Les Orchestres en France aujourd'hui

Rien de plus conformiste que l'image d'un pays tel qu'il se représente ou se laisse représenter. Dans le cas de la France, les clichés perdurent : Paris serait la ville des grands musées, la plaque tournante de l'art contemporain, la capitale où se concentre tout ce que le théâtre, la danse, la musique ont de mieux à offrir ; le reste, la "province", ne saurait intéresser que l'amateur de beaux paysages et le féru d'archéologie monumentale. La réalité est tout autre, bien entendu.

- Le paysage orchestral français **p.1**
- Des activités multiples et contrastées **p.2**
- Demain, l'Europe **p.3**
- Un peu d'histoire : les origines **p.4**
- Un peu d'histoire : les vingt dernières années **p.5**
- Le rôle des collectivités publiques **p.6**
- Un répertoire en mouvement **p.7**
- Directeurs musicaux, chefs permanents, invités **p.8**
- Des publics, des lieux **p.9**
- Les musiciens d'orchestre aujourd'hui **p.11**
- En attendant l'ère des orchestres virtuels **p.12**

Le paysage orchestral français

Les guides touristiques n'ouvrent le plus souvent de rubrique "spectacles et concerts" que pour Paris. Tout au plus mentionnent-ils certains de ces festivals d'été, liés à des monuments historiques, dont la prolifération à partir des années 1970 (on en compte aujourd'hui plus de 300 qui soient dignes de ce nom) a perpétué la légende d'une province française musicalement déserte le reste de l'année.

A l'image des musées de province dont les collections sont d'une extraordinaire richesse, à l'image du théâtre dramatique dont les grands centres de création se sont répandus dans toute la France, les institutions musicales, et tout particulièrement les orchestres, se répartissent aujourd'hui harmonieusement sur l'ensemble du territoire. Les quelques trente ensembles et orchestres permanents existant dans notre pays constituent bien une forêt que ne saurait masquer l'arbre parisien.

Avec sept formations, la région parisienne au sens large n'est d'ailleurs pas outrageusement favorisée, contrairement à ce qu'affirment des critiques musicaux soumis à la pression d'une vie symphonique et lyrique débordante. Une telle concentration est à la juste proportion de la réalité démographique de l'Ile de France, qui concentre à elle seule un cinquième de la population du pays. La province n'est donc nullement lésée. Sur les 22 régions françaises, quatre seulement ne disposent pas d'orchestre permanent. Sur les 25 villes les plus importantes, en population, 17 sont le siège d'un orchestre, ce qui ne signifie pas que les autres ne connaissent aucune vie symphonique ou lyrique. Certaines reçoivent régulièrement la visite de formations auxquelles a été confiée une "mission régionale". Nous sommes loin de l'image traditionnelle d'une France musicale essentiellement parisienne de l'automne au printemps, puis basculant vers le Sud et les villes d'eaux à la belle saison. La trentaine de formations orchestrales recensées sont des formations permanentes, dont l'activité, sur leur territoire d'implantation et au-delà, s'exerce tout au long

de la saison et contribue donc de manière durable à l'animation d'une vie musicale toujours en mouvement. Hors Ile-de-France, ces formations assurent près de 2000 concerts et représentations par saison, soit une moyenne d'environ cinq manifestations chaque jour de l'année.

Pour revenir une dernière fois sur le cas de Paris, on relèvera, par souci d'objectivité, que les concerts qui y sont donnés représentent un bon tiers de l'activité symphonique française. Mais, là encore, l'adéquation aux données démographiques est évidente. La concentration géographique du public potentiel a un effet démultiplicateur, comme le prouve la situation dans l'ensemble du pays. En effet, dans les onze régions les plus peuplées, soit la moitié des régions françaises, sont concentrés à la fois les deux-tiers de la population et les deux-tiers des orchestres permanents en activité. Le paysage orchestral français apparaît donc en singulière harmonie avec les réalités du pays. Même le domaine symphonique, de toute évidence, se prête à ce qu'on appelle l'aménagement du territoire.

Des activités multiples et contrastées

De l'ensemble de 12 cordes qu'est l'Orchestre de Chambre National de Toulouse au grand "réservoir" de 155 musiciens de l'Opéra National de Paris, les tailles très variables des formations permanentes françaises dessinent la riche cartographie d'une activité qui embrasse le lyrique, le symphonique, mais aussi les concerts de chambre, voire, depuis peu, la musique baroque. Cependant, leur taille et leur répertoire ne sont pas les seuls critères qui permettent de ranger en diverses catégories les orchestres français. Quelques regroupements sont néanmoins possibles.

