

Mémoire

Oser une autre musique de chambre ?

Considérations sur la situation

de la musique de chambre en Suisse romande.

Barbara Minder
Louis-Favre 11
CH - 2000 Neuchâtel
+41 (0)32 730 26 33
barbara.minder@bluewin.ch

Remis le 10 juillet 2006

Évaluateurs : Jean-Yves PIDOUX et Claude FARINE

Diplôme de formation continue en gestion culturelle
organisé par les Universités de Genève et Lausanne
et l'association Artos
CGC4 : Session 2004 – 2006

MERCI à...

Claude Farine et Jean-Yves Pidoux

Ana Rodriguez, Corinne Kuenzi et les personnes à la base du CGC

Toute la bande du CGC4

Francine Chapatte, Valentin Reymond, Cornélia Venetz et Jean-Blaise Wasserfallen

Pascal Desarzens, François Gottraux, Claire-Pascale Musard et Bernard Trinchan

Adriano Giardina, Anne-Marie Cruchaud et Christine Rodeschini

Denis Charrière et Claude Grin

La communauté Linux, Gentoo, LyX, mon “ingénieur système”

L’office des bourses du canton de Neuchâtel

François-Xavier Delacoste, Jan Dobrzelewski, Francis Gafner, Hans Tschumper

Mes collègues du trio de flûtes traversières *Les Chemins de Traverse*

Christian Delafontaine, Jacques Pache, Eric Gaudibert

La Guilde de la Musique de Chambre

Le *FMIL* – Festival de musique improvisée de Lausanne

Nicolas Viatte, Pascal Dober et *Pange Lingua*

Eliane Joho, Isabelle Künzler et Christian Rossé

... et bien d’autres

Mes parents

Et Matthieu...

Ce document est disponible en ligne à l'adresse <http://barbara.lescheminsdetraverse.net>

1 Avant-propos

La musique – particulièrement la musique de chambre – que j’interprète, que j’aime aller écouter, celle que je défends en la promouvant d’une manière ou une autre, a ceci de particulier qu’elle est peu connue, qu’elle sort des sentiers battus. C’est tout naturellement que j’ai eu envie de consacrer ce mémoire à cette musique (ou plutôt ces musiques).

Un regard plus analytique pour comprendre ce qu’elle est, qui la défend et la fait connaître. Et – grand rêve – tenter de la faire aimer, de faire découvrir qu’une autre musique de chambre existe et qu’elle est injustement méconnue.

Résumé – Pour ceux qui sont pressés...

L’hypothèse de départ de ce travail suppose que ce sont souvent les mêmes formations et compositeurs qui sont programmés dans les saisons et festivals de musique de chambre en Suisse romande, alors qu’il existe beaucoup d’autres formations, compositeurs, instruments à mettre en valeur.

Se posent donc les questions suivantes : cette hypothèse est-elle partagée ? Comment dépasser ce constat ? En d’autres termes : faut-il oser une autre musique de chambre ? Si oui, comment ?

Afin de répondre à ces questions, une analyse de la situation de la musique de chambre actuelle en Suisse romande a été menée, suivie d’entretiens avec quelques programmeurs et autant de chambristes.

Ces investigations, complétées par une réflexion personnelle, ont montré que l’hypothèse est en grande part vérifiée et partagée. Elles ont également permis de proposer des pistes pour des musiques de chambre plus alternatives.

2 Buts de ce travail

Constatant de manière empirique :

1. que les festivals et saisons de concerts de Suisse romande programment pour la plus grande partie des ensembles de musique de chambre “courant dominant” ou “main stream” (quatuor à cordes, trio avec piano, éventuellement quintette à vent)
2. que ces mêmes festivals et saisons programment souvent les mêmes compositeurs “courant dominant” (Mozart, Beethoven, . . .)
3. qu’il existe un nombre considérable d’ensembles autres que “courant dominant”, ci-après nommés “alternatifs”
4. qu’il existe un immense répertoire classique (y compris jusqu’à aujourd’hui) d’autres compositeurs que ceux cités plus haut

je propose de me lancer dans l’aventure suivante :

- définir les différents termes utilisés ci-dessus
- vérifier que les constatations 1 et 2 résistent à un examen plus approfondi (par l’analyse de la programmation de musique de chambre en Suisse romande)
- m’entretenir avec des musiciens pour présenter leur avis sur le sujet : me demander pourquoi certains ensembles ne veulent pas ou n’osent pas mettre des oeuvres alternatives dans leurs programmes
- connaître les points de vue de différents programmeurs : ceux qui programment cette musique alternative et ceux qui ne le font pas ou peu. Découvrir pourquoi les programmeurs ne mettent pas plus d’ensembles ou de répertoire alternatifs à leur programme
- à partir de cette analyse et des entretiens, proposer quelques pistes concrètes à l’intention des personnes promouvant la musique de chambre.

Dans la conclusion de ce travail, j’aimerais de répondre aux questions suivantes en tenant compte de ce qui a été soulevé : peut-on, ou même faut-il, oser une autre musique de chambre ? Pourquoi et comment ?

Ce sujet est à cheval entre un questionnement artistique (définitions des différentes musiques de chambre) et un questionnement “productionnel” (faut-il ou non donner des moyens et l’occasion aux musiciens de jouer cette musique ? le public veut-il découvrir de nouvelles choses ?). En tant que musicienne et gestionnaire de la culture, ces sujets se trouvant à l’interface entre les deux domaines me passionnent beaucoup. Comment voit-on les choses depuis le côté musique ? Et depuis le côté gestionnaire ? Le but de ce travail est de donner la parole aux deux côtés, de confronter différents points de vue, complémentaires ou opposés, suivant les cas. Par cette démarche, j’aimerais pouvoir jeter des ponts entre les deux rives : connaître qui est l’autre et quel est son avis, en tenir compte pour pouvoir agir dans la même direction, à savoir la défense de la musique de chambre.

Ce mémoire est donc destiné aux personnes qui veulent en savoir plus sur la musique de chambre en Suisse romande, aux acteurs culturels qui touchent au domaine de la musique de chambre et à toute

2 Buts de ce travail

personne curieuse. Il est à noter que ce travail ne porte que sur la musique en direct, donc exclut de son analyse toute forme de musique enregistrée (radio, CD, mp3, etc.).

Avant de me lancer dans le vif du sujet, j'aimerais préciser que je n'ai pas de mandat pour ce travail. Ma propre curiosité a été titillée par une réflexion personnelle et par de nombreuses discussions qui reviennent régulièrement entre collègues sur la programmation de la musique de chambre en Suisse romande.

Pourquoi la musique de chambre ? Comme je l'ai dit en introduction à ce travail, j'ai un intérêt personnel tout particulier pour la musique de chambre. En vrac, quelques autres arguments ayant contribué à ce choix :

- la musique de chambre est un genre très courant, même s'il est peu connu : non seulement présent en salle de concerts, il a sa place dans tout événement mondain qui se respecte, dans la plupart des congrès, réceptions d'entreprises, etc. il est également très utilisé dans les musiques de films. Son avenir pourrait être grandissant : en effet, les budgets diminuant, la tendance sera de faire appel à des petits ensembles au prix raisonnable, plutôt qu'à des ensembles d'envergure où les frais explosent très vite.
- la musique classique étant souvent considérée comme une musique de spécialistes, certains pourraient estimer que mon domaine de recherche n'intéresse personne et n'a pas de débouchés. Personnellement je pense que tout un chacun peut avoir du plaisir à écouter n'importe quelle musique, sans devoir avoir des connaissances préliminaires très poussées.
- la musique de chambre peut être considérée comme parent pauvre de la musique classique en terme de reconnaissance¹. Comme je l'ai souligné ci-dessus, elle est beaucoup plus présente qu'on ne le croit. Ses budgets modestes ne jouent de plus pas forcément en sa faveur : un financeur pourra plus prendre au sérieux un projet théâtral à budget considérable qu'un "petit" projet avec quelques musiciens et peu de frais extérieurs.
- pour terminer, le "lobby des chambristes" n'est pas très fort. . . Souvent les personnes qui s'adonnent à ce genre ne le font pas à temps plein (cf. le paragraphe "Qui fait la musique de chambre" au chapitre 4). De plus, étant une musique intimiste, les personnes qui en sont passionnées ne sont pas forcément celles qui crient le plus fort pour se faire une place (actuellement on appelle cela du "manque de communication"). Je considère donc ce travail comme une occasion de donner un peu plus de place à ce genre peu connu et de donner la parole à des personnes qu'on n'entend pas tous les jours.

Forme de ce travail Tout d'abord, afin de faciliter l'analyse et sa compréhension, je propose quelques définitions préliminaires (chapitre 3) ; considérant qu'on ne peut tenter de comprendre le présent qu'en connaissant le passé, je présente une petite histoire de la musique de chambre. Dans le chapitre 4, je dresse un portrait de la musique de chambre en Suisse romande aujourd'hui. Le chapitre 5 est le "gros morceau" de ce travail : en effet, j'y présente les avis des programmeurs et des chambristes que j'ai interrogés. En conclusion à ce chapitre, je présente quelques commentaires personnels suite à la présentation de ces avis. Enfin, au chapitre 6, je tente de répondre à la question qui est à la base de ce mémoire "Faut-il oser une autre musique de chambre ?" et si oui, comment. Pour clore ce travail, j'en fais encore une petite auto-évaluation.

¹La première question que l'on pose à un musicien est "De quel orchestre faites-vous partie ?" et non "De quel ensemble faites-vous partie ?" (la seconde question étant "Et sinon, vous faites quoi dans la vie ?", mais ceci nous emmène ailleurs. . .)

Enfin une remarque quant à la rédaction de ce mémoire : tous les termes masculins peuvent également être entendus au féminin. Par souci de lisibilité, j'ai gardé la bonne vieille orthographe française, n'en déplaise à certain-e-s !

3 Définitions préliminaires

Afin de rendre la compréhension de l'analyse au chapitre 4 la plus limpide possible, je commence par quelques définitions. Elles sont basées sur la littérature d'histoire de la musique couramment utilisée.

Musique de chambre La musique de chambre est une catégorie de la musique classique occidentale. Sa particularité est d'être interprétée par un nombre restreint de musiciens et d'être purement instrumentale. Au sens actuel, ce terme englobe des compositions pour un petit nombre d'instruments solistes (généralement de 2 à 9 ou 10).

Un peu d'histoire pour en savoir plus...¹

Jusqu'à la rupture baroque (1600), seul peu de pièces sont écrites pour des ensembles instrumentaux. Ce n'est qu'au XVII^e siècle que la musique instrumentale devient une part importante de la production musicale². Comme toute musique, le genre dont il est question ici a été influencé par ce qui avait été fait auparavant, mais est un style nouveau parce que les instruments étaient jusque-là essentiellement utilisés pour accompagner la voix.

Le terme "musique de chambre" vient de l'italien – comme beaucoup de termes musicaux – *musica da camera*, par opposition à *musica da chiesa*. Cette distinction sous ce nom date du XVI^e siècle. La *musica da chiesa* était sacrée, destinée à être jouée – comme son nom l'indique – dans une église et la *musica da camera*, profane, dans une chambre, en petit comité. Souvent un mécène entretient des musiciens de chapelle pour accompagner sa pratique religieuse, et de chambre pour le divertir dans la vie de tous les jours (les mêmes musiciens peuvent d'ailleurs jouer les deux rôles). Les pièces sont des *sonata*, du verbe *sonare* (en italien toujours), jouer d'un instrument.

Durant l'époque baroque (on la fait généralement aller de 1600 à 1750 en musique) se développe de plus en plus la *sonate* : un ou deux instruments mélodiques (flûte, violon, hautbois, etc.) sont accompagnés par la basse continue, formée d'au moins un instrument harmonique (clavecin, orgue, luth, etc.) et d'un instrument mélodique grave (la viole de gambe puis le violoncelle ou le basson). Lorsque ces sonates comportent deux instruments mélodiques aigus, ce sont les fameuses *sonates en trio* : deux voix de dessus et la basse continue (au total 4 exécutants, malgré le nom trompeur !).

À la période baroque apparaît aussi la tradition de la musique pour vent en plein air (*Turmmusik*).

La musique de chambre évolue considérablement à la période classique (1750 à environ 1825). Elle devient plus bourgeoise, mais s'adresse, comme auparavant, à un petit cercle de connais-

¹Ce résumé est basé sur différents ouvrages d'histoire de la musique, en particulier [Mas85, Mic90, Tra89] ainsi que sur les notes du cours d'histoire de la musique que j'ai suivi au Conservatoire de Neuchâtel. À noter : dans tous les ouvrages que j'ai consultés, une importance prédominante est donnée aux instruments à cordes ainsi qu'au clavier.

²Dans ce travail, je ne parlerai pas de musique antérieure à 1600 parce qu'on toucherait à la musique de la Renaissance et du Moyen Âge qui entrent la plupart du temps dans une autre catégorie en terme de programmation ("saisons de musique ancienne" ou "musique du Moyen Âge").

3 Définitions préliminaires

seurs. Dès 1770, la musique se professionnalise de plus en plus (ce phénomène est lié à la difficulté croissante des pièces) et c'est au XVII^e siècle également qu'apparaissent les concerts publics et les premières "saisons" de concerts (évolution qui amènera également à l'ouverture des conservatoires à la fin du XVIII^e siècle).

Les évolutions organologiques (facture des instruments) permettent un jeu plus virtuose et font apparaître de nouveaux instruments comme la clarinette ou le pianoforte. À leur tour, les nouveaux instruments influencent l'écriture des compositeurs (c'est un peu comme en sport : on adapte le matériel pour avoir plus de performances ; ce matériel permet non seulement plus de performances mais également d'autres performances ; donc on cherche à adapter le matériel encore plus et on crée de nouveaux sports... et ainsi de suite).

Autre grand changement par rapport à la période baroque, les compositeurs fixent eux-mêmes complètement l'instrumentation de leurs pièces, donc décident clairement quel instrument doit jouer (par exemple, on ne trouve plus des pièces "pour 2 dessus et basse continue", mais une "sonate pour deux violons et pianoforte"). Découlant de ceci, la sonate baroque avec basse continue évolue vers deux formes distinctes :

- d'une part un rôle plus solistique du clavier mène au *trio avec piano* (piano, violon, violoncelle). En effet, les parties de clavier de la basse continue se mutent en "clavecin obligé" (période pré-classique, fils Bach, école de Mannheim) puis en véritable partie solistique où le violon ne fait que doubler la main droite du clavier (mélodie) et le violoncelle la main gauche (basse). En fin de période classique, on assiste à une égalisation des différentes voix.
- d'autre part, les cordes prennent leur envol seules, sans clavier. C'est le début du quatuor à cordes : Haydn est le créateur du genre [Mic90, p. 409] et compose 68 quatuors !

Ulrich Michels [Mic90, p. 413] souligne pourtant qu'il existe de nombreux compositeurs et d'autres oeuvres :

"À côté des oeuvres connues des grands maîtres, il existe une très grande quantité de musique de chambre (aussi pour guitare, harpe, etc.) écrite par des compositeurs peu connus aujourd'hui mais souvent très célèbres à l'époque, comme G.M. Cambini, F. Danzi, A. Yrowetz, F. Krommer, J.B. Krumpholtz, F. Kuhlau, F.A. Kummer, I. Pleyel, A. Rosetti, J. Schmitt, J. Vanhal, P. et A. Wratislky".

La période romantique (1825 – 1900) voit à nouveau évoluer la définition de la musique de chambre ; rien de vraiment nouveau n'est inventé durant cette période au niveau du genre, mais on voit le développement du lied (chant et piano – que je ne fais pas entrer dans la définition de la musique de chambre dans le cadre de ce mémoire), des pièces de caractère, etc.

Au niveau des formations, alors qu'on trouvait pendant la période classique une prédominance du quatuor à cordes, la musique de chambre avec piano rattrape son "retard" pendant le romantisme et devient une autre forme dominante.

Du côté des instruments à vent, les formations sont multiformes, sans formation dominante claire. Les oeuvres sont souvent des arrangements d'airs d'opéra (on n'avait pas de moyens de diffusion des oeuvres par des supports sonores, c'est donc à travers des arrangements qu'on avait accès aux musiques qu'on ne montait que rarement dans leur forme originale). Il existe un grand répertoire composé dans la seconde moitié du XIX^e siècle pour les ensembles à vent ; autant des compositeurs connus que moins connus y ont contribué.

Comme dans les autres arts, les courants nationalistes se manifestent dans la musique de chambre en intégrant des influences issues du folklore (Europe centrale et de l'est surtout).

Nous n'avons que peu de distance pour avoir une vision d'ensemble du XX^e siècle et il est difficile de savoir ce qui restera par delà les siècles. Cependant, on assiste à un mélange d'expressions (profane, spirituel, "opéra de chambre", etc.) ainsi qu'à un éclatement des formes. Au niveau des instruments, la voix est introduite dans la musique de chambre (*Le Pierrot lunaire* de Schönberg en est peut-être l'exemple le plus connu), de nouveaux instruments font leur apparition (notamment les instruments électriques) et les anciens instruments sont poussés à l'extrême de leurs

possibilités – par des sons et manières de jouer non traditionnels, l’amplification d’instruments acoustiques, la distorsion des sons par des méthodes électro-acoustiques, etc.). Les musiques extra-européennes influencent également de plus en plus la musique classique occidentale (folklore du monde, etc.).

Et aujourd’hui ? La musique de chambre fait partie du catalogue de base de la plupart des compositeurs. Soit par initiative propre, soit par commande, les compositeurs écrivent une multitude de pièces : dans des formes éclatées mais aussi dans les formes anciennes avec des influences du XX^e siècle. On voit également de plus en plus de passerelles entre les différents arts (installations, danse, mime, etc.).

Ensemble de musique de chambre Ensemble musical comportant au maximum 9 à 10 interprètes. Il n’est pas dirigé par un chef d’orchestre. Il peut avoir un chef d’attaque, responsable des départs, mais potentiellement chaque musicien est responsable de tout.

Les rôles sont distincts, souvent par la nature de l’instrument, mais ils sont égaux, avec peu de hiérarchie. Cependant, il existe plusieurs approches dans le travail musical : un ensemble peut être très “démocratique” : chacun peut dire la façon dont il interpréterait telle ou telle phrase ; ou alors c’est une personne qui prend un rôle plus “dictatorial”, qui dit aux autres comment interpréter. Cette alchimie dépend plus du rapport des musiciens entre eux que du texte musical.

Chaque partie (ou voix) est tenue par une seule personne (il y a autant de voix différentes que d’interprètes). Je profite de cette précision pour attirer l’attention sur le point suivant : il est important de ne pas confondre “ensemble de chambre” et “orchestre de chambre” : l’orchestre est très souvent dirigé par un chef d’orchestre et - surtout - les voix des cordes sont doublées (il y a plusieurs musiciens dans chaque voix, appelés “pupitres”). L’orchestre de chambre est principalement composé d’instruments à cordes (violon (2 voix), alto, violoncelle et contrebasse). Quelques instruments à vent y sont parfois ajoutés (flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, cors, ...); il est à noter que généralement les voix des vents ne sont pas doublées (solistes). Un orchestre de chambre comporte entre 12 et 35 musiciens et jouent 4 à 13 voix.

La musique de chambre étant par définition instrumentale, je laisse sciemment de côté ce qui est vocal. De plus, la musique de chambre étant un sous-ensemble de la musique dite “classique”, je n’examinerai pas la musique purement folklorique, jazz, etc. Par contre, j’évoquerai le cas des ensembles à cheval sur plusieurs styles.

Formation de musique de chambre Forme “abstraite” d’un ensemble de musique de chambre. Exemple : le *quatuor à cordes* est une formation de musique de chambre, alors que le *Quatuor Sine Nomine* est un ensemble de musique de chambre.

Musique de chambre “courant dominant”³ Musique de chambre la plus courante. Au niveau des ensembles : quatuor à cordes, quintette à vent, trio avec piano essentiellement. Pour ce qui est des compositeurs : Bach, Telemann, Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms, Schubert, Schumann, Dvořák, Chostakovitch, pour l’essentiel.

³Cette dénomination et cette définition sont personnelles.

3 Définitions préliminaires

Musique de chambre “alternative”⁴ Musique de chambre hors “courant dominant”. À savoir tous les ensembles autres que ceux cités plus haut, particulièrement ceux à vent et ceux avec percussion, guitare, harpe, accordéon, etc. Et pour les compositeurs : tous ceux dont vous ne connaissez pas encore le nom !

