicol est-elle unique, liée à son orchestre et à sa personnalité ?

Libby MacNamara

Depuis quinze ans, il y a en effet des exigences politiques en Grande-Bretagne, qui imposent d'incorporer ce type de travail dans



Richard McNicol, Libby MacNamara et Elisabeth Hayes

le système scolaire. Les initiatives de ce genre sont donc de plus en plus répandues. Il est évident que l'intérêt de tout le monde ici est de développer des publics nouveaux, mais ce n'est pas la raison principale.

Ce travail a commencé au début des années 1980 avec le London Sinfonietta, dirigé par Julian Moore. Les musiciens de cet ensemble voulaient instaurer un rapport différent entre les musiciens interprètes et le public, faire en sorte que les personnes qui viennent écouter la musique contemporaine puissent la comprendre mieux. Cette expérience était tellement étonnante que nombreux ont été les orchestres qui ont développé des initiatives similaires. Pierre Boulez a dit : "L'orchestre est

un ensemble de possibilités". C'est la preuve absolue qu'un orchestre n'est pas seulement un ensemble dirigé par une personne ; c'est plutôt un groupe d'individus tous aussi créateurs les uns que les autres. Je veux souligner que le travail fait par les orchestres concerne aussi des personnes qui ne deviendront jamais des spectateurs. Ainsi, dans les prisons ou pour les personnes sérieusement handicapées ou en phase finale de maladies graves. Ces actions viennent de ce que nous reconnaissons aussi le fait que le public peut exister en dehors de la salle de concert.

En Grande-Bretagne, chaque orchestre aujourd'hui (nous comptons 45 à 50 formations) a un département éducatif qui fait ce genre de travail.

Dominique Boutel

Le Ministère de l'Éducation nationale veut remettre les pratiques artistiques sur le devant de la scène. Pourriez-vous, Vincent Maestracci, parler de vos besoins et de vos moyens ?

Vincent Maestracci

Le ministre Jack Lang a annoncé sa volonté de développer fortement les partenariats avec les acteurs culturels en dehors de l'école. Cette volonté s'appuie sur une histoire, sur des réalisations de qualité et sur une volonté de plus en plus partagée des acteurs de l'Éducation nationale.

Je vois trois grandes étapes dans les collaborations entre le Ministère de l'Éducation nationale et le spectacle vivant depuis quelques années.

Tout d'abord une étape pionnière qui consistait effectivement à livrer des "concerts bruts" pour un public scolaire captif, soit à l'intérieur des établissements, soit dans des salles de concert.

Ensuite, depuis environ dix ans, s'est considérablement développée une gestion en amont et en aval de ces moments forts où l'élève rencontre la musique vivante.

La troisième étape se situe dans une vision prospective. Il s'agit d'associer des élèves aux gestes

artistiques du musicien professionnel, c'est-à-dire à la production musicale véritable. Il y a là une rencontre de l'élève avec l'exigence artistique, ce travail de fond s'inscrivant dans le temps et dans la régularité ; il est fait par les professeurs, avec l'aide des intervenants pour l'école primaire et professeurs spécialistes d'éducation musicale au collège et au lycée.

Je regardais la plaquette de l'AFO concernant les services éducatifs de tous les orchestres représentés par l'association et je me félicite de voir que tous ont engagé une multitude d'actions.

Dominique Boutel

Jacqueline Bruckert, quel est votre avis ?

Jacqueline Bruckert

Les musiciens intervenants que nous formons dans les CFMI sont à la charnière entre l'école, les enfants et les enseignants. Ils leur permettent d'aller vers les lieux où se pratique l'art.

L'école doit être un lieu où les portes sont battantes, c'est-à-dire qu'il faut pouvoir emmener des enfants dans une vraie salle de concert et que les musiciens puissent aussi entrer dans une salle de cours et travailler avec des enfants. Quand les enfants pourront, dès l'âge de cinq ans, faire l'expérience quasi quotidienne d'une pratique musicale axée sur la création, c'est-à-dire qu'ils pourront expérimenter eux-mêmes, pétrir la matière sonore, jouer avec les qualités des sons, alors ils sentiront que le concert n'est pas un moment de consommation culturelle, mais de partage d'expériences.

Je dois ajouter que la musique à l'école, c'est se cultiver, au sens d'entrer en résonance avec des œuvres, mais aussi apprendre à raisonner cette rencontre. Et c'est là où est peut-être la spécificité de l'école par rapport à d'autres institutions où les enfants peuvent aussi pratiquer la musique.

Dominique Boutel

La musique contemporaine n'aurait-elle pas un rôle à jouer en établissant

un pont entre une culture dite de consommation et une culture plus savante ?

Eric Tanguy

Les projets auxquels j'ai pu être associé autour de l'idée de la quête de publics nouveaux étaient tous assez singuliers et assez forts. L'expérience la plus singulière que j'ai vécue s'est déroulée il y a deux ans, à l'occasion de l'éclipse totale de soleil, sur le parvis de la Basilique Saint-Rémi à Reims, avec le ciel qui devenait fou. Le public était emballé par l'aspect visuel et par son mariage avec la musique qui devenait quasiment une musique de ballet ou de film. Cela sans que j'aie renoncé à mes préoccupations esthétiques. La finalité du compositeur n'est pas d'être joué, c'est de faire sa pièce et le mieux possible. Mais lorsqu'un compositeur s'associe à des projets singuliers, une couverture médiatique est assurée. Celle-ci permet que les salles soient remplies, les publics variés et nouveaux. Je pense aussi au Festival Présence, au Festival Musica... tous moments événementiels. Enfin, l'accueil de compositeurs en résidence permet un travail de fond, qui s'inscrit dans le temps, et permet des collaborations avec les structures locales, les conservatoires, les musiciens...

Dominique Boutel

Nous allons à présent laisser la parole à la salle.

Participant

Si la musique n'est pas diffusée davantage dans les scènes nationales, vous n'élargirez pas le public.

Eric Picard

Je pense qu'il y a beaucoup de choses à faire sur la présentation du concert. Quand on parle des scènes nationales qui programment des concerts classiques à reculons, je comprends qu'il faut faire un vrai travail de conception des concerts, ou des pré concerts, destiné à tous et pas seulement aux enfants.

Richard McNicol

Il me semble que la musique est à la fois plus complexe et offre plus de possibilités que l'on suppose habituellement. Les hommes politiques pensent toujours que la musique est faite pour ceux qui la connaissent, que dans ce monde il y a ceux qui sont musiciens et ceux qui ne le sont pas. Cela est tout à fait faux. Le théâtre ne pose aucun problème, parce que tout le monde comprend la langue. Or, dans notre domaine, les enfants apprennent peu à peu que le monde est musical, qu'il n'existe pas de domaine non-musical.

Si l'on peut créer une situation où la musique fait partie de la vie de chacun, où la musique appartient à chacun, tout le monde devient musicien et à ce moment-là, justement, les hommes politiques suivent.

Yves Rousseau

(Chœur régional d'Ile-de-France)
J'ai été responsable de 1982 à 1989 de la diffusion et de l'animation au Conservatoire de Région de Lille. Je voudrais témoigner ici de la difficulté à faire se déplacer les élèves du conservatoire aux concerts de l'Orchestre National de Lille, alors même que les deux maisons avaient d'excellentes relations. Dans notre système français où il y a les musiciens qui jouent les concerts et ceux qui enseignent, les liens entre ces deux catégories sont difficiles à tisser.

Nicole Salinger

(Orchestre de Paris)
Nous devrions essayer de faire davantage pour donner des suites aux actions éducatives et prolonger l'expérience de cette initiation par les enfants jusqu'à ce que l'écoute de la musique devienne naturelle.

Marie-Pierre Macian

(Philharmonie de Lorraine)
Je voudrais me faire l'écho des réflexions que nous avons menées dans le cadre des réunions des chargés de communication des orchestres français. Nous savons que la personne qui est au centre de ces actions, c'est le musicien. Il

faut que le musicien s'approprie le projet éducatif pour que l'on puisse aller plus loin. On ne peut le lui imposer, mais il doit participer à son élaboration.

Je soulignerai aussi la question des compétences des musiciens d'orchestre pour mener ce type d'activité. Grâce au travail de Richard McNicol on s'est aperçu que cela est essentiellement dû à la représentation que le musicien d'orchestre se fait de son métier ; c'est une certaine conscience de sa fonction qui va le conduire à être rebuté par la réalisation des missions éducatives.

Concernant les collaborations avec l'Éducation nationale et les CFMI, on s'aperçoit qu'il y a un problème en ce qui concerne la formation des maîtres : cinquante heures de formation à la musique, dans le cadre des IUFM, c'est trop faible. Or, on a vraiment besoin d'enseignants - relais.

J'ajouterais que l'aménagement du temps de l'enfant est une réelle question, si l'on veut favoriser le développement de nos actions en direction des jeunes. Enfin, je veux souligner l'importance des musiciens intervenants, parce qu'ils sont vraiment le lien entre les musiciens d'orchestre et les écoles. C'est là un rôle difficile et essentiel.

Vincent Maestracci

J'ai l'occasion ici de préciser ce qui est à la base de l'éducation musicale dans l'ensemble du cursus scolaire de la maternelle à l'université. Nous travaillons sur trois grands champs : le champ de l'interprétation, le champ de l'audition et le champ de la composition. Concernant la composition, c'est un jeu d'appropriation du langage qui permet ensuite de visiter les œuvres et d'avoir envie d'aller les entendre dans une situation de spectacle vivant. Concernant l'interprétation, le ministre a beaucoup parlé de son souhait de développer le chant choral. C'est un instrument de musique que tous les élèves ont avec eux. Le développement des pratiques vocales permet d'engranger un cer-

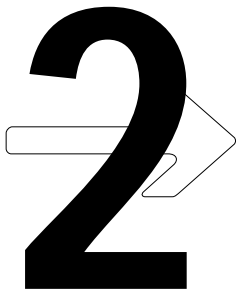
tain nombre de références qui renvoient au patrimoine et sur lesquelles l'élève peut appuyer un développement ultérieur de sa culture musicale.

Concernant la formation des maîtres, la quotité de formation initiale consacrée à la musique dans la formation professionnelle des professeurs des écoles est aujourd'hui dérisoire, je vous le concède. Est-ce que, pour autant, on pourrait dire qu'il suffirait de multiplier les cinquante heures qui sont aujourd'hui imparties à cette formation ? Je ne le crois pas. Le problème est sans doute ailleurs.

L'offre est multiple et il y a une demande, dont j'encourage l'explicitation ; il faut que la demande et l'offre se rapprochent pour une plus grande efficacité.

Jacqueline Bruckert

Ce que l'on attend du musicien d'orchestre c'est qu'il soit pleinement là où il est attendu et reconnu, c'est-à-dire un interprète. Or qu'est-ce que l'interprétation si ce n'est cette aventure intérieure qui croise à tout moment l'expérience de l'absorption au sens presque spirituel du terme, c'est-à-dire l'énorme travail intérieur que cela suppose que d'être dans le temps d'une œuvre et non plus dans le temps du réel... c'est bien cela qui se croise avec l'expérience de la rationalité et permet que l'œuvre trouve son sens. Sans l'interprète, la musique ne serait que virtuelle ; l'interprète est bien au point nodal de la vie musicale, parce qu'il est le passeur entre l'œuvre que le compositeur lui a confiée et l'auditeur. Nous avons un travail à faire pour que les enfants et les adultes puissent rencontrer au mieux l'œuvre d'art. Et qui la fait mieux passer que l'interprète ?



Le spectacle de l'orchestre

La naissance du concert moderne au XIX^e siècle

Par **Laure Schnapper**, chercheur à l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales

L'art de la rencontre

Entretien avec **Albert Jacquard**, scientifique, humaniste et mélomane
Disponible sur le site www.france-orchestres.com

Comment présenter la musique vivante ?

Intervenants :

Patrice Caratini,
Musicien de jazz

Marc-André Dalbavie,
Compositeur

Jérôme Pernoo,
Violoncelliste

Arnaud Petit,
Compositeur

Dr Elmar Weingarten,
Directeur général de l'Ensemble Modern de Francfort

Présentateur :

Jacqueline Brochen,
Administrateur-déléguée générale de l'Orchestre National de Lille

Rapporteur :

Eric Montalbetti,
Délégué artistique de l'Orchestre Philharmonique de Radio France

Modérateur :

Alain Surrans,
Conseiller à la musique, DMDTS – Ministère de la Culture

La salle de concert, outil de médiation vers le public

Dialogue avec **Paul Andreu**, architecte

Interlocuteur :

Stan Neumann,
Cinéaste

Présentateur :

George Schneider,
Directeur général de l'Ensemble orchestral de Paris

Rapporteur :

Hervé Burckel de Tell,
Secrétaire général de l'Orchestre de Paris

Le spectacle de l'orchestre

Le spectacle de la musique est l'un des moyens de sa mise en relation avec le public. Cette problématique de la *transmission*, constante au long de ces deux jours de colloque, est illustrée notamment par une interview d'Albert Jacquard, qui développe le thème essentiel de la *rencontre*.

Les modalités de cette transmission sont-elles différentes aujourd'hui ou devraient-elles évoluer ? Une analyse historique précède les discussions en offrant un éclairage très particulier sur l'apparence et le rituel du concert au XIX^e siècle.

La table ronde qui suit permet un large débat sur les mythes et réalités de ce sujet, enrichi du regard de l'Orchestre Philharmonique de Berlin.

Parce que la salle de concert doit être comprise comme l'un des éléments du spectacle de l'orchestre, l'architecte Paul Andreu s'exprime au travers de ses projets de salles pour Pékin et Shanghai.

La naissance du concert moderne au XIX^e siècle

Le répertoire et la forme du concert moderne sont-ils vraiment un héritage du XIX^e siècle ? L'approche historique qui nous est proposée ici bouscule les idées reçues en montrant que le XIX^e siècle n'est pas monolithique et que les comportements ont profondément évolué durant cette période.

Nul doute que le XIX^e siècle aura été celui de la formation, la connaissance étant jugée indispensable à la régénération et à la moralisation de l'homme. Dès lors, tout est fait pour que la musique, langage universel, soit populaire ; la pratique amateur se développe considérablement.

A la fin du siècle cependant, la complexité technique des œuvres, l'invention du phonographe, la professionnalisation croissante des artistes, contribueront à une désaffection progressive de la pratique amateur dont nous mesurons encore aujourd'hui les effets.

Laure Schnapper

Chercheur à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales

Aujourd'hui la mode est à l'éclectisme et au multiculturalisme, qui se traduisent dans la vie musicale par des pratiques de mélange dans un même concert de musiques appartenant à différents répertoires. Cette opération qui n'est pas anodine, puisqu'elle consiste à extraire ces musiques de leur contexte historique, géographique et social et qu'elle suppose que l'auditoire soit initié à toutes ces musiques à la fois, s'est manifestée par exemple par l'ajout d'un "s" à son appellation par France Musiques, ou lors d'un concert officiel commémorant le 14 juillet 2000 lorsque Patricia Kaas a succédé à une cantatrice ayant interprété un grand air d'opéra classique.

On sortirait ainsi du modèle élitiste de la forme classique du concert héritée du XIX^e siècle pour atteindre toutes les couches de la population et régler le problème de plus en plus aigu de la désertion des salles de concert.

En fait, la forme actuelle du concert et le répertoire sont-ils véritablement un héritage du XIX^e siècle ? Est-ce faire preuve d'ouverture d'esprit ou au contraire de démagogie de mêler des

répertoires éloignés ? En se posant ces questions et en évoquant les différentes étapes qui ont mené à la forme actuelle du concert, on tentera d'apporter un éclairage nouveau sur une situation qui inquiète le monde musical d'aujourd'hui : la désaffection pour la pratique et l'écoute du répertoire classique.

En tant qu'historienne de la musique, je propose de faire un retour en arrière sur ce XIX^e siècle, rendu responsable pour ne pas dire coupable de cet élitisme si décrié aujourd'hui.

1. Les débuts du concert public

Le concert public payant, tel que nous le connaissons, est une invention très tardive. En France, c'est à partir de la Restauration et surtout après la révolution de 1830 que la musique écrite sort, en partie, de la Cour et des salons aristocratiques. Cette révolution sociale et politique va être le début du formidable essor du concert payant, appelé alors concert "à bénéfice", c'est-à-dire au bénéfice,



ou dans le pire des cas aux frais, du musicien qui l'organise, en général dans les salons des grands facteurs d'instruments. Le nouveau public s'élargit en comprenant la riche bourgeoisie, qui n'a pas forcément de culture musicale et qui est friande de musique "facile".

Entre 1830 et 1848, c'est le règne de la virtuosité, l'époque où Paganini se produit dans toute l'Europe et électrise les foules ainsi qu'une quantité de virtuoses de ce nouvel instrument bourgeois, le piano, comme Kalkbrenner, Herz, Thalberg et surtout Liszt.

Comment se déroulait un concert au XIX^e siècle ? Pas du tout comme aujourd'hui : jusqu'en 1870 au moins, la plupart des concerts étaient composés d'une dizaine de "numéros" qui faisaient alterner musique instrumentale et chant (Escudier, Dict. de musique de 1854 : "Concert : ce mot vient du latin *conciner*, et signifie une réunion de musiciens qui exécutent des morceaux de musique vocale et instrumentale.").

Il reste rare jusqu'en 1870 – à l'exception des séances de quatuor à partir des années 1850 – de présenter seulement de la musique instrumentale et Liszt, qui a la réputation d'avoir inventé le récital de piano en 1839, fait figure d'exception.

C'est qu'en France, l'opéra garde sa suprématie et le public aime à entendre au cours d'un concert, surtout vers 1830, les transcriptions et les fantaisies sur les airs des opéras en vogue (rappelons que les moyens de reproduction n'existaient pas). Même aux séances de la très élitiste Société des Concerts du Conservatoire, alternent jusque dans les années 1860 musique symphonique et musique vocale. A côté de la symphonie de Beethoven (jouée en une fois ou bien deux mouvements au début et deux à la fin du concert), on trouve des airs de Rossini, Mehul, Gluck, des solos instrumentaux, des virtuoses qui jouent des extraits de concertos qu'ils ont écrits eux-mêmes (Kalkbrenner, Herz, Chopin).

Les symphonies de Haydn, Mozart et Beethoven étaient généralement placées au début ou à la fin des programmes; bien que de plus en plus révérees et devenant progressivement les modèles du canon de la musique, elles étaient finalement moins populaires que les airs et les scènes des opéras et des oratorios placés au centre du programme.

Le répertoire ne se compose dans la première moitié du XIX^e siècle que de musique "vivante". Il ne viendrait pas à l'esprit de jouer les œuvres vieilles et démodées du siècle précédent à part quelques initiatives isolées comme les "concerts historiques" de Fétis. La Société des Concerts du Conservatoire fondée en 1828 au lendemain de la mort de Beethoven avec le but de jouer ses symphonies est une nouveauté et reste une exception.

Mais le pourcentage d'œuvres nouvelles décroît progressivement au cours du siècle, surtout à partir de 1870 et en 1900 le répertoire est semblable à celui que nous connaissons: ainsi au Gewandhaus de Leipzig, la proportion de compositeurs vivants passe de plus de 70% dans les années 1820 à à peine plus de 20% en 1870. Le répertoire se fige autour d'un petit nombre d'œuvres choisies, considérées comme des chefs-d'œuvre, qui vont devenir, à l'instar du musée pour les beaux-arts, les standards de nos concerts actuels et des modèles pour les compositeurs des générations postérieures.

Le comportement du public au concert classique que l'on connaît aujourd'hui est codifié, comme tout autre acte social: le public est immobile, muet et silencieux, concentré (au moins physiquement) vers la scène qui est seule éclairée. Il se distingue en partie du comportement, obéis-

sant à d'autres codes, du public des concerts de jazz qui se distingue à son tour de celui du public du chanteur de variété à l'Olympia et ainsi de suite.

Or, à travers la presse de l'époque, on s'aperçoit que cette attitude est le fruit d'un long processus qui s'est déroulé tout au long du XIX^e siècle et qui ne s'est achevé que dans les années 1880-1890. En effet, l'immobilisme n'était pas acquis en 1840, puisqu'on lit dans la presse que la salle Saint-Honoré est réduite pour aménager un espace au fond pour que les "promeneurs" ne troublent pas l'auditoire.

De même, le respect de l'œuvre qui consiste à ne pas troubler son bon déroulement n'était guère observé: en 1860, la célèbre pianiste Marie Pleyel est interrompue par des applaudissements au cours d'un concerto avec l'orchestre Padeloup aux concerts du Louvre, et elle doit rejouer immédiatement le passage demandé. Comme à l'Opéra, on redemande un *bis* immédiatement, pratique qui s'est maintenue jusqu'à la première moitié du XX^e siècle. Les applaudissements et parfois les interventions à haute voix ponctuent les représentations de l'opéra. Le public est donc partie prenante du spectacle, comme le public aujourd'hui de la musique non classique.

Enfin, l'assombrissement des salles afin de permettre une meilleure concentration sur la musique plutôt que sur le spectacle de la salle, est lui aussi récent en France (encore aujourd'hui en Allemagne la lumière est souvent baissée seulement pour les concerts): il a fallu attendre la construction de l'Opéra Garnier inauguré en 1875 pour que la lumière soit éteinte dans la salle, les conversations étant reléguées à l'extérieur dans les foyers, prévus par Garnier pour cet usage.

En France, les publics silencieux sont les publics d'élite comme les abonnés de la Société des Concerts du Conservatoire dont le but est de jouer les symphonies de Beethoven, ou ceux qui assistent aux séances des sociétés de musique de chambre qui se développent à partir de 1850 ou aux rares concerts que donne Chopin dans le prestigieux salon de Pleyel. Ces vrais amateurs de musique "sérieuse" vont peu à peu s'affirmer, au fur et à mesure que se développe le public des concerts et imposer leurs normes au grand public.

2. Le développement des concerts populaires

Le public des concerts est donc d'abord essentiellement formé de l'élite aristocrate et de la nouvelle élite de la finance.

Or, à partir de 1860 et pendant la troisième république apparaît le désir croissant de populariser la musique, instrument de la moralisation du peuple. Il n'y a pas un autre siècle comme le XIX^e siècle qui ait cherché et réussi à populariser le concert et la pratique musicale. Pour les héritiers de la Révolution et pour les Saint-Simoniens, dont Liszt était proche, la régénération et la moralisation de l'homme par les bienfaits de la connaissance passent par l'art et en particulier par la musique, considérée comme langage universel. La musique devient donc l'outil de cette révolution sociale.

Le 27 octobre 1861, quatre mille personnes (alors que cinq cents sont refoulées faute de place), assistent au premier des Concerts populaires fondés et dirigés par Jules Pasdeloup au Cirque d'Hiver, avec au programme la *Symphonie pastorale* et le *Concerto pour violon* de Mendelssohn. Le concert est un triomphe et cette initiative va être initiée en province et à Paris par Edouard Colonne (Concert national, 1873) puis Charles Lamoureux.

Comment expliquer le succès de cette popularisation qui ne se démentira pas jusqu'à la première guerre mondiale environ ?