Une première ligne de partage sépare les formations vouées au concert de celles qui doivent diviser leur activité entre symphonique et lyrique. Aux orchestres de Radio France, de Paris, Lille, Lyon, d'Ile de France, pour ne citer que les plus importants parmi ceux qui oeuvrent essentiellement dans le domaine symphonique (mais ne veulent pas se couper entièrement de l'opéra), s'opposent les orchestres de Bordeaux, Nancy, Nice, Montpellier, Mulhouse, Strasbourg, Toulouse, Lorraine et Pays de la Loire, qui se partagent entre une saison lyrique et une saison symphonique.

Parmi les formations dont le nombre de musiciens se situe entre 20 et 50, le partage est moins tranché. Certains, comme l'Ensemble orchestral de Paris, l'Orchestre de Bretagne ou celui de Basse-Normandie, mènent de front les deux activités. D'autres, comme celui du Théâtre des Arts de Rouen, s'en tiennent à leur rôle d'orchestre "de fosse" et ne se présentent sur scène qu'à intervalles espacés. Mais, pour la plupart, la saison de concerts reste le coeur de l'activité. C'est le cas, par exemple, pour les orchestres d'Auvergne, de Cannes et de Picardie ou, dans le domaine de la création, pour l'Ensemble InterContemporain.

L'autre critère qui permet de "classer" les orchestres est celui de la mobilité. A première vue, ce critère semblerait se superposer à celui de la taille des orchestres, les formations moins étoffées pouvant se produire dans des lieux moins vastes - bien plus nombreux que les grands auditoriums. Dans les faits, il n'en va pas toujours ainsi. Si certaines formations "légères" sont présentes dans tous les lieux possibles de leur région, d'autres préfèrent se concentrer sur une ou deux villes.

A l'inverse, certains orchestres de "format" symphonique comme l'Orchestre National d'Ile-de-France, ont pour vocation quasi-exclusive l'irrigation d'un vaste territoire. Il y a là le reflet d'une volonté des collectivités publiques, mais une volonté qui n'est pas synonyme de rigidité. Les situations sont très diverses et bien que puisse être tracée une frontière entre

les orchestres mobiles, à vocation régionale, et ceux attachés essentiellement à une ville, elles peuvent évoluer. Ainsi l'Orchestre National de Lille, sans cesser d'aller au-devant de son public dans plus de cent communes du Nord-Pas de Calais, a-t-il pu compléter cette mission régionale par une vraie saison lilloise.

En fait, l'activité des orchestres français est sans cesse en évolution. Une évolution dictée par des exigences artistiques, mais aussi par la nécessité de créer, fidéliser, renouveler un public. En bref par une juste appréciation du chemin parcouru et du chemin à parcourir, un chemin qui ne peut être le même pour les 22 musiciens du jeune Orchestre d'Auvergne et les 126 permanents du plus que centenaire Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine.

Demain, l'Europe

Les Français sont bien connus, dans le monde entier, pour leur propension à conjuguer, d'une manière paradoxale qui n'appartient qu'à eux, le chauvinisme le plus étroit et un sens aigu de l'autocritique. Dans le domaine de la musique, comme dans beaucoup d'autres, cette attitude s'explique sans doute par un sens de l'ouverture dont l'Histoire porte le témoignage. Terre d'asile de Rossini, de Liszt et de Chopin, de Stravinsky, de Delius et de Martinu, nation musicale toujours prête à s'enrichir de ce qu'Henri Dutilleux appelle joliment le "levain de l'étranger", la France, à s'offrir sans cesse au miroir des autres n'a jamais pu s'empêcher d'y contempler sa propre image.

Dans les années 1830, la Société des Concerts du Conservatoire enthousiasmait les musiciens de toute l'Europe par la beauté de ses interprétations beethovéniennes. Plus tard, l'Opéra passait commande à Verdi, tandis que le "cas Wagner" soulevait un débat qui devait rebondir durant plus d'un demi-siècle. Plus tard encore, Diaghilev allait choisir Paris pour théâtre de ses audacieuses créations.

Il n'en fallait pas plus pour entretenir chez les musiciens français, sous les tapageuses manifestations d'un orgueil parfois compréhensible, un doute existentiel qui allait se transformer, au lendemain du second conflit mondial, en véritable crise de confiance. Une crise dont on ne saurait vraiment dire si les difficultés d'organisation de la vie symphonique, jusqu'à la fin des années 1960, en furent le simple révélateur, la cause ou la conséquence. Quoi qu'il en soit, alors que la France gardait une place de premier plan dans le paysage européen de la création musicale, ses orchestres perdaient du terrain dans la compétition internationale incarnée, principalement, par l'essor du disque.