Saison de musique de chambre Série de concerts consacrés à la musique de chambre, programmée en général annuellement.

Festival de musique de chambre Festival consacré à la musique de chambre.

Festival programmant de la musique de chambre Festival ayant une part de programmation consacrée à la musique de chambre.

Programmate Personne responsable du choix des ensembles et oeuvres présentées dans le cadre d’une saison ou d’un festival. Il donne la ligne directrice artistique des différents concerts présentés. Il est aussi appelé “directeur artistique”.

“Chambriste”⁵ Instrumentiste faisant de la musique de chambre.

Voix (comme par exemple dans l’utilisation *canon à 3 voix*) Également nommé “partie”, ce concept désigne une “mélodie” jouant un rôle particulier dans la partition musicale : *voix de basse, voix intermédiaires, voix mélodique, voix de dessus, . . .* Une voix peut être jouée simultanément par plusieurs personnes (par exemple dans un orchestre ou un chœur), de même une personne peut jouer plusieurs voix en même temps (en particulier au clavier).

Chef d’orchestre Personne qui dirige un orchestre. Elle est responsable du répertoire et de son interprétation. Elle coordonne les différentes interventions des musiciens. La partition donne un certain nombre d’indications (hauteur, longueur, force des notes), mais laisse souvent une grande liberté d’interprétation. Durant la période baroque, les orchestres jouaient la plupart du temps sans chef ; le nombre des musiciens ayant augmenté dans les ensembles au fil de l’histoire, on a éprouvé le besoin d’ajouter un chef d’orchestre pour que tous les musiciens de l’orchestre jouent en même temps et aient les mêmes dynamiques (volume sonore).

Chef d’attaque Personne responsable d’un départ ; dans les orchestres de chambre, le chef d’attaque des cordes (premier violon, premier second violon, etc.) est responsable de son registre ou pupitre (coups d’archets, unité, etc.).

Départ Comme son nom l’indique, commencement d’une pièce ou d’une phrase musicale.

⁴Idem

⁵Ce terme utilisé parmi les musiciens ne figure pas dans le dictionnaire courant, mais par exemple dans [Per02].

Quatuor à cordes Ensemble de musique de chambre composé de deux violons (premier et deuxième violon) d'un alto et d'un violoncelle. C'est la formation classique pour laquelle il existe le plus de compositions écrites. Actuellement (et depuis plus de 200 ans), cette formation est considérée comme LA formation de musique de chambre.

Quintette à vent Formation de musique de chambre apparue pendant la période Romantique, composée d'une flûte traversière, d'un hautbois, d'une clarinette, d'un cor et d'un basson.

Le contexte général de la musique de chambre est ainsi défini ; les termes utilisés dans ce travail sont précisés et ne devraient plus porter à confusion. Je peux maintenant me pencher sur la situation de la musique de chambre en Suisse romande.

4 Analyse de la programmation de musique de chambre en Suisse romande

Ce chapitre propose un panorama de la programmation de la musique de chambre en Suisse romande. Comme annoncé plus haut, il ne tient compte que de la musique en direct.

4.1 Qui “fait” la musique de chambre aujourd’hui ?

Musiciens Pendant leurs études, les musiciens passant par les Conservatoires / Hautes Écoles de Musique (donc la majorité des musiciens classiques) se frottent à la musique de chambre. Déjà en école de musique, les enfants sont amenés à se produire pour des auditions ou animations en musique de chambre. Moyen pédagogique hors pair pour développer l’écoute, la justesse et la coordination, les petits ensembles peuvent se décliner à l’infini. Lorsque le répertoire original manque, on se rabat sur des transcriptions – que l’on trouve dans le commerce ou faites pour l’occasion.

Après leurs études, les musiciens doivent trouver leur voie : enseignement de l’instrument, orchestre, musique de chambre se combinent souvent de multiples manières, complétées par des activités parallèles (en lien avec la musique – copie de partitions, administration pour des ensembles ou des institutions proches de la musique, initiation musicale pour les enfants, enseignement de la musique à l’école, etc. – ou aussi sans lien avec la musique). Dans la mesure où il est très difficile de gagner sa vie en tant que musicien si l’on ne s’adonne qu’à une des voies citées ci-dessus (il n’y a guère que les musiciens d’orchestres professionnels qui réussissent cet exercice et les places sont plus que rares !), les musiciens complètent volontiers leur activité de concerts par de la musique de chambre.

Ainsi, les chambristes sont nombreux, mais rares sont les “chambristes purs”.

Ensembles Il existe de nombreux ensembles de musique de chambre, avec néanmoins proportionnellement peu d’ensembles fixes et à long terme. Très souvent ils se font et se défont au gré des projets. Parfois on trouve également des ensembles dits “à géométrie variable” : un noyau de musiciens se retrouve en fonction des projets (par exemple *Le NEC* - Nouvel Ensemble Contemporain, La Chaux-de-Fonds - qui selon le répertoire au programme se retrouve en petite formation de chambre ou alors en orchestre, toujours avec les mêmes musiciens).

De plus, on peut également faire le constat suivant : d’une part, il y a les ensembles connus, qui font des tournées internationales, qui jouent dans des festivals prestigieux, pour qui toutes les portes sont ouvertes en Suisse, dont les enregistrements sont produits par des grandes maisons de disques ; d’autre part, il y a les autres ensembles, qui auraient théoriquement les mêmes possibilités en Suisse mais qui doivent être très actifs pour être engagés et beaucoup lutter pour survivre. Il n’y a pas d’intermédiaire. Cela produit une sorte de hiérarchie, qui elle-même débouche sur un renforcement de l’ordre établi.

4 Analyse de la programmation de musique de chambre en Suisse romande

Ensembles programmés¹ Pour ce qui est des saisons ou séries de musique de chambre : on observe une grande majorité de quatuors à cordes, de trios avec piano (violon, violoncelle et piano), de quintettes à vent à l’affiche. Plusieurs “grandes saisons” sont mêmes spécialisées en quatuor (p. ex. *Caecilia* à Genève).

Dans les paroisses ou concerts organisés au coup par coup ainsi que dans les moments de musique “hors concert sérieux” (animations, musique de rue, etc.), on trouve une palette bien plus large d’ensembles. Des formations inhabituelles, telles que quatuors de trombones, voix et cor des alpes, violon et accordéon, etc. peuvent également se trouver au programme de lieux comme des centres culturels (d’abord consacrés à d’autres arts que la musique). Il est intéressant de voir qu’une grande partie de ces ensembles sont constitués d’instruments de la même famille.

Je constate un nombre impressionnant de préjugés dans les milieux de la musique contre certains ensembles ou instruments. On entend par exemple énormément de plaisanteries sur les altistes – un peu des violonistes ratés si l’on caricature... Or combien de fois voit-on un concert mettant en avant ce superbe instrument servi par des musiciens pas moins capables que les autres ? Autant dire jamais... Et pourtant le répertoire existe et il est beau !

Instruments représentés Une grande prédilection est accordée aux instruments à cordes ainsi qu’au piano.

Pourtant, le XX^e siècle a vu apparaître un répertoire des plus diversifiés incluant également des instruments qui jusqu’alors n’étaient que peu utilisés pour la musique de chambre : accordéon, percussion, voix, plus de vents (hautbois, cors, etc.). On ne les entend que très rarement.

4.2 Quelle musique de chambre ?

Compositeurs joués Les compositeurs joués majoritairement sont pour ainsi dire tous issus de la période classique et du romantisme. Ce sont essentiellement des compositeurs très connus : pour la période classique : Mozart, Haydn ; pour l’époque romantique : Beethoven, Brahms, Schumann, Schubert ; pour le XX^e siècle, lorsqu’il y en a, Chostakovitch. Les compositeurs suisses ne sont que rarement joués. Les compositrices sont rares voire inexistantes dans les programmes...

Le cas des ensembles à cheval sur plusieurs styles Il existe beaucoup d’ensemble actifs aux limites de la musique de chambre. Citons comme exemple le *Boulouris*⁵, spécialisé dans le tango, mais composé de musiciens issus du conservatoire. Certains spectacles humoristiques (*Les Gais Lutrins*, *Le Quatuor*, ...) ou spectacles de contes sont finalement très proches de la musique de chambre mais n’entrent que rarement dans la programmation “pure” de musique de chambre. C’est souvent dans les petits théâtres ou dans les festivals d’été qu’on a l’occasion de les entendre.

Et le contemporain dans tout ça ? La musique contemporaine² est souvent vue comme le diable en musique... alors que toute musique a été contemporaine un jour !

¹Ceci est basé sur l’étude et la comparaison des différents programmes trouvables sur internet et en version papier. La saison 2005-2006 a été privilégiée, mais les saisons 2004-2005 et 2006-2007 ont également été prises en compte, là où c’était possible.

²À noter que l’on regroupe généralement sous cette dénomination toute la musique classique composée après ~1930.

4.2 Quelle musique de chambre ?

En matière de la programmation, elle fait de plus en plus “bande à part”. On trouve un nombre assez important de saisons de musique contemporaine compte tenu de la niche à laquelle elles s’adressent – en Suisse romande on en trouve notamment à Genève, Lausanne, Fribourg et La Chaux-de-Fonds. Ces concerts s’adressent à un public autre que le public habituel de la musique classique. Il est intéressant de voir que la même tendance a été constatée partout en Europe : le public de la musique classique ne rajeunit pas ; celui de la musique contemporaine est un petit public spécialisé, jeune et qui se renouvelle.

Y a-t-il un cas “musique ancienne” ? On appelle musique ancienne, la musique classique (ou “savante occidentale”) qui date du baroque et d’avant. À la fin des années 1960, un nouveau courant d’interprétation musicale a vu le jour. Appelés familièrement “baroqueux”, les musiciens qui ont suivi ce courant se sont penchés sur les écrits de cette époque et ont tenu compte des recommandations d’interprétation faites dans ces traités. La musique ancienne a grandement été dépoussiérée, en expurgant beaucoup d’“hérésies” comme par exemple l’utilisation de clarinettes dans la musique baroque (cet instrument n’existait pas encore à l’époque). La révolution s’est faite autant dans les instruments (réapparition de quelques instruments oubliés ou réservés à des spécialistes amateurs de “vieilleries”), que dans le phrasé (on a redécouvert la rhétorique musicale, ...). Très controversé pendant longtemps, ce courant musical a grandement influencé toute l’interprétation. Des clans sont vite apparus et subsistent encore en partie. Toute la question étant autour de : “Peut-on jouer de la musique ancienne sur des instruments modernes ?” “Faut-il rester à ces vieilles choses, ne doit-on pas passer à maintenant et vivre avec son temps et jouer la musique baroque avec l’organologie actuelle ?”. Je ne veux ici aucunement prendre parti pour l’une ou l’autre de ces démarches qui sont des choix d’interprétation libre à chaque musicien, mais j’aimerais faire remarquer que cette révolution a eu le mérite d’avoir “secoué le cocotier” et posé des questions importantes et intelligentes. Et je pense que l’on n’aborde plus la musique de la même manière depuis lors, y compris la musique plus récente.

Pionniers dans les années 1970 à 1990, les baroqueux sont devenus monnaie courante à la fin des années 90 et au début des années 2000. L’enseignement a également été modifié (les élèves professionnels actuels peuvent se spécialiser au sein-même des conservatoires en instruments anciens (violon baroque, traverso, etc.)). Comme souvent, l’avant-garde s’est institutionnalisée !

Dans les saisons, on a assisté en parallèle à l’éclosion des séries de concerts de musique ancienne, à la suite des pionniers. Ces saisons sont devenues courantes. Il y en a de nombreuses en Suisse romande, ainsi que plusieurs festivals. Il est de plus en plus “de bon ton” de visiter ce genre d’événements.

La musique improvisée Très courante jusqu’à l’apparition des conservatoires pour tous les instruments, la musique improvisée a disparu de la pratique habituelle des musiciens à quelques exceptions près, tels que les organistes. Peu à peu, à l’initiative du renouveau de la musique ancienne ainsi que par des influences du jazz et d’autres musiques improvisées extra-européennes, l’improvisation retrouve dans le dernier quart du XX^e siècle une plus grande place. Il est pourtant encore très rare d’entendre des musiques improvisées en concert de musique de chambre. Citons en Suisse romande, le *FMIL* - Festival de musique improvisée de Lausanne - qui attire chaque année un nombre croissant de musiciens à ses cours ainsi qu’un public friand de concerts présentant des aspects insolites.

4.3 Dans quels lieux, structures ?

Par son caractère intimiste, la musique de chambre est souvent programmée dans de petits lieux : églises, salles communales de taille moyenne, salles de châteaux, salons, etc. Viennent s'ajouter à cela des salles comme l'auditorium Stravinski de Montreux dont l'acoustique, malgré la grande taille de la salle, se prête au volume sonore de la musique de chambre. Les endroits sont très nombreux et il est "facile" de programmer de la musique de chambre parce qu'elle est plus légère dans son infrastructure, et donc moins chère, qu'un ensemble plus grand (orchestre de chambre ou même symphonique).

Les concerts peuvent être organisés dans différents cadres³ :

"Saisons" Ce sont des séries de concerts avec le plus souvent entre trois et dix concerts par an.

Les concerts se concentrent essentiellement sur la période allant d'octobre à mai. Les saisons peuvent être organisées :

- par des associations *ad hoc* (*Guilde de la Musique de Chambre*, 5 villages du canton de Vaud)
- par un amateur éclairé (*Les concerts à la Goulue*, à St-Légier)
- par des paroisses (*Les Concerts de Notre-Dame*, Vevey) ou alors des associations "filles" de paroisses (*Clé de Voûte*, La Tour de Peilz)
- par des institutions (*Les jeudis du Conservatoire* à Neuchâtel) ou également des associations filles (*Saison de l'Association des Amis du Conservatoire de Neuchâtel* qui organise des concerts pour alimenter un fond de bourse pour les étudiants professionnels du Conservatoire de Neuchâtel).

Plusieurs saisons ont une programmation mixte, mêlant également des orchestres : c'est le cas par exemple pour *La Société des concerts* de Fribourg.

Festivals Il n'y a que peu de festivals proprement tournés vers la musique de chambre (comme le *Festival Sine Nomine* à Lausanne par exemple). Ce sont souvent des festivals plus larges qui comportent un volet musique de chambre (par exemple *La Schubertiade d'Espace 2* tous les deux ans le premier week-end de septembre consacré à la musique de chambre, la musique chorale ainsi que la musique orchestrale ou le *Festival de la Cité* ayant lieu début juillet tous les ans à Lausanne qui est un festival pluridisciplinaire) .

Concerts indépendants Organisés au coup par coup au gré des envies, ces concerts voient le jour grâce à l'initiative de musiciens ou de mélomanes. Ils représentent la majorité des concerts hors grands centres, où il n'y a pas forcément assez de demande pour des concerts réguliers.

De manière générale, il y a de nombreuses opportunités de concert en Suisse. De plus, il est possible d'organiser ses propres concerts en louant une salle et en faisant sa propre publicité. Il est également possible d'amener des concerts dans des lieux d'où les personnes ne peuvent pas sortir (hôpitaux, établissements médico-sociaux, prisons, etc.) ou de faire des représentations scolaires. Il y a un grand marché de prestations dans des réceptions privées (entreprises, vernissages, dîners de famille, etc.) ou dans des offices religieux (mariages, enterrements, offices de Noël, etc.).

³Pour chaque cadre, je propose un exemple tiré au hasard illustrant bien mon propos ; que personne ne se sente vexé de ne pas être cité ici !

4.4 Qui sont les programmeurs ?

Il n'y a pas forcément un programmeur, mais c'est souvent un comité ou un groupe de personnes qui choisit les interprètes et les programmes.

Dans les paroisses, les membres du conseil de paroisse sont généralement très contents de recevoir des propositions de concerts venant de musiciens ; c'est l'occasion de faire vivre autrement leur lieu de culte. Ils mettent une énorme énergie bénévole pour mener à bien ces concerts.

Les programmeurs, lorsqu'il s'agit d'une personne en particulier et non d'un groupe de personnes, sont le plus souvent soit des musiciens actifs, soit des musiciens ayant terminé leur carrière active ou ayant changé de trajectoire professionnelle, soit des mélomanes, souvent eux-mêmes aussi musiciens amateurs. Comme dans la plupart des domaines culturels, le réseau et les contacts sont des facteurs essentiels pour la bonne marche d'une activité. Le fait d'être introduit dans le milieu musical par la pratique est un grand atout pour un programmeur.

Dans les théâtres qui programment de la musique, on trouve soit des programmeurs qui s'occupent de tous les genres, soit, comme c'est le cas à *L'Octogone* de Pully, la direction construit la programmation de la saison musicale de la manière suivante : en ce qui concerne les musiques actuelles et le jazz, elle délègue la programmation à un agent extérieur ; pour le domaine classique, elle collabore avec une association qui programme de la musique de chambre, *Pour L'Art & Le Lutrin*.

4.5 Quels publics ?

Sans vouloir m'appesantir longuement sur le public – ceci pourrait faire l'objet d'une étude en soi – je remarque (sans chiffres à l'appui et de manière intuitive) que le public est extrêmement varié. Étant très "transportable", la musique de chambre est souvent apportée au public par des événements un peu en marge des concerts : anniversaires, mariages, événements mondains ou d'entreprises, dans lesquels on prévoit volontiers un divertissement musical. Parfois très apprécié, parfois ressenti par les participants comme une chose imposée, c'est une manière très courante de toucher un public autre que celui qui va habituellement au concert classique.

De manière intuitive également, il me semble qu'on peut dégager pour le public qui va écouter des concerts institutionnalisés de musique de chambre les mêmes tendances que pour le public de la musique classique en général : un public de plus en plus âgé, majoritairement féminin, une classe sociale plutôt élevée. Certaines séries me donnent même l'impression de cultiver le "voir et être vu". Par contre, les concerts plus informels attirent également un public plus jeune.

Le contexte de la musique de chambre en Suisse romande étant défini, il est maintenant possible de passer au coeur de ce travail et de découvrir les points de vue de quelques-uns de ses acteurs.

5 Entretiens

5.1 Présentation de la démarche

Afin de comprendre le pourquoi de l'état actuel de la programmation de la musique de chambre en Suisse romande, j'ai pris contact avec dix personnes actives dans ce domaine. J'ai fait le choix de discuter avec des organisateurs de concert (programmeurs) et des musiciens qui s'adonnent à la musique de chambre (chambristes). Sur les dix contacts que j'ai pris, huit ont abouti à une rencontre. J'ai enregistré les discussions que nous avons eues afin de retranscrire le plus fidèlement possible les propos de mes interlocuteurs. Les points 5.3 et 5.4 ci-dessous sont basés sur ces 15 heures d'enregistrement.

Avant de rencontrer ces personnes, j'ai dressé une liste de questions par lesquelles je voulais passer lors de l'entretien (en annexe 7.2). Ces questions n'ont pas toutes été posées telles quelles à tout le monde (horizon différent de chacun oblige) ; nous avons plutôt eu des discussions guidées, passant par les points essentiels que je voulais aborder. Mes questions ou points abordés ont très vite évolué au fil des discussions ; je ne pouvais plus poser une question à la cinquième personne de la même manière que je l'avais fait à la première. Mes questions et nos discussions ont donc évolué en parallèle à ma réflexion personnelle. Dans ce sens-là, ma démarche n'est pas "scientifique" ; mais elle a permis d'aborder des points avec les dernières personnes que je n'étais pas en mesure d'aborder avec mes premières rencontres.

Le chapitre sera articulé de la manière suivante : après la présentation de mes interlocuteurs en 5.2, j'expose en 5.3 les points de vue des programmeurs en les regroupant par thèmes et en 5.4 ceux des chambristes. Dans ces deux sections, figurent les citations de manière assez "brute", sans forcément beaucoup de commentaires entre deux. Lorsque je mets plusieurs phrases séparées par des guillemets, les phrases ne s'enchaînent pas forcément à la suite et sont à prendre indépendamment. Les citations sont volontairement laissées en langage assez parlé afin de ne pas dénaturer le propos de mes interlocuteurs (malheureusement je n'arrive pas à retranscrire le panel coloré d'accents locaux que j'ai entendu !). À la fin de ce chapitre, j'intègre quelques commentaires personnels inspirés par les entretiens.