L'idée, qui peut nous paraître naïve mais qui est à l'origine d'actions efficaces, est que le peuple ne manque pas de goût mais d'éducation et que c'est par la force des choses qu'il se contente d'un art dégradé et inférieur ; une fois éduqué, le peuple se tourne tout naturellement vers les cimes les plus hautes et les plus nobles de la production artistique.

Les moyens mis en œuvre pour l'éducation du public sont importants : le XIX^e siècle est en effet le siècle de la formation alors que le XX^e siècle est celui de l'information ou encore celui de l'éducation et non de la communication. Parmi ces moyens, il faut citer :

a) L'introduction de l'éducation musicale à l'école primaire par Guillaume Louis Bocquillon, dit Wilhem, chargé dès 1819 de l'enseignement de la musique dans les écoles mutuelles ; en 1830, dix écoles reçoivent cet enseignement et en 1833 la méthode de Wilhem est adoptée par toutes les écoles de la Ville de Paris. En 1836, des cours

gratuits pour adultes sont dispensés dans trois arrondissements et le soir, élèves et ouvriers se réunissent dans les préaux des écoles pour chanter : c'est la naissance de l'orphéon.

b) L'essor de l'institution orphéonique qui, avec les disciples de Wilhem, prend des proportions gigantesques de 1848 à 1870 : la France entière chante et un concours est même organisé à l'exposition universelle de 1867. Pasdeloup, directeur de l'Orphéon pour la rive droite de Paris, utilise les meilleurs choristes pour les oratorios joués par son orchestre (ils ont été utilisés en 1859 par Wagner lors des trois concerts qu'il dirigea à Paris).

c) La création des Concerts populaires par Pasdeloup en 1861 qui abaisse considérablement les prix des places par rapport à la Société des Concerts du Conservatoire (de 75 centimes à 5 francs, au lieu de 2 francs à 12 francs) en espérant que les orphéonistes forment son public. Or ce concert avait valeur de test. Comme l'écrit le journaliste de la "Revue et Gazette musicale de Paris" qui en fait le compte rendu :

"Il s'agissait de savoir si le grand nombre serait du même avis que le petit : si les chefs-d'œuvre les plus vastes et les plus élevés seraient compris d'une multitude qui n'avait jamais pu en approcher. Monsieur Pasdeloup, lui, a pensé qu'au point où l'éducation musicale de notre cité parisienne était arrivée, on pouvait hausser le niveau et faire changer de classe à ces innombrables élèves qui sortent de nos orphéons et remplissent les sociétés chorales, sans compter bien d'autres étudiants ou amateurs dont la musique est aussi devenue la récréation ou la passion."

Si Wilhem et Pasdeloup parviennent à faire entrer le grand public dans une salle de concert, il faut aussi éduquer son comportement. Pasdeloup a eu des discussions homériques avec son public pour le faire taire et Lamoureux en 1886-1887 n'hésitera pas à arrêter l'orchestre et s'asseoir jusqu'à obtenir le silence le plus absolu. Tout siffleur doit, avec l'aide des gardes municipaux le cas échéant, quitter la salle. Le but est atteint à la fin du siècle : l'art classique est passé de la simple distraction à l'objet de culte.

A côté de cette pratique populaire plus ou moins instituée par l'Etat, le piano et sa pratique

se répandent dans l'intérieur bourgeois, grâce notamment à l'abaissement du coût de l'instrument avec l'industrialisation à partir des années 1850, et font vivre de nombreux éditeurs de musique.

3. La musique comme nouvelle religion

Face à cette démocratisation, ceux qui se voient comme les "vrais" artistes érigent la musique au rang d'une religion. La salle est très souvent appelée un "temple de la musique" (Liszt, qui entre dans les ordres, en est le reflet). La musique n'est plus le prétexte à un acte social, elle est une fin en soi. On choisit alors dans l'histoire de la musique les dieux ou les apôtres de cette religion, c'est-à-dire les compositeurs dignes d'être canonisés et qui vont seuls rester au répertoire : Beethoven qui a su le premier assurer sa pérennité, Bach, Haydn puis Mozart... A la fin du XIX^e siècle, le concert n'est plus un divertissement mais une cérémonie dont le déroulement s'est à peu près ritualisé et fixé : le chef d'orchestre entre seul sur la scène comme un célébrant, l'orchestre se lève comme une assemblée ecclésiastique, le public n'intervient qu'à des moments fixés par avance.

Parallèlement, la professionnalisation des artistes, le niveau technique de plus en plus élevé que requiert l'exécution d'œuvres de plus en plus complexes, l'invention du phonographe qui se substitue à la fonction reproductrice du piano, aboutissent à une désaffection progressive de la pratique amateur avec toutes ses conséquences sur l'économie (en France, il ne reste pratiquement plus de facteurs de pianos, ni d'éditeurs de musique classique) et la fréquentation des concerts.

L'art de la rencontre

L'art de la rencontre, voici sans doute ce qui résume à la fois les propos d'Albert Jacquard et la problématique commune aux différents thèmes abordés durant ce forum. En se définissant comme scientifique, humaniste et mélomane, Albert Jacquard développe autour du concert des propos généreux, particulièrement utiles à qui s'interroge sur les raisons et les moyens de la transmission de la musique vivante.

Entretien avec Albert Jacquard

Scientifique, humaniste et mélomane

Les propos d'Albert Jacquard ont été maintenus dans la forme de l'entretien

Philippe Fanjas

Albert Jacquard, on connaît de vous le scientifique, l'humaniste, mais moins le mélomane. Nous allons donc parler musique ensemble, mais sous un angle qui vous est cher, celui de la personne humaine, celui de la perception qu'elle a de l'expression artistique.

Albert Jacquard

Etre une personne, c'est être capable de se savoir être.

Par conséquent, ce qui va être le vrai mystère humain, ce n'est pas une histoire d'ADN, ce n'est pas le mystère de la vie, tout cela s'explique très bien. Par contre, le vrai mystère est le mystère de la conscience, qu'on ne peut acquérir, à laquelle on ne peut aboutir que si l'on rencontre les autres.

Par conséquent, à partir de là, je me dis que l'essentiel quand on est un être humain, c'est d'être capable de rencontrer les autres. Il y a des quantités de techniques nécessaires, il y a des quantités d'obstacles aussi – l'autre il n'est pas comme moi, il est grand, il est petit, il est noir, il est blanc, etc., il me fait peur – alors il faut que j'apprenne l'art de la rencontre. Et cet art, c'est peut-être l'art premier, ça consiste à s'exprimer de telle façon que l'on soit perçu. C'est l'art de l'individu à Pech-Merle qui a mis sa main au

fond de la grotte et qui me tend la main à travers 15 000 ans ; et je prends cette main, j'ai un contact avec lui. Ou bien c'est Léonard de Vinci, ou bien c'est Einstein avec son équation, ou bien c'est n'importe quel individu qui est capable de chercher des moyens de s'exprimer, qui peuvent être des mots.

Parfois, comme je ne peux pas le dire vraiment avec des mots, alors je le dis en composant une sonate ou en dessinant le cri de Munch. Tout cela pour moi, ça n'a qu'un objectif, à tous les coups ; c'est s'adresser à l'autre. Le cri de Munch, tout le monde connaît ce tableau effroyable, terrible, cette fille qui crie, parce que Munch avait envie de crier. C'était une façon qu'il a eue de me faire entendre son cri, je le rencontre maintenant. Et pour moi, on est au cœur de toutes les activités humaines et tout le reste est dérisoire par rapport à ça. Comment rencontrer l'autre ? Quand je vais au concert, j'ai l'impression de dire bonjour à Mozart, à Béla Bartók, etc.

Philippe Fanjas

Quand vous assistez à un concert – la question va peut-être vous paraître un peu théorique – comment appréhendez-vous cette musique qui vous est offerte ? Est-ce, d'après vous, la sensibilité qui frémit sous la musique, ou est-ce l'intelligence qui fonctionne ?

Albert Jacquard

Je crois comprendre votre question. Ce n'est vraiment pas du tout la même chose, c'est aux deux extrêmes pour moi, entre Ravel et Bach. Ravel, c'est la sensibilité, je me laisse aller, je suis bien, je ne sais pas ce que ça va devenir mais je me laisse emporter par le fleuve. Et puis alors il y a Bach, où là je fais marcher mes neurones et pas seulement mes oreilles ; je fais marcher mes neurones avec l'impression qu'il a fait ça avec une intelligence, avec une technique formidable et en particulier, surtout avec Bach, qu'il a été capable d'utiliser le temps comme matière première. Plus que les sons, c'est la durée qui est la matière première de la musique. Et chez Bach, cette succession qui me semble être nécessaire me remplit de bonheur.

Mais moi, emporté par Bach qui m'a pris dans son raisonnement, dans sa façon où chaque instant succède à l'autre de façon rigoureuse, cette rigueur me semble un bonheur. C'est un peu le bonheur que j'essaie de communiquer à mes

auditoires quand je fais un raisonnement devant eux. Je les prends avec telle ou telle idée *a priori*: "Vous êtes d'accord sur ceci ou ceci... et voilà les conséquences".

Moi, avec des raisonnements, j'essaie de reconstituer ce que m'apporte Bach, parce que c'est vraiment tellement absolu, c'est tellement nécessaire... Il introduit la nécessité dans la création, c'est fabuleux.

Philippe Fanjas

Pensez-vous que l'habit du XIX^e siècle a encore un sens? Est-ce que l'acte social d'aller au concert vous paraît être en même temps un frein à la perception de l'expression musicale?

Albert Jacquard

Quand il s'agit de moi, le rite, je l'accepte. Vous savez, je fais partie d'une génération qui est allée à la messe. Au fond, rien n'est un plus grand obstacle entre Dieu et moi que l'Eglise, évidemment, avec tout cet or et ces machins, mais j'ai appris que les rites pouvaient avoir du sens: aller au-delà du rite. Donc je ne suis pas contre le rite, mais de temps en temps, il y a des gens pour qui ça va être un obstacle, donc il faudrait les deux. Moi je comprends très bien que l'Orchestre National d'Ile de France mette un frac et que tout le monde soit bien habillé, et je joue le jeu du rite, mais il faudrait que de temps en temps, ils fassent le même concert ou un concert différent en allant sur place. Ne pas attendre que les gens viennent à la salle Pleyel parce qu'ils ne viendront pas. Ils pensent qu'ils ne sont pas chez eux. Il faut donc aller chez eux.

Il faudrait donc qu'avec un col roulé, l'orchestre viennois, joue aussi bien et donne bien l'impression qu'il prend les choses aussi au sérieux: on n'a pas mis nos beaux habits noirs mais on a répété avec le même sérieux et on a la même angoisse de bien réussir notre concert devant vous ou devant le public de la salle Pleyel. Je crois qu'il faudrait que ce soit évident pour tout le monde que ce n'est pas un concert au rabais, que ce n'est pas pour le simple plaisir d'être mal habillé. C'est parce qu'on avait envie de mettre en place – et qui sait, peut-être qu'à la longue ce sera l'avenir – un autre rituel. Mais il y a un rite quand même. Le rite par exemple, c'est qu'il y a un silence absolu.

Philippe Fanjas

Est-ce que vous pensez que dans la relation du public, et notamment de l'auditeur, à l'œuvre

d'art, il y a une part de mythe, c'est-à-dire de distance, qui serait nécessaire? Ou est-ce que l'apprivoisement, la mise en relation avec la plus grande proximité, sont toujours indispensables? Quelle est cette part de distance ou quelle est cette part de proximité qu'on peut avoir avec l'œuvre d'art?

Albert Jacquard

Je ne crois pas trop à la distance; justement à cause de l'objectif de la rencontre. Il faut supprimer les distances. Vous parliez des musées tout à l'heure, je n'aime pas les musées. J'aimerais que tel chef-d'œuvre soit dans une petite église au fin fond du Lot. Alors je fais cinq cents kilomètres pour aller voir. On me dira que ce n'est pas possible à cause des problèmes de sécurité, mais, aller voir un chef-d'œuvre en se déplaçant, en faisant des efforts, là on aura un souvenir. Tandis qu'aller au Louvre et voir cinquante tableaux, on ne se souviendra plus d'aucun. Par conséquent, les musées ne sont pas la bonne solution. Il faut de temps en temps avoir un effort à faire pour aller vers, rencontrer, et cette rencontre...

Que quelqu'un m'aide à rencontrer Ravel ou Béla Bartók – pour Béla Bartók, il faut vraiment qu'on m'aide – et bien, il y a des rites, mais moins il y aura de distance, mieux ça vaudra.

Philippe Fanjas

Et en même temps, vous dites que la distance, sans faire de la mauvaise psychanalyse, génère un peu du désir quand même; c'est-à-dire, la chose est loin, je vais faire l'effort d'aller vers elle.

Albert Jacquard

Oui, mais à condition que cette distance soit un obstacle initial que je vais dépasser.

Par conséquent, je crois qu'il faut dans cette notion de rencontre, qui pour moi est essentielle, se rendre compte que c'est un processus, et un processus qui doit surmonter des obstacles.

Il faudrait que les orchestres fassent un petit peu le même effort: au départ je suis en frac, et puis je me mets tout nu à la fin... John Cage aurait dû faire des choses pareilles...

Au concert, nous y allons toujours en famille et après on dîne tous ensemble avec les enfants jusque très tard. Au départ, on ne parle pas du concert, et puis ça vient quand même:

"Oh! tel truc ça m'a embêté." "Comment? Mais c'était magnifique!" "Et pourquoi c'était magnifique?" "Mais t'as pas compris? T'as pas entendu?"

Et peu à peu je me dis que je suis passé à côté, et effectivement, parce qu'en général les choix sont bons. Si ça ne m'a pas intéressé du tout, c'est que je n'ai pas été capable de voir ce qu'il y avait et je n'ai même pas été ému. Je me suis mis dans la position de celui qui attend la fin alors c'est très pénible. Cela m'arrive rarement je dois dire, mais ça m'arrive avec des musiques que je ne connais pas.

Philippe Fanjas

Cela veut dire que la musique n'est pas de l'ordre de "l'indicible". Vous vous retrouvez en famille après le concert et vous en parlez alors, peut-être pas tout de suite, mais finalement ça passe par des mots.

Albert Jacquard

Non parce qu'au fond, ce qu'on cherche là aussi, c'est la rencontre. On arrive à dix, les uns à côté des autres; on a beau habiter Paris ensemble, on ne se voit pas tous les jours, on ne se voit pas si souvent même, alors là il y a une espèce de rite. On y va, ça ne se remet pas en question, et on se retrouve après. Du coup, c'est un moyen de se rencontrer. On pourrait aussi bien parler du bifteck qu'on va manger, bien sûr, mais entre deux bouchées de bifteck, on parle de Béla Bartók ou d'un autre, et chacun émet vaguement ce qu'il a reçu. On ne veut pas jouer les critiques d'art, pas du tout, mais il y a un aspect par exemple qui n'est pas de l'art mais qui est la dynamique même apportée par le chef d'orchestre. On a l'impression que cet homme se vide de toute son énergie. La dernière fois on a dit:

"Tu as vu comme il avait l'air fatigué tout à fait à la fin?"

"Et bien, il y avait de quoi, il s'était donné à fond..."

On avait donc l'impression d'avoir vécu quelque chose en même temps que le chef d'orchestre.

Philippe Fanjas

De quelle salle de concert auriez-vous envie? On parle évidemment de la salle en tant que telle, dans laquelle la musique va être produite, mais on parle aussi de son environnement, de ce qu'il y a en dehors de la salle mais néanmoins dans le bâtiment, etc.

Albert Jacquard

Je ne voudrais pas qu'elle soit dans le super-marché. Il faut que ce soit dans une cathédrale. Il faut qu'elle soit une salle en soi, que cela soit un endroit où quelque chose de sacré se passe. Toute rencontre doit être sacrée. Le propre du super marché, c'est qu'on ne rencontre personne, même pas la fille qui est à la caisse. Par conséquent, il faut complètement distinguer ces activités importantes, où l'on va essayer de se rencontrer les uns les autres par l'intermédiaire de la musique, des activités marchandes. Il faudrait que ce soit le plus gratuit possible, pas trop cher, qu'il n'y ait pas de blocage en fonction de l'argent. Il faudrait peut-être payer pour montrer une bonne volonté, mais en tout cas que personne ne soit rebuté par le prix. On irait comme à l'église, de préférence à pied. Il faut donc que ce soit au cœur de la ville.

Philippe Fanjas

Et en même temps, là, vous évoquez une notion qui est une notion de sacré, donc à nouveau une notion de distance, et on évoquait tout à l'heure cette nécessaire proximité, pour l'échange justement.

Albert Jacquard

Le sacré n'est pas lié à la distance. Ah non! Une petite église bien fermée, les petites églises romanes, où l'on est toujours près de l'événement, est plus sacrée à mon avis que les grandes cathédrales, où l'on regarde le curé au loin, très loin. Il n'y a rien de plus sacré. Donc votre salle idéale ne doit pas être trop grande non plus, car si elle est trop grande, on ne la remplira pas souvent.

Philippe Fanjas

Et dans un autre ordre d'idée, faire passer dans la société civile, comme on dit, le message de la nécessité impérieuse du logement pour tous, est-ce que ce n'est pas du même ressort que de faire passer le message - la nécessité est moins vitale évidemment - de la musique savante, en tout cas classique, pour tous? Est-ce qu'on n'est pas là face à deux nécessités de la vie?

Albert Jacquard

Il s'agit des droits de l'homme. Tout le monde est pour le droit de propriété. La grande action de "DAL" (Droit au Logement), ça a été de faire passer le droit au logement presque au même niveau que le droit de propriété, pas encore tout à fait mais enfin, on est allé dans la bonne direc-

tion. Mais une fois qu'on a le droit au logement, le droit à la nourriture, le droit, au fond, à tous les métabolismes de notre organisme, il reste l'essentiel, c'est le droit à toutes les rencontres. Et parmi les rencontres, il y a la rencontre de tous les créateurs, que ce soient des mathématiciens ou des musiciens.

Je fais sourire en disant que j'ai déjà mon programme pour le jour où je serai Ministre de l'Éducation nationale. Je ferai écrire sur tous les lycées "ici on apprend l'art de la rencontre". Et bien, au fond, ça pourrait s'écrire sur toutes les salles de spectacle. La vraie finalité de toute création, c'est que le créateur s'exprime et soit entendu, donc qu'il crée une rencontre.

Comment présenter la musique vivante ?

L'un des intérêts de cette table ronde est de révéler, de la part de chacun des participants, une double préoccupation: faciliter l'accès à la musique et expliquer les raisons d'être d'un rituel de présentation.

Qu'il s'agisse de musique contemporaine, de jazz ou de l'expérimentation de "programmes passerelle", tous les intervenants soulignent que ce débat renvoie à une question de fond: servir la musique elle-même doit rester prioritaire; la perception du public dépend avant tout de la qualité des œuvres et de celle des interprètes.

Présentation:

Jacqueline Brochen,
Administrateur-déléguée générale
de l'Orchestre National de Lille

Rapporteur:

Eric Montalbetti,
Délégué artistique de l'Orchestre
Philharmonique de Radio France

Intervenants:

Patrice Caratini,
Musicien de jazz
Marc-André Dalbavie,
Compositeur

Jérôme Pernoo,
Violoncelliste

Arnaud Petit,
Compositeur

Dr Elmar Weingarten,
Directeur général de l'Ensemble
Modern de Francfort

Moderateur:

Alain Surrans,
Conseiller à la musique auprès
de la Directrice de la Musique, de
la Danse, du Théâtre et des
Spectacles au Ministère de la
Culture

Alain Surrans

N'y a-t-il pas une forte dualité entre, d'une part, un cérémonial du concert, qui serait une preuve d'élitisme et l'obstacle à dépasser, et d'autre part, une volonté de démocratisation destinée à permettre à plus grand nombre de vivre une rencontre avec l'œuvre d'art ?

Arnaud Petit

Vous parlez d'une sorte d'opposition entre le cérémonial du concert tel qu'on le connaît encore aujourd'hui, et la démocratisation qui serait attachée aux concerts pop, rock, populaires, variétés, etc. Or, un concert de rock est parfois infiniment plus cérémoniel qu'un concert de musique symphonique. Par exemple, le phénomène de l'attente où la star se fait désirer par toute une série de subterfuges est une véritable mise en scène et ces mises en scène sont moins nombreuses dans le concert traditionnel. Il faut noter aussi le fait que la salle de concert est véritablement un lieu de rencontre. Il existe en tout cas un lien très fort entre la musique et l'architecture du lieu. Ce lien a des conséquences sur l'écriture même de la musique dans beaucoup de cas de figure. Ainsi, faire un concert dans une cathédrale avec un orchestre symphonique, cela ne marche pas pour des raisons qui tiennent à une non-adéquation totale entre l'ensemble en question et le lieu. Donc la réflexion sur la relation entre le lieu et la musique qui est donnée à entendre dans ce lieu me paraît quelque chose de fondamental.

Alain Surrans

Pour qui écrivez-vous, pour quel type d'écoute composez-vous une œuvre ? Qu'avez-vous en tête à propos de la rencontre des gens avec votre œuvre ?

Marc-André Dalbavie

Je ne sais pas très bien pour qui j'écris. Au départ, un compositeur est seul. Ce qui l'intéresse, c'est de pousser le plus loin possible sa propre recherche. Quand il est confronté au public, c'est une surprise pour lui.

Stravinsky disait que le concert, c'est à la fois l'oreille et l'œil, que c'est une relation entre les deux. On veut que l'œil soit présent mais pas trop, sinon l'oreille passe au second plan. Or, les musiques que l'on expose aux concerts symphoniques ou aux concerts de musique de chambre demandent une attention particulière.

Je me suis rendu compte de cela lorsque j'ai commencé à déplacer les orchestres, à jouer sur l'espace, au départ dans une volonté purement musicale chez moi. Je voulais travailler sur un système acoustique nouveau. Je me suis alors aperçu que je changeais le rapport entre le public et l'œuvre. Les gens avaient face à eux, non pas un orchestre en une seule masse, mais des groupes de musiciens autour d'eux: ils pouvaient donc prendre en compte le lieu dans lequel ils



Marc-André Dalbavie

étaient. Cela changeait totalement leurs rapports habituels à l'œuvre. A partir de ce moment-là, j'ai écrit différemment. Cette expérience veut-elle dire qu'on peut changer la forme du concert traditionnel ? Nous devons prendre en compte le fait que notre société a énormément évolué. Les spectacles de musique dite "populaire" jouent sur des effets, de lumière notamment, qui sont très forts et agissent beaucoup sur le public. Nous, nous ne pouvons pas les utiliser, parce qu'avec un laser qui tombe sur la flûte à chaque solo, l'œil serait trop distrait et l'oreille ne pourrait plus accrocher. Nous devons travailler avec ces deux sensations de l'œil et de l'oreille qui s'opposent un peu. C'est le problème de la télévision: si l'œil est trop sollicité, l'oreille

n'écoute plus, elle est prise par l'afflux d'images.