Les trente dernières années auront permis de renverser le mouvement. A l'heure où se profile une Europe unifiée comme elle ne le fut jamais, les défis lancés aux orchestres français ont été relevés un à un.

Certes, notre vie lyrique ne peut être comparée à celle de pays qui, comme l'Allemagne, conservent les acquis d'une très ancienne autonomie des entités politiques qui les constituent. En revanche, pour l'activité symphonique, la France a rejoint le peloton de tête des grandes nations musicales du Vieux Continent.

Mais les questions posées ne portent pas que sur la quantité. Elles sont aussi et d'abord des questions artistiques. Après plusieurs décennies marquées par ce qu'il faut bien appeler la standardisation du répertoire et du "son" des orchestres, un équilibre s'est installé, permettant aux orchestres français de mieux faire reconnaître les qualités qui leur sont propres. Tout en s'ouvrant à des musiciens venus de pays étrangers, les formations françaises ont préservé et cultivé des couleurs individuelles et collectives, un caractère, une

forme d'engagement, une approche inimitable des répertoires inscrits dans leur "arbre généalogique", qui les font apprécier pour ce qu'elles sont et non pas seulement pour la place qu'elles occupent dans le "classement international" régulièrement remis à jour par d'incorruptibles arbitres.

L'une des meilleures preuves de l'aptitude des orchestres français à tenir leur rang dans l'Europe de demain est sans doute la fréquence et la régularité des invitations qu'ils reçoivent de l'étranger. Chaque saison, ils donnent environ 200 concerts en dehors de leurs frontières, la plupart... en Europe.

Un peu d'histoire : les origines

Pour comprendre ce que sont les orchestres français aujourd'hui, il faut, bien évidemment, remonter un peu en arrière. Pas si loin à vrai dire, sauf pour signaler que l'Orchestre de l'Opéra de Paris, reste, en titre, le doyen des orchestres français, notre théâtre national étant la seule institution de l'Ancien Régime qui ait survécu à l'abolition des privilèges.

Ce sont les orchestres à vocation lyrique qui, dans le reste de la France, peuvent se réclamer d'un passé remontant au milieu, voire au début du XIXe siècle : ceux de Bordeaux, Lyon, Toulouse, Strasbourg auront su traverser sans dommage les périodes les plus difficiles de leur histoire.

Pour ce qui est des formations symphoniques, les ruptures auront été plus nombreuses. En outre, il est difficile de parler d'orchestres permanents avant notre siècle, à l'exception de celui des Concerts du Conservatoire, ancêtre de l' Orchestre de Paris, qui était d'ailleurs à sa création, en 1828, un exemple quasiment unique en Europe. Les sociétés de concerts qui apparurent dans les dix années qui suivirent (en 1837, on en recense déjà 26, de Béthune à Perpignan) n'étaient guère que des "réunions d'amateurs" comme on le disait à l'époque. Quant aux institutions "populaires" de la capitale, les Concerts Pasdeloup, Colonne et Lamoureux, qui portent aujourd'hui encore le flambeau allumé par leurs fondateurs il y a plus d'un siècle, elles ne purent jamais assurer à leurs musiciens la régularité du travail en commun et les niveaux de rémunération qui stabilisent vraiment un orchestre.

Pour toutes ces raisons, auxquelles il faut ajouter la crise économique de l'entre-deux-guerres, fatale à des entreprises aussi ambitieuses que l'Orchestre symphonique de Paris, c'est l'Orchestre National de France, créé en 1934 par et pour la Radiodiffusion française, qui est aujourd'hui l'aînée des phalanges françaises vouées prioritairement à la défense de l'art symphonique.

Grande consommatrice de programmes musicaux, la Radiodiffusion française, rebaptisée O.R.T.F. en 1964, aura aussi contribué à soutenir dans plusieurs villes de France une vie symphonique qui, cependant, ne s'organisait dans des conditions satisfaisantes au plan artistique, que là où les orchestres des maisons d'opéra pouvaient y apporter leur contribution.