Cette démarche me paraît intéressante en raison de la multiplicité des points de vue : comment un programmeur voit-il un sujet, comment un chambriste le voit ? Pour mon évolution personnelle liée à ce travail, il m'a paru important de faire l'effort de me "mettre dans la peau" de programmeurs.

Dans ces entretiens, nous avons abordé une multitude de sujets en marge de la problématique même de ce travail. Malgré cela, j'ai fait le choix d'en faire part dans les sections ci-dessous ; en effet, ces thèmes m'ont fait réfléchir plus globalement au problème et ont fait mûrir ma réflexion autour de la problématique précise.

5 Entretiens

Choix des personnes interrogées

En fonction de la présentation du terrain lié à la musique de chambre en Suisse romande, j'ai pris les critères suivants pour le choix de mes interlocuteurs :

Programmateurs

- toucher une majorité de la Suisse romande
- toucher au contemporain et à la musique ancienne
- programmeurs professionnels du milieu de la musique ainsi que des non professionnels
- saisons et festivals
- personnes à double casquette (musiciens et programmeurs)
- programmation essentiellement alternative, courant dominant ou les deux.

Chambristes

- toucher la majorité de la Suisse romande
- toucher au contemporain et à la musique ancienne
- chambristes, tous musiciens professionnels qui vivent de la musique
- personnes à double casquette (jouant dans différents ensembles)
- équilibre entre courant dominant, alternatif et les deux, tant pour les instruments, les ensembles que le répertoire.

5.2 Personnes interrogées

5.2.1 Programmeurs

Jean-Blaise Wasserfallen - *Pour L'Art & Le Lutrin*, Pully (VD)

Jean-Blaise Wasserfallen est président du comité de *Pour L'Art & Le Lutrin*. Il en était spectateur depuis les années 80 ; puis il est entré dans le comité d'organisation et depuis 1996 il a repris la présidence de cette saison à la suite de Charles Mahaim. Il est médecin et travaille au CHUV à Lausanne ; il joue de la flûte traversière.

Pour L'Art & Le Lutrin – né de la fusion de deux saisons fondées respectivement en 1952 et 1977 – est une saison qui se consacre essentiellement à la musique de chambre et principalement au quatuor, avec de régulières digressions soit par des formations autres, soit par du répertoire plus contemporain. Les huit concerts (en deux cycles) ont lieu entre octobre et avril à *L'Octogone* de Pully, le mardi à 20h30.

Francine Chapatte - *Jeunesses Musicales d'Ajoie*, Porrentruy (JU)

Francine Chapatte est présidente des *Jeunesses Musicales d'Ajoie*, à Porrentruy. Musicienne par passion, elle a suivi des cours de flûte à bec à Genève, dans ce qui est devenu le *CMA*, Centre de Musique ancienne. Après une licence ès lettres, elle s'est installée à Porrentruy où elle enseigne la musique et la flûte à bec dans les écoles primaires.

Les *Jeunesses Musicales d'Ajoie* sont une branche des *Jeunesses Musicales de Suisse*. Elles organisent six concerts par saison consacrés à la musique ancienne essentiellement, tout en se permettant quelques digressions vers la musique plus récente.

Valentin Reymond - Les Jardins Musicaux, Cernier (NE)

Valentin Reymond est directeur artistique des *Jardins Musicaux* à Cernier. Chef d'orchestre, il a une intense activité qui va bien au delà de nos frontières.

Les *Jardins Musicaux* ont été créés en 1997 dans le site de Cernier, où se trouve l'école neuchâteloise des métiers liés à la terre. Le festival a lieu la dernière quinzaine d'août, la programmation est orchestrale et présente de petits ensembles, parfois des opéras ; le répertoire est constitué en grande partie de musique du XX^e siècle, de créations et de musique suisse. Les concerts ont lieu dans la "Grange aux concerts" ; il n'est pas rare d'entendre un hennissement au milieu d'un concert !

Cornélia Venetz - Charrat Muse, Charrat (VS)

Cornélia Venetz est pianiste et enseigne au Conservatoire de Sion ; elle-même active dans la musique de chambre, elle programme des concerts de musique de chambre, notamment dans le cadre de la salle *Charrat Muse*, dans sa maison à Charrat. Elle met à disposition cette salle de 70 personnes aux musiciens qui ont envie de faire un concert dans ce lieu.

Confrontation aux critères de choix présentés plus haut :

- toucher une majorité de la Suisse romande : dans les faits JU, NE, VD et VS
- toucher au contemporain et à la musique ancienne : *Les Jardins Musicaux* Cernier, pour le contemporain et les *Jeunesses Musicales d'Ajoie*, pour la musique ancienne
- programmeurs professionnels du milieu de la musique et non professionnels : 2 musiciens professionnels, 2 musiciens amateurs
- saisons et festivals : 3 saisons et 1 festival ; le contact avec une personne liée à un festival d'arts mixtes n'a pas abouti à une entrevue ; quelques considérations ont été échangées avec François Gottraux à propos du *Festival Sine Nomine*
- personnes à double casquette (musiciens et programmeurs) : toutes le sont
- programmation essentiellement alternative, courant dominant ou les deux : 1 alternatif, 1 courant dominant, 2 les deux à la fois.

5.2.2 Chambristes

Pascal Desarzens

Pascal Desarzens est violoncelliste. Chambriste très actif, il fait partie notamment du *Trio A Piacere* ainsi que de *Graves Tendresses*. Depuis de nombreuses années, il poursuit une réflexion sur le concept du concert classique ; compositeur et improvisateur, il met en lien sa musique avec des spectacles de danse ou de théâtre ; il a conçu un "concert olfactif" en collaboration avec une chimiste.

5 Entretiens

François Gottraux

François Gottraux est le second violon du *Quatuor Sine Nomine*. Il enseigne au Conservatoire de Lausanne. Le *Quatuor Sine Nomine* a été fondé en 1975 par quatre étudiants, puis s’est professionnalisé et a gagné en 1985 le prix d’Évian. Depuis, il mène une intense activité de concert bien au-delà de nos frontières.

Claire-Pascale Musard

Claire-Pascale Musard est hautboïste et joue également du cor anglais ainsi que du hautbois baroque. Elle partage son temps entre l’activité orchestrale, l’enseignement et la musique de chambre. Elle fait partie du quatuor à vent *À bout de souffle!* (flûte, hautbois, clarinette et basson) et joue régulièrement avec l’organiste Martin Kasperek ; elle est également membre du *NEC* (le Nouvel Ensemble Contemporain, La Chaux-de-Fonds).

Bernard Trinchan

Bernard Trinchan joue des gros cuivres (euphonium, trombone, tuba, serpent). Avec un pied dans le jazz et un pied dans le classique, il aime faire des passerelles entre les différents styles. Il fait entre autre partie du quatuor de tuba *Dites-le moi Tuba*. Celui-ci existe depuis 1991, son répertoire est des plus éclectiques et comprend tout aussi bien de la musique ancienne, classique, romantique, contemporaine, de variété que du jazz.

Confrontation aux critères de choix présentés plus haut :

- toucher la majorité de la Suisse romande : les 4 musiciens sont actifs dans toute la Suisse romande et au-delà (reste de la Suisse et étranger)
- toucher au contemporain et à la musique ancienne : tous le font
- chambristes, tous musiciens professionnels qui vivent de la musique : c’est le cas pour tous, leurs activités sont bien plus larges que la musique de chambre
- personnes à double casquette (jouant dans différents ensembles) : seul 1 musicien ne fait partie que d’un ensemble, tous les autres sont dans de nombreux ensembles différents ¹
- équilibre entre courant dominant, alternatif et les deux, tant pour les instruments, les ensembles que le répertoire : 2 alternatifs, 1 courant dominant, 1 les deux. J’avais pris contact avec une pianiste de Berne, mais cela n’a pas mené à une entrevue, faute de temps.

5.3 L’avis des programmeurs

5.3.1 Programmation

Avec chaque programmeur, nous avons abordé la question “Comment faites-vous votre programmation ?” Nous constatons trois catégories de réponses :

¹Il est très rare qu’un musicien ne fasse partie que d’un seul ensemble. Concernant l’activité des musiciens en Suisse, il est intéressant de consulter [PMM04].

Choix par le comité À Pour L'Art & Le Lutrin et les Jeunesses Musicales d'Ajoie, le comité décide *in corpore* de la programmation. À Porrentruy, la programmation est cependant essentiellement proposée par le caissier et la présidente du comité. Ceci est dû au fait que le reste du comité est “moins fidèle”, donc change plus souvent. Ensuite, chaque membre du comité assume le suivi d'un concert : contacts, publicité, presse, etc. Le choix se fait souvent en fonction de la sensibilité, de manière assez intuitive : “Le choix est très intuitif, nous n'avons pas de critères objectifs. Je trouve que c'est très sympa de fonctionner ainsi, parce qu'on est très rarement déçu !”. “Il est arrivé que des gens me téléphonent et qu'au contact on devine que ce sont de très bons musiciens, à la manière dont ils parlent de la musique.” (F. Chapatte)

De son côté, Pour L'Art & Le Lutrin fonctionne très différemment : “Pour ne pas avoir trop de surprises, nous avons comme politique d'aller écouter les ensembles que l'on pressent, ou que l'on nous propose, une fois en concert avant que nous les engagions dans notre cycle”. “On a une niche, donc on peut très bien expliquer “Ce n'est pas notre créneau”, et ma foi, il faut assumer cela. J'aime bien avoir le comité derrière, cela me permet de dire que ce n'est pas moi qui ai pris la décision tout seul. Et ça, c'est un problème qu'a rencontré Charles Mahaim – que je vais probablement rencontrer avec le temps – c'est que les ensembles, comme toute organisation, ont une phase ascendante, une phase d'apogée et une phase de déclin. Et les artistes, c'est comme les sportifs, ils jouent parfois la saison de trop. Et nous avons des ensembles qui étaient liés à Charles Mahaim de manière extra-professionnelle et qui revenaient régulièrement et c'était difficile de dire non. Et c'est pour ça que moi, j'ai besoin de mon comité pour m'aider à dire non.” (J.-B. Wasserfallen)

Choix par le directeur artistique Aux Jardins Musicaux de Cernier, c'est Valentin Reymond qui fait personnellement la programmation. Étant lui-même interprète très actif dans le festival en tant que chef d'orchestre, il programme des oeuvres qu'il produira lui-même et d'autres qu'il fera interpréter par d'autres ; “La même oeuvre, que ce soit moi qui l'interprète ou non, je l'entends avant, et j'ai envie que ce soit interprété, même si c'est quelqu'un d'autre, comme je le ferais moi.” (V. Reymond)

Choix par le hasard Toute autre manière de fonctionner à Charrat Muse : “Ce sont les musiciens, des professionnels, qui prennent contact avec nous. Le seul critère est une question d'acoustique de la salle. Les cuivre par exemple n'entrent pas en ligne de compte. C'est souvent sur un coup de foudre des artistes pour la salle. Les artistes qui viennent chez nous sont souvent de la région ou ont un lien avec le Valais. C'est par bouche à oreille que ça passe. Un jour quelqu'un a enregistré dans notre salle ; ensuite l'information s'est diffusée et nous avons même une maison d'édition de Paris qui nous a demandé s'ils pouvaient venir enregistrer. Ils sont déjà venus plusieurs fois. C'est drôle qu'une maison de Paris vienne enregistrer dans un petit village du Valais ! De plus, c'est presque devenu une tradition que les étudiants de la Haute École de Musique du Valais puissent “rôder” leur récital d'examen en public chez nous. Nous laissons venir, nous n'avons pas le temps de chercher des artistes. Notre saison comporte six à sept concerts entre septembre et mai. Nous nous occupons de l'organisation pratique et les artistes peuvent prendre les rentrées engendrées par le concert : à leur libre choix de faire une collecte ou une billetterie. Nos concerts sont à 80% des concerts de cordes ou piano ; le reste varie entre différentes choses à l'exclusion des cuivres (pour des raisons acoustiques). Nous recevons peu de propositions d'autres choses. Mais pour autant que l'acoustique du lieu le permette, nous acceptons volontiers autre chose.” (C. Venetz)

5 Entretiens

Les programmeurs ont ensuite répondu à la question : “Quel est votre credo, votre ligne pour la programmation ?”

Pour L'Art & Le Lutrin “Pour essayer de tenir compte des envies de tout le monde, nous essayons dans chacune des séries de mettre deux concerts de quatuor et un voire deux concerts autres. Par “autre”, on explore un certain nombre de pistes”. “Une contrainte de plus, est la contrainte de fidélité que nous avons envers le Quatuor Sine Nomine, qui est notre “local”, qu'on prend toutes les années, depuis qu'ils ont gagné le concours d'Évian².” (J.-B. Wasserfallen). C'est pourquoi ils programment une année le quatuor seul et l'autre année le quatuor avec un autre instrument (ceci à la liberté du *Quatuor Sine Nomine*). Il est à noter que les quatuors programmés sont connus internationalement.

Jeunesses Musicales d'Ajoie “Nous cherchons à avoir de réels professionnels, qui sont à toutes épreuves, des gens qui vont sublimer la musique, qui vont se mettre au service de la musique, pas des gens qui vont venir faire un show. C'est ce que nous apprécions dans la musique ancienne : les baroqueux ont vraiment de la joie à jouer ensemble, c'est très intense entre eux, ils ne se prennent pas la tête”. “En deux mots : joie et compétence. Ces deux critères, parce que le public est sensible à cela, c'est très communicatif.” (F. Chapatte)

Jardins Musicaux “Je ne me sens pas du tout programmeur de musique de chambre, je programme de la musique, je programme des oeuvres”. “Comment réaliser un moment qui a son unité, ça c'est 50% du succès, et peut-être même plus d'ailleurs”. “C'est comme dans la cuisine, si vous voulez faire de la bonne cuisine, il faut des bons produits”. “On programme ses rêves, on programme ce qu'on connaît”. “Je programme ce que j'aime et ce que je n'aime pas je ne le programme pas”. (V. Reymond)

Rôle d'un programmeur

Ceci nous a poussé à parler du rôle d'un programmeur :

La programmation est un partage : “Programmer c'est partager avec d'autres des choses qu'on aime, ce n'est pas servir la soupe parce que le public va aimer” (V. Reymond).

Ceci mène à la confiance que le public doit donner au programmeur, aux risques que celui-ci doit avoir le courage de prendre : “Un bon directeur de théâtre, c'est un directeur qui fait une programmation où les gens viennent parce que c'est lui qui a fait la programmation, ils ne savent pas ce qu'ils vont voir ; comme ça vous créez un rapport avec le public ; il ne faut pas se tromper trop souvent parce que si le public est déçu, il est déçu... C'est comme un bistrot !”. “Le festival, il a ma couleur”. “On n'est pas dans le divertissement, le divertissement c'est autre chose : on est dans une affaire commerciale, ça doit rapporter du fric. On est dans autre chose. Faire telle symphonie de Mozart parce qu'elle attire, mais qu'elle ne raconte rien, c'est de l'argent foutu par le fenêtré, ça ne sert à rien.” (V. Reymond).

Mais il n'est pas toujours facile de partager ce qu'on voudrait : “Pour obtenir une subvention, il faut avoir une salle pleine, donc on vise les valeurs sûres ! Si on avait plus de sécurité financière on prendrait plus de risques !”. “Au niveau de la musique, il n'y a plus de programmeurs en Valais. Nous

²En 1985.

5.3 L'avis des programmeurs

avons des administrateurs qui travaillent avec des agents, il n'y a pas de ligne claire. La programmation s'est perdue". "Si l'on se demande toujours "Combien ça coûte, combien ça rapporte ?" on coupe la créativité". "Les programmeurs devraient programmer une à deux découvertes par programme." (C. Venetz)

"De plus en plus, le Festival Sine Nomine est un laboratoire ; nous avons été très prudents, mais j'espère que nous le serons de moins en moins ! Par exemple nous aurons une création en 2007 ; heureusement. Je pense qu'on le pourra de plus en plus – c'est vrai qu'on a toujours peur de tout simplement ne pas pouvoir le faire au niveau des sponsors... Nous espérons avoir un sponsor plus ou moins fixe qui pourrait au moins nous assurer la vie de ça, enfin que ça ait lieu. Si ça s'avère vrai, je pense que nous pourrions alors oser un peu plus". "Nous ne passerons jamais à côté de ce qui nous fait plaisir, à ce qui fait plaisir aux gens. On essaie qu'aux premier et au dernier concert du festival nous ayons des oeuvres assez classiques, quitte à faire peut-être dedans une oeuvre plus "risquée"". "Nous essayons aussi de chercher des oeuvres qui sont moins jouées". "Dans trois ans nous ferons peut-être quelque chose qui fait que les fidèles resteront et que les autres diront "Là je ne viendrai pas". On verra !" (F. Gottraux)

Le programmeur peut pousser les musiciens à faire un répertoire nouveau pour eux : *"Nous avons fait il y a quelques années dans un autre cadre que notre salle, une programmation "4+1" : nous avons invité les quatuors à corde phares de Suisse et leur avons proposé de venir avec quelqu'un de leur choix. Nous avons eu des échos de tous les musiciens disant que ce projet leur avait fait beaucoup de bien, que ça les avait fait sortir de leur répertoire habituel." (C. Venetz)*

Importance du contexte

Nous avons abordé le fait que le lieu et le contexte dans lequel les concerts ont lieu sont très importants : *"Il faut créer des conditions pour que les gens viennent". "Des mêmes oeuvres ont été programmées à Archipel et chez nous, il n'y avait personne à Archipel, et chez nous c'était plein". "Cernier, ce n'est rien, il n'y a pas de beau château, etc. Donc il faut créer quelque chose dans un lieu". "L'adéquation entre une programmation, un lieu et son public est essentielle". "Dans les paroisses, de temps en temps il y a des choses bien, je les cours pas tous... Ça dépend d'un lieu. Quand vous êtes au Temple Allemand à La Chaux-de-Fonds, vous avez envie de faire de la musique, si vous êtes dans une église réformée construite dans les années 60, c'est triste !" (V. Raymond)*

Choix musicien, ensemble, oeuvre ?

Cela m'intéressait de savoir comment une programmation est construite ; est-ce d'abord un musicien, un ensemble ou une oeuvre qui est choisie ?

Deux cas de figure sont présents :

Musicien ou ensemble *"Nous programmons deux années à l'avance. Je suis actuellement à la sélection des ensembles de 2008-2009, et puis on leur demande d'ici Noël de nous faire trois propositions de programme, pour la saison prochaine"*³ (J.-B. Wasserfallen). Il est à noter qu'il arrive que

³Donc l'état de la programmation en juin 2006 est la suivante : 2006-2007, programmation faite ; 2007-2008, ensembles choisis, répertoire à proposer jusqu'à Noël 2006 ; 2008-2009, choix des ensembles en cours.

5 Entretiens

Pour L'Art & Le Lutrin se permette de faire un panachage entre les trois programmes proposés par les musiciens.