Alain Surrans

Jérôme Pernoo, vous qui êtes sur scène, qu'en pensez-vous ?

Jérôme Pernoo

Il y a une très grande différence d'écoute et de concentration du public quand il s'agit de musique contemporaine ou quand il s'agit de répertoire classique. Pour la musique contemporaine, l'œuvre n'étant pas ou peu connue, c'est elle qu'on écoute ; dès lors, la réaction du public à la fin du concert n'est pas : "Untel a bien joué ou mal joué ou n'a pas joué comme un autre interprète que je connais." Cela crée une énorme différence et ne remet pas en question d'une manière identique la représentation d'une œuvre contemporaine et



Jérôme Pernoo

celle d'une œuvre classique. Notre interrogation à propos d'un éventuel changement de l'aspect formel du concert renvoie donc à un questionnement sur le fond et non sur la forme. Il faut en effet arriver à ce que le concert soit réellement la représentation d'une œuvre, à laquelle nous devons rendre le public attentif. Il faut pouvoir aider les gens à s'évader en écoutant de la musique, car il s'agit bien d'un temps dans la vie de chacun où l'on s'abstrait du quotidien, où l'on est réceptif à des sensations que l'on n'a pas l'habitude de ressentir.

J'ai expérimenté plusieurs solutions pour un même concert.

Ainsi, pour une intégrale des sonates pour violoncelle et piano de Beethoven avec Jérôme Ducros, nous avons décidé de rester une

semaine dans chaque ville. Pendant cette semaine, nous avons fait tout un travail avec le public, dans les cafés, dans les écoles, avec des répétitions publiques, etc. Les gens ont besoin de ce contact personnel avec les interprètes pour comprendre qu'en fait, il n'est pas besoin d'être savant pour comprendre, mais qu'il suffit d'écouter pour "se laisser recevoir" par la musique.

En revanche, au moment de la représentation, nous avons réellement créé une distance entre l'interprète et le public, dans l'idée de privilégier l'œuvre. J'ai souhaité une lumière théâtrale : le début du concert est marqué par un noir complet puis, au moment où la lumière s'allume, les musiciens sont en place et la musique commence. Ce dispositif simple donne la sensation d'être tout de suite dans l'œuvre, sans cette étape de l'interprète qui arrive sur scène, salue, s'assied, s'éponge un peu le front et regarde d'un œil complice son pianiste. Au moment où les musiciens sont sur scène, ils incarnent l'œuvre, ils sont l'œuvre et il n'y a que cela qui doit être éclairé pour que l'œil ne perturbe pas l'oreille mais qu'au contraire il l'aide à se concentrer.

J'ai été très heureux des réactions des gens parce qu'ils ne se sont pas aperçus de ce qui s'était passé, ils sont simplement venus nous voir après le concert pour nous dire : "C'est fou, on n'a jamais été autant dans l'œuvre directement." Tout cela doit être comme un beau maquillage qui permet simplement de révéler un beau visage sans comprendre qu'il est maquillé.

Alain Surrans

Patrice Caratini ?

Patrice Caratini

Pardonnez-moi, mais je me sens, non pas étranger, mais extérieur à ce débat. Je viens du divertissement et du music-hall puisque le jazz vient de là, d'un truc où il faut faire danser les gens, où on joue dans un bar.

Le fond de la question, c'est que les gens entendent quelque chose :

l'ensemble des musiciens ne travaille sur rien d'autre. Donc le spectacle, cela ne m'intéresse pas. Si vous écoutez les quelques grands disques de l'histoire du jazz, vous entendez le public qui discute et les verres... et puis à un moment, les gens se taisent parce qu'il se passe quelque chose sur scène, que le discours musical a pris le pas sur la circonstance.

J'aurais plutôt tendance à dire que ce qui m'intéresse dans un concert, c'est que le public, quel qu'il soit, ait perçu quelque chose d'une construction de l'esprit sur la matière sonore. Je pense que le problème est moins celui de la représentation que de la distance, de la proximité et de l'accessibilité.

Le problème essentiel aujourd'hui, c'est la méconnaissance, particulièrement en France, qu'ont les gens de la pratique musicale. La question, c'est comment faire pour que les gens aient entendu quelque chose, par tous les moyens, y compris les plus inavouables !

Alain Surrans

Laure Schnapper disait tout à l'heure que le concert symphonique n'est pas l'héritier des sociétés de concerts populaires du XIX^e mais de la partie élitiste de la vie musicale du XIX^e : elle a insisté sur la déperdition de la pratique musicale qui était très développée à travers le mouvement orphéonique notamment et les deux cents facteurs de pianos en activité à cette époque. En même temps, depuis une trentaine d'années, le développement de l'enseignement a permis un vrai renouveau de la pratique musicale. Beaucoup de choses ont été tentées avec l'orchestre symphonique pour faire que le public partage la musique et ne soit pas seulement en position de consommation.

Patrice Caratini

Je ne crois pas à cela. Le musicien a envie qu'on l'écoute et c'est tout. Si la musique que vous jouez ne fonctionne pas pour la danse, les danseurs vous jettent des cannettes. On a là un rapport direct au son ! S'il n'y a pas la pulsation qu'il faut, vous ne pouvez pas danser

la valse; il y a là un vrai rapport avec un public actif.

Ce qui m'intéresse dans le jazz, c'est la façon dont une musique qui a été créée au départ pour le divertissement a produit des langages absolument insensés qui sont les nouveaux langages du xx^e siècle. Alors aujourd'hui, en concert, je mets des projecteurs sur la flûte, le laser, pourquoi pas? Pour que les gens comprennent ce qui se passe car j'essaye de faire passer du son. Mais avec l'orchestre symphonique, vous êtes foutus! Que vous voulez faire comme mouvements avec quatre-vingts personnes sur scène?

Elmar Weingarten

Je suis toujours extrêmement triste quand on parle de l'orchestre symphonique en termes péjoratifs parce qu'il n'y a rien de plus beau pour moi qu'une *Symphonie Héroïque* de Beethoven magnifiquement interprétée. Et ces réussites reposent sur la double qualité des interprètes et du public.

J'ai été impressionné ce matin par ce travail des orchestres sur les questions d'éducation. Au début du siècle, l'éducation musicale se trouvait au sein même de la famille: ainsi, c'est ma grand-mère qui m'a fait découvrir l'*opus 111* en le jouant pour moi. Si la culture n'est plus diffusée au sein de la famille et encore moins à l'école, comment les orchestres aujourd'hui pourraient-ils toucher des enfants qu'ils ne voient que rarement? Nikolaus Harnoncourt raconte que lorsque Joseph Haydn jouait et que la modulation n'était pas tout à fait correcte, le public éclatait de rire et se tapait sur les cuisses!

Aujourd'hui, j'ai entendu pour la première fois le terme de musique savante. Ce terme veut bien dire que le public doit déjà connaître la musique pour l'apprécier.

L'Orchestre Philharmonique de Berlin organise une fois par an une sorte de grand marathon dans lequel sont proposés, en une même journée, musique de chambre, concerts symphoniques, etc. Le public vient très nombreux et l'on voit alors que l'art de la rencontre dont Albert Jacquard parlait tout à

l'heure, cela fonctionne... Les programmeurs devraient se faire de nouvelles idées sur les moyens de former l'auditeur, suivant l'expression américaine "two-step flow": cela veut dire seulement qu'au premier niveau, on a l'information musicale directe et, au deuxième niveau, il faut parler, créer une communication autour de ce qui a été entendu.

Patrice Caratini

Deux mots parce que je pense qu'il y a un malentendu. Vous avez entendu que l'orchestre symphonique était jugé de manière péjorative, ce qui n'était pas du tout mon propos.

Quand je disais "L'orchestre, vous êtes foutus!", je voulais dire qu'il n'est pas possible avec quatre-vingts personnes sur scène, de faire autre chose que le concert tra-



Patrice Caratini

ditionnel. Je suis totalement d'accord avec vous: les gens viennent, ils écoutent la musique et la partagent.

Alain Surrans

Quelqu'un veut-il réagir dans la salle?

Sophie Roughol

(Auditorium de Dijon)

Je voulais juste dire que je suis absolument contre la désacralisation du concert d'orchestre. La sacralisation est indispensable parce que l'instant du concert est magique et que les gens qui viennent, et surtout ceux qui ne viennent pas souvent, veulent que cet instant soit sacré. En revanche, il faut désacraliser par tous les moyens l'avant-concert, et l'après-concert. Ne pourrait-on pas agir davantage

sur la programmation elle-même, et éviter par exemple la sacro-sainte succession ouverture, concerto, entracte, symphonie?

Eric Montalbetti

En effet, il est bien qu'on explique clairement la raison de cette tradition qui se justifie par l'énergie que requiert le travail de l'orchestre sur une heure et demie de durée. Ce qui gouverne l'organisation du concert est souvent lié à des aspects musicaux, des questions de fond et non de forme.

Nvart Andreassian

(Chef d'orchestre)

Je pense que nous avons en effet beaucoup de travail en matière de programmation. Pourquoi ne pas enchaîner une vingtaine d'œuvres courtes et ressembler aux programmations des Concerts Pasdeloup



Elmar Weingarten

au xix^e siècle? L'important, c'est l'œuvre. La musique doit être au centre de nos préoccupations.

Elmar Weingarten

Nous avons organisé des concerts dits "cross-over" avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin, l'année dernière. La première tentative a été un échec, raison pour laquelle j'ai d'ailleurs quitté l'orchestre. Il s'agissait d'organiser un concert avec le groupe de rock Scorpions à l'Exposition Mondiale de Hanovre. Il semblait que ce groupe hard ait une célébrité mondiale à Hanovre! L'âge moyen de ce groupe est largement au-dessus de l'âge moyen des musiciens de l'Orchestre Philharmonique. L'orchestre a été en quelque sorte réduit à devenir une espèce de fond sonore pour la musique des Scorpions, mais ce fut

un grand succès financier. Claudio Abbado, très mécontent de cette première tentative, a monté une sorte de contre-proposition qui a été extrêmement bien conçue sur le plan dramaturgique et qui a eu un grand succès, avec Wynton Marsalis et le Lincoln Center Jazz Orchestra.

Dans cet espace circulaire qu'est la salle de la Philharmonie, où le public est disposé autour de la scène, il y a eu une formidable rencontre entre les musiciens de jazz et les musiciens de l'Orchestre Philharmonique. Certains d'entre eux se sont complètement détachés de leur partition pour finalement improviser avec les musiciens de jazz.



Jérôme Pernoo, Alain Surrans,
Arnaud Petit, Elmar Weingarten,
Marc Blezinger

La salle de concert, outil de médiation vers le public

Lauréat des concours lancés pour les projets de salles de Pékin et Shanghai, Paul Andreu confronte son métier d'architecte aux exigences du spectacle vivant.

Pour ces deux édifices, dotés d'une grande force symbolique, l'architecture est d'abord une invitation à les pénétrer. C'est alors un art du passage qui s'exprime et ils sont conçus pour donner au passant le désir du spectacle qui se déroule à l'intérieur.

Paul Andreu explique comment, en se saisissant d'un tel enjeu architectural, il a voulu à la fois servir la musique et lui offrir de résister au lieu qui l'abrite, dans l'idée d'un véritable échange entre l'artiste musicien et l'artiste bâtisseur.

Il faudra aussi retenir les propos de l'architecte sur la salle de concert, dont l'apparence a été travaillée, notamment autour du regard que le public portera tantôt sur les artistes sur scène, tantôt sur la salle elle-même, comme devant le jeu d'un feu qui vide l'esprit. Alors même que les salles sont immenses, c'est une recherche de l'intimité qui s'exprime ici, qui puisse favoriser "cette blessure inoubliable" que constitue la relation à une œuvre d'art.

Dialogue avec Paul Andreu

Architecte

Interlocuteur :

Stan Neumann,

Cinéaste

Présentation :

George Schneider,

Directeur général de l'Ensemble orchestral de Paris

Rapporteur :

Hervé Burckel de Tell,

Secrétaire général de l'Orchestre de Paris

Stan Neumann

Vous êtes le grand architecte des structures aéroportuaires, depuis Roissy, en 1970. Vous avez dit d'ailleurs en parlant de ces défis que ce qui vous avait fasciné, au départ, c'est qu'il n'y avait

pas de modèle, que tout était à inventer. Vous êtes maintenant placé pour la première fois de votre carrière face un défi tout aussi important puisqu'à Pékin on vous demande de construire dans un même ensemble une salle d'opéra, une salle de concert et une salle de théâtre traditionnel chinois. Face à de tels défis, quelle est votre première réaction ?

Paul Andreu

Il y a deux grandes forces dans la vie. D'abord l'expérience et, d'une manière au moins égale, l'ignorance. Ne pas savoir grand-chose d'un sujet, ce n'est pas mal parce que cela vous fait peur et, en même temps vous oblige à aller immédiatement au fond des choses. A propos de Pékin, c'est chemin faisant que mes idées ont évolué : je bâtissais quelque chose de rigoureux en pensée, qui n'était pas LA vérité mais quelque chose de cohérent à partir duquel on pouvait parler avec des utilisateurs et se comprendre.



Je suis parti de deux considérations principales. D'abord, le site. Il est au centre de Pékin, à côté de la Cité Interdite, à côté de l'Assemblée Nationale, c'est-à-dire pour tous les chinois au centre du monde ! Vous avez alors un devoir d'inscription dans le site et vous vous rendez compte

par exemple que le schéma courant d'un opéra ou d'un théâtre qui consiste à avoir une façade publique ouverte et une autre derrière pour le service technique, n'est rigoureusement pas possible.

On avait donc ce problème d'un bâtiment sans façade. Ensuite, il fallait qu'on traite du substrat technique, que ce lieu soit un lieu de travail sans aucun défaut, afin qu'ensuite je puisse m'occuper de ce qui m'intéresse le plus, c'est-à-dire de conduire les spectateurs dans les différentes salles et de donner son caractère à chacune des salles.

L'enveloppe a beaucoup changé au cours de l'étude. A été fondamentale cette décision de ne pas faire de façade noble et de façade secondaire, de finalement faire un bâtiment qui est un point sur un carré.

Stan Neumann

Vous êtes en rupture par rapport au grand modèle de l'opéra du XIX^e, comme le Palais Garnier

qui a une façade principale et des façades latérales somptueuses et l'arrière qui ressemble à un blockhaus.

Paul Andreu

Je dirais oui et non. D'abord, la grande différence, c'est qu'il y a un complexe de trois salles. J'ai toujours admiré chez Garnier une formidable fonctionnalité; il est en même temps capable avec quelques éléments, une colonnette, une fenêtre... de réaliser une phrase complète comme peut le faire un musicien comme Brahms. C'est un art du développement, du déploiement et de la conversation qui est un concept de fusion fabuleux.

a raison, que je suis arrivé à un bâtiment sans façade parce que l'autre en avait trop...

Stan Neumann

Cela, c'est le dialogue avec le contexte et, à l'intérieur, vous devez dialoguer avec la musique elle-même.

Paul Andreu

Parce que quand la lumière s'éteint dans une salle la seule chose qui doit briller, c'est les yeux des spectateurs, j'ai pensé au début devoir apporter seulement une technique, tous les équipements scéniques, puis me retirer sur la pointe des pieds... L'idée était que mon travail consistait



(Image 1) - Grand théâtre National de Chine (Pékin)

Stan Neumann

Le bâtiment de Garnier affiche tout le temps ses différentes fonctions, alors que votre bâtiment à Pékin est juste une invitation à pénétrer à l'intérieur...

Paul Andreu

Vous avez absolument raison. Ce que vous décrivez est venu pour deux autres raisons. Il y a d'abord l'architecture de la Cité Interdite que tout le monde a envie de respecter, et il y a, à côté, l'Assemblée Nationale qui est l'architecture néo-classique du pouvoir installé, du pouvoir fort, avec des colonnes à n'en plus finir. C'est un japonais qui m'a dit un jour, et je crois qu'il

finallement à faire entrer les gens dans cette salle, en leur donnant une chance de se transformer pour être dans l'état requis par le spectacle. Si je voyais une cantatrice chanter dans la rue sa peine ou son plaisir, je crois que cela me ferait rire, en tout cas cela me paraîtrait étrange. Pour que ce spectacle devienne sublime, pour que la fiction devienne possible, pour qu'on entre dans le rêve, il faut un certain parcours. Je dois m'occuper de ce parcours qui doit avoir une certaine longueur, avec une série d'espaces qui vont se succéder. La longueur, c'est de la durée ou c'est de l'espace, qu'importe, c'est quelque chose qui fait qu'on va abandonner la vie quotidienne, tout ce qui fait la ville autour.

On va ensuite passer une enveloppe, deux enveloppes, trois enveloppes, pour enfin être dans la salle et écouter de la musique.

Mais au fur et à mesure de l'avancement du projet, j'en ai rajouté sur la salle. Aujourd'hui, je ne pense plus que je me retire sur la pointe des pieds.

Stan Neumann

Au départ vous disiez: "Au moment où la musique commence, l'architecture cesse, elle doit disparaître". Au fond, aujourd'hui, vous affirmez de plus en plus qu'elle doit continuer à exister...

Paul Andreu

Oui. Je me suis dit d'abord: "Voilà un espace qui est servant. Il ne doit pas opposer d'impossibilité à ceux qui font la musique." Dans un deuxième temps, je me suis dit: "Si je veux entendre la différence entre le concert et le disque, la spatialisation du son est importante, mais aussi



(image 2) - Grand théâtre National de Chine (Pékin)

la sensation de vivre, là et aujourd'hui, un événement. Et si cet événement est situé dans un lieu précis, il faut qu'il y ait des éléments forts de visualisation et de mémorisation."

Dans un troisième temps, je me suis dit aussi que ce n'est pas possible qu'on crée quelque chose avec un instrument qui ne résisterait pas. C'est toute la liberté de l'artiste de vouloir toujours aller au-delà de cette résistance et de vouloir la briser, et c'est ce jeu de la liberté qui fait qu'on définit l'instrument et qu'on lutte avec. Tout en étant bon serviteur, tout en donnant le sens du lieu, cette salle devait en même temps être quelque chose qui résisterait, qu'il faudrait peut-être dépasser, et dans lequel les artistes trouveraient finalement leur compte en y trouvant une sorte d'équilibre.

Il y a des lieux ou des outils qui sont en attente du créateur, il y a peut-être des musiques qui attendent leurs instruments, il y a, en tout cas,

des lieux architecturaux qui attendent qu'on les prenne et qu'on les transforme aussi.

Stan Neumann

Peut-on voir à quoi ressemble cette résistance?

Paul Andreu

Tien-an-Men, le Palais du Peuple, voilà où se trouve l'opéra qui est une île au milieu d'un lac artificiel, comme une petite ville dans la ville, dans laquelle il faut se rendre; elle est ouverte mais on ne la touche pas, on peut rentrer dedans mais on ne peut pas pousser une porte: on ne pousse pas la porte d'un centre comme celui-là comme on pousse la porte d'un supermarché, il faut un passage...

En un mot, c'est un projet transgressif; j'ai transgressé le règlement après un an et demi de concours et ceux qui l'organisaient ont transgressé aussi complètement leurs règles; il n'y a



(image 3) - Grand théâtre National de Chine (Pékin)

sans doute de création que dans la transgression. (image 1)

C'est un élément immense mais ce n'est pas un monstre, notamment parce qu'il est associé à des espaces verts. L'ensemble fait deux cent quarante mètres de long. Une seule voûte enferme trois objets; le tout jouera sur le côté opaque, le jour, et transparent, la nuit. Le verre étant opaque le jour, il reflétera toujours quelque chose; au contraire la nuit, l'ensemble de l'espace sera dévoilé. Cela joue donc sur cette ambiguïté d'ouverture et de fermeture. En ce qui concerne l'entrée, on passe sous l'eau du bassin, sous une verrière. (image 3)

A l'intérieur, les trois volumes: l'opéra qui est au centre avec deux mille trois cents places, (deux mille cinq cents pour les ballets), un auditorium de deux mille places sur le côté et un théâtre de deux cents places où auront lieu les représentations de l'Opéra de Pékin.

Tout est couvert par cette grande voûte qui ne touche à rien et qui est faite comme une coquille d'œuf. Sur la coquille d'œuf se trouve un habillage de verre d'un côté et de métal de l'autre, et à l'envers, du bois.

Ce sont trois salles et c'est aussi un lieu à visiter. Pékin n'a pas beaucoup d'endroits modernes où l'on puisse entrer librement. J'espère beaucoup ici un effet voisin de celui du Centre Pompidou, c'est-à-dire que l'on vienne pendant la journée pour voir cet espace et qu'à ce moment on se frotte à la culture, et que certains se fassent prendre. J'ai tout fait pour que dans les circulations entre les salles dans les parties hautes, et dans les galeries tout autour, se trou-

mais c'est universel aussi; on passe derrière la maille, on est à l'opéra.

J'ai fait une salle verticale et non horizontale. J'ai caché tous les dispositifs acoustiques pour retrouver la fluidité des lignes. J'ai aussi prévu un double éclairage: entre cette maille et le mur acoustique de derrière, on pourra par un jeu d'allumage et d'intensité donner à la salle une couleur plus ou moins blanche, plus ou moins dorée, plus ou moins rouge.

Stan Neumann

Face aux contraintes techniques auxquelles vous avez été confronté pour la salle de l'opéra, l'élaboration de la salle de concert proprement



(Image 4) - Grand théâtre National de Chine (Pékin) - Auditorium

vent des espaces permettant des expositions, des événements ainsi qu'une simple promenade permettant de voir la ville, ce qui ne gênera en rien l'usage des salles puisque les circulations sont complètement séparées. (Image 2)

Le passage sous l'eau dure pendant soixante à soixante-dix mètres durant lesquels on voit le bâtiment à travers vingt à cinquante centimètres d'eau, donc avec une vue troublée. Quand on arrive, on entre dans une vue claire, verticale. Tout de suite, cette ambiance est très nette, avec le bois et la maille dorée qui entourent l'opéra. (Image 3)

Peut-être est-ce un peu chinois, le fait de fonctionner par espaces successifs qu'on traverse,

dite a été plutôt un travail de libération?

Paul Andreu

Oui. Une salle d'opéra vous conduit au bord de la dépression parce que tout le monde vous explique tout ce qui est impossible, à cause de la scénographie, ou de l'acoustique... Il me semble qu'avec ces salles de deux mille trois cents personnes pour l'opéra, avec cette contrainte de vue et d'audition absolue, on est vraiment à la limite du possible. Je comprends cette exigence, mais la demande de voir et d'entendre me paraît un peu à la limite de l'obscénité.

L'auditorium est une grande salle allongée. (Image 4)
J'ai créé une salle blanche et j'espère qu'on ne

l'éteindra jamais tout à fait, qu'on laissera "les jardins" la nuit : la nuit n'est jamais noire, les fleurs blanches sont encore blanches la nuit. Si j'ai mis des espèces de colonnes, ce n'est pas pour le plaisir de faire néo-classique, c'est pour avoir des éléments de prégnance assez proches, que l'arrière puisse prendre de la distance et qu'on puisse fixer son regard.