L'éclatement de l'O.R.T.F, en 1974, faillit réduire à néant cette vie symphonique. Mais le ministère de la Culture ne fut pas pris au dépourvu. Depuis plusieurs années, déjà, Marcel Landowski, son directeur de la musique, avait commencé à oeuvrer pour une rénovation en profondeur de l'activité symphonique. Il avait convaincu les édiles de la capitale de transformer l'orchestre de la Société du Conservatoire en une nouvelle phalange, baptisée Orchestre de Paris (1967) ; ceux de la Ville de Lyon de fondre en une seule entité les

orchestres de la Société Philharmonique et de l'Opéra (1969) ; ceux de Nantes et d'Angers d'unir les musiciens de leurs maisons d'opéra pour constituer une grande formation symphonique, l'Orchestre des Pays de Loire (1971) ; ceux de Strasbourg et Mulhouse dont les orchestres allaient pouvoir prendre un nouvel essor grâce à la mise en commun des moyens nécessaires à une activité lyrique et symphonique de haut niveau (1972). Le mouvement était lancé, qui allait permettre de résoudre la crise née de la disparition de l'O.R.T.F. La seule année 1976 vit la création des orchestres de Lille, de Lorraine, de Cannes-Provence-Alpes-Côte d'Azur, celle de l'Ensemble InterContemporain et, à Radio France, d'une nouvelle phalange, l'Orchestre Philharmonique. Dans les esprits, désormais, il ne pouvait être question de développement musical sans développement de la vie symphonique.

Un peu d'histoire : les vingt dernières années

Le mouvement amorcé, à la fin des années 1960, sous l'impulsion du ministère de la Culture, allait trouver un prolongement inattendu dans les années 1980, grâce aux lois de décentralisation. La création de l'Orchestre philharmonique de Montpellier et celle de l'Ensemble instrumental de Grenoble comptent parmi les ultimes succès de la concertation engagée depuis plusieurs années entre l'Etat et les collectivités territoriales. En revanche, la naissance des orchestres d'Auvergne (1981), de l'Opéra de Lyon (1983), de Basse-Normandie et des Pays de Savoie (1984) résulte de la nouvelle donne créée par la redistribution des responsabilités entre les différentes collectivités publiques.

L'essor des régions, notamment, aura joué un rôle moteur. Les orchestres les plus récents doivent beaucoup à l'émergence de ce nouvel échelon dans la représentation politique du pays, un échelon dont les responsables auront eu à coeur de corriger les inégalités artistiques, inscrites dans la géographie, que traduisaient de vastes zones vierges sur la carte de France de l'activité symphonique.

Moins visible, avec le recul du temps, que la création de nouvelles phalanges symphoniques ou lyriques, la consolidation des orchestres existants restera pourtant l'un des acquis majeurs des années 1980. C'est l'époque où des formations dont l'activité reste essentiellement liée à une ville, Bordeaux, Toulouse ou Montpellier par exemple, reçoivent un appui décisif du conseil régional - du conseil général dans le cas de Nice - pour développer leurs activités, mais aussi pour relever le niveau de rémunération des musiciens, condition primordiale au maintien d'une exigence artistique élevée. Très rapidement, l'écart des salaires, entre musiciens parisiens et musiciens des orchestres régionaux, aura pu être ramené de près de 30% à des proportions beaucoup plus raisonnables.

Une nouvelle décennie s'est écoulée depuis lors et l'embellie des années 1980 semble appartenir à l'histoire ancienne. Pourtant les orchestres durablement pris en charge par les collectivités publiques auront moins souffert des effets d'une crise économique persistante que les formations non-permanentes, souvent plus légères et plus mobiles, qui réussissaient jusqu'alors à vivre d'aides "au projet" et non d'aides "au fonctionnement". Des formations qui permettaient souvent à de jeunes instrumentistes de se frotter à une pratique professionnelle des plus exigeantes.

Il est vrai que la disparition d'orchestres de chambre très présents, hier encore, sur tout le territoire français, a été compensée par l'apparition de nouveaux ensembles, jouant sur instruments anciens les mêmes répertoires (ceux du XVIIIe siècle). Des ensembles qui ont peu à peu supplanté leurs aînés en proposant pour ces musiques qu'on réunit généralement

sous le qualificatif de baroques une approche nouvelle, fondée sur l'authenticité. Dans le même esprit, on pourrait souligner que la disparition de certains ensembles de musique contemporaine a été compensée par l'émergence de nouvelles formations. Autres temps, autres interprètes.

Le cas de la musique baroque reste cependant le plus révélateur, sans doute le plus intéressant. La transformation en 1996 de l'Ensemble instrumental de Grenoble en un orchestre de chambre unissant, sous la direction de Marc Minkowski, les instruments modernes aux instruments anciens des Musiciens du Louvre, serait-elle un prélude à la naissance d'orchestres d'un genre nouveau ?

