

Programmation

La programmation ne peut plus, aujourd'hui, être comprise au sens strict de choix des œuvres et des artistes pour l'organisation d'un concert. Elle doit s'entendre comme le projet artistique d'un orchestre ou d'une salle, qui contribue à définir son identité, son originalité, sa personnalité. Or dans un contexte où l'orchestre est de plus en plus écartelé entre des forces contradictoires, comment assurer la cohérence et l'inspiration d'une programmation ? Quel pourrait être aujourd'hui un « art de programmer » ?

La première condition, estime le président de l'Association européenne des agents artistiques, Patrick Garvey, est de confier à une seule personne le soin d'élaborer une programmation : programmer est un métier à part entière, qui n'est ni celui du musicien, ni celui de l'administrateur, ni celui du responsable marketing ou mécénat. Le projet artistique d'un orchestre sera d'autant plus fort s'il correspond à la vision d'un individu, portée par sa compétence, son expérience mais aussi sa passion. Vouloir satisfaire les différents services ou financeurs d'un orchestre conduit à brouiller le sens d'une programmation et peu à peu, à éroder l'adhésion du public.

A l'échelle du concert, l'art du programmeur consiste à trouver un équilibre entre l'interprétation des œuvres clés du répertoire, l'exploration des territoires oubliés du patrimoine symphonique et la promotion des musiques d'aujourd'hui. Rejouer sans cesse les mêmes programmes peut répondre à des contraintes de court terme, mais n'est pas tenable à long terme : « *A force de manger des conserves, on finit par perdre ses dents !* » ironise René Koering.

Comment concilier les attentes d'un public parfois conservateur et la volonté de promouvoir un répertoire qui s'affranchit des lieux communs musicaux ?

Deux réponses sont tour à tour discutées. Tout d'abord, certains défendent des programmes « mixtes » où des œuvres contemporaines ou méconnues croisent des partitions moins polémiques. L'art du programmeur, avertit Laurent Bayle, consiste à rendre cette juxtaposition fluide, signifiante, notamment par la mise en évidence de filiations. L'Orchestre du Concertgebouw, représenté par Jan Willem Loot, a quant à lui choisi de définir deux séries distinctes, l'une centrée sur un répertoire « standard » et l'autre laissant une large place à la musique d'aujourd'hui ; une telle option n'est cependant possible que parce qu'il existe un public solide pour une programmation contemporaine.

La place laissée à la création est, à ce titre, une question centrale. Soutenir la création est constitutif de la nature de l'orchestre : les créations d'aujourd'hui sont le patrimoine de demain, rappelle Sally Groves, des Editions Schott. Les témoignages des différents orchestres mettent en évidence l'ampleur et la diversité des moyens mis en œuvre dans ce domaine. Les outils de soutien à la création sont en effet bien rôdés aujourd'hui : commandes d'œuvres, résidences de compositeurs, collaborations avec des ensembles spécialisés, soutien à la diffusion, actions pédagogiques centrées sur la création... A cet égard, la politique de la BBC est exemplaire : de 1999 à 2005, Radio 3 a passé commande à plus de trois cents compositeurs.

Des efforts pourraient cependant être menés dans trois domaines, à savoir la sensibilisation des futurs musiciens d'orchestre à la musique contemporaine, la reprise des créations, qui tombent souvent dans l'oubli une fois qu'elles ont été données, et l'accès des jeunes compositeurs aux orchestres : comme le rappelle Olivier Bernard, de la Sacem, Olivier Messiaen, Pierre Boulez, Henri Dutilleux ou Pascal Dusapin avaient moins de vingt-cinq ans quand leurs premières œuvres pour orchestre ont été créées !

Au fur et à mesure des débats il apparaît que, l'un des principaux dilemmes qui se pose au programmeur est bien celui du public : faut-il s'affranchir des attentes du public ou à l'inverse partir de celles-ci pour présenter une offre qui s'inscrive pleinement dans la « communauté » dans laquelle exerce l'orchestre ? Ou pour reprendre la formulation d'Edward Smith, du Göteborg Symfoniker, faut-il diriger les publics ou bien les suivre ? Le compositeur Jean-Louis Agobet met en garde sur une interprétation trop étroite des attentes du public : le public n'exprime pas, voire ne sait pas quelles sont ses attentes. Le maître mot est celui d'expérimentation : il faut tenter des expériences pour voir ce qui marche et ce qui ne marche pas. Le goût du public n'est pas figé : il se forge au fur et à mesure des concerts.

Les prises de parole à la tribune et dans la salle témoignent de la diversité des expériences menées par les orchestres en Europe pour élargir les publics : bien plus que de simples opérations publicitaires, ces formats originaux ont prouvé leur capacité à susciter une rencontre avec de nouveaux publics.

Florian Wiegand, du Konzerthaus de Dortmund, donne l'exemple d'un concert alliant musique symphonique et cirque, qui a permis d'attirer un public qui, d'habitude, ne fréquente que peu les salles de concert. Etienne Reymond évoque l'expérience des « Tonhalle Late », à Zürich : le concert débute à vingt-deux heures, puis les foyers de la salle se transforment en discothèque et restent ouverts jusqu'à trois heures du matin ; ces concerts, qui ont lieu trois ou quatre fois par saison, rencontrent un succès remarquable. L'Orchestre national de Lyon, quant à lui, a décidé de monter un partenariat avec l'équipe de football de la ville : l'achat d'un billet pour un concert de l'orchestre permettait d'assister à un match de l'Olympique lyonnais ; toutes les places ouvertes à la vente ont trouvé preneur... Dimitri Semsis, de l'Orchestre national d'Athènes, relate une autre expérience : un film est proposé avant ou après le concert. David Butcher, du Britten Sinfonia, propose des concerts qui mêlent musique classique et musique jazz ou rock. Jean-Pierre Rousseau évoque les Dessous des quarts, à Liège. Rosemary Gent décrit en détail le Festival Proms, au Royaume-Uni...

La prise de risque est certes plus aisée lorsque l'orchestre dispose de sa propre salle ou bénéficie d'une assise financière confortable : nombre d'intervenants en conviennent. Mais au-delà, l'originalité, la personnalisation de la programmation et la qualité de l'offre permettent de développer une relation de confiance, de familiarité, de proximité entre l'orchestre et un public qui, à son tour, rend possible la prise de risque. L'exemple des Concerts du sauvage à Montpellier, que relate René Koering, est à cet égard emblématique : les spectateurs vont au concert sans connaître le programme à l'avance ; ils acceptent de s'en remettre entièrement au programmeur.

Ainsi, plutôt que d'une opposition entre une logique de l'offre – diriger les publics – et une logique de la demande – suivre les publics –, il convient donc de se placer dans une dialectique : la prise en compte des attentes du public est une incitation à renouveler sa démarche dans le cadre d'un projet artistique dont la qualité tient à sa cohérence, son ambition et sa continuité avec l'histoire de l'orchestre. La programmation se situe ainsi au cœur d'un échange entre un orchestre et ses publics dont les termes sont constamment renouvelés. En écho au magnifique plaidoyer de Mario Vieira de Carvalho, l'art de programmer n'est-il pas, finalement, une autre manifestation de cet art de l'écoute que les orchestres ont pour mission de transmettre aux générations futures ?