Il me semble qu'on entend bien uniquement quand le regard est fixé quelque part. Donc, je cherche un certain nombre d'éléments assez neutres mais présents sur lesquels le regard peut s'accrocher. C'est en particulier la raison du réflecteur qui est là-haut, et qui est nécessaire pour des considérations d'éclairage et de renvoi du son. J'avais envie de le faire en verre comme un œil d'insecte, avec de nombreuses facettes, de manière à ce que le mouvement de l'orchestre soit présent dans ce réflecteur, cassé, démultiplié, que cela soit comme une



(image 5) - Centre des arts orientaux de Shanghai

flamme, comme un feu. Moi, quand je suis devant le feu, mon esprit se vide et cela me prépare à le laisser envahir par d'autres choses. J'ai cerné une partie du public, une partie du parterre et l'orchestre dans un espace en bois, de manière à ce qu'on puisse d'abord avoir des jauges variables, et surtout pour que toujours, les musiciens et une partie des spectateurs soient totalement solidaires et se sentent tout à fait dans un même espace. Ce n'est pas possible pour deux mille, donc j'ai concentré une partie et laissé s'évader le reste.

Stan Neumann

Votre projet de Shanghai est-il très différent ?

Paul Andreu

Le centre-ville de Poudhong n'est pas du tout comme Pékin, il est notamment plein de voies de circulation. J'ai donc cherché une autre forme,

qui contient ici aussi trois salles. J'ai plutôt cherché à faire un objet un peu étrange, semi-déployé, que j'ai placé sur une espèce de pied pour le séparer des routes. (image 5)

Il est revêtu d'un verre très spécial qui, dans la journée, est quasiment opaque et qui, la nuit, devient une espèce de lampe japonaise qui s'ouvre. Et on se dit bien que ce n'est pas un bâtiment de bureau et qu'il s'y passe quelque chose de très étrange. (image 6)

Si j'ai tellement déployé ces façades, c'est aussi pour donner de l'éclairage naturel à toutes les loges, aux salles de répétition, à tout le monde, grâce à cette multiplication des façades. Au centre, j'ai placé un lieu de rencontre, une sorte de grand bistrot qui n'a pas la lumière naturelle, mais où tout le monde peut se retrouver.

Un grand escalier rentre dans ce qui est comme un pétale puis on parvient à un espace public ininterrompu, mais qu'on peut moduler, avec un



(image 6) - Centre des arts orientaux de Shanghai

lieu d'exposition et trois salles très organiques. La salle philharmonique de deux mille places est une "salle paysage". Elle permet une participation de tout le monde autour de l'orchestre, avec convivialité. (image 7)

Stan Neumann

Dans les deux grandes salles de Shanghai et Pékin, malgré les différences, vous jouez sur le même ressort, c'est-à-dire un lointain paysage qui entoure les parois et qui donne une sensation de convivialité, presque d'intimité alors que ce sont des espaces énormes. Ce genre de clivage, entre proche et lointain, est très marqué dans les deux projets.

Paul Andreu

Oui. Une autre chose importante, c'est que je cherche toujours une espèce de respiration du projet : je pense à la respiration des spectateurs ;

Le déploiement dans l'espace va parfaitement, dans ma fantasmagorie, avec la musique. Pour moi, cette évasion dans l'illimité, dans la musique des sphères, est quelque chose de positif. C'est effectivement un paysage. Quand il y a deux mille personnes quelque part, réparties dans l'espace comme cela, la chose la plus belle, la plus variable aussi, c'est le public, sa couleur, sa tension. Les installer comme cela dans une espèce de paysage, c'est leur donner quelque chose de bien, quelque chose qui est ample. Albert Jacquard insistait sur la rencontre. J'ai fait le maximum pour que les musiciens ne soient pas dans un état d'enfermement. Je pense que dans les loges qui ouvrent sur l'extérieur, ils

L'autre chose en laquelle je crois, en matière de culture, c'est la blessure. J'emprunte ce mot, dans ce sens, à Pierre Gardeil. Je veux dire que quelqu'un qui n'a jamais été au concert, et qui va venir dans une salle parce qu'on y voit Pékin, ou peut-être par hasard, ou peut-être encore par une espèce d'instinct, celui-là sera blessé et il n'oubliera plus jamais. Ces gens ne sont non pas captés par je ne sais quelle puissance musicale qui va les exploiter, au contraire ils vont devenir des gens qui ont découvert une chose formidable, un vrai bonheur.



(Image 7) - Centre des arts orientaux de Shanghai - Auditorium

peuvent se concentrer, ils peuvent se voir, ils peuvent regarder dehors, puis ils vont se retrouver au moment de faire de la musique. Et puis le public de la même manière.

Quant à moi, je me retire sans me retirer. J'aime bien cela parce qu'en même temps, tout en leur offrant un espace infini, j'ai envie de les forcer un peu à se souvenir qu'ils sont là, dans cette ville-là, à ce moment-là.

Je crois en deux choses en matière de culture : je crois au désir et je vous ai parlé du souhait que j'ai de créer du désir. Si ce bâtiment est transparent, lumineux dans la nuit, c'est que je souhaite qu'il déclenche du désir. Le désir n'est pas un piège, tout au contraire.



Le répertoire

“Le mot d’Alain Rey” : musique classique, musique savante ?

Entretien avec le directeur éditorial du Robert
Disponible sur le site www.france-orchestres.com

Programmation et institutions

Pierre Boulez, compositeur et chef d’orchestre

Quelle musique ? Du patrimoine à la création

Intervenants :

Pierre Boulez,
Compositeur et chef d’orchestre

Martha Gilmer,
Vice-présidente de l’Orchestre Symphonique de Chicago, chargée de
la programmation artistique

Emmanuelle Haïm,
Directrice artistique du Concert d’Astrée, assistante de William Christie

Présentateur :

Rose Lowry,
Administrateur général de l’Orchestre de Picardie

Rapporteur :

Hervé Boutry,
Administrateur général de l’Ensemble Intercontemporain

Modérateur :

Jean-Pierre Derrien,
Producteur à Radio France

Le répertoire

Ce que le public comprend comme étant le répertoire des orchestres mérite un double éclairage, qui contribue à en révéler la réalité tout comme la force symbolique.

C'est pourquoi Alain Rey introduit cette thématique sur une question de vocabulaire. Pierre Boulez intervient ensuite sur le sujet des relations entre l'institution et la programmation, au travers d'exemples très concrets, tirés de son expérience internationale. La table ronde permet de débattre des enjeux auxquels sont confrontés les orchestres dans leur politique de programmation lorsque, au double service du public et de la musique, ils doivent concilier les œuvres du patrimoine et celles d'aujourd'hui. Ce thème est élargi ici à la problématique de la musique baroque.

“Le mot d’Alain Rey” : musique classique, musique savante ?

Musique classique, musique savante, musique sérieuse, la musique jouée par les orchestres symphoniques a besoin de qualificatifs et tous semblent fort réducteurs.

Alain Rey, avec une science qui croise notamment sémantique, sciences sociales et histoire, tente une définition. La complexité du langage musical, doublée de l’intention de l’interprète qui la lit et lui donne vie, en fait un langage plein de mystère, probablement rétif à une définition réductrice.

Alain Rey

Coauteur du Grand et du Petit Robert, du Dictionnaire historique de la langue française chroniqueur à France Inter

Philippe Fanjas

On dit que la musique adoucit les mœurs et que son langage, réputé universel, peut séduire tous les publics. Pourtant, ce mot qui nécessite toujours un qualificatif pour prendre son sens précis, n’est-il pas porteur de multiples contradictions ?

Alain Rey

Je crois en effet que le mot musique n’est pas un mot calme, parce qu’il reflète une pluralité fondamentale, qui est celle des muses. Comme chacun sait, les muses étaient nombreuses, même s’il y avait Apollon derrière pour les mener ! Elles constituent un ensemble symbolique de la mythologie grecque qui inclut un certain nombre de sciences.

Le mot musique parle très rapidement d’un art au sens fondamental du terme, c’est-à-dire à la fois une technique d’organisation et quelque chose qui exprime les sentiments humains à travers un savoir et des connaissances.

Il n’est pas du tout bizarre que ce mot contienne une telle pluralité d’indications et de contenus qui vont de la mathématique (ce qui est resté vrai pour une partie de la musique), à l’expression lyrique (la lyre). Il renvoie aussi à l’astronomie, qui est une appellation de la mathématique et qui parle aussi d’harmonie puisque c’est l’harmonie des sphères ; il renvoie également à la

production de sons maîtrisés par la voix humaine et par les instruments. Il y a donc là, une extraordinaire pluralité de possibilités qui se sont réalisées dès la Grèce antique.

D’un côté, il n’y a rien de plus naturel et de plus consensuel que la musique : il s’agit du rapport de l’homme avec le son qu’il produit lui-même, c’est-à-dire la parole, et avec les sons que produit la nature, donc l’environnement.

Mais en même temps, dans chaque civilisation, il y a une conception de la musique qui passe par des connaissances. En effet, pour être capable de créer de la musique en tapant sur des silex ou en produisant un son modulé, qui est de la même nature finalement que la parole primitive, il a bien fallu mener une réflexion sur les qualités de résonance des corps ou sur la question des harmoniques, même s’il n’a pas été nécessaire d’explicitier ces sujets.

Donc, d’un côté, la musique réunit, puisqu’elle traite d’un rapport de l’homme à lui-même et à la nature, mais d’un autre côté les clivages sont nombreux, parce qu’il y a mille possibilités de création et d’interprétation. Il y a donc une multiplicité des instruments d’étude, avec aujourd’hui l’ethnomusicologie et aussi des organisations sonores très diverses : pentatonisme, tonalité ou pas, mode ou pas, etc. Dans l’histoire, ces types se sont organisés jusqu’à ce que Jean-Sébastien Bach finisse par donner les formules définitives que sont la gamme diatonique et la tonalité.

Philippe Fanjas

N’est-il pas étonnant que les qualificatifs les plus utilisés pour parler de cette musique soient classique, sérieuse ou grande ? La notion de musique sérieuse est particulièrement triste ; celle de musique classique date la musique dont on parle et son usage est souvent un contre-sens par rapport aux différentes époques de composition ; enfin pour la grande musique, elle induit un jugement de valeur qui l’oppose à une musique qui serait petite et dont on ne sait d’ailleurs pas trop ce qu’elle est.

Alain Rey

En effet, c’est une faiblesse qui n’est pas propre à la langue française mais se retrouve dans toutes les langues modernes.

Je crois que cela reflète une réalité sociale de la musique.

Tant que la musique a été une activité organisée en fonction de besoins d'expression rythmique, mélodique, chorégraphique, la musique traditionnelle populaire n'avait pas besoin de se désigner et s'exerçait à travers les voix, les instruments ainsi que les rythmes produits par le corps.

Les piétinements rythmés d'une danse traditionnelle, que ce soit une bourrée ou une danse grecque, produisent à l'évidence des résultats musicaux, dans un aspect très spontané.

Dans les désignations actuelles, nous sommes les héritiers de l'organisation de la musique, à travers ce phénomène finalement très récent qu'est le concert.

Il y avait naturellement des musiques données pour un certain public mais elles étaient soit dépendantes d'un autre type de spectacle - c'est le cas de l'opéra - soit inféodées à une célébration religieuse - c'est le cas de la cantate - soit encore il s'agissait de manifestations réservées aux princes.

Avec la prise de pouvoir de la bourgeoisie au début du XIX^e siècle – je crois que c'est vraiment un phénomène romantique – le concert, organisation nouvelle, a vu le jour et la musique est alors devenue un élément valorisé de consommation culturelle.

L'apparition du concert coïncide avec l'apparition de toutes ces désignations. Valorisante pour une musique que l'on qualifiera de bourgeoise et dévalorisante pour des musiques paysannes ou rurales. On ne parle pas encore de musique populaire, au sens général du terme, mais ce terme va apparaître avec la révolution industrielle et avec la révolution sociale au milieu du XIX^e siècle, en 1848.

Est-ce que pour Baudelaire l'*Internationale* était ou n'était pas de la musique? La question est très délicate à poser! On sait qu'il a découvert Eugène Pottier, ce qui n'est quand même pas rien, mais en même temps il avait une sorte de réticence fondamentale pour le côté spontané, traditionnel et populaire de cette musique.

Il y a là une réaction qui est à la fois valorisante parce qu'elle recherche une qualité rare, et qui en même temps, sans le savoir, est incluse dans une organisation hiérarchique de la société où la bourgeoisie s'accorde tous les privilèges.

Philippe Fanjas

Les termes utilisés aujourd'hui comportent des références chronologiques, musique ancienne, musique baroque, musique classique, musique

contemporaine, musique d'aujourd'hui, musiques actuelles aussi dont le sens est pour le moins ambigu. Pourrait-on dire que cette démultiplication des qualificatifs correspond à un élargissement de l'accès à l'écoute des concerts et un élargissement des formes musicales proposées? Du XIX^e siècle qui se resserre sur un répertoire précis, nous arriverions aujourd'hui à une période qui se permettrait le luxe de franchir allégrement plusieurs siècles et donc de recourir à des qualificatifs plus nombreux.

Alain Rey

Je crois que c'est l'aspect positif des choses, qui a son importance. Mais il est intéressant de remarquer que toutes ces classifications historiques ne fonctionnent que dans le champ de la grande musique.

Parce que la musique orchestrale, instrumentale, lyrique, etc. est maintenant vécue comme étant atemporelle, cela lui permet, si j'ose dire, d'être extrêmement temporelle: c'est dans la mesure où cette musique renvoie à des valeurs générales et considérées comme durables qu'on est obligé de périodiser l'ensemble qu'elle constitue. Nikolaus Harnoncourt par exemple, souligne que le rapport au temps est différent entre la musique dite classique du XVII^e siècle et celle dite populaire d'aujourd'hui. En effet, cette dernière ne s'inscrit pas dans une typologie comme rock 1940, ou swing...

Le jazz est dans une situation un peu semblable: il commence déjà à avoir des valeurs suffisamment embourgeoisées pour qu'on puisse le couper en tranches chronologiques. Se dégage ainsi une clientèle spécifique pour le jazz Nouvelle-Orléans, une autre pour le swing des années 1930-1935 ou une autre pour la période plus récente avec le free jazz.

Cela veut dire qu'il y a un système de valeurs qui se met en place, qui fait partie de la politique culturelle dans son ensemble. Alors que pour la musique sans qualification précise, spontanée – par exemple la chanson – les références sont toujours très rapides: ces musiques vieillissent mal, ou peu, ou elles disparaissent purement et simplement. Elles sont alors qualifiées de ringardes, de nullardes par les auditeurs, ce qui n'est jamais le cas de la musique classique. Si quelqu'un n'aime pas la musique baroque, il donnera bien entendu de mauvaises raisons, mais qui ne seront pas du type "Je déteste ça parce que ça a plus de 300 ans".

Très souvent les auditeurs ont le sentiment d'être dans une musique pleinement contemporaine en écoutant, au xx^e siècle, des musiques du début du xx^e siècle: il suffit de donner une pièce de Webern pour que l'on soit dans la modernité absolue! Alors que Webern, pour moi, c'est presque aussi loin que Berlioz.

Cela me fait quand même penser qu'il y a une richesse plus grande dans cette musique mal appelée "classique" mais qui existe par comparaison avec les musiques plus spontanées – disons simplement ça pour ne pas avoir de jugements de valeur – qui elles, vont et viennent, apparaissent et disparaissent, vieillissent extrêmement vite et dont il n'est pas question d'aller rechercher des manifestations d'il y a cent ans; sinon, par goût du kitsch, ou avec un effet stylistique.

Donc, ces musiques sont totalement différentes. La grande musique n'est peut-être pas si grande que ça mais dans tous les cas elle est plus profonde, plus épaisse. Elle est plus importante culturellement; elle relève de l'histoire; elle résiste comme l'histoire; elle est actuelle alors qu'elle est très ancienne. Toutes caractéristiques qui ne sont pas celles de la musique spontanée.

Philippe Fanjas

Désignant ainsi une musique dite "classique", dense, complexe, et une autre musique, de variété, populaire...

Alain Rey

Je disais spontanée. Ce qui n'est pas un jugement négatif, au contraire. C'est très beau la spontanéité; il y a de la musique extrêmement classique et savante qui est en même temps spontanée: on ne peut pas dire qu'il n'y ait pas des passages de Debussy qui ne soient pas extrêmement spontanés...

Philippe Fanjas

En revanche, le qualificatif employé n'est-il pas révélateur d'une fracture sociale entre ceux qui entrent dans le monde du classique et ceux qui s'intéressent à un autre monde musical, plus immédiatement accessible?

Alain Rey

Cela montre bien que le clivage entre les deux n'est pas un clivage musical mais un clivage social. Ce qui veut dire que l'on peut retrouver dans la vraie, la grande, la belle, la complexe musique des tas d'éléments qui figurent *a priori*

dans l'autre partie. Les grands compositeurs en ont souvent témoigné. J'en veux pour preuve Ravel fasciné par le jazz – alors même que, je crois, il n'y avait pas compris grand-chose – mais peu importe car il y avait dans cette musique quelque chose qui lui paraissait important dans l'histoire musicale de l'humanité. Et ça suffit. Quand c'est l'oreille d'un Ravel il n'y a plus qu'à se taire, il n'y a plus qu'à admettre que c'est vrai et qu'il a raison. Ce sont des choses qui se produisent assez fréquemment. Menuhin était très sensible à des formes de musique non codifiées.

Nous avons peut-être une possibilité qui serait définitoire – mais qu'on ne peut pas employer parce que cela sera prétentieux ou pédant – celle de dire que la musique dite "classique" est en fait une musique qui est complexe, pensée, composée. Ces mots "composer", "compositeur" se sont mis au $xvii^e$ siècle à désigner spécifiquement la musique, alors qu'auparavant ils s'appliquaient aussi bien à littérature, la "composition" littéraire.

Cet événement très précis s'est produit après Monteverdi. En France, il est advenu avec les théoriciens de la musique, comme le Père Mersenne et son traité de l'harmonie universelle au milieu du $xvii^e$ siècle. C'est à ce moment-là qu'on a commencé à ne parler de composition et de compositeurs que pour la musique, alors que tout art, littérature, peinture, est composé.

Cette idée de composition me paraît importante. L'idée d'écriture l'est peut-être moins mais il est exceptionnel que l'on ait à faire à de la musique composée sans recours à une notation écrite, même pour les musiciens de jazz. Il y a une exception notable: Django Reinhardt ne savait pas écrire la musique mais il n'en avait pas besoin parce qu'elle était écrite dans sa tête. On imagine mal aujourd'hui un chef d'orchestre ou un instrumentiste d'orchestre qui ne sache pas déchiffrer les notes sur une portée.

Du coup, la musique classique serait d'une autre nature que les autres musiques parce qu'elle ferait partie des arts à double détente dans lesquels il y a une création puis ensuite une interprétation. Cela ne se passe pas d'un seul coup et en même temps. A l'inverse, c'est très souvent concomitant pour les musiques dites du monde, où ce sont les compositeurs (qui ne sont pas des compositeurs) qui interprètent (et qui ne sont pas des interprètes). Finalement, ce sont des improvisateurs.

En fait, la musique dite classique est sortie toute armée, me semble-t-il, en occident et en Europe vers le ^{xvi}^e siècle, de la spontanéité en même temps que de ce préalable très complexe et très écrit qu'était la musique religieuse; ainsi pour le chant grégorien qui, très tôt dans le Moyen Age, est écrit avec les neumes. Mais il est vrai qu'à ces époques, la musique non écrite était bien plus importante que la musique écrite; de même que la littérature orale était bien plus importante que la littérature écrite.

On est donc dans une situation comparable qui fait que la musique orchestrale, la musique instrumentale et même la musique d'opéra sont des musiques qui demandent une notation préalable et ensuite une reprise avec interprétation. Donc elle vit plusieurs fois.

De plus, il n'y a qu'une toute petite communauté capable de lire une partition: j'ai rencontré plusieurs fois William Christie, et la dernière fois que je l'ai vu, il m'a montré le manuscrit d'un opéra de Rameau qu'il était en train d'étudier. A l'évidence, il profitait de cette musique écrite, alors que moi j'en suis incapable. Et quand je dis moi je peux inclure 99,9% de la population française!

Il y a là une toute petite famille de gens parfaitement capable de lire une musique qu'ils n'ont jamais entendue et de déjà prévoir, entendre, imaginer toute une gamme de sons. Je suis complètement fasciné par cette capacité, qui est rare mais qui existe. Si elle n'existait plus, il n'y aurait plus de musique savante, plus de musique composée, parce qu'elle passe par ça. J'ai vu une fois Barenboim jouer et diriger uniquement de mémoire trois concertos de Mozart. C'est inimaginable quand on pense à la somme d'informations: le jeu de piano est déjà une chose complexe mais il faut y ajouter la totalité des instruments de l'orchestre.

C'est incroyable! Ça suppose une tournure de la mémoire que d'autres développent dans des domaines différents mais qui est ici entièrement intégrée dans une immense construction, composée et complexe. Cela aboutit à cette musique qu'on ne peut plus qualifier: elle n'est pas savante, elle n'est pas grande, simplement elle a ce caractère particulier de pouvoir être entièrement notée puis entièrement restituée. Elle l'est alors avec ce *plus* indispensable qu'est le facteur humain, expressif, qu'un interprète rajoute

en restant le plus près possible de l'intention virtuelle du compositeur. Cela aussi constitue une espèce de magie et d'alchimie complètement incompréhensibles de l'extérieur. Je ne pense pas que les autres musiques présentent ce même degré de mystère.

Philippe Fanjas

La dissociation que vous évoquez entre deux langages est fascinante: le langage musical est un langage écrit, puis lu et interprété. Le langage commun est celui de l'échange parlé. Entre ces deux langages, de fait, il n'y a pas de communication. Alors que la musique renvoie à une composition complexe, elle ne renvoie pas à des mots suffisamment explicites qui contiendraient son sens tout entier. On se retrouve face à l'absurdité d'une tentative de définition à laquelle il faut peut-être renoncer.

Alain Rey

Je pense que c'est sage de dire ça, mais enfin il serait tout de même souhaitable d'arriver à une solution raisonnable qui ne soit pas hiérarchique, bourgeoise ou sociale et qui tienne compte de facteurs fondamentaux dans la définition.

Cela dit, c'est très difficile, et même si l'on trouvait un mot, ça ne voudrait pas dire qu'il serait employé parce que le langage quotidien a ses habitudes, bonnes et mauvaises, et il y a beaucoup de mauvaises habitudes. Finalement, si tout le monde se comprend, ce n'est pas trop grave.

Mais il n'en reste pas moins ce clivage entre langage quotidien et code spécifique de la musique et surtout de la musique écrite et savante. Il y a pourtant des ponts entre les deux, l'un des ponts étant la poésie:

La poésie travaille avec un matériel qui est exclusivement langagier, avec des mots, des phrases, des structures syntaxiques, etc. Elle aboutit à un effet, à une complexité, à la possibilité de réciter, de lire, de chanter aussi des productions de langage qui ont autant de mystère et de possibilités d'expression humaine que la musique elle-même. Donc, il y a là sinon des ponts, du moins des parallélismes, ce qui est un peu consolant tout de même parce que tous les arts finalement poursuivent le même combat.