Le rôle des collectivités publiques

Le rôle historique du ministère de la Culture, aménageur du territoire symphonique dès la fin des années 1960, ne saurait être assez souligné. Celui des conseils régionaux, dès la mise en place des lois de décentralisation (et même antérieurement dans le cas de la région Nord-Pas de Calais, principal financeur de l'Orchestre national de Lille dès sa création en 1976), apparaît lui aussi essentiel tout au long des années 1980.

Il n'en reste pas moins que, aujourd'hui comme hier, les villes occupent en France le tout premier rang pour le financement des orchestres, comme d'ailleurs pour l'ensemble du financement de la vie culturelle. L'Histoire, là encore, pèse de tout son poids, mais elle n'explique pas tout. C'est un choix politique, non une soumission à la fatalité, qui conduit des villes comme Lyon, Toulouse ou Bordeaux à consacrer des sommes proches de 40 millions de francs par an à leur orchestre symphonique. C'est la volonté, non le hasard, qui plus généralement place un budget culturel de l'ordre de 20 % en tête de tous les autres budgets dans des villes comme Strasbourg, Angers ou Nancy.

Au fil des années, les financements "croisés" sont devenus la règle pour les orchestres. Le poids de chaque collectivité, Etat, Région ou Ville (les Départements ne sont fortement présents que pour l'Orchestre National des Pays de la Loire et celui de Nice), varie selon les cas, les "clés de financement" initialement proposées par l'Etat ayant été au fil des années transgressées, puis oubliées. Ces variations sous-tendent, bien entendu, l'activité des orchestres : prioritairement municipale ou prioritairement régionale ; lyrique et symphonique à la fois, et donc moins soutenue par l'Etat, ou purement symphonique et plus attractive pour les collectivités prêtes à "croiser" leurs aides.

Pour aller un peu plus loin dans l'appréciation du rôle de l'Etat, il ne faudrait pas oublier de souligner l'urgence dans laquelle il aura le plus souvent travaillé, de concert avec ses interlocuteurs des collectivités territoriales, pour sauver ou créer certains orchestres. N'hésitant pas à pousser jusqu'à 50%, dans un premier temps, sa part dans le fonctionnement de la nouvelle institution, éludant des questions de forme juridique et d'unification des statuts de musiciens, le ministère de la Culture s'est longtemps posé en acteur plutôt qu'en inspirateur d'une renaissance de l'activité orchestrale en France.

Cette hâte et cette volonté farouche d'aboutir expliquent sans doute certaines situations, certaines inégalités, certaines difficultés qu'il aura fallu parfois des années pour résorber entièrement. Mais elles auront aussi créé une réelle solidarité des collectivités publiques autour des orchestres qu'ensemble elles avaient pris en charge.

Plusieurs questions rebondissent aujourd'hui et en tout premier lieu celle du statut de ces orchestres. Faute d'une forme juridique qui convienne à leur activité, les orchestres n'ont le

choix qu'entre deux statuts : celui de l'association de la loi de 1901 et celui de la "régie" qui, dans les villes, fait d'eux un service municipal comme un autre. Un statut de droit privé, un autre de droit public, entre lesquels la législation n'a cessé de creuser le fossé ces dernières années. Mais il est intéressant de voir converger, sur cette question d'un nouveau cadre juridique pour les orchestres, les opinions des responsables de toutes les collectivités publiques, quelle que soit leur couleur politique. Si la musique, contrairement à la légende, n'est pas forcément le lieu de l'harmonie la plus pure, les institutions musicales, et particulièrement les orchestres, ont réussi à créer autour d'elles un joli consensus politique.

Un répertoire en mouvement

Le goût musical d'une époque est la chose la plus complexe qui soit, la plus difficile à apprécier en tout cas. Dans le domaine de la musique, art de l'immatériel par excellence, les phénomènes de mode sont rarement futiles et les grandes tendances plus paradoxales qu'il y parait à première vue.

Certaines évidences s'imposent néanmoins sur ce que peut être le goût musical tel que l'ont révélé et modelé à la fois les "années compact disc". Des années marquées par ce phénomène qu'un critique a finement qualifié de "nouvelle gastronomie du son" et qui se traduit, en effet, par un appétit et un éclectisme assez surprenants dans leurs manifestations les plus extrêmes - les splendides chiffres de vente de certains disques de musique médiévale ou extra-européenne par exemple.