“C’est arrivé que nous ayons envie d’une oeuvre en particulier, et nous avons proposé à quelqu’un de le faire et qui a été d’accord. Mais c’est rare, généralement nous partons de l’ensemble et c’est lui qui nous donne le choix du répertoire”. “Il arrive qu’un musicien d’un ensemble revienne avec un autre ensemble.” (F. Chapatte)

Oeuvre *“Je pense d’abord à une oeuvre”. “Une oeuvre mène à une autre oeuvre”. “Je programme des oeuvres qui racontent”. “Beaucoup d’oeuvres trottent dans ma tête pendant des années, et tout à coup c’est le moment de la faire”. “Je réfléchis à des oeuvres et je me dis “Qui va faire quoi ?” (V. Reymond) ⁴*

5.3.2 Choix d’un ensemble

Les arguments pour le choix

Pour L'Art & Le Lutrin *“Notre souci, c’est d’offrir deux cycles si possible équilibrés, de garder le standard de qualité qu’avait atteint Charles Mahaim. C’est à dire que, compte tenu de l’offre présente et de la réputation de notre série, on peut se permettre de choisir. Et ça c’est très agréable !”. “Les séances de comité sont parfois drôles, quand je veux leur “enfiler” un instrument à vent, ils réagissent très fort, et alors le pire, c’est le quintette à vent. J’ai un bon de sortie pour un quintette à vent une fois tous les 10 ans !”. “Les pianistes du comité nous ont une fois “enfilé” un concert à deux pianos ; nous ne le referons plus pour deux raisons : l’une d’elle étant financière ; nous n’avons pas de piano nous-même et cela nous fait un surcoût de 1500.- par piano par concert, l’autre était qu’elles voulaient absolument jouer des adaptations alors que le répertoire original pour deux piano existe et est tellement beau”. “On voit une très grande différence de classe dans les interprètes, les grands quatuors pour moi c’est comme les grands conférenciers ; c’est des gens qui savent passer par dessus des petits bugs d’organisation, pour autant qu’on garde une qualité d’organisation correcte ; les petits sont ceux qui discutent tous les détails ; ceux-là, on les invite une fois et on ne les réinvite généralement pas”. Parlant des ensembles : “Nous avons nos fidèles”, ce qui est considéré comme une marque de confiance. J.-B. Wasserfallen va assez peu à des festivals ou aux concerts pour trouver des ensembles : “Nous avons notre vivier, à savoir des ensembles que nous avons à disposition ; avec cela nous pourrions facilement faire trois ou quatre saisons de suite”. Les changements d’ensemble se font à doses très faibles. “La saison 2006-2007 est pour nous typiquement une saison novatrice parce que nous ne connaissons que quatre quatuors. C’est souvent plutôt six”. “C’est aussi dans les verrées que nous avons avec les artistes après les concerts que nous construisons la saison de deux ans après.” (J.-B. Wasserfallen)*

Jeunesses Musicales d'Ajoie *Programmer le haut du panier : “Nous cherchons des gens très compétents qui sont un cran en-dessus de ce qu’on pourrait entendre si on arrive dans un concert où il y aurait collecte à la sortie”. “Nous essayons d’avoir des gens qui jouent dans toute l’Europe”. Programmer des petites formations : “J’ai constaté que les petites formations et les formations de musique ancienne avaient ce punch que n’avaient plus les musiciens de l’OSR par exemple.” (F. Chapatte)*

⁴Ceci est conditionné par le fait que V. Reymond est également interprète d’une partie de ce qu’il programme.

Jardins Musicaux *“Il faut se méfier des disques, il faut écouter les gens sans cesse, les écouter et les réécouter.”* (V. Reymond)

Offre / demande

En premier lieu, j'ai voulu savoir si la programmation était tournée vers l'offre (des musiciens) ou la demande (du public) :

Pour L'Art & Le Lutrin Lorsque J.-B. Wasserfallen reçoit des dossiers de musiciens (un à deux par semaine) : *“J'accuse réception ; si c'est, par exemple, un quintette de trombones, je leur dit que ce n'est pas tout à fait le créneau ; sinon je leur dis que notre politique est d'aller écouter au moins un concert avant de les engager, donc qu'ils doivent signaler quand ils font des concerts près de Lausanne ou du moins pas trop loin et qu'on ira les voir ; ça en élimine une bonne partie parce qu'ils ne répondent jamais... Ensuite il y a ceux qu'on va écouter et là souvent dans un sens c'est très intéressant, parce que ce n'est pas du tout le niveau ; ensuite nous leur faisons un courrier pour dire que nous ne parlons pas de la même ligue nationale.”* (J.-B. Wasserfallen)

Jardins Musicaux *“Le rôle d'un directeur artistique c'est de donner au public quelque chose. C'est pas d'aller demander au public “Qu'est-ce que vous aimez ?” ce que font la plupart des programmeurs “marketingueux” ”. “Si vous faites une programmation qu'avec les 12 disques qu'ont les gens dans leur bibliothèque, de mon point de vue, on va à l'échec, parce qu'on va à l'inintérêt, parce qu'on essaie de reconstruire-reproduire le salon des gens dans une salle de concert”. “Le comble de l'absurdité serait de faire un sondage auprès du public “Qu'est ce que vous voulez entendre ?” ”. “Une programmation qui se fait à l'audimat, on tombe dans le commerce. Et en plus elle serait ratée ; on tombe dans un domaine qui ne mérite pas la subvention.”* (V. Reymond)

Ensuite j'ai demandé aux programmeurs dans quelle mesure ils tenaient compte des suggestions du public quant à la programmation : le premier constat est que le public ne fait pas forcément de commentaires sur la programmation en tant que telle : *“Les réticences du public sont plutôt sur les choses pratiques – chauffage, chaises inconfortables, colonne qui empêche de voir – mais pas la programmation !”*. *“Ça ne m'est jamais arrivé que quelqu'un du public me demande de programmer quelque chose de particulier”*. *“J'essaie de sentir les réactions à la sortie des concerts. En fonction de cela, il arrive que nous fassions revenir des artistes, pas la saison d'après, mais la saison suivante ; et alors ce n'est pas forcément dans la même formation.”* (F. Chapatte)

“Quand quelqu'un dans le public me dit “J'aimerais bien entendre ça”, je le prends très au sérieux si ça a du sens”. *“Une programmation magnifique, sans connivence avec le public ne marchera pas...”* (V. Reymond)

Groupe local

Quelques considérations sur les groupes locaux : *“Nous avons réalisé que nous avons besoin d'un quatuor dit “local”, ça aide !”* (J.-B. Wasserfallen). En l'occurrence en programmant annuellement le *Quatuor Sine Nomine* ; *“Pour nous c'est un avantage parce qu'ils nous amènent du public, ils ont leur fans-club ; pour eux, c'est une espèce de reconnaissance”* (J.-B. Wasserfallen). Autre vision :

“Certains saisons programment des gens du coin, juste parce qu’ils les ont sous la main, c’est un peu facile !” (F. Chapatte) (il est nécessaire de préciser que F. Chapatte insiste également sur la “classe” d’un ensemble et dans ce sens là, le *Quatuor Sine Nomine*, même si c’est un ensemble local, pourrait rentrer dans cette catégorie-là).

5.3.3 Répertoire

Concernant le choix du répertoire : “Si l’oeuvre est forte, ça aide ; si l’oeuvre est faible ça n’aide pas. Après, “oeuvre forte” il faut savoir lire”. “Il m’importe qu’une oeuvre, même difficile, touche tout le monde” (V. Reymond). “Je n’aime pas les concerts tutti frutti, il doit y avoir une cohérence de temporalité ou alors un thème” (F. Chapatte). “La limite du décrochage est assez proche ; avant 1996, quand on mettait un piano à Pour l’Art, on avait 50% de places vides !” (J.-B. Wasserfallen)

Un problème surgit lorsqu’on a une programmation resserrée au niveau des formations : *Pour L’Art & Le Lutrin* a le problème que plusieurs oeuvres peuvent se marcher dessus parce que tous les ensembles sont dans même créneau. Donc le comité doit faire attention à ne pas faire de doublons.

Pour V. Reymond il est important de jouer du répertoire Suisse : “Jouer des pièces nouvelles et commander est très important, mais si on se penchait sur les compositeurs suisses, des chefs-d’oeuvres qu’on a joué une fois, mais qu’on ne joue plus jamais, se re-pencher sur le passé et se dire que cette oeuvre c’était quand même vachement intéressant”(V. Reymond). En marge de la musique de chambre, selon lui, un chef d’orchestre devrait jouer beaucoup de musique locale. Il évoque le fait que tous les directeurs artistiques des grands théâtres et opéras de Suisse sont étrangers, ce qui peut influencer la programmation et faire que le répertoire suisse est souvent omis. “La Suisse n’aime pas ses artistes, c’est une rareté, la plupart des autres pays sont fiers de leurs artistes, la Suisse a une difficulté avec ses artistes.” (V. Reymond)

Une programmation autre ?

Faut-il se permettre une programmation plus risquée, plus régionale, avec des oeuvres moins anciennes⁵ ?

J.-B. Wasserfallen “Nous avons éduqué soigneusement notre public...”. “Pour le programme 2005-2006 : certaines personnes nous ont dit qu’elles ne renouvellent pas leur abonnement car la programmation est trop moderne ; pourtant l’année passée, je ne trouvais pas assez moderne... Nous avons une marge de manoeuvre assez faible...”. “Compte tenu de la moyenne d’âge de mon public, si je demande à J.-M. Pittet de la SMC [la Société de Musique Contemporaine de Lausanne] de me programmer un ensemble d’art contemporain, je n’aurai personne.”

F. Chapatte “Il me semble qu’on a tendance à jouer et rejouer les mêmes choses. C’est clair qu’il y a des tas de choses à découvrir”. “Nous nommes plutôt dans le courant alternatif, parce que je pense que nous n’avons jamais programmé la même chose dans les 12 années où j’ai fait partie des Jeunesses Musicales d’Ajoie, la musique ancienne est de toute façon un peu en dehors.”

⁵Ceci a généralement été discuté après présentation de la thèse de ce mémoire.

V. Reymond *“C’est bien de surprendre le public, c’est pour ça que le public aime bien Les Jardins Musicaux”. “C’est beaucoup moins terrorisant que la salle de concert habituelle, dans la salle de concert où vous avez mis Bach/Beethoven/Mozart, eh bien les mélomanes – à savoir 2% de la population – ils savent, puis il y a tous les autres qui se disent “Nous, on ne connaît pas” qui sont terrorisés. Au moins, avec ma programmation c’est le 100% qui ne connaît pas !!! Et donc, c’est une vraie démocratisation”. “Il est vrai que le répertoire de quatuor à corde, y compris celui d’aujourd’hui est de tout haut de gamme”. “J’ai une grande faiblesse pour le quatuor à cordes, mais il existe 1000 autres choses, vous avez parfaitement raison”. “Les gens viendront plus facilement écouter Stockhausen que Bartok ; Bartok éveille des souvenirs d’enfance chez les gens...”. “La musique contemporaine passe mieux en direct que sur disque.”*

C. Venetz *“Des programmes peu connus éveillent la curiosité du public, c’est tout à fait prenant.”*

Présentation des oeuvres

Avec plusieurs personnes, il a été question de présentation des oeuvres ou de la programmation au public ; est-ce utile, faut-il le faire ?

“Nous aimons volontiers les présentations d’oeuvres, c’est un élan pédagogique. Les gens aiment bien entendre parler un musicien, aussi parce qu’ils se rendent compte de qui il est, et l’interprète, ça le détend aussi !” (F. Chapatte). *“Nous avons fait un truc très bien : un des membres du quatuor Artemis a présenté le Ligeti avant de le jouer, avec des petits bouts, des extraits et ça a passé vraiment super !”*(J.-B. Wasserfallen). Du côté des *Jeunesses Musicales d’Ajoie*, la saison prochaine il y aura une formule différente des concerts habituels – une sorte de mini-festival : un dimanche un concert, en milieu de semaine une conférence sur le sujet puis le dimanche suivant encore un concert, le tout avec un fil conducteur.

Autre son de cloche aux *Jardins Musicaux* : *“Je n’ai pas envie de faire des grands discours, je ne veux pas les embêter avec ça. En revanche on peut dire trois mots, pour faciliter l’écoute”. “J’aime bien trouver en quelques mots, quelque chose qui fera que le public ne sera pas largué. Ne serait ce que de dire que la pièce dure 20 minutes, au moins il sait où il en est !”. “Ce n’est pas une vulgarisation, trouver quelques mots pour que les antennes soient sorties. Je me méfie de la conférence. Un dialogue peut s’insérer entre les concerts.”* (V. Reymond)

Concernant une présentation de la programmation : *“Le rôle d’un directeur artistique est de proposer aux gens un menu, ensuite il faut les convaincre sans leur causer”. “La métaphore de repas est pas mal ; les gens qui viennent manger, ils doivent pouvoir oublier leur repas juste après, et puis ils n’ont rien à faire comment ça a été fait. C’est bon ou pas bon. C’est pas en leur expliquant comment on l’a fait, qu’on va rendre le repas meilleur.”*(V. Reymond)

5.3.4 Public

Dans nos discussions, il a inévitablement été question du public. Que ce soit de son assiduité, de ce qu’il recherche en venant au concert, comment faire venir un autre public, etc.

Le mythe du public classique vieillissant est une réalité à certains endroits : *“Mes fils disent que c’est plutôt les “Vieillesse Musicales d’Ajoie” !”* (F. Chapatte). *“Pour nos abonnés, notre saison,*

5 Entretiens

c'est l'occasion de se revoir. Avant le premier concert de la saison, les gens viennent plus tôt qu'en pleine saison. Certains abonnés nous disent "Je prends l'abonnement comme ça, ça me force à sortir de chez moi et à revoir des amis et connaissances"; le problème est que plus les années passent, moins il y en a...". "Nous avons chaque année des lettres de gens qui nous demandent de ne plus envoyer le programme à leur père, mère, oncle, etc. parce qu'ils sont maintenant dans un EMS. Ceci est quelque chose que vous n'avez pas dans un festival.". "Pour le public, nous avons fait tout ce que nous pouvions pour le renouveler : nous avons fait des offres comme par exemple offrir un abonnement à moitié prix à qui amènerait un nouvel abonné – nous avons vendu dix abonnements de plus ; nous avons fait une offre conjointe avec l'OSR (quatre concerts panachés Pour L' Art & Le Lutrin et quatre concerts panachés OSR) ; Résultat : c'était une monstre préparation parce que nous n'avions pas les mêmes prix au départ, donc c'était très compliqué ; nous avons vendu vingt-cinq de ces cycles, qui nous ont coûté bien plus que cela nous a rapporté ; du coup nous avons également perdu un certain nombre de ces abonnés, qui l'année suivante sont allés à l'OSR... aucun n'est venu de l'OSR chez nous... Nous sommes dans un créneau un peu fragile..." (J.-B. Wasserfallen)

De l'importance des têtes d'affiches : *"J'ai l'impression que les têtes d'affiches attirent ; les gens sont assez snobs, et puis quand ils connaissent ils vont venir et sinon ce sera les initiés" (F. Chapatte). "Il nous faut une locomotive pour faire marcher nos cycles." (J.-B. Wasserfallen)*

Expérience d'un public villageois : *"Nous sommes dans un petit village. Nous désirons proposer des concerts à des gens qui n'ont pas forcément la possibilité d'aller au concert. Notre publicité est axée pour les gens du village. Au début, c'était difficile de faire venir les gens, parce qu'ils avaient l'impression d'aller chez quelqu'un, même si l'entrée de la salle est indépendante de notre domicile. Nous avons réussi à fidéliser des gens qui ont vécu leur première expérience de concert chez nous !". "Ces gens écoutent sans préjugés. Pendant les verrées que nous faisons toujours après les concerts, nous recevons des avis très rafraîchissants. Ce genre d'expérience permet à certaines personnes de se faire un avis. Un jour, quelqu'un m'a dit après un concert avec des compositeurs russes du XX^e siècle : "Maintenant je sais que ce n'est pas ma tasse de thé". Cette personne l'a découvert grâce à ce concert et elle était contente". "Dans ce cadre, il n'y a aucune mondanité musicale à faire." (C. Venetz)*

La programmation influence le public qui viendra : *"Le programmeur qui fait "musique de chambre", il s'est déjà enlevé la moitié du public ! C'est de la "musique". (V. Reymond)*

Ceci nous amène à la présence, ou plutôt de l'absence, de musiciens au concert : *"Si vous n'arrivez même pas à attirer les musiciens, ça ne vous laisse aucun espoir pour les autres !" (J.-B. Wasserfallen). "Les musiciens ne vont pas au concert ; ils viennent aux Jardins Musicaux, parce qu'ils peuvent entendre des choses qu'ils n'ont pas entendues." (V. Reymond)*

Éducation / Manque d'éducation du public

Aller au concert et côtoyer des musiciens est une forme d'éducation : *"Nous avons de plus en plus d'enfants qui viennent à nos concerts. Un enfant ne peut être éveillé à la musique que par l'écoute. En plus dans un concert, il voit l'instrument et la manière dont il est joué. Il est intrigué par ce côté visuel de la musique. Notre salle étant petite il a une grande proximité avec les artistes." (C. Venetz)*

On constate également un manque de culture chez les gens : *"Parfois, je me dis que les gens sont ignares en musique, et qu'à part Beethoven, je ne sais pas si Debussy et Grieg ils connaissent". "Bach et Vivaldi ça fait tilt." (F. Chapatte)*

Et concernant l'éducation culturelle des politiques : *“Comment voulez-vous qu'un politique connaisse la culture s'il n'y a pas d'éducation culturelle !”* (C. Venetz)

Politique de prix

La politique des prix a-t-elle une influence sur l'attrait d'un concert ? *“Pour moi, la démocratisation des choses, et le fait que les gens puissent aller écouter plusieurs concerts courts, ça m'intéresse. Pour ça, il faut un prix de place bon marché”* (V. Reymond). *“Si la tendance actuelle va en s'amplifiant, les riches auront accès aux concerts, les autres seront largués. Il faut agir là contre. Notre salle n'est pas en opposition à tout ce qui se fait, mais nous sommes à contre courant, nous faisons ce que nous pouvons faire pour amener la musique à tout le monde.”* (C. Venetz)

Ceci a amené au débat sur *“collecte ou billetterie ?”* : *“Expérience faite, la collecte rapporte plus que les billets. Elle permet à des familles de venir. Elle permet aussi de faire que les gens se sentent invités au concert”*. *“La générosité des artistes et des organisateurs, génère la générosité du public pour les collectes !”* (C. Venetz). En contrepartie, les concerts à collecte souffrent parfois d'une image de *“moindre qualité”* (comme il apparaît dans la citation déjà évoquée plus haut) : *“Nous cherchons des gens très compétents qui sont un cran en-dessus de ce qu'on pourrait entendre si on arrive dans un concert où il y aurait collecte à la sortie.”* (F. Chapatte)

“Nous le faisons comme ça, si en plus ça pouvait enlever l'idée que ce qui n'est pas cher n'est pas de bonne qualité ce serait formidable !” (C. Venetz)

5.3.5 Sponsors / financeurs

Les programmeurs sont confrontés à la politique de soutien financier, que ce soit de la part des financeurs publics ou des sponsors.

Les problèmes évoqués sont :

Pour L'Art & Le Lutrín a pris contact avec des sponsors qui soutiennent l'OSR, l'OCL. Ceux-là disent qu'ils ne donnent pas à différents projets classiques, mais en réalité : “L'UBS sponsorise l'opéra, un festival, un orchestre, mais il manque une saison de musique de chambre pour avoir une palette complète pour la musique classique.” (J.-B. Wasserfallen)

“Je trouve inquiétant que ce soient de plus en plus les subventionneurs et pire les sponsors qui font du lobbying culturel. Si la culture est sauvée par les sponsors, c'est la mort de la culture.” (C. Venetz)

“Le politique est flatté s'il subventionne quelque chose de très sélectif. Cette politique n'amène rien au quotidien des gens.” (C. Venetz)

Quelques avis sont émis sur la manière dont il faudrait financer la culture :

“Oui la culture coûte cher, mais c'est justement pour cette raison qu'il devrait y avoir une idée derrière !” (C. Venetz). *“C'est important de dépenser chaque centime public, ou même privé, avec toute sa conscience professionnelle, artistique ; le bénéfice retiré n'est pas en terme de dividende/capital/action, mais c'est un dividende spirituel, une valeur”* (V. Reymond). *“Les concerts organisés à la Fondation Gianadda, ce n'est pas de la culture, leur but n'est que mondain ! De plus donner Fr 80'000.- de cachet à une chanteuse (sans parler du pianiste qui l'accompagne) pour un seul concert c'est disproportionné ! Toute subvention, tout sponsoring pour ce genre de concert est de l'argent perdu pour les artistes, l'éducation culturelle, etc. C'est là qu'une politique culturelle claire serait utile et constructive.”* (C. Venetz)

5 Entretiens

5.3.6 Presse

Il est difficile, malgré un travail constant, d'obtenir une visibilité dans les médias : *“Nous ne sommes pas forcément aidés par les médias : il n'y a plus de critiques de concerts ; on peut placer des annonces dans Le Temps, sinon nous avons un accord tacite avec Le Temps pour qu'ils annoncent nos concerts ; il n'a plus été tenu ces derniers temps... 24Heures a une meilleure écoute que Le Temps parce que ce dernier est genevois. Il est difficile d'avoir un partenariat.”* (J.-B. Wasserfallen)

“Peut-être le problème de visibilité est lié au fait que la musique de chambre est un “petit art”⁶. L'OSR a d'autres moyens que nous, du sponsoring que nous n'avons pas.” (J.-B. Wasserfallen)

La situation semble être moins difficile à Porrentruy : *“On tient compte de nous, mais nous rouspétons par exemple si la photo n'est pas assez grande ou s'il n'y a pas de photo, nous allons dans leur bureau pour discuter. C'est cyclique, une fois par saison nous devons aller râler”. J'ai voulu savoir si c'était lié au genre de culture : “Non, c'est également le cas pour le théâtre ; les activités culturelles, on veut bien en parler, pour autant qu'il n'y aie rien de mieux ; et par “mieux” on entend généralement fait divers !”* (F. Chapatte)

Il est à souligner que les *Jeunesses Musicales d'Ajoie* ont une bonne collaboration avec *Espace2* *“parce que tout se passe bien généralement et que nous avons des lieux avec de bonnes acoustiques”* (F. Chapatte). En effet, deux à trois concerts sont enregistrés par *Espace2* sur les six de la saison.