Programmation et institutions

Les contributions de Pierre Boulez à la vie musicale en France sont considérables. Il fait ici profiter l'auditoire des expériences du compositeur, du chef d'orchestre et du directeur musical, en France comme à l'étranger. Ses réflexions sur les relations entre institution et programmation permettent de contrarier l'image trop souvent figée de l'orchestre considéré à tort comme incapable d'imagination et d'audace. Pierre Boulez évoque les questions du fonctionnement et du rayonnement de l'institution, ainsi que celle des lieux de concert. Il propose de nombreux exemples de programmation, qui mêlent une grande intelligence musicale au service des œuvres et un sens aigu de la relation au public.

Pierre Boulez

Compositeur et chef d'orchestre

Ayant été à la tête de deux orchestres très différents dans leur statut comme dans leurs buts, l'Orchestre de la BBC et le New York Philharmonic, j'ai aussi fondé l'Ircam et l'Ensemble Intercontemporain parce que je me suis rendu compte que dans les grandes institutions, aucune place n'était réellement faite à l'expérimentation comme à l'interprétation des œuvres nouvelles.

Nous sommes en effet confrontés au phénomène de la spécialisation, qui conduit à voir le répertoire des grandes institutions diminué pour les œuvres anciennes du fait de la quête d'une certaine authenticité, et pour les œuvres contemporaines du fait des besoins particuliers à l'écriture musicale du xx^e siècle.

L'authenticité est très difficile à définir. Elle s'appuie sur des instruments dits authentiques ou des écrits à partir desquels nous ne pouvons vraiment pas très exactement définir cette notion d'authenticité. Ainsi concernant le tempo, les premiers renseignements précis sur une durée d'exécution sont dus à Bayreuth quand, à partir de 1876, toutes les durées de représentation ont été minutées. Quant au diapason, il a été standardisé à partir du milieu du xix^e siècle quand les musiciens ont voyagé plus rapidement

et que les mesures du temps comme de la hauteur, se sont alors unifiées pour tous les pays. Les orchestres jouant des instruments modernes sont considérés comme des gens qui trahissent la musique ancienne.

Pour la musique contemporaine, les difficultés sont autres :

Les orchestres sont des organismes lourds et très hiérarchisés. Or, les compositeurs refusent cette standardisation, qui a commencé à la fin du $xviii^e$ siècle, s'est poursuivie pendant tout le xix^e et a eu son grand achèvement au début du xx^e . Parce qu'ils désirent pour chaque œuvre un certain type de sonorité, ils constituent des groupes instrumentaux très variables. Déjà, dans Stravinsky et Schönberg, on peut voir un refus fréquent de la standardisation de l'orchestre. Ainsi, dans la *Symphonie de psaumes* de Stravinsky, les violons comme les altos n'ont rien à faire, mais deux pianistes sont nécessaires.

Nous poserons quatre questions essentielles :



Tout d'abord celle de l'institution et de son fonctionnement.

Ensuite, celle de la programmation, qui est une question capitale, car elle concerne la relation de l'institution à un public. Le lieu est également important, car il doit servir la musique d'aujourd'hui comme notre patrimoine.

Enfin la question du rayonnement, car l'institution doit organiser elle-même les conditions d'un rayonnement qui dépasse l'événement ponctuel.

I - L'institution

L'institution est faite d'un pôle administratif et d'un pôle artistique qui sont complémentaires. Sur le plan administratif, l'organisation la plus professionnelle est nécessaire, car elle permet de demander aux artistes de donner le maximum. Parallèlement, le projet artistique est capital car sans lui, l'organisation perdra son sens.

La figure du directeur musical représente la partie visible de l'iceberg. Sur lui se focalisent les désirs du public et ses exigences. Son rôle est essentiel vis-à-vis des compositeurs et du recrutement de l'orchestre. S'il n'y a pas de permanence artistique dans le choix des musiciens, les conditions artistiques se détériorent progressivement.

Je pense qu'il n'y a pas d'organisation idéale. Mais les institutions marcheront certainement mieux si elles sont dirigées par des personnalités suffisamment fortes. Quant au point de vue des ressources, que l'on soit dans un contexte subventionné comme en Europe ou de financement privé comme aux Etats-Unis, deux systèmes que j'ai vécus de près, les problèmes sont à peu près les mêmes.

II - La programmation

La programmation est le but essentiel de l'institution et elle est évidemment difficile à réaliser. On est obligé de définir des programmes en fonction d'un auditoire général, très difficile à cerner d'ailleurs, et on ne peut satisfaire que très rarement tout le monde.

Ce type de programmation est probablement ce qu'il y a de plus difficile à faire, même si on peut quelquefois réussir cet exercice. Je peux donner deux exemples :

A Cleveland, récemment, j'ai commencé un programme par *Octandre* de Varèse, comme une introduction à la pièce de Manoury qui suivait en première audition. La seconde partie était consacrée à la *Symphonie en trois mouvements* de Stravinsky et aux *Trois pièces opus 6* de Berg. Nous avons joué ce programme trois fois pour environ six mille personnes.

A Chicago, j'ai donné une pièce de Marc-André Dalbavie, en première audition, présentée seule en première partie du programme, en raison du dispositif scénique. La seconde partie était composée du *concerto en sol* de Ravel qui procurait, après l'effort fait pour écouter Dalbavie, une espèce de détente. Puis suivait *Le Mandarin merveilleux* de Bartók, une pièce tendue et dure, surtout vers la fin. Nous avons joué ce programme cinq fois, pour environ douze mille personnes et l'accueil a été chaque fois excessivement chaleureux pour toutes les pièces.

Ce qui est intéressant, c'est de ne pas toujours utiliser la formation standard de l'orchestre durant un même programme.

Lors de ma tournée avec le LSO, j'ai conçu un programme¹ autour des compositeurs autrichiens passés et actuels : les *Trois pièces opus 6* de Berg et la *sixième symphonie* de Mahler. Ces pièces étant très fatigantes pour les bois et surtout pour les cuivres, nous avons commandé une œuvre à un jeune compositeur autrichien, Olga Neuwirth, en posant comme seule condition de recourir seulement aux cordes et aux

percussions. Cette œuvre était en total contraste avec les deux autres sur les plans du style et de la sonorité. Si cette œuvre est passée aussi bien entre les deux autres, c'est parce qu'elle constituait une espèce de barrière entre deux autres musiques qui, au contraire, étaient très voisines.

Ce qui me paraît important pour le futur des grandes institutions musicales, c'est de pouvoir diviser l'orchestre, de ne pas toujours s'obliger à recourir à cent dix personnes.

Par exemple, en 1974, à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de Schönberg, j'avais présenté un programme centré sur des œuvres de musique de chambre uniquement, la *Sérénade*, *Pierrot Lunaire* et *l'Ode à Napoléon* ; j'avais donc fait travailler ce petit groupe en dehors du reste de l'orchestre. Plus généralement, je divisais l'orchestre en deux, pour une part environ soixante-cinq à soixante-dix musiciens afin de couvrir tout le répertoire classique et même le jeune romantisme, et pour une autre part, trente-cinq ou quarante instrumentistes dans un répertoire de musique de chambre élargi, également très riche en terme de répertoire. Par exemple, j'ai pu programmer ainsi *Aventures et Nouvelles Aventures* de Ligeti, ou *Huit chants pour un Roi fou* de Maxwell Davies.

Lors de la première saison, les musiciens craignaient que nous ne cherchions à obtenir d'eux toujours davantage. Mais en veillant avec le chef du personnel à ce que tous les musiciens puissent participer à ces petits groupes, cette programmation a vraiment rencontré l'intérêt des musiciens et leur a permis de manifester leur individualité, ce qui a rendu par conséquent le groupe meilleur.

Dans le domaine de la musique du passé, il faut aussi donner aux musiciens la possibilité, par exemple, de passer du cor chromatique au cor naturel, de l'archet moderne à l'archet à l'ancienne, etc. Pour retrouver ces techniques, il faut du temps. Il faudrait pouvoir donner un moment dans la saison pour permettre le travail de ces instruments pendant quinze jours à trois semaines, comme un sas d'entrée dans un autre monde. Il y aura alors la possibilité de récupérer tout le répertoire si l'on a pu organiser ces plages de préparation.

¹ Berg *Trois pièces opus 6* // Neuwirth *Clinamen/Nodus* // Mahler *6^{ème} symphonie*.

L'institution pourrait alors devenir un point d'émulation pour que de petits groupes spécialisés se forment à l'entour, de même qu'il y a des grands musées et des petites galeries.

III - Le lieu

Le lieu du concert est particulièrement important. La diversification des lieux peut être bénéfique. A New York, pour la musique contemporaine, nous nous déplaçons "down town", parce que nous savions que le public le plus intéressé se trouvait dans le bas de la ville. On ne peut se contenter de se dire que le public viendra parce le programme est bon, il faut avoir le désir, très volontaire, de conquérir quelque chose. C'est un peu comme la technique de la guérilla, vous envahissez un quartier ou un autre selon les nécessités.

Le sens que l'on peut donner à un lieu est parfois plus important que sa qualité proprement acoustique. Quand j'ai commencé les concerts du "domaine musical", j'ai toujours voulu que ces concerts se passent dans un lieu qui n'était consacré à aucun autre concert, au théâtre Marigny ou au théâtre de l'Odéon. La fixation du public sur ces lieux était très importante pour donner un profil à ces concerts.

L'architecture compte aussi beaucoup. J'ai dit qu'on luttait souvent contre l'architecture. Par exemple, présenter *Répons* est absolument impossible dans une salle habituelle.

De ce point de vue, la salle de la Cité de la musique à Paris est une réussite car elle est totalement modulable. Des œuvres de caractères très différents y sont jouées, comme *Gruppen* de Stockhausen, ou *Répons* par exemple.

Dans une salle du futur, il faut prévoir des emplacements alternatifs, tantôt consacrés aux musiciens, tantôt au public. Il faut avoir des dispositifs très modulables, ou des espaces totalement vides comme celui de l'Espace de projection de l'Ircam, où l'on peut installer absolument n'importe quoi.

Il faut également prévoir des câblages à grande capacité pour faire face à l'évolution des besoins, il faut pouvoir accrocher des haut-parleurs... Plus on ira vers la littérature du futur, plus se posera ce problème d'une architecture adaptée aux différents genres musicaux.

IV - Le rayonnement

On ne peut pas remplacer le phénomène de l'événement qui permet à de nombreuses personnes de communiquer directement avec des intermédiaires. Cela permet d'établir une vraie communauté, très provisoire mais en même temps très forte. Il faut qu'il y ait une communication, et la préoccupation d'une documentation qui permette de prolonger l'événement. Cette documentation permet une sorte de pédagogie, en temps réel ou bien à distance. Il faudra augmenter et organiser l'accessibilité à la documentation.

Pour moi, l'institution par rapport à la programmation peut se résumer en deux mots : expansion d'un côté et flexibilité de l'autre. Les institutions pourront rester de taille variable, accordées aux différents milieux, adaptées au répertoire, mais surtout, ce qui compte, ce sont les personnalités qui sont à leur tête, et l'imagination et l'engagement vis-à-vis d'un projet culturel clairement défini.

Quelle musique ? Du patrimoine à la création

Dans le prolongement des propos de Pierre Boulez, cette table ronde s'intéresse à la capacité des orchestres à proposer le large répertoire qu'offrent aujourd'hui plusieurs siècles de musique. L'exemple de l'Orchestre Symphonique de Chicago permet de prendre toute la mesure des capacités pour l'orchestre symphonique à servir son répertoire de prédilection tout en cherchant les moyens d'une inventivité plus grande au service de son public et des musiciens.

Nul affrontement entre les orchestres dits traditionnels et la représentante des ensembles baroques : le dialogue permet de saisir les enjeux de la recherche musicologique, confrontée à la pratique du concert. Chaque musique a ses exigences, éclairées ici par un échange précis sur les techniques instrumentales, l'organisation du travail, la motivation des musiciens et la relation au public.

Présentateur :

Rose Lowry,
Administrateur général de
l'Orchestre de Picardie

Rapporteur :

Hervé Boutry,
Administrateur général de
l'Ensemble Intercontemporain

Intervenants :

Pierre Boulez,
Compositeur et chef d'orchestre
Martha Gilmer,
Vice-présidente de l'Orchestre
Symphonique de Chicago, chargée
de la programmation artistique
Emmanuelle Haïm,
Directrice artistique du Concert
d'Astrée, assistante de William
Christie

Modérateur :

Jean-Pierre Derrien,
Producteur à Radio France

Jean-Pierre Derrien

Emmanuelle Haïm, vous situez-vous dans la même problématique que Pierre Boulez ?

Emmanuelle Haïm

En ce qui nous concerne, nous nous attaquons à un répertoire qui va de 1580 à 1780. Nous couvrons donc à peu près la même durée de répertoire que les orchestres symphoniques. Ce répertoire reste en marge des répertoires les plus couramment programmés et nécessite tout à fait la création d'orchestres de spécialistes.

Je vais reprendre les quelques points évoqués par Pierre Boulez, comme le diapason ou le tempo. Pour le diapason, nous avons quelques éléments nous permettant d'avoir quelques connaissances de l'instrumentarium. L'orgue de l'église Saint-Gervais à Paris est au diapason 400¹, ce qui nous permet de savoir que les œuvres de la lignée des Couperin étaient à ce diapason relativement grave. En ce qui concerne l'interprétation des tragédies lyriques, celles de Rameau ont un diapason fort bas de 392 ou, au contraire, pour les premiers opéras de Monteverdi, un certain nombre d'instruments restants de la Cour de Mantoue nous laissent à penser que les diapasons étaient très hauts, à 460 ou 470. Ce sont là des éléments tout à fait quantifiables.

Pour les tempos, nous avons des éléments peut-être moins certains. Les commentaires de l'époque peuvent faire sourire, mais l'indication du nombre de bougies brûlées au cours d'une représentation nous donne une idée de la durée d'un opéra de Lully qui est aux alentours de trois ou quatre heures. C'est à peu près la durée constatée aujourd'hui pour ces œuvres.

Un opéra de Cavalli sera certainement plus facile à programmer avec un orchestre de spécialistes ayant des habitudes de pratique d'improvisation collective. La pratique de

répertoires particuliers, avec des effectifs spécifiques, appelle des pratiques musicales particulières plus coutumières aux instrumentistes et donc plus faciles pour des orchestres spécialisés.

Jean-Pierre Derrien

Concernant le répertoire, Pierre Boulez a donné des exemples de construction, par "contamination" des œuvres avec une mise en perspective, ou bien à l'opposé avec des choix fondés sur l'homogénéité. Sur quels critères construisez-vous vos programmations ?

Martha Gilmer

Pour chaque programme, j'essaie de trouver quelque chose de nouveau pour le public, qui peut être une œuvre ancienne mais peu entendue, à laquelle on ajoute une œuvre plus connue. On peut alors écouter le tout avec une oreille neuve du fait du manque de familiarité avec l'œuvre dans un cas et de la redécouverte dans l'autre. Notre programmation est conçue aussi pour nos musiciens parce qu'ils sont toujours stimulés par la découverte. Par exemple, nous avons programmé les opéras de Mozart et Da Ponte durant la première saison musicale de Daniel Barenboim. Comme les musiciens connaissaient bien les œuvres de Mozart pour l'orchestre, ils ont évidemment trouvé des liens avec les opéras, mais il s'agissait d'œuvres qu'ils n'avaient pas l'habitude de travailler et de présenter.

Jean-Pierre Derrien

Pierre Boulez, vous nous avez dit qu'il fallait toujours trouver simultanément de quoi réveiller un public qui n'aime que le répertoire traditionnel et celui qui n'est attentif qu'à la nouveauté. De la même manière, des musiciens d'orchestre symphonique seront très heureux de jouer des opéras de Mozart parce qu'ils ont peu l'habitude de la fosse, et d'autres préféreraient jouer les quatuors avec piano de Mozart.

¹ L'accord se fait aujourd'hui en général au diapason 440 qui indique la fréquence du "la".

Comment, quand on est artiste et programmeur, organise-t-on ces rapports avec un public et des musiciens ?

Pierre Boulez

Il y a deux points dans votre question. Il y a le problème du public mais aussi celui, surtout, du système de l'abonnement, que vous n'avez pas évoqué. Aux Etats-Unis, sont vendus des abonnements comprenant six à dix programmes. La BBC n'a pas de système d'abonnement, l'Orchestre Symphonique de Londres pratiquement pas. Si un concert n'est pas inclus dans un abonnement et que le programme ne plaît pas, le public ne vient pas. Les systèmes peuvent varier selon les orchestres. Ainsi au LSO l'année passée, les programmes que j'ai dirigés étaient annoncés comme des programmes de découverte. Dans chaque programme proposé, il y avait une œuvre nouvelle. Autour de ces œuvres, il y avait un programme très homogène. Ainsi par exemple, nous commençons avec *zeroPoints* de Peter Eötvös, puis le *concerto pour violon* de Ligeti, et pour finir, *Le Prince de bois* de Bartók. Le soliste était Christian Tetzlaff au violon, ce qui pouvait attirer du monde.

Les musiciens aussi ne doivent jamais être oubliés dans une programmation : Vous savez qu'un orchestre est tout simplement le reflet de la société. Vous avez des musiciens qui sont progressistes, d'autres extrêmement conservateurs et cela ne dépend pas de l'âge. Donc si un programme très difficile est mis en œuvre, des musiciens vont s'y intéresser dans l'orchestre. Certains diront : "C'est fatigant, mais c'est intéressant!", d'autres diront : "Encore ce type de musique!" Mais si le chef a le niveau professionnel pour amalgamer toutes ces opinions, alors même ceux qui sont réticents diront : "Il connaît son business, donc on n'a pas d'objection."
C'est la même chose avec l'interprète. Pollini, par exemple, inspire une certaine confiance parce qu'on

sait qu'il ne joue pas que des pièces contemporaines. Dès lors, quand il joue une pièce de Salvatore Sciarrino, le public peut dire : "S'il le joue, c'est que cela doit être intéressant, donc je peux m'y intéresser."
Nous cherchons donc une espèce de pacte de confiance avec les gens qui viennent pour les artistes comme avec ceux qui viennent pour les œuvres. C'est pour cela que je pense qu'il n'y a pas "un" public ou "le" public, mais "des" publics très différents.

Jean-Pierre Derrien

Pierre Boulez vient d'évoquer un grand orchestre. Emmanuelle Haïm, pour Le Concert d'Astrée, comme pour Les Arts Florissants que vous connaissez bien, vos pratiques sont-elles identiques ? Peut-on penser qu'une petite communauté est plus aventureuse et plus soudée ?

Emmanuelle Haïm

Nos ensembles sont assurément très soudés. Dans un orchestre baroque, la programmation va très couramment solliciter les musiciens comme soliste ou chambristes, sans véritables règles de hiérarchie. C'est d'ailleurs cet aspect-là de la pratique musicale, très engagée, qui contribue à attirer nombre de musiciens vers ce répertoire. Dès lors, les musiciens ont une part active dans la programmation et un rapport très direct avec le chef, notamment en ce qui concerne les recherches musicologiques.

Jean-Pierre Derrien

Martha Gilmer, vous êtes en charge d'une institution très ancienne. La propension de l'institution à se figer peut-elle être durablement modifiée par la présence de gens qui sont à la fois pianiste et chef d'orchestre comme Daniel Barenboim, ou compositeur et chef d'orchestre comme Pierre Boulez ? Lorsque de telles personnalités quittent l'orchestre, la tentation de la routine inhérente à toute institution revient-elle ?

Martha Gilmer

Chaque directeur artistique de l'Orchestre Symphonique de Chicago

a eu une personnalité extrêmement forte. Après Georg Solti qui a été le directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Chicago pendant vingt-deux ans, il est certain que l'empreinte de Daniel Barenboim durera au-delà de ses années de présence à Chicago. Il a en effet apporté à notre programmation et à nos activités une souplesse, une diversité, une imagination, très différentes des années passées.

Jean-Pierre Derrien

Si l'on veut apporter le meilleur au public et aux musiciens, quels sont les avantages et les inconvénients de l'abonnement ?

Pierre Boulez

L'avantage est évidemment économique. Ce qui est rassurant pour l'orchestre, c'est de savoir que quand les abonnements marchent



Emmanuelle Haïm et Pierre Boulez

très bien, la saison sera en partie couverte par les rentrées du box-office. Le problème des abonnements est qu'ils obligent à servir un menu imposé à tout le monde. L'abonnement a cependant des inconvénients, notamment sur le plan de l'organisation du travail. Ainsi, dans de nombreux orchestres nord-américains, il y a, en principe, quatre répétitions et quatre concerts pour le même programme. Travailler dans ce système veut dire que l'on a les yeux bandés, sur un fil de fer à trente mètres au-dessus du sol et qu'il faut rejoindre l'autre rive à temps. Pour les œuvres difficiles, un "over times" est parfois nécessaire, mais qui coûte cher, aussi essaie-t-on de l'éviter au maximum.

Jean-Pierre Derrien

Martha Gilmer, quels sont les inconvénients ou les avantages que vous voyez au système des abonnements ?

Martha Gilmer

L'avantage de l'abonnement pour une institution comme la nôtre est très nettement financier. Pour vous donner un exemple, un renouvellement d'abonnement nous coûte à peu près quatorze dollars. En revanche, chercher un nouvel abonné, avec tous les multiples documents édités et envoyés, cela peut nous coûter trois cents à quatre cents dollars. Cela représente, éventuellement, plus que la recette générée par l'abonnement. Cela dit, nous tentons de faire un travail beaucoup plus approfondi sur les offres faites au public, pour des raisons économiques et artis-



Philippe Etourneau, Jacqueline Brochen, Gérard Riou, Hervé Boutry, Gilbert Blanc

tiques. Nous allons jusqu'à offrir une formule d'abonnement libre, où la personne peut choisir les dates et programmes de ses concerts, pourvu qu'elle en prenne huit. Nous avons également ouvert une nouvelle série d'abonnements pour trois concerts seulement, en visant particulièrement une tranche d'âge de vingt à trente ans, jeunes professionnels, n'ayant pas du tout l'habitude d'aller au concert et au concert de musique classique particulièrement. Ces trois concerts sont précédés d'un échange avec moi-même et avec une animatrice d'une station de radio qui émet de la musique rock, très connue du public. La discussion s'appuie sur des œuvres connues de ces personnes en dehors de l'univers de la musique classique, mais qui peu-

vent avoir un lien avec la musique présentée le soir même.

Jean-Pierre Derrien

Merci. Je laisse la parole à la salle.

Christophe Darnel

(Editeur de musique)

Pouvez-vous définir ce qu'est le répertoire et quel est l'apport des compositeurs invités dans les orchestres ?