La conséquence la plus directe, pour les orchestres français, aura été leur retrait de tout un répertoire que les oreilles, averties ou non, des mélomanes d'aujourd'hui ne peuvent ou ne veulent plus entendre que sur instruments anciens. Situation délicate pour les ensembles de vingt à quarante musiciens rompus à ce répertoire baroque mais sur instruments modernes, qui les a conduits à puiser dans les répertoires d'autres époques, notamment la première moitié de notre siècle. A l'opéra comme au concert, les grands orchestres eux-mêmes ont fait évoluer leur répertoire, avançant d'un pas dans les temps modernes comme pour compenser la perte de ce pan de XVIIIe siècle qu'ils avaient peu à peu abandonné aux "spécialistes". Désormais, Bartok et Schoenberg, et même Messiaen ou Dutilleux, sont presque des classiques.

L'autre effet, sur les orchestres, d'un goût musical plus porté que naguère sur les "cuisines" étrangères, voire exotiques, c'est bien évidemment un élargissement géographique de leur horizon. Des préjugés subsistent dans le public, contre les symphonies de Bruckner par exemple, mais celles de Sibelius et surtout celles de Mahler remplissent désormais les salles de concerts plus sûrement que la Symphonie en ré mineur de César Franck, l'oeuvre "moderne" la plus jouée, en France, dans l'entre-deux-guerres. Les orchestres français ont accompagné ce mouvement.

Mais ils n'ont pas pour autant renoncé à la défense de leur propre patrimoine, comme l'attestent les programmes de leurs saisons au cours des dix dernières années. La triade Berlioz-Debussy-Ravel est toujours au zénith, tandis que réapparaissent sur les scènes lyriques des ouvrages tels que le Sigurd d'Ernest Reyer, le Panurge de Massenet, l'Ariane et Barbe-Bleue de Dukas ou la Pénélope de Fauré, qu'on croyait définitivement condamnés à l'oubli.

Défense et illustration : c'est dans le même état d'esprit que les orchestres français se mettent au service de la création musicale. Si l'Ensemble InterContemporain, voué à ce répertoire, est évidemment ici en première ligne, les autres formations permanentes sont elles aussi très actives. Elles consacrent à des compositeurs vivants de vastes cycles : Pierre Boulez à Lille, Mauricio Kagel en Ile de France, Luciano Berio à Radio-France... Elles créent chaque saison 80 oeuvres nouvelles, avec le souci de les faire non seulement connaître, mais aussi et surtout partager à leur public. Depuis dix ans, les initiatives n'ont cessé de se multiplier pour inventer de nouveaux terrains de rencontre entre les compositeurs, leurs interprètes et ceux qui les écoutent. L'une des initiatives des plus originales et des plus ambitieuses aura été la résidence proposée depuis 1993 par l'Orchestre National de Lyon à un créateur invité, deux saisons durant, à composer avec et pour les musiciens. De semblables résidences ont été mises en place, depuis lors, par les orchestres de Lorraine et de Picardie.

Directeurs musicaux, chefs permanents, invités

Sur la carrière et le métier de chef d'orchestre, les clichés les plus absurdes continuent de circuler, véhiculés parfois, il faut bien le reconnaître, par les intéressés eux-mêmes, ou du moins par les plus médiatisés d'entre eux. On nous laisse entendre que les débuts de carrière sont plus fulgurants que jamais, que les compagnonnages entre chefs et orchestres résistent moins au temps, que les interprétations des derniers "dinosaures" doivent se savourer comme on déguste un grand cru millésimé. Il n'existerait, en somme, que trois catégories : les petits génies de la baguette, les businessmen et les vieux sages de la direction d'orchestre.

Fort heureusement, rien de tout cela n'est vrai. A chaque étape de sa carrière, le quotidien d'un chef, comme celui d'un orchestre, est fait de travail, d'abord et avant tout. Donner la parole à l'oeuvre et aux musiciens qui en seront les interprètes n'est pas un métier d'animateur. C'est un métier d'artiste, dans toute la dimension artisanale du mot. Ni la vélocité ni l'immobilité ne sont de mise ici.

Parmi les directeurs musicaux des orchestres français, Michel Plasson, en poste au Capitole de Toulouse depuis près de 30 ans, est un symbole de cette fidélité à une phalange qui n'empêche nullement la poursuite d'une carrière internationale. Les chefs de la génération précédente n'agissaient pas autrement et leur exemple inspire un Jacques Mercier en Ile de France, un Marek Janowski au Philharmonique de Radio-France, un Dominique Debart en Basse-Normandie, un Jacques Houtmann en Lorraine. Plusieurs d'entre eux approchent ou ont dépassé les quinze années de présence au pupitre de leur orchestre, tandis que Jean-Claude Casadesus, à Lille, est en poste depuis la fondation de l'Orchestre en 1976.