5.3.7 Liens avec les autres programmeurs

Les rapports avec les autres programmeurs ou organisateurs sont ténus, voire inexistants. On peut citer, outre la collaboration avec l'*OSR* citée plus haut pour *Pour L'Art & Le Lutrin*, une collaboration transfrontalière entre les *Jeunesses Musicales d'Ajoie* et le *Théâtre Granit* à Belfort (deux concerts avec Philippe Herreweghe, un à Porrentruy, un à Belfort ; publicité partagée dans les programmes respectifs ; proposition de transporter les gens entre les deux lieux) ou un programme papier commun entre les *Jeunesses Musicales d'Ajoie*, le *CCRP* (Centre culturel régional de Porrentruy) et *SAT* (la Société des Amis du Théâtre).

5.3.8 Coordination de l'offre culturelle

Un problème récurrent semble être le manque et même l'absence de coordination entre les différents acteurs culturels :

“Dans le Jura, il y a de plus en plus d'événements culturels, on a de la peine à aller partout. Il y a un problème de coordination entre les différents organisateurs d'événements culturels” (F. Chapatte).

“Dans le Valais, l'offre en ce moment est trop grande, les forces se dispersent. Il y a un manque flagrant de volonté de coordination entre les différents organisateurs de concerts. Ce n'est pas assez d'organiser chacun dans son coin, il faut une coordination”. “En été, il y a surabondance : nous avons une pléthore de festivals programmant de la musique de chambre. Malheureusement il y a une très mauvaise coordination, une mauvaise communication entre eux. Il devrait y avoir une coordination au niveau des offices du tourisme, penser cela dans l'offre touristique.” (C. Venetz)

⁶Kleinkunst, petits spectacles.

5.3.9 Politique culturelle en Suisse

V. Reymond évoque le problème du soutien financier en Suisse qui est essentiellement municipal (relevant également que les *“banlieues aisées comme Cologny ne participent pas au financement de la culture genevoise”*); il souligne : *“Les Jardins Musicaux sont un projet au niveau cantonal. Les villes ne donnent pas de soutien. C’est nouveau.”* (V. Reymond)

Il y a une claire demande de politique culturelle donnant un cadre précis : *“Nous souffrons en Suisse d’une absence de politique culturelle. La politique culturelle n’est qu’une politique de subventionnement, elle n’a aucun rôle de mettre les forces ensemble. “Qu’est-ce qu’on veut amener au public et à quel public nous adressons-nous ?””. “Je regrette que les buts de la culture ne soient pas plus définis, plus clairs. Nous pourrions travailler ensemble dans un cadre clair”. “On a un réservoir exceptionnel d’artistes et de projets en Suisse en fonction de sa taille, mais on ne peut pas aller au bout, souvent par manque de ligne claire politique. Par exemple, au Portugal, il y a tout un système en place pour permettre aux élèves musiciens doués de suivre l’école à mi-temps et de pratiquer leur instrument l’autre mi-temps. Et ils arrivent à 18 ans à un niveau bien plus haut que chez nous”. “Une conséquence du manque de politique culturelle est qu’il faut aller chercher le public, il ne vient plus par curiosité ou par confiance à un programmeur. Il y a quelques années encore on faisait confiance à un programmeur.”* (C. Venetz)

5.3.10 À propos du gestionnaire culturel

Le manque de temps ou de compétence ont été évoqués : *“On a un peu essayé tout ce qu’on veut ; ce qu’on n’a pas, parce qu’on ne peut pas le payer, c’est quelqu’un qui réfléchit à un concept, parce que personne du comité n’a le temps de se pencher là-dessus ; on n’a pas les connaissances non plus – concept de comment développer et vendre”. “Nous le faisons saison après saison, mais ça ne se voit pas forcément... nous essayons de voir si ça croche ou si ça ne croche pas”* (J.-B. Wasserfallen). *“Nous n’avons pas le temps de faire plus pour chercher un public plus jeune – nous ne gagnons pas notre vie avec ça – ... Si j’avais le temps, je le ferais !”* (F. Chapatte)

De la nécessité de connaître les rouages : *“En Suisse l’argent est entre les mains de ceux qui savent que l’argent est ici, les miettes sont entre les mains des poètes qui ne savent pas...”* (V. Reymond)

Enfin un aspect moins glorieux, concernant l’explosion des prix des concerts : *“Une grande responsabilité repose sur les impresarios. Il y a souvent manque d’honnêteté et de proportion. Si un impresario est payé au fixe par concert et non au pourcentage, on n’en serait jamais là. Plus c’est cher, plus ils gagnent, donc les prix explosent. Ce mouvement a commencé quand ils ont compris qu’ils pouvaient “vendre” un artiste.”* (C. Venetz)

5.4 L'avis des chambristes

5.4.1 La programmation actuelle

J’ai demandé à chacun des chambristes ce qu’il pensait de la programmation actuelle de musique de chambre en Suisse romande. Il a tout de suite été question du public également, sans que j’aborde le sujet.

5 Entretiens

P. Desarzens *“Si je pense musique de chambre chez nous, j’ai l’impression qu’il y a plein de courants différents, mais peut-être deux courants principaux. Une programmation de la musique de chambre au sens de ce que la société telle qu’elle est aujourd’hui attend d’un divertissement de musique de chambre, c’est à dire les programmations très classiques, très béton, c’est-à-dire les grosses séries de musique de chambre, Pour l’Art, les Concerts du Victoria Hall – des saisons très institutionnalisées d’une certaine manière. Où là, on aperçoit qu’il y a très peu de risques au niveau de la programmation ; clairement il y a un public, confortable et conforté de son rôle social, c’est souvent une élite, moyenne d’âge assez élevée, qui vient écouter ce qu’ils aiment entendre, qui ont, comme d’ailleurs les séries d’orchestre, peur de la prise de risque de la découverte”. “Et ce qu’on voit dans les séries plus parallèles, c’est qu’il y a plus volontiers de la prise de risque, les gens cherchent plus facilement de la programmation plus colorée plus originale, et que le public, comme les organisateurs, même s’ils sont réticents à une affiche moins typée, moins connue, réagissent en général à la suite de ces concerts-là “Ah, mais c’est formidable, merci de nous avoir fait découvrir ça !””*

C.P. Musard *“Il y a peu de fantaisie, ça pourrait être plus insolite. C’est quand même toujours les mêmes formations un peu classiques qui priment un peu”. “Ça manque de choses plus originales”. “Certains programmeurs craignent quand c’est trop différent, ils préfèrent quelque chose de plus passe-partout dans le répertoire ou dans la formation. Ils ont peur de se casser la figure en engageant un ensemble qui n’est pas très courant ou qui proposera des choses moins connues ou moins facilement recevables ; certains ont peur de faire ça, mais d’autres sont prêts à relever le défi, et sont partants”. “Ça dépend aussi du public, il y a des endroits où les gens sont plus ouverts que d’autres”. “Le public Chaux-de-Fonnier est ouvert d’esprit et a plus l’habitude d’entendre des choses autres ; c’est un mélange des deux. Ils ont en partie été éduqués : c’est une ville qui bouge, il y a un Conservatoire, il se passe beaucoup de choses en fonction de sa taille, il y a une bonne énergie”. Ailleurs, “Quand il y a le Heidelberger Kammerorchester qui vient jouer les Quatre Saisons de Vivaldi, là il y a du monde, mais si on essaie de faire autre chose...”*

F. Gottraux *“La programmation est quand même plutôt conservatrice, pour nous. Je pense que c’est dommage, mais en même temps je suis le premier à reconnaître que j’ai un plaisir fou à jouer et à entendre du Schubert”. “Je dirais que c’est un public relativement conservateur et relativement vieux”. “À Pully, ils aiment être surpris, mais quand on programme la quatuor Arditi, avec Ferneyhough et Carter, il n’y a pas grand monde et pourtant c’est extraordinaire !”. “En France et aux USA, il arrive de temps en temps que quelqu’un dise “Je m’en fiche, je fais ce que j’ai envie de faire” et qui programme quelque chose d’audacieux et ça marche aussi.”*

B. Trinchan *“Les programmeurs sont encore trop frileux. Un quatuor de Schubert est génial et peut être passionnant, si les interprètes le sont. Toutefois, dans une création il se passe d’autres choses”. “Certains programmeurs prennent des risques ; il faut saluer par exemple, les organisateurs des Jardins Musicaux de Cernier”. “J’ai l’impression qu’à l’extérieur de la Suisse (France, Pays de l’Est...), on prend plus de risques au niveau de la programmation. Mon regard est peut-être faussé par ce que j’ai vécu en tournée. Il est indéniable que des salles spécialisées pour ce genre de projets existent parfois ici et ailleurs.”*

Comment dépasser ce fait établi ? *“Oui, j’aurais envie qu’il y aie plus de musique insolite, mais ce n’est pas seulement aux programmeurs de changer cela, c’est aussi à nous de nous lancer, de*

proposer, de ré-insister et de ne pas abandonner tout de suite si ça ne marche pas.” (C.P. Musard, cf. également plus loin “Rôle du musicien”)

“Une des pistes serait de faire venir les jeunes au concert. Mais comment faire ? Par les prix, c’est pas la solution idéale, mais ça passe un peu par là. Au Festival Sine Nomine, nous faisons un concert pour les enfants, nous essayons de faire venir des classes aux répétitions, il y a des prix réduits pour étudiants ; mais le problème, c’est à long terme...” Comment casser une image conservatrice ? *“Le Quatuor Sine Nomine a joué au D! ⁷ : la moitié des gens présents, étaient des gens qui nous auraient suivis partout, et qui se sont dit “Ah tiens ! c’est au D! Club”, “Tant pis”, “Bizarre” ou alors “Pourquoi pas” ; il n’y avait pas beaucoup de gens, mais il y avait quinze personnes qui ne seraient jamais venues à un concert classique.”* (F. Gottraux)

5.4.2 Quels sont les problèmes rencontrés par les chambristes ?

Difficultés à trouver des engagements *“Nous n’avons pas fait beaucoup de concerts, c’est dur de trouver des engagements...”* Est-ce que le fait d’avoir des engagements aiderait à faire plus de musique de chambre ? *“Si on a des buts, on fonce, si on n’a pas de buts, c’est plus difficile de répéter dans le vide. Si on avait plus d’engagements avec notre quatuor, ce serait plus facile de se voir régulièrement pour répéter.”* (C.P. Musard)

Avez-vous dû renoncer à un projet par manque d’engagement ? “Oui, je peux citer l’exemple du projet Les Cartographes, dont tous les musiciens sont professionnels. C’est un groupe constitué d’un violon, d’un violoncelle, d’une contrebasse, d’un hautbois, d’une guitare et d’un trombone. Autant dire de suite qu’il n’existe pas de répertoire pour un tel ensemble ! Les compositions sont du guitariste du groupe, compositeur non payé pour ce projet. Nous avons pris beaucoup de temps pour nous trouver musicalement et avons pris ce risque sans être payés. Nous sommes allés ensuite au studio d’enregistrement. Le travail de l’enregistrement n’était pas payé. Toutefois nous avons d’excellents repas ! Nous avons verni le CD par un concert pour lequel nous n’avons pas été payés. Cela fait maintenant depuis un an et demi que ce projet en est là. Nous n’avons pas refait de concert depuis le vernissage et nous n’avons pas pu trouver de label, notre musique est atypique ! C’est un projet à cheval entre plusieurs styles et il est difficile de trouver une organisation disposée à prendre le risque de nous programmer. Pour compléter le tableau, nous sommes tous pris par une multitude de projets à gauche et à droite ; et prenons parfois des chemins convergents !”. “Cela demanderait un énorme travail pour trouver des concerts. Donc on fait des concerts auto-produits, mais à nouveau on prend tous les risques !” (B. Trinchan)

Concurrence *“Nous avons commencé à une période où il y avait peu de quatuors ; actuellement il y a beaucoup plus de bons quatuors, et les gens sont formés pour ça ; avant, on se formait auprès de certains professeurs, maintenant il y a de la musique de chambre enseignée au conservatoire. Ce n’est pas valable seulement pour les quatuors, mais aussi pour les autres formations”. “Le niveau moyen de la musique de chambre dans les conservatoires n’est pas forcément mieux, mais ceux qui veulent en faire, vont trouver des profs et ils sont très pointus, comme maintenant tout le monde est plus pointu pour une place d’orchestre. C’est très difficile de trouver une place d’orchestre parce que le niveau est très haut”. “Les gens se préparent mieux ; j’ai l’impression que nous avons plus d’insouciance, il y avait moins de concurrence. Le niveau monte, c’est incontestable. La concurrence est rude”. “Les*

⁷Club de musiques actuelles dans le quartier du Flon à Lausanne.

5 Entretiens

engagements ne viennent pas tous seuls. Nous avons un agent, mais ça ne tombe pas tout seul. Il y a des endroits où nous jouions où nous ne jouons plus. Ça va avec l'époque, il faut se profiler plus. Nous, nous n'allons pas changer, on est comme on est, on est comme ça." (F. Gottraux)

"Lorsque nous avons commencé à travailler en quatuor de tubas, il y a quatorze ans, personne ne faisait cela de façon régulière en Suisse. Maintenant, certains de nos élèves en font". "Autrefois (génération des 65 à 85 ans actuelle) un musicien pouvait vivre (voire très bien) en travaillant dans les studios d'enregistrement. Aujourd'hui, d'une part il n'y a pas beaucoup d'enregistrements et d'autre part il y a beaucoup plus de monde sur le marché." Un moyen pour contrer cette concurrence ? "Si l'on cultive la particularité, cela aide à se faire une place et à survivre." (B. Trinchan)

Problèmes de coordination entre musiciens *"Nous sommes tous en quinconce, c'est difficile de trouver des répétitions, même si on est tous de La Chaux-de-Fonds, pour À bout de souffle!". "Les ensembles dont j'ai fait partie et qui n'ont pas tenu, c'est parce que les gens n'étaient pas très disponibles, ou parce que certains sont partis. Mais c'est relatif, parce que si on a des échéances, si on fait des concerts, ça tient l'ensemble". "Parfois il y a aussi le problème de la distance géographique entre musiciens...". "Ce n'est pas un choix de faire peu de musique de chambre parce que c'est ce que je préfère faire. Il faut que ça se donne, il faut rencontrer les gens."* (C.P. Musard)

Pour F. Gottraux, il est difficile de faire partie de plusieurs groupes actifs en raison des problèmes de calendrier.

Et pour B. Trinchan : *"Il est parfois difficile en tant que musicien d'avoir, en plus de l'enseignement, quatre groupes différents, avec des méthodes de travail et des approches variées, la même semaine. Ceci amplifie le travail si l'on est multi-instrumentiste."* (B. Trinchan)

5.4.3 Promotion

En préliminaire, j'aimerais souligner que la promotion faite par les chambristes est extrêmement faible : il y a peu d'organisation, pas de stratégie et surtout elle est faite au coup par coup. Le fait même de créer un dossier n'est pas une habitude.

Parlant du quatuor à vent *À bout de souffle* ! : *"Nous n'avons pas cherché des masses, nous pourrions faire beaucoup plus, mais là aussi ça demanderait beaucoup de temps et entre tous nous en avons peu". "Notre quatuor n'a pas vraiment démarré encore. Ce qui le ferait démarrer serait que tous les quatre se bougent plus, que nous ayions des engagements. Nous avons fait pas mal de courriers, mais la plupart des gens ne prennent même pas la peine de répondre, ce n'est pas facile". "Je pense que maintenant ça devient difficile de proposer quelque chose sans avoir du concret [i.e. dossier, CD] à offrir, du fait que les programmeurs reçoivent autant de propositions."* (C.P. Musard)

"C'est une grosse partie de notre boulot, mais nous ne sommes pas formés pour... Nous apprenons à jouer, puis nous sommes lâchés dans la nature, et en fait nous ne savons pas nous vendre, nous ne savons pas qui aller trouver pour ça. Ou alors nous attendons qu'on vienne nous chercher ; parfois ça marche, parfois ça marche pas. Le hautbois est un instrument, comme nous sommes moins nombreux nous avons du travail. Mais pas forcément en musique de chambre, plutôt en orchestre. Mais évidemment, il y en a qui se retrouvent avec un diplôme en poche et il ne se passe rien ou pas grand chose parce qu'ils n'ont pas été formés à savoir ce qu'il faut faire pour se vendre". "Il devrait y avoir dans la formation du musicien un petit chapitre consacré à ça. C'est tout un art et c'est une grande partie de notre travail." (C.P. Musard)

C'est généralement auprès de contacts pré-établis que les musiciens trouvent un lieu de concert : *“Dès qu'il y a un concert qui est prêt, je me dis que tel ou tel endroit serait sympa, je téléphone à cette personne – en général des gens chez qui j'ai déjà été jouer et qui m'ont fait bon accueil ; je crois que ça ne m'est jamais arrivé d'envoyer une lettre à un lieu neutre que je ne connaissais pas. C'est toujours parce que j'ai joué dans un endroit qui m'a paru sympathique, ou sur proposition d'une personne qui m'avait déjà reçue”* (P. Desarzens). *“Là où ça marche, c'est qu'on connaît les gens...”*. *“Ils reçoivent beaucoup, beaucoup de demandes, ce n'est pas évident de se faire engager. Si tu connais, c'est plus facile. Ou si tu as déjà toute une carrière derrière toi, et que tu es connu, c'est plus facile...”*. *“Nos contacts avec les programmateurs sont des contacts régionaux ; ce sont des gens qu'on connaît. On les croise, on leur glisse un mot sur un projet, si on les connaît, on a des chances que ça rentre. Mais c'est très régional.”* (C.P. Musard)

J'ai demandé si aller au concert pour se faire connaître était une pratique courante : *“C'est quelque chose qui serait bien à faire, mais que nous ne faisons pas, ceci bêtement pour une question de temps. Parfois le soir nous avons aussi envie de faire autre chose que d'aller au concert. Mais ce serait une bonne façon de se faire connaître.”* (C.P. Musard)

Une solution pour faire plus de promotion ? *“Un manager qui serait là vraiment pour entretenir les contacts pourrait aider à la survie d'un projet”*. *“Il y a un problème pour certains projets : l'absence de manager. Nous nous chargeons tous de l'organisation et de la promotion, mais cette tâche n'est pas toujours remplie avec le même zèle par tous !”* (B. Trinchan)

5.4.4 Répertoire

“En ce qui me concerne, les concerts de musique de chambre, ça ne représente pas vraiment une chose, puisque ça peut être des concerts avec de la musique ancienne, avec des conceptions d'interprétations tout à fait anciennes sur instruments anciens, ça peut être de la musique créée sur le moment, ça peut être un concert d'improvisation, ça peut être du grand répertoire classique ou romantique ; la musique de chambre c'est celle qu'on fait en petit comité, avec les gens avec qui on a envie de travailler, on essaie de proposer quelque chose qui soit cohérent, et à partir de là, quand on propose quelque chose de cohérent, peu importe le style l'époque, disons l'enveloppe générale, on va réussir à emmener les gens dans une écoute.” (P. Desarzens)

“Certains compositeurs suisses ont écrit pour nous. Les autres oeuvres, soit nous les avons jouées, soit pas ; nous n'avons jamais eu de vision de défense du répertoire suisse”. *“Si nous avons le choix, nous allons plutôt privilégier quelqu'un dont nous aimons bien la musique, ou alors nous avons souvent discuté de jeunes compositeurs. Mais nous n'avons pas fait connaître beaucoup de jeunes compositeurs. Ça n'a en tout cas jamais été une volonté.”* Le *Quatuor Sine Nomine* “exporte-t-il” le répertoire suisse à l'étranger ? *“Ça arrive. Nous le faisons souvent pour être soutenu par Pro Helvetia, pour être franc, nous l'avons beaucoup fait aux USA.”* (F. Gottraux)