Pierre Boulez

Je vous dirai simplement qu'en l'espace de deux semaines, quand j'étais à Cleveland et à Chicago, j'ai créé les œuvres de trois compositeurs, Marc-André Dalbavie, Philippe Manoury et Elliott Carter ; la liste serait longue si j'énumérais toutes les créations que j'ai faites quand j'étais à la BBC ou à New York ou avec le LSO.

Faire passer ces œuvres au répertoire, c'est autre chose, parce que "répertoire" implique "joué assez souvent". Je pourrais citer l'exemple de l'Ensemble Intercontemporain : nous avons commandé un grand nombre d'œuvres que nous avons créées et jouées quinze, vingt, trente fois même pour certaines d'entre elles ; nous les avons enregistrées aussi, ce qui est très important pour la diffusion. Certaines œuvres ont donc une vie très éphémère. Pour d'autres, au contraire, que nous avons sélectionnées parce qu'elles étaient vraiment d'une grande qualité, plus les musiciens les ont interprétées, plus ils se sont sentis à l'aise et ils ont donné à ces œuvres un contenu émotionnel et un contenu musical beaucoup plus forts que la première fois qu'ils les ont jouées.

Ainsi par exemple avec *Seuils* de Marc-André Dalbavie, il est certain que les musiciens se sont sentis beaucoup plus à l'aise après l'avoir jouée sept ou huit fois, après avoir absorbé toutes les difficultés techniques qui pouvaient se présenter et qui, au départ, étaient peut-être un handicap.

Quand on a joué et rejoué ces œuvres, elles ont été chaque fois mieux données, mieux comprises par le public aussi. Probablement

d'abord parce que la sonorité est meilleure, parce que les rythmes et la forme sont plus perceptibles, le public ressent quelque chose qui passe d'une façon assez irrationnelle, mais qui passe, et fait que l'audition est plus facile.

Jean-Pierre Derrien

Emmanuelle Haïm. Sur cette question du répertoire et des compositeurs en résidence...

Emmanuelle Haïm

Chez nous, les compositeurs ont une résidence éternelle et je l'espère, bienheureuse ! Notre tâche est de faire que certaines œuvres du patrimoine européen entrent au répertoire, comme par exemple les grandes tragédies lyriques de Rameau qui sont toutes des chefs-d'œuvre.

Nous devons donc continuer à mettre en valeur des œuvres majeures et redécouvrir aussi des pièces délaissées. Il y a un équilibre subtil à trouver entre ce qui est totalement inconnu du public et ce avec quoi il commence à se familiariser. Je pense que c'est là notre rôle, qui comprend une part d'éducation du public.

Jean-Pierre Derrien

Martha Gilmer, qu'en est-il aux Etats-Unis de la place et du rôle des compositeurs contemporains ?

Martha Gilmer

Augusta Witt est notre compositeur en résidence. Nous lui commandons bien entendu des œuvres pour l'orchestre. Mais elle a aussi d'autres responsabilités : elle lit toutes les partitions envoyées à l'orchestre, elle mène les conversations avec le public avant les concerts où une œuvre contemporaine est programmée. Elle a également un rôle important dans la communauté, notamment dans les écoles, car c'est elle qui "prêche" la parole de la musique contemporaine. Enfin, c'est elle aussi qui nous conseille sur la programmation d'une nouvelle série de concerts de musique nouvelle ou contemporaine. Cependant, aux Etats-Unis, pour des questions budgétaires, les postes

fixes de compositeur en résidence sont de moins en moins nombreux.

Michèle Charmet

(Présidente de l'office culturel de l'Aire sur la Lys, Pas de Calais)
Pourquoi est-ce l'orchestre qui se demande comment trouver un nouveau public ? Je crois que l'orchestre fait son travail. C'est bien entendu dans l'enfance que ces personnes doivent être formées. Tant qu'il n'y aura pas de passerelle entre le Ministère de la Culture et le Ministère de l'Éducation nationale, nous serons toujours au même point.

La question ne doit-elle pas être posée au niveau de la formation plutôt qu'au niveau du public adulte ?

Pierre Boulez

Vous avez soulevé une question qui est importante parce que l'on dit toujours que ce sont les orchestres qui sont responsables de leur programmation et dit-on, d'une diminution du public. Je pense en effet que nous intervenons en fin de course et que l'éducation ne peut pas être assumée par les seuls orchestres. C'est dans le domaine de l'école que l'éducation musicale doit être conduite.

Les Percussions de Strasbourg avaient commencé à développer une école de la percussion où l'apprentissage ne commençait pas par le solfège, mais par un contact direct avec le sonore, même primitif, même simple, mais au moins, cela voulait dire : "Je fais quelque chose et je ne me contente pas d'entendre". Il y avait donc toute une éducation qui commençait par des bruits, des rythmes faits spontanément, puis, au fur et à mesure, on se dirigeait vers une culture plus élaborée ; ce travail commençait avec de jeunes enfants. Je regrette que ce mode d'éducation musicale n'ait pas pu se développer partout en France.

Sophie Roughol

(Auditorium de Dijon)
Les orchestres symphoniques disent qu'ils ne peuvent plus programmer de la musique ancienne. Cela n'est-il pas dû au fait que les musiciens

ont peur de se remettre en cause, et d'adopter des techniques et une rhétorique qui les obligeraient à être beaucoup plus souples et beaucoup plus mobiles ?

Jean-Pierre Derrien

*Avant de passer la parole à nos trois invités, je crois pouvoir vous dire que quelqu'un comme Simon Rattle, lors de son premier concert avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin, a joué Daphnis et Chloé en deuxième partie, et la Suite des Boréades de Rameau en première partie. Les choses bougent !
Emmanuelle Haïm ?*

Emmanuelle Haïm

La personnalité de Simon Rattle et son goût prononcé pour des répertoires très divers l'ont amené à faire que certains orchestres puissent au moins connaître cette musique-là. L'année prochaine, par exemple, je vais participer avec lui à une *Passion selon Saint-Jean* qu'il va donner avec des orchestres de spécialistes et avec des orchestres de facture moderne auxquels certains instruments seront confiés à des spécialistes, pour le luth, le clavecin ou la viole de gambe qui sont pour le moins difficiles à apprendre en quinze jours.

Si l'on donne à un violoniste moderne un instrument monté en boyau, il mettra beaucoup de temps à se familiariser avec ce genre de technique instrumentale. Certains instruments permettent plus difficilement la double pratique ; ainsi la flûte traversière moderne et le traverso sont difficilement compatibles, tout comme le hautbois moderne avec sa perce particulière qui demande une tension très spécifique, ce qui conduit à un travail de nature opposée au hautbois baroque.

Cela n'empêche que la musique est à tout le monde et qu'il est bon de faire partager l'universalité du langage musical. J'ai trouvé merveilleux que Simon Rattle fasse en effet jouer *les Boréades* à des orchestres qui ignoraient jusqu'au nom de Rameau.

Jean-Pierre Derrien

Martha Gilmer, que pensez-vous de cette question du rapport des musiciens aux répertoires baroque ou classique ?

Martha Gilmer

Nous avons eu longtemps deux freins à la programmation d'œuvres dites baroques : Tout d'abord, la crainte de s'attirer les foudres de la critique ou du public en jouant les œuvres baroques sur des instruments d'aujourd'hui. Par ailleurs, le système de rotation des musiciens que Pierre Boulez évoquait tout à l'heure. Cependant, nous jouons ces œuvres de plus en plus. La saison 2000-2001 sera conclue par une *Passion selon Saint-Jean*, et au cours de la saison prochaine, tous les *Concertos Brandebourgeois* seront programmés, associés à des œuvres des XIX^e et XX^e siècles.

Jean-Pierre Derrien

Merci, Martha Gilmer. Pierre Boulez ?

Pierre Boulez

Un grand texte musical est toujours susceptible de plusieurs interprétations. Naturellement, si on ne jouait les sonates de Beethoven que sur le pianoforte de 1790, je crois que nous en aurions fort peu de jouissance d'un certain point de vue. Je me souviens du mot de Beethoven qui, alors qu'Ignace Schupantzig lui faisait remarquer que c'était impossible dans le registre aigu du violon, etc., lui avait répondu : "Pensez-vous que je pense à votre instrument quand l'esprit souffle sur moi ?" Le texte est inspiré par l'instrument, mais il est pour moi beaucoup plus fort que l'instrument. Ainsi, avec *l'Art de la fugue*, on peut dire que cette œuvre existe au-delà de toute instrumentation : c'est l'épitomé d'une réflexion sur la musique qui se transmet uniquement par la lecture d'un texte.

Participant

Si certains répertoires sont difficilement interprétables sans recours à leur instrumentarium précis – je pense à Monteverdi notamment – d'autres, Bach par exemple, comme

le dit Monsieur Boulez, développent une rhétorique indépendante de l'instrument qui la soutient. Sur ces répertoires-là, les orchestres symphoniques ne pourraient-ils pas prendre plus de risques ?

Jean-Pierre Derrien

Emmanuelle Haim ?

Emmanuelle Haim

Cela dépend tellement de la personnalité du musicien ! De nombreux musiciens n'ont pas le souhait de s'adapter à des instruments nouveaux. Pour certaines musiques, le texte prime. D'autres sont très liées à la sonorité des instruments pour lesquels elles ont été écrites.

J'aime beaucoup Glenn Gould jouant Bach au piano parce que je trouve qu'il transmet un message musical certain. Cela n'empêche pas que lorsque l'on joue sur l'instrument de l'époque de la composition, on arrive à une tout autre musique.

Pour d'autres répertoires, ce n'est pas la question instrumentale qui va être en cause, mais la familiarisation avec un langage, avec en effet une rhétorique.

Nous pouvons prendre des exemples très simples : certains violoncellistes peuvent jouer des concertos romantiques extrêmement difficiles techniquement parlant ; cependant, pour une ligne de "continuo" simple où il va y avoir quelques notes à jouer, il faudra avoir la capacité d'être un accompagnateur, de parler bien plusieurs langues, d'être capable d'être celui qui attrape ou vole la parole d'un autre. Ce n'est pas le musicien moderne qui est fondamentalement différent du musicien baroque, ce sont les personnalités musicales qui sont différentes les unes des autres.

Jacqueline Brochen

(Administrateur-déléguée générale de l'Orchestre National de Lille)

Je voudrais souligner deux points : Concernant le répertoire baroque, je veux dire que nombreuses sont les formations symphoniques qui jouent à la fois *Le Messie* de Haendel ou les *Passions* de Bach et le répertoire contemporain.

Ensuite, nous devons rappeler la chance des institutions françaises de pouvoir fonctionner sur fonds publics, ce qui nous permet ou nous impose de faire un effort important dans le domaine de la musique contemporaine, malgré le risque d'une faible fréquentation publique.

Jean-Marc Bador

(Directeur délégué de l'Orchestre de Bretagne)

La plupart des régions françaises (et nous avons vu hier qu'il en manquait encore) se sont dotées d'un orchestre, avec les moyens qu'elles avaient à leur disposition.

Généralement, la détermination de l'effectif de ces orchestres n'a pas été le résultat d'une réflexion sur le répertoire attendu de cette formation, mais la conséquence des crédits jugés disponibles. Dès lors, le directeur musical a à sa disposition un panel de répertoire lié au seul effectif permanent.

Pierre-Emmanuel Conquer

(Violoniste et chef d'orchestre)

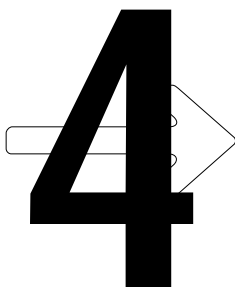
Ma question concerne le statut de musicien et son cadre d'emploi, en rapport avec la question du répertoire.

Pierre Boulez évoquait tout à l'heure ce que pourrait être le format de l'orchestre de l'avenir, qui aurait une programmation diversifiée et qui n'utiliserait pas systématiquement l'ensemble des forces disponibles. Dans les institutions dans lesquelles vous avez travaillé, comment a-t-il été possible d'employer dans un même programme cent vingt musiciens et une formation de chambre de huit à quinze instrumentistes, et que tout le monde reste à la fin du mois dans un quota d'heures à peu près respecté. Ne va-t-on pas plutôt vers un changement du statut de l'orchestre ?

Pierre Boulez

Je pense que c'est difficile dans les conditions actuelles, mais il faut discuter avec les musiciens. Par exemple, on peut jouer sur les horaires de répétition. A New York, j'avais obtenu, pour faire des programmes diversifiés, que l'or-

chestre soit divisé en deux pendant un certain nombre de semaines dans l'année. J'ai fait cela avec la BBC aussi ; je me souviens avoir partagé l'orchestre entre John Eliot Gardiner, travaillant un répertoire ancien et moi, un répertoire assez contemporain. Nous avions deux studios différents et des horaires identiques. Les musiciens avaient exactement les mêmes quotas d'heures, le répertoire s'est élargi et le nombre de concerts a été doublé. C'est donc une question de stratégie et d'organisation.



Les outils des politiques culturelles

Le regard de l'Observatoire des politiques culturelles

René Rizzardo, directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

La musique est-elle un enjeu politique ?

Intervenants :

Catherine Ahmadi,

Sous-directrice à la création et aux activités artistiques, DMDTS

Claude Champaud,

Représentant de l'Association des Régions de France

François de Mazières,

Président de la Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture

Georges-François Hirsch,

Président du Synolyr

Richard Lagrange,

DRAC de la Région Midi-Pyrénées

Ivan Renar,

Sénateur du Nord

Présentateur :

Catherine Delcroix,

Administrateur de l'Orchestre National d'Ile de France

Rapporteur :

Anne Poursin,

Directrice générale de l'Orchestre National de Lyon

Modérateur :

Philippe Meyer,

Producteur à Radio France

Les outils des politiques culturelles

Cette question est centrale dans tout débat sur la musique. Elle concerne le rôle du politique dans l'exercice de sa responsabilité sur l'état culturel d'une nation. Le débat s'ouvre avec le regard de l'Observatoire des politiques culturelles et se prolonge avec les positions des collectivités locales et de l'Etat.

Tous rappellent l'importance que revêt la musique en France en s'accordant sur la nécessité de contribuer au maintien et au développement de sa place dans la culture française. Ils s'expriment également sur les objectifs et moyens concrets qu'il s'agit de mettre en œuvre.

Le regard de l'Observatoire des politiques culturelles

René Rizzardo apporte ici un point de vue à la fois distancié et très informé, qui lui permet d'analyser globalement les politiques culturelles et les rôles respectifs des orchestres et des collectivités territoriales.

Pour être efficaces, les politiques culturelles doivent résulter d'un dialogue entre collectivités publiques et avec les orchestres. Les missions sont en effet nombreuses, leur contenu est variable et elles sont très inégalement réparties et financées sur l'ensemble du territoire. D'une bonne définition des rôles de chacun, encore trop imparfaite, dépend la constitution d'une véritable chaîne de coopération, qui est de la responsabilité du politique.

Selon René Rizzardo, le contexte est aujourd'hui favorable pour faire de la musique un véritable enjeu politique : il s'agit de débattre ici d'un enjeu pour la créativité de la nation, d'un enjeu de civilisation.

René Rizzardo

Directeur de l'Observatoire des politiques culturelles

Il y a une difficulté certaine à tenir un discours général sur les questions qui nous réunissent pendant ces deux jours, car nous sommes face à des expériences artistiques, musicales ou territoriales très diverses. Il faut par ailleurs se garder de principes rigides, de la vision unique et centralisée qui a prévalu pendant une quarantaine d'années.

L'expérience montre que l'on avance d'abord par la passion et la générosité, par des formations ouvertes sur les questions nouvelles et enfin par des métiers adaptés aux nouvelles questions. Cela ne suffit pas, il nous faut aussi des stratégies, et c'est peut-être ce qui manque le plus à une politique musicale ambitieuse.

Partons d'un état des lieux et essayons de faire un peu de prospective.

Je ne parle pas de prévoir l'avenir, mais, partant d'une réalité, de dire quelles perspectives on se donne pour la faire évoluer. Cela demande du temps alors que les élus sont sommés de

résoudre dans les six premiers mois de leur arrivée l'essentiel des questions qui se posent à une population. Il faut trouver le rapport entre le temps de l'action, et les temps de la réflexion, de la décision et de l'évaluation. Ce moment de l'évaluation est celui où, ensemble, des partenaires se demandent si les objectifs qu'ils s'étaient donnés ont été atteints ou pourquoi ils ne l'ont pas été, et pourquoi ce qu'ils avaient prévu ne s'est pas tout à fait passé comme ils l'avaient attendu. La plupart du temps, ce sont les imprévus qui sont les plus intéressants.

Le thème des outils des politiques culturelles doit être précisé. Les outils, qu'ils soient techniques, financiers, juridiques ou pédagogiques, doivent d'abord être considérés comme des réponses appropriées aux finalités artistiques et aux objectifs culturels que se donnent les orchestres, par exemple l'irrigation culturelle du territoire ou l'adhésion de nouvelles populations. Si les orchestres sont confrontés à ces



enjeux, les collectivités publiques le sont peut-être davantage. Ces objectifs ont conduit et conduisent les orchestres à faire évoluer leurs missions : missions de création et de production, qui constituent un socle, missions éducatives, missions de décentralisation territoriale, missions internationales. Que ces missions soient nouvelles ou anciennes, les orchestres les expérimentent aujourd'hui en fonction de l'évolution des pratiques, en particulier l'explosion des pratiques amateur, ainsi que de l'évolution de la représentation que nos concitoyens ont de l'art en général et de la musique en particulier.

Sur ce point, cette attitude répond sans doute à un besoin de sens, comme le montrent des études récentes. Ainsi, un sondage demandé par la FNCC nous montre que nos concitoyens ont une représentation de l'art qui évolue dans un sens extrêmement positif. Cela ne veut pas dire qu'ils se précipitent tous au concert. A cet égard, le plan de développement de l'éducation artistique et de l'action culturelle à l'école présentée par Catherine Tasca et Jack Lang arrive à un bon moment. Notre société est peut-être capable aujourd'hui d'assumer pleinement cette réalité et c'est une opportunité qu'il faut saisir. Mais, sans doute, il y a besoin de liens

entre ces différents mouvements, les missions des orchestres, les pratiques, l'évolution du sens que nos concitoyens semblent vouloir donner à l'art et à la culture, et ce lien me semble être largement du ressort des collectivités territoriales – j'y reviendrai rapidement tout à l'heure.

Les politiques culturelles, de leur côté, constituent le cadre des missions que je viens d'évoquer, missions de service public et donc d'intérêt général, liées à des financements publics. Les politiques culturelles sont en même temps créatrices des conditions de ces missions et de leur efficacité. Orchestres et pouvoirs publics ont des rôles spécifiques à partir de finalités communes et d'objectifs complémentaires. Les orchestres ne peuvent être efficaces que s'ils sont inscrits dans le cadre de politiques culturelles à la fois dynamiques et inventives, car, bien évidemment, s'ils peuvent être efficaces par eux-mêmes, ce n'est pas à eux de tout faire. Il faut donc leur proposer un cadre adapté.

Observons par ailleurs que les orchestres se sont développés ces trente dernières années, autant, si ce n'est plus, par la volonté des collectivités territoriales que par celle de l'Etat. L'Etat a accompagné évidemment le mouvement ; il a aussi accompagné la diversification des contenus et des formes de la production et de la diffusion musicale. Cela donne aujourd'hui un paysage diversifié, mais aussi contrasté, inégalitaire en termes d'aménagement culturel du territoire, et en termes également d'organisation de la vie musicale. Le mode de financement des orchestres est très disparate. L'inégalité est également aux portes des budgets des orchestres. Il est urgent, si l'on veut y voir un peu plus clair, que l'Etat refonde ces missions nationales, afin de peser sur les solidarités territoriales, favoriser les régions, car je pense qu'il ne peut agir seul, encourager la circulation des orchestres, veiller à la qualité des recrutements en lien avec la formation et l'insertion professionnelle.

Le "schéma des services collectifs culturels", qui est en cours d'élaboration, est un exercice tout à fait intéressant de réflexion sur l'aménagement culturel du territoire. Le temps est sans doute venu de mettre à plat les responsabilités des uns et des autres. Dans ce cadre-là, les élus, du fait de leur proximité aux artistes et en relation avec des associations porteuses, sont souvent préoccupés par la place des artistes dans la

citée, réalité souvent difficile à résoudre. Les élus et les services de l'Etat, tant au plan régional que national, peuvent mieux faire converger leurs objectifs. Ainsi, nommer un chef ou renouveler son contrat, c'est établir une relation de confiance et véritablement assumer un projet, non pas l'accepter du bout des lèvres en l'abandonnant dans les faits à un professionnel. A un contrat de confiance entre l'artiste et les pouvoirs publics répond le contrat de confiance évoqué avec la population dont parlait Pierre Boulez ce matin. Le rôle de synthèse entre les différentes questions qui se posent à un orchestre, la responsabilité de la cohérence du projet d'ensemble incombent aux responsables politiques qui doivent savoir créer les conditions de ce que j'appellerais une chaîne de coopération et qui suppose aussi un nouveau type de partenariat institutionnel. Dans ce contexte, je voudrais soulever deux questions.

La première : comment penser un partage efficace et harmonieux des rôles entre les pouvoirs publics ? Nous sommes en effet dans un moment où s'il n'y a pas une clarification des responsabilités, il y aura stagnation. Chaque fois que l'on a mieux identifié des responsabilités en rapport avec la demande sociale – cela s'est toujours passé ainsi dans ce pays, et il est temps de le faire pour la musique – il est possible de donner un nouveau sens au rôle de chacun et de parier sur le développement. Les financements croisés, utiles pour le devenir des orchestres, peuvent à cet égard garantir leur développement, mais encore faut-il qu'une clarification des rôles soit rapidement engagée.

La deuxième question est celle du mode de gestion. Comment choisir le mode de gestion le plus approprié qui garantisse aux orchestres la reconnaissance pleine et entière de leurs responsabilités artistiques, avec un engagement ferme des pouvoirs publics dans le financement de cette responsabilité artistique et des missions culturelles ? Cette question est très importante car il s'agit, à la fois, de clarifier et de trouver les outils de gestion permettant la convergence des responsabilités. A cet égard, le projet "d'établissement public de coopération culturelle" peut être une réponse intéressante quand il s'agit de réunir les partenaires publics autour d'un même projet. Pour autant, c'est un outil qu'il ne faut pas chercher à imposer. Lorsque d'autres modes de gestion, je pense en particulier à "l'association loi 1901", donnent pleine-

ment satisfaction, il ne devrait pas y avoir obligation d'en changer. On observera enfin que les conseils régionaux ont confirmé, ces dernières années, leur engagement financier en matière de soutien à la production musicale. Ce n'est pas parce que les conseils régionaux sont les petits derniers du financement de la culture en France qu'il ne faut pas penser, en termes de prospective et de perspectives, au rôle futur qu'ils pourraient jouer. Ne faudrait-il pas que, à terme, les régions soient plus nettement les chefs de file pour le développement des orchestres et assument, à leur égard, une compétence de gestion partagée ? Je pose la question sans dire que c'est absolument la solution.