La particularité française n'est donc pas dans ces "profils" de carrière. Elle est manifeste, en revanche, dans la responsabilité qui repose sur les épaules des directeurs musicaux. Une responsabilité très large, à quelques exceptions près : celle des orchestres lyriques, intégrés à une "maison", ou celle des orchestres de Radio-France, dépendant du "service musical" de l'établissement public. Dans les phalanges les plus récentes, qui sont aussi les plus nombreuses, cette responsabilité aura eu un rôle fondateur - fondateur d'identité par l'identification à un chef, qui renouait d'ailleurs avec une certaine tradition française.

Dans de nombreux orchestres, seul le chef permanent porte le titre de directeur. C'est à lui qu'incombent toutes les décisions de fond. Il n'a pas à ses côtés un intendant ou un manager, chargé d'incarner, comme en Allemagne ou dans les pays anglo-saxons, la continuité de l'institution orchestrale, de son activité, de sa politique. Le plus proche des

responsables qui l'entourent est un "administrateur général", en principe le premier de ses collaborateurs.

Mais les choses ont évolué. Souvent, l'administrateur est devenu, dans les faits voire dans son statut, un véritable alter ego. L'épuisant travail de "représentation" de l'orchestre, notamment auprès des collectivités publiques qui avaient présidé à sa naissance, est devenu moins lourd au fil des années pour les chefs permanents (certains, précisément, préfèrent cette appellation à celle de directeur). Il n'est plus question pour eux que de ce travail de fond dont les premiers fruits ne datent pas d'hier, comme en témoigne le haut niveau des chefs et des solistes invités depuis quinze ans par les orchestres français. C'est d'ailleurs là le témoignage le plus éloquent de la réussite dont peuvent s'enorgueillir les directeurs musicaux de nos formations permanentes. Grâce à eux, la France tient plus que jamais son rang dans le concert des grandes nations symphoniques et lyriques.

Des publics, des lieux

La toute première photographie qui nous soit parvenue du public d'un concert symphonique date de 1865. On voit sur ce cliché les auditeurs endimanchés d'un programme donné, à Paris, par l'orchestre de Jules Pasdeloup. Les messieurs ont ôté leur chapeau, sauf quelques-uns qui n'ont pu trouver place sur les gradins. Les dames, elles, ont toutes gardé le leur. On ne se présente pas "en cheveux" dans une salle de concerts ! Salle de concerts est un bien grand mot, à vrai dire : nous sommes au Cirque d'Hiver où les acrobates et les chevaux, de temps à autre, cèdent gentiment la piste aux musiciens. L'acoustique n'est pas exceptionnelle, pas trop mauvaise non plus ; on voit très bien, en revanche, et de partout. Les sièges, de simples bancs de bois, sont un peu durs, mais qu'importe ! Si l'on aime la musique, il faut savoir endurer l'inconfort. Lorsqu'ils n'ont pas lieu dans des théâtres, les concerts, au XIXe siècle, sont donnés dans les lieux les plus divers, les plus improbables parfois.

Ce qui frappe, sur le cliché pris au Cirque d'Hiver, c'est la réelle égalité démocratique qui semble unir le public. Nous ne sommes pas à l'Opéra, lieu de représentation sociale autant que de représentations lyriques. Nous ne sommes plus dans ces salles de bal des années 1830, hâtivement aménagées pour les concerts, mais dûment pourvues de galeries permettant à de prétendus auditeurs de parader à leur aise. Depuis lors, les chefs d'orchestre ont réussi à proscrire la "promenade" durant l'exécution des symphonies et les premières séries "populaires" ont fait leur apparition.

Paradoxalement, c'est cette démocratisation qui aura créé une qualité d'écoute à laquelle même les salons, pourtant plus intimistes, n'auraient pu vraiment prétendre. C'est au sujet des concerts symphoniques "à cinquante centimes", et non de ceux donnés dans les églises, que naissent sous la plume des critiques de l'époque des expressions telles que "silence religieux" ou "ferveur des interprètes". Détachée du service sacré, de la représentation lyrique et de la danse, la musique se découvre d'autres vertus. Elle rassemble tout autant et elle s'écoute mieux encore.