J'ai voulu savoir si les musiciens travaillent un répertoire qu'ils n'amènent pas en public : *“Non, par période je suis dans autre chose et je travaille quelque chose sans projet précis, mais dans une éventuelle perspective”* (P. Desarzens). *“En général, non. C'est pour le jouer. Parfois on hésite à le placer, parce que ce n'est pas accessible... En général, quand on travaille quelque chose, c'est pas seulement pour nous, c'est pour l'amener au public. Et ma foi, tant pis si les gens...”* (C.P. Musard). *“C'est rare que nous fassions des oeuvres à blanc, sans but de les jouer en concert. C'est vrai que ça marche mieux avec un but. C'est déjà arrivé souvent que nous fassions des oeuvres qui demandaient*

5 Entretiens

énormément de travail qu'une seule fois. Nous regrettons. Nous avons aussi des pièces qui demandaient énormément de travail, que nous avons programmées plusieurs fois, en se disant qu'au moins nous l'aurons fait pour quelques fois, et que nous n'avons plus envie de jouer parce qu'elles ne nous plaisaient plus". "Nous avons un grand répertoire, nous avons beaucoup fait, mais nous allons nous lancer dans la Suite lyrique de Berg ou le Deuxième quatuor de Ligeti que nous ferons un jour, qui font partie des choses que nous n'avons pas faites. Forcément nous allons nous lancer sans savoir si nous aurons des concerts, parce que ça prend trop de temps et ce n'est pas possible d'avoir une garantie comme ça". "C'était le cas au début du Quatuor Sine Nomine, mais plus maintenant. Nous avons changé d'altiste et ça nous a fait beaucoup de bien : nous avons refait des oeuvres pour lui, mais aussi pour nous." (F. Gottraux)

Certaines formations ont peu de répertoire ; j'ai donc abordé le sujet des arrangements : *"Avec Dites-le moi Tuba, une difficulté existe, nous avons peu de répertoire et les transcriptions sont plus ou moins heureuses... nous cherchons donc davantage l'originalité et la création". "Les transcriptions que nous avons jouées ont bien passé auprès du public" (B.Trinchan). "Je préfère jouer une pièce qui a été écrite pour la formation plutôt qu'un arrangement dans la mesure du possible". "Il faut d'abord aller voir ce qui a été écrit pour notre formation, quitte à aller chercher autre chose après. Et il y a des arrangements qui sont très très bien faits." (C.P. Musard)*

Les musiciens tiennent-ils compte de l'avis du public quant au répertoire ? *"Ce n'est pas ma préoccupation première. Nous devons faire une musique qui nous est proche, en restant nous-mêmes" (B.Trinchan). Y a-t-il des demandes ou suggestions du public ? "Lors de notre dernier concert de quatuor, certains auraient aimé plus d'ancien ; ils ont demandé d'aller chercher autre chose." Comment en tiennent-ils compte ? "Après cette remarque nous nous sommes dit que nous voulions chercher autre chose, nous ne savons pas encore bien quoi... nous allons essayer d'en tenir compte, de varier un peu plus les styles." (C.P. Musard)*

Et qu'en est-il du répertoire contemporain ? *"On voit certaines séries de musique où les gens partent avant la pièce plus moderne parce qu'ils ne veulent pas entendre la pièce de Bartok ou de Schnittke, qu'ils appellent musique contemporaine, alors que c'est de la musique qui a déjà un siècle. C'est encore une pleine réalité ; il y a des gens qui ne veulent pas se confronter à ce genre d'écoute-là, donc ils sont à la recherche de cette musique qu'ils appellent musique de divertissement – ou je ne sais pas comment ils appellent ça exactement dans leur vie – alors que personnellement je pense que d'écouter le Premier quatuor de Ligeti, c'est beaucoup beaucoup moins exigeant que d'écouter la Grande fugue de Beethoven au niveau énergie d'écoute. Donc ça peut être énormément d'a priori". "Il y a maintenant la musique électronique qui prend beaucoup de place, et maintenant qui dit musique moderne, dit presque fatalement musique électronique". "Personnellement je déteste les compositions avec de l'électronique, mais je pense que ça va se faire de plus en plus, c'est des installations, des montages, des sons, etc. et le musicien a un rôle de plus en plus discret, anecdotique en quelque sorte". "La musique que j'écris, elle n'a même pas le droit de cité dans un quelconque monde de ce qu'on appelle "musique contemporaine" ou "moderne" alors que... – enfin elle vaut ce qu'elle vaut, mais je prétends quand même être d'aujourd'hui !" (P. Desarzens). "Quand on joue des pièces contemporaines il y a toujours des personnes qui viennent dire en fin de concert que c'était un peu plus difficile à passer, qu'ils ont préféré ce qui était plus classique. C'est comme ça..., ça ne nous décourage pas !" (C.P. Musard) "Nous faisons de la musique contemporaine, mais nous n'en avons pas fait énormément. Il y a une demande, mais ce n'est pas... On touche là au côté quand même assez conservateur du public de quatuor. C'est assez spécifique." (F. Gottraux)*

Il est à souligner que le répertoire d'un ensemble est intrinsèquement lié à sa formation (c'est-à-dire

aux instruments qui le composent). Et un ensemble est également dépendant de ses membres ou de qui en fait partie. Il est donc important de bien choisir son groupe : *“Le feeling joue un rôle essentiel dans le choix d'un groupe”*. Or, *“Faire de la musique de chambre avec des gens avec qui on n'a pas d'atomes crochus est difficilement possible !”*. C'est donc parfois un noeud gordien...

“C'est une combinaison de différents facteurs : le côté humain entre musiciens est essentiel ; il faut trouver une démarche commune au sein d'un groupe, se rencontrer dans une recherche autour du son, trouver un langage commun”. *“Un nouveau projet doit être un nouveau défi”*. *“Les écoles de jazz travaillent de façon précise. Elles insistent beaucoup sur les carrures rythmiques et harmoniques ainsi que sur le développement de l'oreille, c'est bien ! A mon goût il n'y a pas assez de recherches sur les textures et les ambiances sonores. J'aime travailler ces ambiances qui font ressortir les sentiments humains de chacun, davantage que les solos sur des accords chiffrés. Chercher un langage propre à un groupe, c'est aussi cela.”* (B.Trinchan)

5.4.5 Rôles

Nous avons parlé des rôles et des responsabilités de chacun pour la bonne réussite d'un concert : *“Si chacun, public, musicien, organisateur, etc., assumait son rôle pleinement, au sens artisanal, d'un musicien qui doit faire son travail “artisanalement” avant de le faire “artistement”, je pense que ça se passerait vraiment bien. Mais c'est du boulot pour tout le monde. Ça demande au public d'être renseigné, d'être curieux, de ne pas avoir perdu le fil avec ce qui s'est fait, ce qui se fait ; pour les organisateurs, ça demande de ne pas être trop ego-centrés et tournés sur eux-mêmes, et peut-être de regarder ce qui se fait ailleurs, pour amener des choses dans leur série qui va la faire vivre, pour qu'elle ne se sclérose pas – il me semble que parfois on assiste à des petites séries qui s'étouffent, qui se terminent, dans le fond parce qu'il n'y a plus de souffle nouveau qui arrive, c'est des séries en bout de course. C'est peut-être normal et il y a des nouvelles choses qui naissent.”* (P. Desarzens)

Le rôle du programmateur

“Je ne pense pas que ce soit facile d'être organisateur de concerts, d'avoir une cohérence dans ce qu'on fait, une ligne de conduite, de prendre des risques, de dire “On est curieux mais on est intelligent”. *“Il y a le risque de tomber sur des gens qui auront envie de prendre un programme juste parce que c'est original... qui seront peut-être des gens qui font une programmation un peu éclatée, dans le sens péjoratif, qui sont prêts à faire “n'importe quoi” sous le simple prétexte que c'est autre chose... ce que je n'aime pas comme attitude”*. *“Dans certains endroits “on aime tout”, c'est difficile pour le public de s'y retrouver, parce qu'il n'y a pas de cohérence, on y vient parce qu'on aime le lieu. Mais on en vient un peu à une forme de zapping.”* (P. Desarzens)

Les programmeurs sont-ils parfois très directifs ? *“Tous les cas sont imaginables. “Je veux absolument cette oeuvre-là” et nous avons dû décider très vite si nous la faisons ou pas. C'est souvent oui. Ça peut se passer de manière assez autoritaire ; parfois c'est plus réfléchi, plus pensé. Par exemple quand quelqu'un fait toute une saison Beethoven, on comprend bien qu'il dise “Je veux celui-là, parce que les autres sont déjà pris”. Et parfois nous recevons des demandes tout à fait farfelues et nous devons refuser... Nous ne sommes pas dans la position où nous pouvons refuser beaucoup de choses... et nous sommes prêts à discuter.”* Pourtant : *“Ça me paraît normal, d'avoir un désir, si j'organisais des concerts...”* (F. Gottraux)

5 Entretiens

Est-ce que ces désirs peuvent être la petite chiquenaude qui fait travailler quelque chose ? *“Ah oui, ça arrive très souvent”. “Je crois qu’on aime bien être surpris, on saisit la balle au bond, quelqu’un qui nous dit “Fais-ça !”. Nous ne sommes pas forcément des gens qui allons rechercher à tout prix la nouveauté. Mais nous sommes ravis aussi de le faire.”* (F. Gottraux)

Le rôle du musicien

Assurer une offre variée, *“c’est le rôle des programmeurs, mais c’est aussi le rôle des musiciens ; parce que si par excès de prudence, ils ne vont proposer que des programmes “trop faciles”, ça ne va pas inviter les programmeurs à prendre des risques !”. “C’est un immense travail pour nous musiciens les premiers ; il y a toujours une solution de facilité. Si tu as un concert, s’il n’y a pas des masses d’argent comme toujours, monter un petit quatuor de Mozart (ou autre) avec quatre personnes qui jouent bien, ça ne te prends pas de temps – si on joue avec des personnes avec qui on est d’accord, qu’on connaît, on se met ensemble on fait un petit travail de fond, de qualité mais vite fait ; c’est bien fait ; bien sûr, si on voulait très très bien le faire, ça demanderait un énorme travail comme toujours ; la solution de facilité c’est de faire ça un petit peu “au rabais”, sachant que le public sera aussi “au rabais” il aura été content d’entendre son quatuor de Mozart mais il n’aura pas été très interpellé. Déjà simplement parce que les musiciens n’étaient pas très interpellés dans leur manière de le présenter dans cette situation-là. Chacun devrait se responsabiliser à fond, ne devrait jamais faire un quatuor de Mozart au raccourci.”* (P. Desarzens)

“C’est bien de faire connaître autre chose, et il faut que les gens s’habituent aussi ! Il ne faut pas toujours jouer les mêmes choses ; découvrir autre chose, un autre style, ça ne passera peut-être pas aussi bien qu’autre chose, mais les gens gentiment s’y font, apprennent à écouter différemment. C’est dommage de faire tous les grands classiques, jouer les pièces qui ont déjà été jouées et enregistrées 50’000 fois, c’est bien de sortir de ça ! Aussi !”. “C’est à nous de faire envie aux gens de découvrir ce qu’on a à leur apporter.” (C.P. Musard)

Le musicien doit pousser le programmeur à prendre des risques. *“Si je peux je pousse à prendre des risques”* (P. Desarzens). *“Nous pouvons prendre plus de risques, mais nous n’avons souvent pas de levier par rapport à ça. Je crois que c’est plus les programmeurs qui ont le levier. Peut-être que nous sommes un peu paresseux ; on nous dit “Faites le 15^e de Schubert” et nous le faisons.”* (F. Gottraux)

Le rôle du public

“Un public qui vient de manière passive au concert, qui vient digérer son bon repas au concert, sans aucune envie à partager quelque chose, il restera derrière la porte quel que soit le programme. Si au contraire il est dynamique, il vient chercher des choses et qu’il a en face de lui des gens qui lui proposent quelque chose, il va bien sûr accéder à ça.” (P. Desarzens)

“Les gens ça se divise en deux – et ce n’est pas une question d’âge, je connais des gens de 75 ans qui sont heureux d’avoir découvert quelque chose de nouveau, mais je crois qu’il y a beaucoup gens qui aiment être rassurés, qui aiment entendre ce qu’ils ont chez eux en disque, et une partie bien minoritaire qui aime être surprise.” (F. Gottraux)

Chacun est-il conscient de son rôle, en particulier le public ? *“Non, je ne pense pas tellement. Parce que nous sommes dans une société de consommation où les gens passent d’un loisir à un autre, à l’image des élèves qui ont beaucoup d’activités extra-scolaires. Il y a des gens qui se questionnent,*

mais ils forment vite une forme de petite élite un peu hermétique, notamment dans une certaine forme de musique contemporaine, on voit bien, certains quand on leur parle de Beethoven c'est presque un affront, alors que chez Beethoven il y a une forme de modernité qui dépassera toujours toute autre forme de modernité... mais ces gens réfléchissent, se questionnent, sont interpellés par les choses, et c'est pas pour rien que c'est souvent dans ce genre de milieu qu'on trouve une certaine forme de dynamisme. Pour caricaturer, c'est pas le parterre de médecins qui vient se conforter dans son rôle social en venant écouter un concert de musique de chambre avec Mozart, Brahms et peut-être Chostakovitch pour s'encanailler un petit peu, qui est le plus dynamique. Le poids du rôle social est trop lourd, on se montre.” (P. Desarzens)

Comment peut-on responsabiliser le public ? *“Je pense que c'est en le questionnant, par ce qu'on lui propose, par une programmation accessible, mais originale. Ce sont des questions qu'on lui pose ; on élève son seuil d'exigence”. “Je ne pense pas qu'on puisse actuellement forcer l'écoute du public, même s'il y a une nouvelle vague, si on pense à des festivals comme Archipel, où en tout cas pendant quelques années ils ont réussi à drainer un public nouveau, avec des âges très différents, pour les emmener dans des chemins d'écoute de musique de chambre qui n'étaient pas si faciles et ça a bien fonctionné.” (P. Desarzens)*

Le rôle des financeurs

Il est intéressant de préciser que le sujet des financeurs n'a été évoqué spontanément par aucun des chambristes.

Les financeurs ont-ils également un rôle à jouer ? *“Il y avait un rôle à jouer énorme. Paul Sacher⁸ en est l'exemple parfait. Une période bénie, avec des gens extrêmement cultivés, avec beaucoup d'argent, et en plus avec une personnalité de visionnaire, qui pouvaient dire 20 ans ou 40 ans à l'avance, “J'investis là-dedans, parce que c'est bon, je prends ce risque-là, j'investis de l'argent, je commande cette pièce-là, je fais vivre ça” ; et on voit bien la trace que ça a laissé culturellement, c'est énorme ! Le problème avec les financeurs aujourd'hui, c'est que ce sont des grosses institutions, des banques, des assurances, enfin ceux qui ont le plus d'argent et que les gens qui travaillent là-dedans ne sont pas forcément des gens très avertis dans les choix à faire. De loin pas. Donc ce sont des gens qui vont donner un peu d'argent là où il y a quelque chose comme un valeur sûre qui se pointe. L'exemple le plus criant pour nous tous actuellement est le Festival de Verbier : une grande banque finance ça, ils préfèrent dire non à tous les autres, et mettre quelques millions là-dedans, parce que c'est un truc très en vue, la cerise sur le gâteau ; pour eux, c'est une image très forte, mais ce n'est en aucun cas de la culture de fond et un apport culturel à une région. Ça ne vaut que pour leur propre prestige, et pour le prestige des stars qu'ils engagent, et ça détourne absolument complètement le fond culturel du problème de la région”. “Aucun des musiciens de l'orchestre de Verbier ne va venir fertiliser notre région musicalement”. “Je pense que ce serait beaucoup plus riche et intéressant que ladite banque soutienne du travail, soit pédagogique au niveau des écoles ou des conservatoires (des cours supplémentaires si besoin) soit de présentation des instruments, de prêter, louer dans des milieux défavorisés, donner des cours gratuitement à des gens qui n'ont pas les moyens, financer des concerts, des projets, des gens qui ont des projets forts. Ça je pense que ce serait du travail de fond. Mais c'est clair que ce n'est pas en vue, ce n'est pas spectaculaire.” (P. Desarzens)*

⁸Paul Sacher (Bâle, 1906 – 1999), époux de Maja Hoffmann-Stehlin et directeur du laboratoire pharmaceutique Hoffmann-La Roche, était un chef d'orchestre et mécène visionnaire qui a poussé à la création et à l'exécution d'oeuvres contemporaines. Pour en savoir plus : <http://www.paul-sacher-stiftung.ch> et le documentaire d'Edna Politi *Paul Sacher, portrait du mécène en musicien*, Suisse, 2001.

5 Entretiens

Alors, l'État joue-t-il ce rôle-là ? *“Oui partiellement. Est-ce assez ? Non, on aurait toujours envie que ce soit mieux. Je ne sais pas si c'est possible de faire plus actuellement.”* (P. Desarzens)

J'ai demandé à plusieurs chambristes quels étaient leurs rêves, espoirs d'avenir. L'un d'eux concerne le financement : *“Un espoir qu'on pourrait avoir : comme musicien de chambre, espérer d'être dégagé un jour du souci matériel que représente l'existence, de se nourrir, de nourrir sa famille, en se disant que peut-être une fois dans sa vie, c'est possible de recevoir un financement pour te permettre d'avancer dans quelque chose. Parce que c'est vrai que finalement en musique de chambre, je ne veux pas dire que tu paies pour jouer, mais enfin, si tu commençais à compter les heures que tu passes dans la préparation, on peut dire qu'on n'est pas payé, on est à peine défrayé. On la fait parce que c'est important d'en faire, parce que ça nous fait avancer musicalement. Mais c'est vrai qu'un rêve qu'on pourrait avoir, c'est d'être payé, par exemple pendant une année, pour faire avancer un projet de musique de chambre quel qu'il soit. Un ou deux ou trois projets différents, peu importe... mais ça fait partie des rêves qui ne se réaliseront pas !”* (P. Desarzens)

5.4.6 Les arguments pour une musique de chambre différente

J'ai demandé quels étaient les arguments pour programmer “autre chose”.

Les arguments de P. Desarzens pour *Graves Tendresses* (groupe centré autour des instruments graves : violoncelle, contrebasse, clarinette basse, basson, avec des compositions de P. Desarzens) : *“Pas beaucoup d'arguments, en fait ... Nous avons cette série en cours, on est des gens qui s'entendent bien, on a une expérience de concerts qui se sont bien passés, on a un bon accueil, on pourrait faire profiter ce lieu-là de cela. En même temps on est mal placé pour vendre sa propre camelote... Je pourrais dire : “On vous propose quelque chose d'un peu différent puisque vous avez pas mal de choses assez traditionnelles”, pourquoi pas ?”*

Un autre projet de P. Desarzens est son concert olfactif ; il est à la limite de la musique de chambre. Est ce que ce projet marche mieux ou moins bien qu'un projet plus commun ? *“Les gens aiment bien être emmenés dans quelque chose, donc ça marche assez bien. Mais ils aiment aussi être emmené dans un quatuor de Mozart bien joué. Il y a dans ce concert le côté interactif : c'est sympa d'entendre les gens réagir. Ça aide à casser la barrière de plexiglas qu'il y a souvent entre le public et les artistes. Ce genre de choses facilitent l'accès.”*

Les arguments de C.P. Musard pour *À bout de souffle !* : *“C'est une formation insolite et peu connue ; je pense que c'est un argument de ce fait-là. Et c'est un bon argument. Je n'ai jamais entendu d'autre quatuor à vent et je n'en ai jamais entendu parler. Il y en a certainement, mais le quintette c'est plus traditionnel comme formation.”*

On peut sortir des sentiers battus, mais : *“Le point d'équilibre, c'est de surprendre les gens et de faire quand même toujours des choses de qualité, pas non plus faire des choses pour se profiler, pour faire quelque chose de spécial ; ça pourrait être la tendance actuelle... “Ce qui sort du lot est bien”... Bon, les gens ne sont pas fous, ils marcheront une fois mais pas deux.”* (F. Gottraux)

J'ai voulu savoir dans quel courant chaque chambriste interrogé se sent :

P. Desarzens *“Je suis dans les deux courants”. Est-ce un choix ? “C'est un peu du hasard : en proportion je suis plus dans ce milieu plus informel des concerts, ou de la programmation plus originale, ça m'intéresse plus, donc fatalement c'est un peu dans ce créneau que je me trouve. Si un musicien*

que j'apprécie me propose de faire un concert dans une saison plus établie, pour moi ce n'est pas un problème."