On sait par expérience que la clarification des responsabilités se réalise souvent au bénéfice des activités concernées et de la population. A titre d'information, le dispositif expérimental des protocoles de décentralisation culturelle, lancé par Catherine Tasca et Michel Duffour, peut être un outil intéressant. Encore faut-il, évidemment, que le spectacle lui-même y trouve sa place.

En conclusion, je dirai que la réunion de volontés nouvelles, et d'un contexte que je pense favorable, peut faire de la musique un véritable enjeu politique. Je parle là d'un enjeu pour la créativité de la nation, en particulier celle des enfants et des jeunes, un enjeu de civilisation. Je crois que cela pourra se réaliser à condition qu'on soit capable d'inventer de vraies politiques musicales dans lesquelles les orchestres, dans la diversité de leur contenu et de leurs méthodes, trouveront mieux leur place et joueront pleinement leur rôle.

Pour que la situation évolue, il faut que chacun trouve sa juste place, dans un contexte qui fasse débat et soit porté collectivement par l'ensemble de la nation.

La musique est-elle un enjeu politique ?

Des représentants des collectivités locales et de l'Etat expriment leur point de vue sur cette question capitale pour le développement et l'avenir des orchestres. Chacun s'accorde à rappeler ici que la culture est un droit constitutionnel et qu'elle figure dans la Déclaration universelle des droits de l'Homme de 1948.

Du point de vue des communes, le représentant de la FNCC appelle à un partage clair des responsabilités entre les acteurs publics, pour la réalisation des missions de formation, création, diffusion et animation. Le rôle des régions s'avère particulièrement important, notamment dans le cadre du développement européen. Les mutations du rôle de l'Etat sont également soulignées : aujourd'hui il s'agit moins de dire le droit que d'établir les liens indispensables entre acteurs culturels et collectivités publiques, dans l'esprit d'un véritable partenariat.

Présentateur :

Catherine Delcroix,
Administrateur de l'Orchestre National d'Ile de France

Rapporteur :

Anne Poursin,
Directrice générale de l'Orchestre National de Lyon

Intervenants :

Catherine Ahmadi,
Sous-directrice à la création et aux activités artistiques, DMDTS

Claude Champaud,
Représentant de l'Association des Régions de France

François de Mazières,
Président de la Fédération Nationale des Collectivités Territoriales pour la Culture

Georges-François Hirsch,
Président du Synolr

Richard Lagrange,
DRAC de la Région Midi-Pyrénées
Ivan Renar,
Sénateur du Nord

Modérateur :

Philippe Meyer,
Producteur à Radio France

Philippe Meyer

Le sujet qui nous rassemble et qui est évidemment, comme tous les sujets de tables rondes, beaucoup plus vaste que nous ne sommes capables de le traiter, est de savoir si la musique est un enjeu politique.

Un enjeu politique, cela veut dire : la musique fait-elle partie, à quel titre et à quel chef, de la vie de la cité ? Je demanderai d'abord aux élus de s'exprimer.

François de Mazières

Je répondrai en tant que représentant d'une fédération, pluraliste politiquement, et qui représente essentiellement les communes, mais également les départements et les régions. Partons des missions telles que les élus les expriment :

La première, c'est une mission de formation. Notre premier devoir aujourd'hui est de veiller à ce que tout le monde ait accès à une sensibilisation à la musique et, s'il doit aller plus loin, à une véritable formation. On n'a pas de public et pas de musiciens sans cet effort préalable. Cette mission fondamentale, par une dérive lente mais certaine, repose aujourd'hui essentiellement sur les budgets des communes. Le deuxième objectif, c'est celui de la création. Il faut à son service une politique extrêmement volontariste et qui doit être portée avec beaucoup d'énergie parce que tout le monde ne comprend pas cet objectif de la même manière. Il s'agit là d'une obligation morale que les élus doivent se donner.

La troisième mission, qui est peut-être la plus facile pour les élus, est celle de l'animation musicale de la cité. Je crois que la grande réussite de la décentralisation de ces dernières années réside dans cette espèce d'envahissement des initia-

tives. Le risque est peut-être que les deux premières missions, plus exigeantes et plus difficiles, passent derrière celle de la diffusion de la musique, qui répond à une demande formulée au quotidien.

Ivan Renar

Si nous sommes dans une période où le politique et la politique sont très décriés, les questions de culture, et plus particulièrement celle de la musique, sont des questions très politiques. Qu'est-ce que la politique ? C'est assumer son destin, ne pas le subir. Aller à un concert, c'est une question de valeur humaine et pas financière. Je me réfère toujours à la philosophie des Lumières, pour laquelle "Le pain et l'éducation sont les deux premiers besoins du peuple." Le pain à notre époque, c'est la formation et la culture, et c'est donc l'emploi. Le problème est qu'aucun des éléments des pouvoirs publics ne peut assumer, à lui seul, dans toute son ampleur, l'ensemble des dépenses culturelles et en particulier dans le domaine de la musique. Pour cette raison, en ce qui me concerne, je milite pour l'intercommunalité, pour des nouveaux partenariats qui rassemblent le département, la région, l'Etat et l'Europe. Pour que tous ensemble, nous puissions assumer mieux des dépenses qui sont à notre époque, des dépenses de civilisation.

Nous avons dit enjeu politique, c'est-à-dire enjeu de civilisation. Je crois que personne, pas même le peuple souverain, ne s'avance suffisamment sur ces questions-là. Lors des dernières élections municipales, j'ai été frappé de constater que les mots "artiste" et "création artistique", n'apparaissent que dans 0,5% des cas. Les mots "culture, culturel, politique culturelle", dans 20% des cas. Cependant, de manière contradictoire, les équipes sortantes qui ont été réélues sont, quelle que soit la couleur politique du maire, celles qui ont eu une politique culturelle ambitieuse. Pas une politique culturelle "paillettes", dispendieuse, mais une vraie politique culturelle avec des structures

professionnelles, orchestres, théâtres, musées, écoles, et aussi un travail en direction de la masse de la population. Cela montre donc qu'à notre époque, la culture correspond aussi à une forme de respect des personnes.

La population de ce pays est très adulte, très politique, au meilleur sens du terme ; une question comme la culture est perçue comme l'illustration du respect de chaque personne individuellement, même pour des gens qui ne vont pas au théâtre, au concert ou ne fréquentent pas les musées, mais qui sont très satisfaits qu'on puisse faire ce travail pour leurs enfants. Sur le plan européen, si la notion de service public faiblit, l'Europe deviendra un marché sans conscience.

Claude Champaud

Les historiens de l'humanité datent des villes de Mésopotamie le moment où le pouvoir politique a décidé de financer des activités culturelles. Depuis, sans cesse, les pouvoirs se sont considérés comme en charge de la création culturelle, probablement plus que de la diffusion culturelle. Ce n'est pas pour rien qu'ensuite les rois, les princes, les princes-évêques ont financé des orchestres.

Ils finançaient autrefois pour leur propre plaisir alors qu'aujourd'hui, ce qui est nouveau, c'est que nous finançons pour le plaisir *et* pour la libération culturelle de chaque individu, car l'accès à la culture peut-être en effet un facteur de ségrégation. En faisant ce travail, nous avons profondément l'impression de faire ce pour quoi nous avons été élus.

Je voudrais maintenant évoquer deux sujets :

Concernant le financement des différents orchestres de notre association, l'apport de l'Etat est généralement autour de 20% dans tous les orchestres cités. Mais les financeurs principaux sont, d'une part les régions, ce qui est un phénomène relativement récent, et d'autre part les villes.

Actuellement, le pouvoir quitte le niveau étatique où il avait été fixé

en France par Enguerrand de Marigny, pour le compte de Philippe le Bel. Par la suite, le pouvoir, c'est-à-dire le monarque puis la République, s'étaient institués protecteurs des arts, des lettres et de la musique. Plus tard, nous avons eu ce mouvement des villes qui ont créé des orchestres et plus récemment les régions se sont impliquées dans cette question.

Nous vivons de nos jours une période de recomposition institutionnelle et nous voyons bien que l'échelon régional sera un échelon important. C'est un échelon qui s'est développé en prenant sur les autres, sur le département bien sûr et également sur l'Etat. Se pose donc aujourd'hui le problème d'une redéfinition des missions de chacun. Je pense que l'Etat ne pourra pas faire face à ses engagements et à son devoir en ce qui concerne la diffusion et la création de la musique classique sans redistribuer ses prérogatives et sans redonner des possibilités de financement aux régions.

Philippe Meyer

Merci, Monsieur Claude Champaud. Je donne maintenant la parole à Georges-François Hirsch qui intervient en tant que président du Synolryr.

Georges-François Hirsch

Je voudrais faire un rapide survol des politiques culturelles depuis la Seconde Guerre mondiale.

Au sortir de cette période, la culture a pris en effet une place très différente dans la conscience collective de notre pays.

Seuls les partis politiques avaient des idées sur la question et en particulier le Parti Communiste qui réunissait à l'époque nombre d'intellectuels, de gens de théâtre, d'artistes... Ce sont eux qui, à travers des organisations populaires et associations de jeunesse, ont créé les premières conditions d'une véritable décentralisation et un début de démocratisation de la culture. C'est évidemment à travers le théâtre que tout cela s'est passé avec la figure essentielle de Jean Vilar. Jeanne Laurent a été, elle,

l'artisan de la décentralisation de la politique du théâtre en France. La musique était peu représentée dans ces réflexions. Elle existait néanmoins à travers les orchestres d'associations fondés et gérés par les musiciens eux-mêmes, puis par les orchestres de la radio dont la mission essentielle était, et est toujours d'ailleurs, la diffusion à l'antenne. Il n'y avait aucun orchestre en région.

Le deuxième mouvement a été dû à André Malraux, Ministre des Affaires Culturelles, figure emblématique. De cette époque date une profusion d'initiatives dont la création des Maisons de la Culture et une politique du patrimoine. Dans le domaine de la musique, André Malraux a eu la bonne idée de créer une Direction de la Musique qu'il a confiée à Marcel Landowski. Grâce au plan



Georges-François Hirsch et Claude Champaud

Landowski, nous connaissons actuellement un paysage musical avec des orchestres en région. Il a aussi permis la création de l'Orchestre de Paris qui a pris la suite de la Société des Concerts du Conservatoire. Nous héritons aujourd'hui de ce plan de Marcel Landowski depuis largement amplifié par Maurice Fleuret. C'est sur ces acquis que nous vivons toujours.

Nous bénéficions d'une panoplie qui permet beaucoup de choses en terme de décentralisation et en terme de création.

Je conclurai mon propos en rappelant que notre souhait aujourd'hui est de faire en sorte que nos institutions évoluent, que les rapports à l'intérieur de nos institutions, la politique de création et la politique

artistique évoluent. Les relations qui existent à l'heure actuelle entre son public et l'orchestre doivent également évoluer, l'orchestre devant s'intégrer davantage dans le tissu urbain et devenir un acteur de cette vie quotidienne.

Richard Lagrange

Je voudrais faire quelques remarques préalables :

Tout d'abord, quand on parle d'histoire, du rôle traditionnel des pouvoirs publics en France et des rapports entre le pouvoir et la culture, je n'oublie pas que ce droit à la culture est un droit de l'homme. Il figure en tant que tel dans le préambule de la constitution de 1946. Il figure dans la Déclaration universelle des droits de l'homme de 1948. Je crois donc que c'est à ce titre – là aussi que nous agissons tous, l'Etat évidemment en premier.



Richard Lagrange et François de Mazières

Ma deuxième observation, c'est que l'Etat, en effet, ne peut pas tout faire. Il y a aujourd'hui en France une multiplicité d'acteurs dans le domaine culturel, une multiplicité d'initiatives et le rôle des collectivités locales a été rappelé à juste titre.

Le rôle de l'Etat aujourd'hui n'est pas forcément toujours de dire le droit, d'impulser, de structurer mais c'est de travailler avec l'ensemble de ses partenaires et, en premier lieu, les collectivités locales. Ceci pour essayer de mettre en place des projets qui soient au service du public dans le cadre de cette mission qui incombe à l'ensemble des pouvoirs publics. C'est pour cela que je ne souhaite pas opposer les rôles respectifs des collectivités locales et de l'Etat.

Je suis même agréablement surpris d'entendre Monsieur de Mazières évoquer la mission pédagogique et la création dans les deux premières obligations des collectivités locales en matière culturelle. Les collectivités locales ont parfois tendance à considérer que ces missions-là relèvent plutôt de l'Etat dans le partage actuel de nos compétences. Si les financements de l'Etat ne sont pas toujours majoritaires, ils sont néanmoins déterminants, et c'est à travers ce levier budgétaire que l'on peut discuter mission pédagogique, mission de création, mission de développement des publics, avec ceux que je considère comme de véritables partenaires de ces missions.

Enfin, notre pays comprend des déséquilibres importants sur le plan culturel et l'aspect de structuration des paysages est capital. Nous devons dire sur ce sujet que nous nous heurtons pour l'instant à des difficultés très grandes d'organisation de notre territoire et de coopération entre collectivités, pour assurer les meilleures conditions de financement et de pérennisation des actions et des politiques culturelles d'une manière générale.

Catherine Ahmadi

S'agissant des orchestres, l'intervention de l'Etat est aujourd'hui relativement déséquilibrée par rapport aux collectivités territoriales. Cependant, il est après tout normal qu'après que l'Etat a joué son rôle d'impulsion, d'accompagnement, ou d'expertise, finalement, les collectivités locales remplissent leurs fonctions à leur tour.

Faut-il pour autant envisager une clarification des compétences ?

Je le rappelle, les lois de décentralisation de 1982 et suivantes ne l'ont pas fait, parce que, comme vous le souligniez Monsieur le Sénateur, la question de l'art et plus largement de la culture n'est pas aussi consensuelle que les statistiques pourraient le laisser penser.

Il me paraît que l'intervention de l'Etat, en particulier en matière de création, continue d'être un élément fondamental du paysage artistique et culturel de notre pays.

Le second point que je voulais évoquer est celui de la fonction d'orientation de l'Etat en matière artistique. N'entendez pas orientation comme une vision idéologique mais plutôt comme une attention constante et soutenue, tant à l'échelon déconcentré qu'au niveau central, à la création et à ses formes les plus émergentes.

Nous avons bien sûr beaucoup parlé d'orchestres aujourd'hui, mais je voudrais rappeler que la musique passe par beaucoup d'autres formes que la forme symphonique. Nous sommes en particulier très attentifs aussi bien à la question de l'écriture musicale, donc à la question des commandes et de l'édition des partitions, qu'à celle des différents langages musicaux, et à celle des ensembles musicaux. Pour l'Etat, la fonction d'expertise doit demeurer une fonction absolument centrale.

Philippe Meyer

Je vais de suite laisser la parole à la salle tout en me permettant néanmoins un bref intermède sur la télévision. Nous faisons comme si nous ne savions pas que les fréquences hertziennes nationales sont des biens publics. Elles appartiennent à la collectivité nationale. Elles sont concédées gratuitement à des entreprises privées ou à des sociétés nationales à la suite d'une compétition dont la loi a disposé qu'elle devait être réglée par le mieux-disant culturel. Des cahiers des charges sont établis, des engagements sont librement souscrits, dans lesquels la musique et la diffusion de la musique instrumentale, symphonique, etc., figurent. Ces engagements sont violés constamment. Qu'avons-nous fait pour qu'ils ne le soient pas ? Qu'avons-nous fait pour faire savoir que nous trouvions ces manquements à des paroles données ou ce mépris à des règles collectives, insupportables ? Je pense que la question mérite d'être au moins posée.

Georges-François Hirsch

Concernant l'audiovisuel, il est clair déjà qu'on ne fait jamais appliquer les cahiers des charges de la télévi-

sion publique et de la radio. Si les cahiers des charges étaient bien appliqués, on verrait une grande différence, car ils contiennent nombre d'obligations. On satisfait à ces obligations entre deux heures et quatre heures du matin, en diffusant donc des concerts que personne ne voit et que personne n'entend parce que généralement, après deux heures du matin, on dort. Il est clair que cela doit cesser et qu'il faudra, un jour, bien poser ces questions au Conseil Supérieur de l'Audiovisuel et à l'Etat.

Yves Sapir

(Musicien de l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, membre du SNAM-CGT)

En ce qui concerne le Syndicat des Artistes Musiciens, nous avons le souci permanent de notre place dans la société française et de nos obligations par rapport aux collectivités qui nous financent, donc par rapport aux contribuables. C'est ce que nous appelons le service public de la musique.

Beaucoup de choses restent à faire en France. Quand même, plus d'un tiers des régions n'a pas d'orchestre permanent. Sans orchestre, pas de création musicale, pas de travail en direction de tous les publics.

Nous considérons qu'une des réponses aux difficultés soulignées réside dans la permanence de l'emploi. La plupart des orchestres ne peuvent développer leurs activités que parce que des musiciens sont permanents.

Laurent Tardif

(Musicien à la Philharmonie de Lorraine, membre du SNAM-CGT) Face notamment à une proposition de loi d'Ivan Renar, visant à doter les collectivités locales d'un nouvel instrument de politique culturelle, l'Etablissement Public de Coopération Culturelle, il faut absolument intégrer des données concernant les personnels dans la réflexion qui s'ouvre aujourd'hui.

Jacques Schirrer

(Musicien à l'Orchestre National de Lille, délégué syndical du Syn-

dicat National des Enseignants et Artistes)

Je voudrais interpellier le président Renar à propos de ce projet de création d'établissement public à vocation culturelle. Nous sommes inquiets de ne pas connaître ce projet. Vous avez promis une concertation avec les différentes organisations syndicales.

Hervé Jouanneau

("La Gazette des Communes")

Je souhaite insister auprès de Monsieur Renar afin qu'il présente l'EPCC et demander à Monsieur de Mazières les commentaires que lui inspire cette proposition de loi ?

Jean-Luc Bernard

(Membre du Syndicat National des Musiciens Force Ouvrière)

Je voulais demander à Monsieur de Mazières les différences qu'il faisait entre animation et diffusion.

Ivan Renar

Les questions qui m'ont été posées directement devraient faire à elles seules l'objet d'un colloque!

Une première proposition de loi a été déposée il y a deux ans. Sur le fond, c'est celle que je vais soumettre. Nos débats au Sénat vont permettre de déboucher sur un nouveau texte qui vous sera adressé dans le cadre de la concertation dans les jours qui viennent, en même temps que je serai amené à rédiger le rapport que je dois présenter à mes collègues du Sénat, rapport que je fournirai le mercredi 6 juin, en matinée.

Il faut savoir que l'établissement public culturel fait débat à l'intérieur même du gouvernement entre le Ministère de la Culture, le Ministère de l'Intérieur et le Ministère de la Fonction Publique. Sur le fond, ce texte est une façon de sortir de la logique régalienne. Il s'agit d'élaborer un instrument de partenariat qui prenne en compte à la fois la déconcentration et la décentralisation et qui vise à offrir à la vie culturelle et artistique de notre pays un cadre qui assure sa pérennité.

Les structures culturelles concernées (entre trois cents et quatre

cents en France) sont pour l'essentiel, les Conservatoires Nationaux de Régions, les musées, les centres dramatiques, les scènes nationales et les orchestres. Il s'agit de structures dans lesquelles les collectivités locales et l'Etat sont déjà en partenariat. Il n'y aura aucun caractère obligatoire à la création d'un EPCC. Il faudra qu'un souhait majoritaire se dessine dans des collectivités locales, et nous souhaitons que l'Etat soit présent dans chacune de ces structures aux côtés des collectivités territoriales.

François de Mazières

Je réponds à deux questions dont l'une sur l'établissement public culturel. C'est une des demandes très anciennes de notre fédération : si l'on regarde quels sont les éléments juridiques dont nous disposons aujourd'hui, il y a l'association



Ivan Renar et Philippe Meyer

qui, dans sa souplesse, est un instrument extraordinaire. Ce n'est d'ailleurs pas parce qu'il existera l'établissement public culturel qu'il faudra transformer toutes les associations. Il y a ensuite la régie et la régie personnalisée ; pour cette dernière, elle n'a jamais pu être véritablement mise en pratique du fait des nombreux problèmes posés par les circulaires d'application. Le vide est aujourd'hui devenu criant : avec l'évolution de la décentralisation, chaque fois que l'on souhaite construire un projet commun entre l'Etat et les collectivités territoriales, on ne sait plus quelles structures utiliser en dehors de la structure associative, qui a ses limites, notamment en termes de garanties.

Nous sommes donc très heureux que la proposition d'Ivan Renar

vienne en débat. C'est un texte difficile car il doit concilier à la fois la protection des personnels et en même temps une souplesse du fonctionnement artistique.

Une deuxième question a été posée à propos de la distinction à opérer entre animation et diffusion. Vous avez tout fait raison, il faut être méfiant sur les termes. Même si elle est nécessaire, l'animation est une facilité. La diffusion va beaucoup plus loin, elle est beaucoup plus exigeante, mais cette politique demande l'implication de chacun, des élus comme des artistes. La diffusion veut dire aussi un travail particulier avec les écoles et une imagination adaptée au terrain.

Philippe Meyer

Merci à tous, il est 16h15 et trois minutes, nous avons donc respecté notre contrat et nous allons quitter



Georges-François Hirsch, Claude Champaud, Ivan Renar, Philippe Meyer, Catherine Ahmadi, Richard Lagrange, François de Mazières

le plateau. Souvenez-vous, c'est ce qu'on m'a dit au premier colloque auquel j'ai participé il y a très longtemps – il est vrai que c'était sur la psychiatrie – que dans les colloques, on apprend toujours beaucoup moins qu'on espère et beaucoup plus qu'on ne pense!

Discours de clôture

Il revient à la Directrice de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles au Ministère de la Culture, de clôturer deux jours de réflexion et de dialogue.

Sylvie Hubac souligne l'importance de ce premier forum qui permet de donner aux orchestres toute leur place parmi les acteurs de la culture en France, dans l'exercice des missions de création, diffusion et démocratisation de la musique.

Elle retient particulièrement le thème de la *rencontre*, qui fait l'essence du concert, et justifie les actions destinées à l'élargissement de l'audience.

Elle insiste également sur l'exemplarité de la permanence des formations françaises au service de leur personnalité artistique.

Sylvie Hubac rappelle que l'Etat articule ses attentes autour des missions artistiques, sociales et professionnelles, désormais inscrites dans les cahiers des charges établis entre les partenaires publics et les orchestres. Elle invite à réfléchir à l'avenir, c'est-à-dire à l'ouverture aux nouvelles technologies, comprises comme devant appuyer le concert vivant, vecteur d'une émotion irremplaçable.

Sylvie Hubac invite, au-delà des résultats acquis, à porter toute notre attention sur l'avenir, et notamment sur l'ouverture aux nouvelles technologies, sur les enjeux de la politique audiovisuelle, sur l'évolution du statut juridique des entreprises culturelles, et également sur l'enjeu particulier des salles et des lieux de répétition, notamment à Paris. Plutôt que de conclure, Sylvie Hubac préfère constater que les nombreux chantiers ouverts durant ces deux jours, avec la conviction de chacun, seront traités avec le plein appui des pouvoirs publics.