C.P. Musard *"De par le quatuor à vent, nous ne sommes pas dans le courant dominant". "Mais, par rapport à mon instrument, je suis dans la ligne par rapport aux collègues".*

F. Gottraux *"Je pense que nous ne sommes pas alternatifs".*

B. Trinchan *"J'aime les projets qui sont en porte-à-faux entre plusieurs styles. Par exemple, Amudaria (guitare, trombone, chant, flûtes et percussion indienne) ou la Compagnie d'Eustache qui se situent entre le jazz, le folklore et ladite musique classique."*

5.4.7 Moyens d'apporter la musique de chambre au public

Y a-t-il d'autres moyens que le concert pour amener la musique de chambre au public ?

Spontanée *"Les choses spontanées devraient prendre plus de place. Les plus beaux souvenirs de musique que j'ai, sont des situations presque de rue, suite à une interpellation "Jouez-nous quelque chose." Là il y a une petite magie de l'instant, parce qu'il y a un fort désir d'écoute, il y a un fort désir de satisfaire cette écoute. J'aime aussi jouer en forêt, quand des promeneurs "tombent" sur la musique, ce sont de beaux moments. Comme il y a beaucoup de musiciens, si chacun avait ce côté spontané, c'est tout ça de rayonnement que la musique aurait et d'intérêt que la musique pourrait susciter." (P. Desarzens)*

Rue *"Par exemple les accordéonistes dans le sous-voie de la gare [de Lausanne]. Même le dimanche matin à 7h00, ils sont là, de manière très régulière ; ils sont très structurés. C'est un des lieux où on peut entendre la plus belle musique à Lausanne, et depuis pas mal d'années. Ce sont des gens qui assurent une continuité de qualité. Ils sont impressionnants, et cela avec zéro reconnaissance, si ce n'est les quelques pièces qu'ils reçoivent". "La rue est un de ces lieux de musique "sauvages" : la musique dans la rue, c'est une belle présence ! Il arrive qu'en passant pour aller écouter un concert, on entend ces magnifiques toccatas à l'accordéon, très bien interprétées et intéressantes, et ensuite on s'ennuie terriblement au concert !" (P. Desarzens)*

Animations Certaines manières sont plus agréables que d'autres : *"Quand nous "marions" des gens par la musique, lorsque nous les recroisons plus tard, nous remarquons que le souvenir, la présence de ce moment-là est très forte" (P. Desarzens).* Par contre, pour les soupers d'entreprise : *"On fait un peu partie des meubles." (C.P. Musard)*

Éducation *"Dans les écoles. Une présentations d'instrument avec jeu d'ensemble pour montrer comment les timbres se mélangent." (C.P. Musard)*

"Aller au concert, c'est un pas à faire, beaucoup de gens se disent "Ah non, pas du classique !". Nous avons, dans des classes, fait Dutilleux, donc du contemporain, mais très spectaculaire. Les

5 Entretiens

commentaires sont souvent : “Ah ben tiens, c’est pas si ennuyeux que ça la musique classique !”. D’abord c’est joué, ils ont vu la musique jouée, et puis nous ne sommes pas si vieux non plus.” (F. Gottraux)

“Le travail auprès des écoles est capital et est très largement insuffisamment soutenu. Les enfants sont sollicités par beaucoup d’autres choses, s’ils étaient plus interpellés par notre (ou plutôt nos) musiques, ils ne seraient pas moins interpellés par ce que nous leur proposons que par le “chenit” qu’ils écoutent toute la journée. Simplement c’est une question de proportion, de présence. Il faut occuper le terrain. Je pense que nous sommes un peu démissionnaires de ce côté-là pour la musique classique.” (P. Desarzens)

“Cela fait partie de notre devoir d’essayer que les jeunes viennent, enfin d’aller vers eux aussi à la limite”. “Nous essayons de faire venir plus de jeunes au concert. Je crois que tout le monde essaie ça, mais c’est assez difficile. Il faut inciter les étudiants à venir, même pour un concert gratuit. Et on ne peut pas prendre les gens par les oreilles pour venir écouter un concert... s’ils ne viennent pas, ils ne viennent pas...” (F. Gottraux)

Musique vivante, grands événements “Les Schubertiades c’est génial, il y a des gens qui ne vont écouter de la musique classique que là-bas”. “Il faut vraiment que les gens écoutent de la musique vivante, qui est faite par des gens qui jouent, pas seulement de la musique enregistrée.” (F. Gottraux)

5.5 Synthèse

Il est maintenant possible de souligner les grandes lignes qui ressortent de ces entretiens. La forme de ces derniers a fait partir les discussions dans des sens inattendus, ce qui a présenté l’avantage d’avoir abordé des points auxquels je n’avais pas pensé et le désavantage d’avoir parfois dilué le propos. Cependant, je retiens les trois points essentiels suivants :

Volonté de partager la musique avec d’autres Toutes les personnes interrogées sont extrêmement enthousiastes, ont un réel désir et une volonté forte de partager leur amour de la musique - soit en la faisant eux-mêmes, soit en offrant un cadre pour la faire connaître. Chacun y met énormément d’énergie et de temps pour mener à bien ce qui lui tient à coeur.

Public curieux vs public aimant être rassuré On peut diviser – de manière un peu caricaturale – le public en deux : les gens curieux, qui sont prêts à se laisser surprendre par quelque chose qu’ils ne connaissent pas encore, et les gens qui préfèrent être confortés dans ce qu’ils connaissent déjà et qui ont des réticences à aller à un concert pour entendre des compositions ou des formations qu’ils ne connaissent pas.

Séduction, fidélisation et renouvellement du public Tous mes interlocuteurs éprouvent la nécessité d’avoir un public qui vient à leur concerts (séduction), de garder ce public d’un concert à l’autre (fidélisation) et surtout d’également renouveler ce public. Avoir du public, parce que le désir de partager la musique est fort, mais aussi parce que la survie immédiate ou l’existence d’un ensemble ou d’une série de concerts en dépend. Fidéliser le public, parce que d’une part le désir de partager la

musique n'est pas qu'un désir ponctuel, mais aussi un désir d'initier ce public à différentes variantes de musique et d'autre part, parce que c'est une nécessité à la survie à moyen terme d'un ensemble ou d'une série de concerts. Enfin renouveler le public, parce que la survie à long terme d'un ensemble ou d'une série de concerts en dépend.

Ces trois points, sont à mon avis les points essentiels qui ressortent de ces huit entretiens. Ce sont eux qui guideront le chapitre suivant, où j'expose quelques pistes pour permettre une vision à long terme d'un ensemble ou d'une série.

Mais, avant de passer à la suite, je tiens encore à donner pêle-mêle quelques impressions de ces entretiens :

Programmation actuelle Les termes utilisés par les chambristes pour décrire la programmation actuelle en Suisse romande sont très forts. Il y a une attente de prise de risque plus forte et même d'une plus grande directivité : les musiciens paraissent prêts et cherchent même à recevoir des impulsions des programmeurs pour chercher autre chose, par exemple par la proposition d'une thématique.

Promotion des chambristes La promotion n'est pas le point fort des chambristes, c'est le moins que l'on puisse dire... Il y a pourtant la conscience que c'est un aspect important de la démarche que d'amener la musique au public. Le manque de formation dans le domaine a été évoqué, d'où, pour certains en tout cas, il y a la nécessité d'avoir quelqu'un qui s'occupe de ce travail. De plus, on remarque une certaine complaisance de la part des chambristes dans le fait de n'être que très peu payés pour ce qu'ils font. Un concert où l'on couvre les frais est un concert réussi ! Il n'est donc pas étonnant que les financeurs ne soient pas un sujet présent dans l'esprit des chambristes. Parlant de son quatuor à vent : "*C'est énorme de faire une recherche de concerts, de fonds. Bon là, on en aurait pas besoin...*" (C.P. Musard). Cette dernière phrase est à comprendre dans le sens "Nous couvrons nos frais"⁹.

À propos du gestionnaire culturel Le gestionnaire culturel ne laisse personne indifférent ! Fantasma pour les uns, honni par les autres, celui-ci a encore de belles heures devant lui, mais doit trouver une place : son rôle n'est pas encore vraiment clair dans l'esprit des différentes personnes interrogées.

Manque de communication On constate également que la communication laisse parfois à désirer :

- à l'intérieur même du milieu : il y a un manque de coordination entre les programmeurs ; il y a une méconnaissance du fonctionnement de l'autre (programmeur/chambriste), même s'il y a attente de ce que devrait faire l'autre.
- vers l'extérieur : il y a un manque de coordination entre les différents organisateurs culturels ; nous remarquons que ni les chambristes, ni les programmeurs ne sont des lobbyistes ! Leur action est efficace, mais à une échelle très proche du milieu concerné. Il y a très peu de gestes concrets pour faire (re)connaître la musique de chambre comme genre en soi.

Pour la petite histoire Deux exemples de programmation et manière de faire ont été cités par de nombreuses personnes¹⁰ : le mauvais exemple à ne pas suivre, même s'il amène des gens au concert,

⁹Et dans ce contexte, il paraît évident d'engager ses fonds propres.

¹⁰Ceci ne figure pas dans les citations plus haut.

5 Entretiens

est la démarche du *Heidelberger Kammerorchester* (orchestre allemand faisant la même tournée avec les mêmes affiches rouges depuis de très nombreuses années, avec toujours les mêmes “hits” du classique au programme). Par contre, l'exemple de *Contrechamps* a été cité comme étant bon à suivre : il programme et produit de la musique qui s'avère être de la musique de chambre avec toutes sortes de formations ; c'est une programmation intelligente ; la programmation a des couleurs marquées, elle a une “patte” ; en plus, il y a un ensemble constitué, c'est un bon modèle.

Et pour le plaisir de citer un bon mot “*Finallyment qu'est ce que la musique de chambre ? La musique bon marché !*” (V. Reymond)

6 Oser une autre musique de chambre !

En me basant sur les trois points de synthèse du chapitre précédant, je propose quelques pistes pour le futur de la musique de chambre en Suisse romande. Pour cela, je reviens aux questions posées dans le chapitre 2.

Ayant été peu “militante” jusqu’à maintenant dans ce travail, je propose ici des positions plus tranchées et donc forcément plus discutables !

6.1 Vérification de l’hypothèse

L’hypothèse postulant que ce sont souvent les mêmes formations et compositeurs qui sont programmés dans les saisons et festivals de musique de chambre en Suisse romande est-elle partagée ? Oui, elle l’est, mais il est intéressant de voir que chacun met la frontière entre l’alternatif et le dominant à un autre endroit. La limite entre les deux courants est extrêmement floue. Pour en donner des critères exacts, on pourrait imaginer faire une statistique exacte de toute la programmation de musique de chambre en Suisse romande. Cette statistique dépasserait évidemment l’ampleur de ce mémoire et toucherait plus à des définitions d’ordre musicologique que de gestion culturelle.

L’hypothèse est-elle vérifiée ? Elle l’est en grande partie. Cependant, je nuancerais mon propos : tout d’abord, je propose une modification de terminologie (inspirée de la réflexion de P. Desarzens sur la programmation en Suisse romande en page 38) : ce que j’ai appelé “courant dominant” pourrait s’appeler “courant institutionnalisé” et ce que j’ai nommé “courant alternatif” pourrait devenir “courants libres”. En effet, on constate que ce sont essentiellement les saisons les plus institutionnalisées qui ont une programmation très serrée au niveau des formations et des oeuvres. Par contre, les cadres plus informels ont une palette beaucoup plus large de formations et de compositeurs programmés, ainsi que des formes de concerts plus variées. Ensuite, il me paraît clair que cette dichotomie institutionnel / libres est une bipolarité utile pour une étude comme celle-ci ; en revanche d’autres lectures de la programmation de la musique de chambre en Suisse romande sont possibles, et même souhaitables.

6.2 Comment dépasser cette hypothèse

Comment alors dépasser ce constat de programmation partielle (ou partielle !) ? Je propose de le faire en osant une autre musique de chambre !

Tout d’abord, on peut se poser la question suivante : “Pourquoi programmer de la musique de chambre ?”. Quant à moi, la musique de chambre est une musique d’avenir parce qu’elle n’est pas chère et très malléable. Impliquant peu de personnes et peu d’infrastructure, elle peut se programmer dans des cadres très variés et se décliner en de nombreuses formes. En ceci, elle répond à une volonté d’amener la musique au public, plutôt que de faire venir le public au concert. Par son prix peu élevé, elle est une des réponses possibles aux restrictions budgétaires actuelles.

6 Oser une autre musique de chambre !

Puisqu'on est maintenant convaincu du fait qu'il faut programmer de la musique de chambre, on peut se poser la question "Pourquoi une autre musique de chambre ?".

La programmation institutionnelle, malgré ce qu'en disent certains de l'intérieur, est une programmation à bas risque. En revanche, elle a une vision à court terme. En effet, on voit qu'elle marche pour l'instant, elle survit, mais ne se développe pas (problème du renouvellement du public).

Par contre, cela laisse de la place à une programmation "autre", qui peut "récupérer" un public plus jeune ou différent du public habituel des concerts. Cette programmation alternative est une entreprise à risque, mais pour ceux qui arrivent à trouver un créneau, elle réussit à plus long terme parce que le public est renouvelé. Garder précieusement son public est important, mais n'est pas tout. Risquer une autre programmation, c'est risquer de perdre quelques personnes, mais c'est aussi "risquer" de gagner du nouveau public, peut-être même insoupçonné.

Il est à noter que le processus de remplacement de la programmation institutionnelle par une autre programmation n'est pas une révolution. En effet, on peut affirmer que tout institutionnel était libre avant d'être institutionnel et que tout libre actuel est un institutionnel potentiel de demain. On peut citer pour exemple le courant "baroqueux" : dérangeant dans les années 1960 à 1980, il est, au fil des années 1990, devenu de plus en plus courant, pour être franchement institutionnalisé actuellement. Et à même titre que tout ensemble musical comporte une phase ascendante, une appogée et un déclin – comme le souligne J.-B. Wasserfallen – les saisons, si elles ne se renouvellent pas, vivent la même évolution.

Dans le processus de remplacement de l'ancien par le nouveau, il est extrêmement important que chaque acteur joue un rôle actif – non seulement artistes et programmeurs mais aussi diffuseurs, financeurs et public. Chacun doit être à l'affût des nouveaux courants libres afin de permettre un renouvellement constant et éviter toute sclérose. Par "actif", j'entends :

Pour les artistes Les artistes doivent activement pousser les programmeurs à prendre des risques. Par des concerts "autres" dans la programmation, mais aussi dans la forme, afin d'attirer également un autre public. Deux remarques en passant quant au rôle des artistes : d'une part les musiciens ont l'habitude de parler avec la musique ; cet outil pourrait être utilisé plus pour faire passer des messages. On peut citer les actions relativement spontanées qui ont vu le jour autour du débat dans le canton de Neuchâtel de ne plus financer les études professionnelles au Conservatoire neuchâtelois. Ce sont des beaux gestes, louables, mais ils ne devraient pas seulement apparaître quand une difficulté ou une menace se présente ; ils pourraient faire partie du quotidien. D'autre part, on a vu que les musiciens ne sont pas des champions de la gestion culturelle. Sans les pousser à être des professionnels du domaine, j'encouragerais tous mes collègues musiciens à "se coller" à l'élaboration d'un dossier de présentation pour un projet : l'exercice de la création d'un dossier en temps que musicien nous pousse à nous définir, à définir le projet plus précisément et à définir ce que nous voulons viser. Cette démarche ne doit en aucun cas être enfermante, mais utilisée intelligemment elle devient un outil formidable.

Pour les programmeurs Les programmeurs ne doivent pas avoir peur de perdre une partie du public. Finalement, c'est ce que font inconsciemment les programmations tournées vers l'offre des musiciens : ils ont une programmation "risquée sans le savoir" ; ils n'ont "rien à perdre", et ceci marche assez bien ! Les habitudes des gens changent, il apparaît que seules les personnes d'un certain

âge – ou même d’un âge certain – sont prêtes à être fidèles à une saison. Pourquoi ne pas présenter une programmation de qualité et communiquer large, pour attirer large également. Varier les plaisirs afin d’attirer un public peut-être inattendu, sans pour autant perdre la cohérence de la programmation. De plus, à mon sens, si les musiciens sont prêts à défendre des choses non connues, c’est qu’ils y tiennent vraiment et qu’ils en sont vraiment convaincus ; ce n’est en aucun cas une solution de facilité. Les programmateurs pourraient profiter de cette énorme énergie et de cette fantaisie.

Pour les sponsors, mécènes et financeurs Il serait bien de faire en sorte qu’il y ait des sponsors ou des mécènes qui osent penser autre chose que profit et image, et qui soutiennent vraiment les prises de risque, à l’image de Paul Sacher. Les pistes pour tendre à ceci pourraient faire l’objet d’un autre mémoire, mais on parle par exemple d’allègements fiscaux en fonction du soutien culturel.

Pour les diffuseurs Il est également de la responsabilité des diffuseurs (supports sonores et radio) de faire connaître cette musique. Dans ce cas également, il ne faut pas seulement penser audimat ou profit.

Pour le public Idéalement le public devrait être curieux et friand de découvrir la culture en général et en particulier des aspects inconnus de la culture. Il paraît clair que cet idéal ne peut pas être atteint sans un travail en amont.

La responsabilisation de tous (notamment des financeurs et du public), exige une “éducation” à la musique de chambre. Ici le mot éducation sous-entend : “faire connaître et habituer”. Prenons un exemple dans un domaine tout autre que la musique de chambre : chaque année, les grands magasins (Migros, Coop, etc.) se livrent une bataille acharnée pour vendre le plus de lapins de Pâques en chocolat. Pourquoi ? Tout simplement parce que les lapins de Pâques sont essentiellement destinés aux enfants. Par ce fait, ils font connaître leur chocolat au plus grand nombre d’enfants, acheteurs de demain. Par là-même, ils habituent les papilles gustatives de nos chérubins au chocolat Migros, Coop, etc. Plus tard, quand chérubin sera lui-même acheteur quotidien, on constate qu’il aura tendance à acheter le chocolat auquel il a été habitué à Pâques durant son enfance. Par cette démarche, chaque chaîne de grands magasin “éduque” les acheteurs et acheteurs potentiels à leur chocolat.

Cet exemple est volontairement pris dans un contexte très “*business*”. Loin de moi l’idée de dire que la musique de chambre ou la culture en général se consomme ou se vend comme du chocolat (ni même de vouloir que ce soit le cas) ! Par contre, on peut peut-être s’inspirer de cette “éducation”. En faisant connaître une autre musique de chambre à nos enfants dès leur plus jeune âge, nous pouvons espérer qu’ils seront plus prêts plus tard à découvrir des nouvelles choses.

Pour reprendre l’exemple des baroqueux cité plus haut, il est intéressant de noter que le glissement de libre à institutionnel a pris environ 25 à 35 ans, soit une grande génération. Pour simplifier et schématiser (du point de vue de l’interprétation) : les précurseurs de ce mouvement ont dû convaincre quelques personnes prêtes à découvrir une autre forme d’interprétation, qui ont à leur tour convaincu plus de personnes, qui ensuite ont enseigné à leurs élèves ce courant comme étant la norme, qui eux-mêmes prennent cela comme monnaie-courante. D’autres ensuite alors ... passeront à autre chose ! Du point de vue du public, l’évolution est la même mais avec quelques années de décalage.

6 Oser une autre musique de chambre !

Mais comment peut-on “éduquer intelligemment” à la musique de chambre ?

- une éducation auprès des classes est facile avec la musique de chambre, car elle est malléable, transportable et peu chère.
- auprès des jeunes, qu’ils soient étudiants dans les conservatoires ou dans d’autres voies d’études, en leur facilitant l’accès au maximum, et cela non seulement en les invitant à venir, mais aussi et surtout en allant vers eux.
- en “éduquant” les financeurs (publics et privés) : leur faire connaître notre quotidien, notre réalité, pourquoi nous faisons cela, pourquoi nous croyons qu’il est bien de le transmettre, etc.
- une fois les gens au concert : on peut les “éduquer” en les guidant dans leur écoute, pas avec des grands discours savants, mais en leur donnant des attaches à leur propre langage, à leur propre imaginaire, pour qu’eux ensuite puissent faire des liens avec ce qu’ils connaissent. Ainsi on pourra “garder” ce public qui a fait l’effort de venir et ne pas lui faire peur avec des oeuvres auxquelles il n’a pas accès par manque de portes d’entrées.

6.3 Qu’est-ce qu’une autre musique de chambre ?

Une “autre musique de chambre” englobe une infinité de voies différentes. Pour en citer quelques unes, à mon avis les essentielles :

Répertoire Tout d’abord, il est important de préciser une chose : loin de moi la volonté de censurer les pièces les plus programmées actuellement, je propose plutôt un rééquilibrage. J’aimerais donner une place plus importante aux choses moins connues et laisser la chance à des chefs-d’oeuvres d’aujourd’hui ou à des oeuvres oubliées de revivre. Je propose une “démocratisation” des instruments et du répertoire. Je constate que programmer un répertoire nouveau permet d’attirer des musiciens et des étudiants des conservatoires au concert. L’expérience des *Jardins Musicaux* le montre, de même que les concerts de musique contemporaine comme les *CMC – Concerts de Musique contemporaine de La Chaux-de-Fonds*.

De plus, je pense que le discours tenu par certaines saisons “*Nous voulons un plus*” ou “*C’est une question de classe*” fait peur à certaines personnes et élimine du public... notamment du public jeune car ce discours peut être excluant.

Enfin, pour évoquer le contemporain, on peut dire de manière simplifiée : “Il y a contemporain et contemporain !”. La musique d’aujourd’hui n’est pas forcément du “bruit inordonné et abominable”. De nombreux compositeurs écrivent de manière plus “classique” et sont prêts à donner des clés de lecture pour entendre leurs pièces. Et c’est aussi grâce à des personnes comme Clara Schumann, qui a eu le courage d’affronter les sifflement du public quand elle jouait des sonates de Beethoven, qualifiées de bruit, que maintenant nous connaissons ce répertoire-là. Il faut donc garder à l’esprit que toute musique a, une fois, été “contemporaine”.

Groupes et compositeurs locaux Nous avons vu que programmer des ensembles régionaux attire du monde (c.f. citation de J.-B. Wasserfallen en page 31). Il est donc important de jouer cet atout. C’est le programmateur qui a, à mon avis, le plus grand rôle à jouer dans la promotion d’ensembles locaux ; il peut ainsi leur offrir un tremplin pour aller plus loin (saisons plus établies, étranger etc.).

6.4 Et plus concrètement ?

De plus, si nous ne promovons pas la musique suisse en Suisse, personne ne le fera ! Personne ne viendra de l'étranger pour voir s'il existe des compositeurs suisses. Il est donc essentiel que les musiciens proposent des programmes avec des oeuvres de compositeurs locaux, que les programmeurs mettent ces concerts à l'affiche et que les financeurs soutiennent cette démarche (c'est en grande partie le cas du côté de l'État qui pour l'instant remplit bien son rôle). N'ayons pas peur de notre "suisstitude" : ce qui vient de loin n'est pas forcément mieux. Soyons sainement fiers de notre vivier de musiciens et donnons-leur la chance de se produire et d'être joués ici.

Forme des concerts Par mon expérience avec le trio de flûtes traversières *Les Chemins de Traverse*, je peux affirmer qu'avec des formes variées de prestations musicales, nous touchons un public très large ; par contre, ce n'est pas par les concerts traditionnels que nous touchons ces personnes, c'est à nous de faire l'effort d'aller vers les gens : soupers d'entreprises, mariages, animations dans des musées, prisons, etc. Toutes ces activités nous font aller à la rencontre d'un public qui ne serait pas venu à nos concerts. Il est intéressant de noter que les projets "hors cadre" qui nous ont été proposés par des programmeurs ont – à une exception près – tous été proposés par des gens extérieurs au milieu musical à proprement parler.

J'appuierais simplement encore sur l'importance d'un lieu : certaines personnes ont une *Schwellean-angst* (littéralement "peur du seuil", donc une réticence à passer le seuil) devant une salle de concert ou une église. C'est pourquoi pour toucher ce public-là, il faut sortir des lieux habituels de concert.

6.4 Et plus concrètement ?

Pour mener toutes ces pistes à bien, les personnes actives dans la musique de chambre doivent absolument travailler ensemble. En effet les chambristes et les programmeurs tirent à la même corde (on a vu leur désir de partager leur amour de la musique) ; ils devraient davantage travailler ensemble sur un "concept", un message qu'ils veulent transmettre – cette démarche pourrait inclure les financeurs.

Collaboration Les collaborations peuvent se faire très simplement : on peut citer ce qui s'est fait à Porrentruy : les *Jeunesses Musicales d'Ajoie* ont fourni un local à un ensemble pour qu'il puisse travailler en vue d'une tournée ; en contrepartie l'ensemble a présenté un concert avec le travail de la semaine. Ce genre de solutions ne coûtent pas cher et sont bénéfiques pour tous (solution win-win !).

Réseau Il faut absolument penser en réseau et profiter des connaissances accumulées par les différents acteurs présents. Par exemple, les musiciens pensent supra régional, tandis que les programmeurs sont davantage liés à la région dans laquelle ils vivent (ou travaillent). La mise en commun de ces deux optiques peut créer de beaux élans.

On pourrait s'inspirer de ce qui se fait dans les musiques actuelles : les programmeurs des différents lieux se mettent ensemble pour faire venir un groupe qu'ils ne pourraient pas faire venir individuellement. De plus, ce travail en réseau est maintenant chapeauté par une association faîtière (*Petzi*) qui à ma connaissance n'existe pas pour la musique de chambre. Une pratique courante des musiques actuelles est de mettre plusieurs groupes dans le même concert : un groupe local pour commencer, un groupe régional au milieu et pour finir la tête d'affiche. Cela permet également des échanges entre les artistes. De plus, les musiques actuelles, pour être effectivement actuelles, doivent constamment se renouveler et trouvent des moyens pour éviter toute sclérose !

6 Oser une autre musique de chambre !

Coordination La coordination entre les organisateurs culturels devient urgemment nécessaire : l'offre en Suisse est incroyable, mais elle s'auto-asphyxie. Je pense que c'est du devoir des responsables des politiques culturelles ainsi que des programmeurs – tous conscients du terrain – de faire une offre “raisonnable” et surtout coordonnée. Je constate en tant que musicienne qu'il est difficile, lorsque je veux proposer un concert (autoproduit) dans une région, de savoir à qui m'adresser afin de savoir ce qui se passe à cet endroit à une période donnée ; en effet, nous n'avons pas les codes d'une région et ne savons pas s'il faut s'adresser à l'office du tourisme, aux paroisses, au centre culturel, à la commune, etc.¹

Voilà donc les pistes que je propose pour toucher un autre public, le renouveler constamment, et ceci en défendant une forme d'art passionnante et facile à employer.

Et pour le mot de la fin : s'il y a une claire volonté d'offre présente, ne favorise-t-on pas en même temps la demande ? *“Toute industrie de prototype est une aventure insensée ! Avec des risques terribles ! Toute aventure culturelle doit comporter des risques, le problème c'est l'institution qui se sclérose”* (V. Reymond). Finalement, l'“industrie de prototype” marche pour ce qui est en dehors de la culture ; pourquoi ne marcherait-elle pas pour la culture ?

¹Pour autant que l'information soit effectivement centralisée !

7 Conclusion

La question à laquelle je voulais pouvoir répondre dans cette conclusion est : “Peut-on, ou même faut-il, oser une autre musique de chambre ? Pourquoi et comment ?”

Dans le chapitre précédent, j’ai développé cette question et en suis arrivée à la conclusion définitive que, oui, il faut oser une autre musique de chambre, et cela par tous les moyens possibles et imaginables dont nous disposons. Plus nous mettrons nos forces en commun, plus chaque acteur de cette musique aura à y gagner, pas forcément en richesse sonnante et trébuchante, mais surtout en richesse culturelle.

7.1 Et si tout ce travail était à refaire ?

Mon analyse est-elle valable ? Avec le peu de distance que j’ai pour l’instant, il me semble que oui. J’ai honnêtement essayé de mettre de côté mes préjugés afin d’être la plus réceptive possible à toute piste nouvelle.

Mes pistes étaient-elles pertinentes ? Il aurait été intéressant de creuser plus le côté “courant dominant” pour avoir encore plus d’avis différents. Les problèmes évoqués étaient-ils propres aux personnes interrogées et à leurs structures ou est-ce plus général ? Le problème qu’aurait posé un plus grand échantillonnage est le manque de temps !

Une telle démarche était-elle utile ? De mon point de vue, oui. Elle m’a permis de faire du chemin ; le fait de partager des discussions avec mes interlocuteurs les a fait se poser des questions à brûle-pourpoint et je pense qu’il est important de se questionner sur ce que l’on fait. Il est parfois nécessaire d’y être poussé – en ce qui me concerne par ma formation, mes interlocuteurs par le fait que j’ai fait un mémoire sur ce sujet.

Qu’aurais-je fait différemment ? Une prochaine fois (!), je me poserais la question de la forme des interviews encore plus en détail. Il était très sympathique de discuter à bâtons rompus, de passer par certains jalons que j’avais décidé d’aborder. Cela a permis d’aborder d’autres points encore, inattendus pour moi. Cependant, le travail de “digestion” de toutes ces informations a été vraiment gigantesque et je l’avais amplement sous-estimé.

Aurait-il fallu suivre d’autres pistes encore ? En fonction du temps à disposition, l’exploration d’autres pistes m’auraient forcée à interroger moins de personnes et il m’importait d’avoir un échantillon assez large. La qualité d’une oeuvre a très peu été abordée, je l’ai fait consciemment, parce que cela nous aurait emmené dans des débats sans fins sur l’esthétique musicale.

Aurait-il fallu cibler encore plus les pistes ? La forme des interviews a fait que les pistes se sont un peu diluées et j’ai dû les recibler au moment de la retranscription. Ceci aurait pu être évité par des questionnaires et réponses écrits, mais aurait appauvri les débats.

Ce travail ouvre-t-il de nouvelles pistes ? Une recherche future pourrait plus privilégier le public. Que cherche-t-il ? Qu’attend-il d’un concert ? ... Mais dans ce cas-là il serait difficile d’en rester à

7 Conclusion

la musique de chambre seulement. Suite au constat de manque de collaboration entre les différents acteurs de la musique de chambre, on pourrait se pencher sur : comment concrétiser une collaboration plus accrue ?

7.2 Maturation personnelle

D'un point de vue personnel, j'ai apprécié faire l'effort de me mettre à la place des programmeurs. Je connaissais déjà la place de la chambriste et de la productrice de l'intérieur par mon activité, j'ai creusé l'aspect du financement en assistant à deux congrès durant ma formation. Cette facette-là me manquait encore pour bien comprendre le système dans lequel j'évolue.

Les interviews ont été des moments extrêmement enrichissants pour moi. Côté des gens intéressants, pleins de convictions, m'a beaucoup apporté en terme de connaissance, mais aussi de rapports humains.

Quelques surprises :

- "Les gens qui vont à l'*OSR* ne sont pas ceux qui viennent chez nous, parce que là-bas vous pouvez aller montrer votre robe ou votre costard, ce qui ne se fait pas en musique de chambre" (J.-B. Wasserfallen). J'aurais pensé cela aussi de *Pour L'Art & Le Lutrin*, mais j'ai dû remettre cela en question !
- Dans mon analyse concernant les ensembles connus (chapitre 4), j'ai affirmé (en d'autres termes) : "toutes les portes leur sont ouvertes, c'est facile pour eux". Je dois avouer que je pensais entre autres au *Quatuor Sine Nomine* et... ce n'est pas le cas du point de vue de François Gottraux ! Eux aussi doivent lutter, simplement à une autre échelle !

Les interviews m'ont obligée à mettre au clair mes idées et à présenter plusieurs fois ma problématique. L'enregistrement m'a aidé à voir où étaient les lacunes et les forces de ma présentation et de mon argumentation.

Les interviews m'ont fait réaliser que je pouvais tenir des discussions à ce sujet ; j'ai pris conscience du chemin que j'avais fait durant ma formation. J'ai également réalisé que je ne pourrais plus aborder un projet musical comme avant !

Je me réjouis maintenant d'évoluer de mon côté, pour prendre un peu de distance et m'appropriier (rendre miennes) toutes ces notions.

Bibliographie

- [Gui05] *Guide Musical Suisse – 2005/2006*. Fondation SUISA pour la musique, Neuchâtel, 2005.
- [Mas85] Massin, Jean & Brigitte. *Histoire de la musique occidentale*. Les indispensables de la musique. Fayard, 1985.
- [Mic90] U. Michels. *Guide illustré de la musique*. Les indispensables de la musique. Fayard, 1990.
- [Per84] G. Pernon. *Dictionnaire de la musique*. Livre de Poche, 1984.
- [Per02] P. Perret. *Le parler des métiers*. Robert Laffont, 2002.
- [PMM04] J.-Y. Pidoux, D. Morigi et O. Moeschler. *Les figures complexes de l'intermittence et de l'intégration*. Direction du programme PNR 43 en collaboration avec le Forum Formation et emploi et le Centre suisse de coordination pour la recherche en éducation (CSRE), 2004.
- [Tra89] F.-R. Tranchefort. *Guide de la musique de Chambre*. Fayard, 1989.
- [Wik] Wikipedia. <http://fr.wikipedia.org/>.

Liens vers des entités citées dans ce travail

Saisons, agences et organisateurs institutionnels

- Agence Caecilia : <http://www.caecilia.ch/>
- Les Concerts à la Goulue : <http://www.enromandie.net/lagoulue/>
- Conservatoire de Neuchâtel : <http://www.ne.ch/neat/site/jsp/rubrique/rubrique.jsp?StyleType=marron&DocId=6775>
- Contrechamps : <http://www.contrechamps.ch/>
- Guilde de la musique de chambre : <http://www.guildemc.com/>
- Jeunesses musicales d'Ajoie : <http://www.jmajoie.ch/>
- Jeunesses musicales de Suisse : <http://www.jmsuisse.ch/>
- Pour l'Art & Le Lutrin : <http://www.regart.ch/lutrin>
- Société des Concerts de Fribourg : <http://www.concertsfribourg.ch/>
- Société de Musique Contemporaine Lausanne : <http://www.tempslibre.ch/smc/>

Festivals

- Festival de la Cité : <http://www.festivalcite.ch/>
- Festival de Musique Improvisée de Lausanne (FMIL) : <http://www.fmil.org/>
- Festival Sine Nomine : <http://www.quatuorsinenomine.ch/festival/07/avant.htm>
- Les Jardins Musicaux : <http://www.jardinsmusicaux.ch/>
- La Schubertiade d'Espace 2 : <http://www1.rsr.ch/schubertiade/>
- Verbier Festival : <http://www.verbierfestival.com/>

Ensembles et musiciens

- Amudaria <http://www.dominiquephillot.com/fr/amudaria.htm>
- Artemis Quartett : <http://www.impresariat-simmenauer.de/main.php?l=bio&lang=fr&byid=10006>
- Bernard Trinchon : http://www.apej.ch/membres%20apej/bernard_trinchon.htm
- Boulouris5 : <http://www.boulouris.ch/>
- Les Chemins de Traverse : <http://www.lescheminsdetraverse.net/>
- Dites-le-moi Tuba : <http://www.dites-le-moi-tuba.ch/>
- Les Gais Lutrins : <http://www.coxyd.com/matschneider/gaislutr.html>
- Heidelberger Kammerorchester : <http://www.heidelbergerkammerorchester.de/>
- Nouvel Ensemble Contemporain : <http://www.lenec.ch/>
- Orchestre de la Suisse Romande : <http://osr.ch/>
- Le Quatuor : <http://www.lequatuor.fr/>
- Quatuor Sine Nomine : <http://www.quatuorsinenomine.ch/>

Autres

- Centre Culturel Régional de Porrentruy : <http://w3.jura.ch/ccrp/>
- Fondation Gianadda : <http://www.gianadda.ch/>
- Le Granit, Belfort : <http://www.theatre-granit.asso.fr/>
- L'Octogone, Pully : <http://www.theatre-octogone.ch/>
- Paul Sacher Stiftung : <http://www.paul-sacher-stiftung.ch/>
- Petzi : <http://petzi.ch/>

Annexes

Questions qui ont guidé les entretiens

L'avis des programmeurs – Questions Comment faites-vous votre programmation ? Un credo ?

Pourquoi choisissez-vous un ensemble plutôt qu'un autre ?

Et le répertoire ?

À quoi êtes-vous le plus sensible pour le choix d'un ensemble ou du répertoire ?

Choisissez-vous d'abord un musicien, un ensemble, une oeuvre ?

Pourquoi ne programme-t-on pas certaines formations ?

Pourquoi ne programme-t-on pas certains compositeurs ?

Votre programmation est-elle tournée face à l'offre ou face à la demande ?

En quoi votre programmation se distingue-t-elle des autres programmations en Suisse romande ?

Que pensez-vous de la programmation de la musique de chambre en Suisse romande ? (qualité/varieté)

La musique de chambre est-elle bien/sur/sous-représentée dans la programmation de la musique classique en Suisse romande ?

Quel genre de public vient à quels concerts ?

Avez-vous l'impression qu'il existe une musique de chambre courant dominant et une musique de chambre alternative ?

Perspectives d'avenir ? Un rêve ?

L'avis des chambristes – Questions Comment choisissez-vous les ensembles dont vous faites partie ? Et votre répertoire ?

Avez-vous déjà dû renoncer à un programme parce que personne ne voulait le programmer ? Si oui, quels étaient les motifs évoqués par les programmeurs ?

Travaillez-vous du répertoire que vous ne jouerez jamais en public ? Pourquoi le travaillez-vous et pourquoi ne l'amenez-vous pas au public ? Aimerez-vous dans l'idéal l'amener au public ?

Tenez-vous compte de la demande du public dans le choix des oeuvres que vous jouez ?

Quels liens entretenez-vous avec les programmeurs ?

Que pensez-vous de la programmation actuelle de musique de chambre en Suisse romande ? (qualité/variété)

La musique de chambre est-elle bien/sur/sous-représentée dans le programmation de la musique classique en Suisse romande ?

Avez-vous l'impression qu'il existe une musique de chambre courant dominant et une musique de chambre alternative ? Si oui, où en mettez-vous les limites ?

De quel "bord" êtes-vous ? Pouvez-vous justifier ?

Perspectives d'avenir ? Un rêve ?

Table des matières

1	Avant-propos	5
2	Buts de ce travail	7
3	Définitions préliminaires	11
4	Analyse de la programmation de musique de chambre en Suisse romande	17
4.1	Qui “fait” la musique de chambre aujourd’hui ?	17
4.2	Quelle musique de chambre ?	18
4.3	Dans quels lieux, structures ?	20
4.4	Qui sont les programmeurs ?	21
4.5	Quels publics ?	21
5	Entretiens	23
5.1	Présentation de la démarche	23
5.2	Personnes interrogées	24
5.2.1	Programmeurs	24
5.2.2	Chambristes	25
5.3	L’avis des programmeurs	26
5.3.1	Programmation	26
5.3.2	Choix d’un ensemble	30
5.3.3	Répertoire	32
5.3.4	Public	33
5.3.5	Sponsors / financeurs	35
5.3.6	Presse	36
5.3.7	Liens avec les autres programmeurs	36
5.3.8	Coordination de l’offre culturelle	36
5.3.9	Politique culturelle en Suisse	37

5.3.10	À propos du gestionnaire culturel	37
5.4	L'avis des chambristes	37
5.4.1	La programmation actuelle	37
5.4.2	Quels sont les problèmes rencontrés par les chambristes ?	39
5.4.3	Promotion	40
5.4.4	Répertoire	41
5.4.5	Rôles	43
5.4.6	Les arguments pour une musique de chambre différente	46
5.4.7	Moyens d'apporter la musique de chambre au public	47
5.5	Synthèse	48
6	Oser une autre musique de chambre !	51
6.1	Vérification de l'hypothèse	51
6.2	Comment dépasser cette hypothèse	51
6.3	Qu'est-ce qu'une autre musique de chambre ?	54
6.4	Et plus concrètement ?	55
7	Conclusion	57
7.1	Et si tout ce travail était à refaire ?	57
7.2	Maturation personnelle	58
	Annexes	59
	Bibliographie	59