Remerciements

Ivan Renar

Sénateur du Nord, président de l'AFO

Nous arrivons au terme de ces deux riches journées. Nous allons entendre Madame Sylvie Hubac qui va clore nos travaux au nom de Madame Catherine Tasca retenue, comme vous le savez, au Festival de Cannes pour y aborder, dans le domaine du cinéma, des questions voisines de celles qui nous ont agités ici. Madame la Directrice, avant que vous ne preniez la parole, je dirai quelques mots car nous ne dresserons pas de conclusion – nous avons souhaité ouvrir un débat qui devra se poursuivre, et, par courtoisie républicaine, vous serez la dernière à prendre la parole.

Au nom de l'Association Française des Orchestres, je voudrais remercier tous ceux qui ont participé à ce premier forum, ceux qui ont pris la parole, qui ont rapporté exposé ou animé le débat pendant deux jours. Je voudrais remercier aussi Philippe Fanjas et son équipe, notamment Florent Girard et Laure Philippe.

Notre objectif était double ; réfléchir et échanger sur ce que nous sommes et le faire savoir. L'histoire nous dira – c'est son métier – si ces deux objectifs ont été atteints. Il reste que vous avez pu voir, rencontrer, entendre chacun des administrateurs ou des directeurs d'orchestres. Vous avez pu remarquer aussi que chaque formation s'est néanmoins effacée derrière les propos de fond. Il nous a été reproché qu'on ne les entendait pas suffisamment, mais c'était volontaire afin de permettre un vrai débat. Ce forum n'était que le premier. L'avenir est ouvert, ce colloque crée de nouvelles obligations pour l'Association Française des Orchestres. Pour la suite immédiate, nous envisageons d'organiser régulièrement des rencontres thématiques sur des sujets précis, un *Livre blanc* sur les actions éducatives des orchestres, l'édition des actes de ces deux journées. Un nouveau forum se tiendra également, en 2003 vraisemblablement, au vu d'un programme d'activités 2002 déjà particulièrement chargé.

Madame la Directrice, tous ici, nous pensons que les orchestres sont utiles. Nous allons tout faire pour faire comprendre que nous sommes indispensables, que nous ne sommes pas un

luxe ; Monsieur de Mazières, nous sommes de première nécessité, je crois que vous serez d'accord avec nous. Sur la fonction artistique d'abord, bien évidemment, je n'insiste pas. Sur la fonction sociale et pédagogique aussi, car si nous avons fidélisé un public, il nous reste toujours le grand chantier de la démocratisation. Notre ambition se veut élitaire pour tous. Nos orchestres ont fait la démonstration qu'il n'y avait pas de fatalité dans ce domaine. Nous commençons à récolter parce que nous avons beaucoup semé, et chacun des orchestres ici peut en témoigner.

Sur la décentralisation, les orchestres sont dans ce pays un nouvel outil d'aménagement du territoire, et les collectivités territoriales sont impliquées, certaines très fortement. Pour la déconcentration, je soulignerai seulement qu'il y a des DRAC et des préfets qui n'ont pas encore vu qu'ils pouvaient mieux faire avec des institutions comme les nôtres, qui ont largement atteint l'âge adulte.

Cela dit, Madame la Directrice, à nouvelles missions nouveaux moyens, pour le service des publics, pour l'intérêt de la France et pour sa place dans le monde. Nous sommes actuellement dans une intense période de débat sur les arbitrages budgétaires. Il faut que Madame Catherine Tasca sache que nous sommes à ses côtés dans les négociations, quelquefois difficiles, qu'elle doit mener ; elle ne doit pas hésiter à nous utiliser pour le plus grand bien de la politique culturelle dans ce pays. Madame la Directrice, quand vous verrez Madame la Ministre, vous l'embrasserez de notre part mais dites-lui bien de ne pas nous oublier dans ses prières. Pour notre part, nous ne l'oublierons pas dans les nôtres, je vous cède la tribune.

Discours de clôture

Sylvie Hubac

Directrice de la Musique, de la Danse,
du Théâtre et des Spectacles - Ministère de
la Culture

Monsieur le Président, cher Ivan Renar,
Mesdames, Messieurs,

Catherine Tasca m'a demandé de la représenter et de vous transmettre ses regrets de n'avoir pu être présente aujourd'hui parmi vous. Vous savez l'importance qu'elle attache à la musique et aux musiciens dans sa vie personnelle comme dans son action publique et elle aurait souhaité pouvoir vous dire personnellement tout l'intérêt qu'elle porte à vos travaux. Je lui rendrai bien sûr fidèlement compte des débats que vous avez menés et des préoccupations et projets qui sont les vôtres pour l'avenir des orchestres.

Nous voici donc parvenus au terme des deux journées de ce premier forum international consacré aux orchestres. Il a été l'occasion de réfléchir sur ce que sont les orchestres symphoniques qui ont leurs rites, leurs lieux, leurs officiants, leurs fidèles, de s'interroger sur la place qu'ils occupent dans la vie culturelle et artistique de notre pays, de questionner l'avenir, celui des musiciens, des publics, des œuvres, de la musique.

Si l'on se retourne quelques décennies en arrière sur ce qu'était le paysage symphonique français, on ne peut éviter de faire référence à la figure de Marcel Landowski qui a été à l'origine d'une véritable restructuration de notre vie musicale.

Il faut rappeler qu'en 1966, la situation de la vie musicale était dramatiquement simple: le Conservatoire National Supérieur de Paris, une quarantaine d'écoles de musique, des institutions de diffusion lyrique et symphonique asphyxiées, faiblement soutenues par les communes. Alors que la plupart des grands pays musicaux européens possédaient un orchestre permanent pour 500 000 habitants, la France en avait à peine à l'époque un pour trois millions.

Face à une situation de carence extrême, le plan Landowski apportait une réponse très volontariste et engageait l'Etat, aux côtés des collectivité

tés territoriales, à une véritable refondation des orchestres, de leurs moyens comme de leurs missions. De 1967 à 1978, dix-huit orchestres permanents ont été fondés ou restructurés, dont quatorze en région.

En 1982, Maurice Fleuret allait redéfinir la logique initiale en l'adaptant au rôle nouveau pris par les collectivités territoriales.

Largement redevable à ces actions déterminées, la vitalité des institutions symphoniques françaises s'est encore développée depuis lors.

Dans nombre de villes et de régions, les orchestres sont devenus des acteurs majeurs de la vie culturelle locale, qui font la fierté des collectivités, dans lesquels se reconnaît un public nombreux et fidèle, comme les forces économiques de régions dont ils sont souvent le porteur. Nombre d'entre eux ont acquis un rayonnement international grâce au disque et aux tournées à l'étranger.



La France, nation majeure dans l'histoire de la musique occidentale, a retrouvé son rang parmi les pays européens grâce, notamment, au développement des orchestres de région, à l'action déterminée des pouvoirs publics mais aussi, bien

sûr, et d'abord, au travail des musiciens et au talent et à l'opiniâtreté des personnalités musicales qui les ont dirigées (Jean-Claude Casadesu à Lille, Michel Plasson à Toulouse, Serge Baudo à Lyon, puis Emmanuel Krivine et aujourd'hui David Robertson, Jacques Mercier en Ile-de-France, Alain Lombard à Bordeaux, Philippe Bender à Cannes mais aussi l'Orchestre des Pays de Loire, de Strasbourg, d'Auvergne, etc.). Bientôt, deux nouveaux orchestres pourraient voir le jour, en région Centre et en Franche Comté.

De ces deux journées de travail, riches en débats, réflexions et échanges, je retiendrai trois choses: d'abord, si vous me permettez l'expression, l'émergence d'une conscience collective des orchestres qu'exprime cette manifestation; la confirmation ensuite des nombreuses attentes que suscitent les orchestres français, attentes des musiciens, des responsables des formations mais aussi des publics;

enfin la volonté collective de poser les questions de l'avenir proche, des mutations en cours et des adaptations à imaginer pour permettre à ces outils majeurs de la politique culturelle de notre pays que sont les orchestres de continuer à servir avec foi et ambition la musique.

Ce forum aura constitué une étape historique. L'initiative en revient à l'Association Française des Orchestres qui regroupe désormais l'ensemble des orchestres symphoniques et lyriques français, qui permet une concertation permanente et est un interlocuteur naturel du Ministère de la Culture.

L'Etat et les autres partenaires publics et privés des orchestres pourront désormais s'appuyer sur cet instrument de collecte d'informations sur la vie des orchestres, d'analyses et de propositions.

Cette rencontre, dont l'initiative revient à Ivan Renar qu'il faut remercier et féliciter, est l'occasion de mettre en pleine lumière l'importance qu'ont acquise les orchestres symphoniques dans notre vie musicale. Elle aura fourni les éléments d'une perception globale du rôle qu'ils tiennent dans la création musicale, la diffusion des œuvres, la démocratisation culturelle.

Au-delà de la reconnaissance de l'importance du travail accompli, qu'attendez-vous, qu'attendons-nous des orchestres aujourd'hui?

Les attentes sont multiples. Celles qui s'expriment et celles que l'on devine, qu'elles concernent par exemple le concert, sa forme, son public, qu'elles concernent l'orchestre, comme communauté de musiciens, qui est aussi une entreprise culturelle ou encore les missions que nous assignons aux orchestres.

Vous avez, à juste titre, au cours de ces journées, évoqué la place du public au regard de l'action des orchestres français. Sait-on ce que le public attend des orchestres et en retour, ce que les orchestres attendent du public? Comment s'organise cette rencontre mystérieuse autour de la musique qui prend la forme du concert, cette alchimie née de la présence physique des interprètes qu'un enregistrement pourra reproduire, comme un écho, mais non remplacer. Car la magie du concert réside dans son caractère éphémère, dans ce moment d'humanité et d'émotion – qui, lui, ne peut être dupliqué – où se ren-

contrent une œuvre, des musiciens et un public. Bien sûr la forme que prend le concert change, évolue, longtemps codifiée dans le modèle d'une sorte de rituel hérité du XIX^e siècle, elle se renouvelle. La musique s'ouvre à des lieux, à des publics nouveaux, croise les genres mais ce qui en fait l'essence, la rencontre, est intemporelle.

Ces évolutions nécessaires du "spectacle du concert", de la rencontre musicale, supposent peut-être de transgresser ou de bousculer les modèles, de se poser les questions de la sensibilisation, de la pédagogie, des politiques tarifaires, des modalités facilitées de commercialisation, de la politique de communication, d'ouverture au jeune public, des heures du concert et bien sûr de sa programmation... Je sais bien que les orchestres français n'ont pas attendu ce forum pour agir en ce sens, sinon ils ne rassembleraient pas chaque saison près de deux millions d'auditeurs (bien davantage que le public du football), mais ce sont là des thèmes qu'il faut sans cesse revisiter.

D'une façon générale, les orchestres doivent s'attacher à mieux faire connaître la richesse qu'ils représentent. Dans une société où le modèle dominant et médiatique de la consommation musicale conduit l'auditeur à privilégier des formes jetables et standardisées, il faut affirmer avec force qu'un orchestre installé dans une ville ou dans une région constitue un immense potentiel de culture, de joie et d'épanouissement personnel.

Mais un orchestre, ce n'est pas seulement le concert et la rencontre avec le public, c'est aussi une communauté engagée de musiciens.

Nos orchestres sont d'abord le lieu de travail de 2 000 musiciens permanents, petites communautés d'artistes, qui, par leur talent et leur passion, leur travail, font vivre le projet de leur formation. A l'heure où, dans d'autres domaines du spectacle vivant, on réfléchit à rétablir et à développer la notion de permanence artistique, l'économie des orchestres symphoniques, formations disposant d'effectifs stables et pérennes, paraît exemplaire.

Bâtir un orchestre qui ait un son propre, une personnalité, un public, suppose du temps en commun et donc que s'y dédient tous ceux qui le constituent.

Cette permanence nécessaire suppose un engagement fort de la part des partenaires publics financeurs des orchestres français et qui en contrepartie des moyens qu'ils attribuent – 700 MF environ en 2 000 dont 30% proviennent de l'Etat – confient à chacune des structures des missions exigeantes en termes d'activité artistique et culturelle. Elle pose aussi des questions très concrètes en termes de statuts, de conventions collectives, de carrières, de conditions de travail... Les débats de ces deux jours y ont fait référence et ont permis de mieux les entendre.

On souligne souvent que la politique des orchestres est le terrain privilégié de la collaboration entre les partenaires publics, et il vrai que rien n'aurait pu se faire sans la prise de conscience et l'élan qu'ont manifestés les collectivités territoriales qui se sont rapidement engagées de façon passionnée dans cette politique. Cette collaboration est une force pour les orchestres et doit être encore consolidée. Aujourd'hui, chacun apporte, en échange de sa contribution, l'éclairage de ses propres priorités, dûment détaillées dans les conventions d'objectifs. Ces attentes sont-elles exagérées, trop lourdes ou trop dispersées? Il faut s'interroger, mais je ne le pense pas.

Pour l'Etat, je voudrais rappeler rapidement ce qu'elles recouvrent. La mission territoriale, en général très précisément définie dans les cahiers des charges, ne doit pas être la seule approche de leur activité. Il importe de souligner aussi les trois axes de la responsabilité, artistique, sociale et professionnelle, qui retiennent plus particulièrement l'intérêt de l'Etat.

La mission artistique, avec une responsabilité sur l'ensemble du répertoire symphonique, exprime l'identité artistique de l'orchestre à travers le projet de son directeur musical. Je souhaite m'attarder un instant sur l'évolution des programmations, pour souligner et saluer les efforts qui ont déjà été faits dans ce domaine, en particulier en faveur de la création. Il est clair que le répertoire de nos orchestres a connu depuis vingt ans, grâce aux initiatives diverses (commandes, travail avec des ensembles spécialisés, initiatives telles que "Musiques nouvelles en Liberté", etc.), une évolution très marquée de leur répertoire qui permet de donner plus largement à entendre aussi la musique d'aujourd'hui. Le développement de cette orientation doit être compris comme une priorité.

La mission sociale renvoie à la responsabilité d'œuvrer non seulement en direction d'un public, mais de toute une population, en se préoccupant de ceux qui, pour des raisons sociales, économiques ou culturelles, pourraient se sentir exclus du champ de la musique symphonique. La diffusion la plus large des œuvres est aussi l'une de nos raisons d'être, la démocratisation un objectif constant.

La mission professionnelle enfin doit conduire à faire d'un orchestre, sur son territoire, une véritable ressource, encore trop peu exploitée, et amener à conclure des liens avec les autres structures de production ou de diffusion, ou préparer l'insertion professionnelle des jeunes musiciens en développant des collaborations encore plus étroites avec les établissements d'enseignement spécialisé, notamment les conservatoires nationaux de région.

Toutes ces attentes, nous ne pourrions les relever ensemble qu'en procédant à un effort d'imagination qui permette aux orchestres de garder à l'avenir la place centrale qu'ils occupent aujourd'hui dans la vie musicale, alors même que le monde culturel évolue à grande vitesse.

L'avenir immédiat, c'est d'abord le sujet de l'ouverture aux nouvelles technologies, au multimédia. En créant des sites internet, les orchestres ont déjà pris la mesure de ces évolutions qui bouleversent, de façon radicale, la façon de communiquer, de dialoguer, voire de diffuser la musique. Comme tous les acteurs culturels, les orchestres doivent s'interroger sur la meilleure façon d'adopter ces nouveaux modes pour les apprivoiser et les mettre au service de leurs missions.

Dans un domaine voisin, une vraie réflexion sur la politique audiovisuelle des orchestres doit être conduite. La radio et la télévision publiques doivent leur faire davantage de place.

L'imagination doit aussi concerner les méthodes de gestion des orchestres et le sujet de leur statut juridique, aujourd'hui partagé entre des régies, des associations, des syndicats mixtes.

C'est de ce point de vue que s'analyse le projet de créer un nouveau cadre juridique, qui concilie autonomie de gestion et transparence des responsabilités avec le partenariat entre collectivités publiques. Le Président Ivan Renar, qui est

aussi Sénateur du Nord et Président de l'Orchestre de Lille, s'est beaucoup battu pour ce projet, et j'espère qu'il pourra aboutir rapidement. Il s'agit de permettre la création d'une nouvelle catégorie d'établissements publics qui pourraient constituer un cadre simple, efficace et adapté pour les grandes institutions culturelles marquées par le principe de coopération entre les collectivités publiques. Ce nouveau statut me paraît particulièrement adapté pour nos orchestres. En effet, l'unification de leur statut juridique est une question centrale pour ce qui concerne la situation professionnelle des personnels, la gestion de la carrière des musiciens, l'application de dispositifs conventionnels clairs et l'organisation interne de ces entreprises de spectacles.

Le travail actuellement conduit par le Synolry et les organisations syndicales de musiciens, pour négocier une annexe adaptée aux orchestres dans la convention collective des entreprises artistiques et culturelles, illustrent les efforts qui sont nécessaires pour construire dans le contexte actuel un cadre commun.

L'imagination doit aussi s'attacher à la question du développement de la diffusion des orchestres français, de leur présence sur le territoire.

Les orchestres français, à de rares exceptions près, ne disposent pas de salles de concert dont ils assureraient eux-mêmes l'exploitation (certains d'entre eux rencontrent même des difficultés pour s'assurer de lieux de répétition réguliers). Outre le fait que cette situation nuit à leur identité, elle les rend dépendants pour leur diffusion des infrastructures qui veulent bien les accueillir. Même si des progrès ont été réalisés au cours des dernières années pour inciter les grands réseaux publics de diffusion à ouvrir plus largement leurs portes au domaine symphonique, il reste que les orchestres se heurtent encore souvent aux logiques économiques qui gouvernent les décisions des responsables de ces établissements. Des idées neuves doivent donc être encore recherchées pour que, par exemple, les tournées puissent être organisées de façon plus aisée.

Encore faut-il que les salles adaptées au concert existent en nombre suffisant. Même si, là encore, des progrès importants ont été réalisés en partenariat entre l'Etat et les collectivités territoriales, par exemple à Lyon, à Montpellier, à Nantes, à Dijon, et si d'autres projets sont en

préparation, à Poitiers notamment, l'équipement du territoire en lieux d'accueil dignes des artistes et du public reste un sujet de préoccupation pour le développement de la vie symphonique.

A Paris, comme vous le savez, l'Etat a mis à l'étude la réalisation d'une grande salle de concert, d'un grand auditorium qui devrait trouver sa place sur le site de La Villette. Il a vocation à s'inscrire au cœur d'un dispositif favorisant le brassage des pratiques et des styles musicaux savants ou populaires. Grâce à son installation dans le cadre de la Cité de la Musique, il se nourrira d'une intense activité de formation, d'initiation et de documentation qui fera écho à sa programmation. Lieu d'ancrage de grandes formations parisiennes et d'accueil pour les orchestres régionaux et internationaux, il constituera l'outil symbolique des ambitions d'une politique tournée vers le XXI^e siècle.

"L'ineptie c'est conclure" disait Flaubert, et les enjeux évoqués au cours de ces deux journées sont si importants, si déterminants pour la vie musicale de demain, qu'ils n'appellent pas une conclusion, mais l'invitation à s'engager sur les nouveaux chantiers que vous avez définis.

Les orchestres, nous l'avons tous rappelé, ont désormais une histoire suffisamment forte dans notre société pour se confronter sans complexes aux défis du futur. Ne leur font défaut ni la qualité, ni la volonté, ni l'énergie. Ils peuvent compter sur l'appui entier des pouvoirs publics pour les accompagner dans leurs projets d'avenir.

Dans l'interview qu'il donne cette semaine au journal "Télérama", à l'occasion de la sortie de son dernier film "Eloge de l'amour", Jean-Luc Godard dit ceci: "Je reviens en arrière, mais je vais de l'avant". Cette citation me paraît bien épouser le mouvement dans lequel sont aujourd'hui inscrits nos orchestres.

Alors, pour que le XXI^e siècle soit musical comme le souhaitait hier Ivan Renar, retenons pour nos orchestres cette devise et avec eux, allons de l'avant!

Le 1^{er} forum international des orchestres français a été organisé par l'Association Française des Orchestres

Philippe Fanjas, directeur
Florent Girard, secrétaire général
Laure Philippe, chargée de production

Camille Jaubert, Chargée d'études, et avec l'assistance de
Vladimir Bauer, **Emilie Landeroin**, **Blandine Maléfant** et
Emmanuelle Redeger

Marc Blezinger et **Elisabeth Hayes**, traduction

Pierre François, recherches historiques

Demain chez vous Productions, reportages

Carole Roussel, crédit photographique,
sauf images "dialogue avec Paul Andreu": image 1: XYZ, image 2:
Antoine Buonomo et Hervé Langlais, image 3: Artefactory et
Hervé Langlais, image 4: Antoine Buonomo et Hervé Langlais, image 5:
XYZ, image 6: XYZ, image 7: Antoine Buonomo et Hervé Langlais.

Remerciements

L'Association Française des Orchestres remercie les personnalités françaises et étrangères de leur participation au 1^{er} forum international des orchestres français.

L'AFO remercie le Ministère de la Culture et de la Communication et la SACEM pour leur soutien.

La Cité de la Musique, l'Ensemble Intercontemporain, l'Ircam, l'Orchestre National d'Ile de France, l'Orchestre Symphonique de Chicago ainsi que Elisabeth Hayes, directeur de la communication de l'Orchestre Symphonique de Chicago ont contribué à la réussite de cette manifestation.



ircam
Centre
Pompidou

Association Française des Orchestres

6, rue de Châteaudun - 75009 Paris

Téléphone: 01 42 80 26 27

Télécopie: 01 42 80 26 46

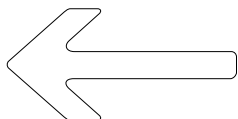
www.france-orchestres.com

Mél: afo@france-orchestres.com



3 782742 907380

DROIT D'AUTEUR
POUR QUE VIVE
LA MUSIQUE



L'Association Française des Orchestres regroupe vingt-huit orchestres, ainsi que la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles du Ministère de la Culture et le Syndicat National des Orchestres et des théâtres Lyriques subventionnés de droit privé (Synolyr). Elle est présidée par Ivan Renar, Sénateur du Nord et président de l'Orchestre National de Lille. Créée en janvier 2000, l'AFO prend la suite des structures voisines qu'ont été l'Association Nationale des Orchestres de Région, l'Association Nationale des Orchestres Français puis la Conférence Permanente des Orchestres Français.

L'AFO s'affirme comme un lieu de réflexion, de proposition et de communication sur les enjeux fondamentaux de la profession :

- Observatoire de la profession, l'AFO produit des informations statistiques sur l'activité des orchestres membres.

- Centre de ressources, l'AFO instruit des questions techniques communes aux orchestres intéressés des domaines divers tels que la fiscalité, les rémunérations, les droits d'auteurs, la diffusion des concerts en région, les actions de sensibilisation, etc.

- Porte-parole de la profession aux plans national et international, l'AFO entend contribuer à la définition des politiques culturelles.

Premier forum international des orchestres français les 16 et 17 mai 2001

Ce livre présente une synthèse, qui permet, à travers la richesse des débats, de prendre la mesure des enjeux de toute une profession.