Les orchestres d'aujourd'hui peuvent légitimement revendiquer l'héritage de cette lointaine époque pionnière. Leurs concerts sont une invitation à l'écoute la plus attentive, celle que suscite la polyphonie démultipliée de l'art symphonique, où le nombre d'informations auditives" peut dépasser le chiffre de cinquante à la seconde. De son côté, la scène lyrique a retrouvé au cours des trente dernières années une dignité longtemps mise à mal par des "traditions" dans lesquelles un Gustav Mahler, déjà, ne voyait que négligence. Cette renaissance de l'opéra s'est accompagnée d'un profond renouvellement architectural et

technique des maisons qui lui sont dédiées. On n'en dira pas autant pour les lieux de concerts. Les salles de bal et les cirques du siècle dernier ont fait place, ici et là, à des espaces vraiment conçus pour la musique, mais la polyvalence continue de prévaloir et pas seulement dans les villes de taille moyenne où elle s'explique plus aisément. Il aura fallu attendre les quinze dernières années pour voir de véritables auditoriums, ceux d'Angers, Lille, Metz, Nantes, ou encore celui de la Cité de la Musique, à Paris, grossir le petit nombre des salles pensées prioritairement pour le concert. Dans la foulée, l'Auditorium de Lyon et la Halle aux Grains de Toulouse ont dû être rénovés pour répondre aux exigences acoustiques d'un répertoire toujours plus riche et d'un public plus épris que jamais de qualité sonore autant que musicale.

Si les orchestres, dans plusieurs grandes villes de France, ont parfois dû patienter de longues années avant de pouvoir se présenter dans une salle de concerts digne de ce nom, le retard s'explique en partie par leur relative jeunesse. Par leur enthousiasme aussi, qui les incitait à concentrer leurs efforts sur la conquête d'un nouveau public, plus large, plus nombreux, dont l'adhésion conforterait leur statut de véritable institution culturelle. Plusieurs formations symphoniques ont rapidement franchi le cap des cent concerts par an et certaines comptent aujourd'hui sept à dix mille abonnés. L'Orchestre National de Lyon s'est même vu confier la gestion de la salle de concerts dont il était devenu le principal utilisateur. Une situation qui, à première vue, peut sembler confortable, mais qui en fait, consacrant le travail réalisé, interdit désormais tout recul.

Pour plusieurs orchestres symphoniques ou de chambre, la part des ressources provenant de la vente de billets ou de concerts représente près de 20% du budget général. Ce chiffre apparaît particulièrement éloquent si l'on n'oublie pas que l'aide des collectivités publiques va de pair avec des tarifs aussi raisonnables que possible, tant pour le public que pour les organisateurs auxquels sont proposés les concerts d'un orchestre "régional". Les techniques de gestion les plus modernes, et notamment celles du marketing (ou mercatique), sont donc devenues indispensables dans l'organisation des orchestres.

Mais le marketing n'est pas la panacée. Dans une société dont la "consommation" musicale s'est à la fois industrialisée et médiatisée, le concert occupe une place particulière qui échappe quelque peu à la sphère commerciale. Aller au concert est aussi un geste social ; la relation entre un orchestre et son public repose encore - et peut-être plus que jamais - sur cette "ferveur" que les critiques musicaux du XIXe siècle s'étonnaient presque de ressentir si fortement dans l'auditoire des premiers concerts de Pasdeloup et Lamoureux.

Les deux millions de spectateurs que réunissent, chaque année, les quelques trente formations permanentes recensées en France, participent à ce qu'on appelait entre les deux guerres le "mouvement musical", expression qui dit bien les liens qui unissent la pratique et l'écoute, mais aussi l'éducation et le goût. Les responsables des orchestres français n'oublient pas cette dimension. La nécessité de renouvellement du public apparaît ainsi dictée par un souci de légitimité sociale. En témoignent les tarifs de certaines séries à petit prix, ainsi que les concerts gratuits donnés chaque saison par les orchestres permanents. Mais l'attention portée aux jeunes publics, principaux bénéficiaires de ces concerts, ne s'arrête pas là. Plusieurs milliers d'enfants se voient aussi proposer des rencontres, des répétitions publiques, des ateliers. De véritables projets de création voient le jour, les associant à des compositeurs et à des musiciens d'orchestre toujours complices. La qualité, ici, prime sur la quantité. Il s'agit d'ouvrir des chemins aux enfants mais aussi à leurs enseignants, d'innover dans une véritable pédagogie de la découverte, de créer un rayonnement qui ne se mesurera pas à son ampleur mais à son intensité. En bref - et, de ce point de vue, les musiciens reçoivent autant qu'ils donnent -, d'aller le plus loin possible, grâce à cette franchise de l'oreille et de l'esprit qui reste le privilège des enfants, dans l'appréhension de la mystérieuse relation qui unit celui dont le métier est de dispenser les sons et celui qui va les recevoir.

Les musiciens d'orchestre aujourd'hui

Certains instrumentistes, lorsqu'ils évoquent leur entrée dans la Carrière de musicien d'orchestre, se comparent plus volontiers aux professions libérales qu'aux employés et ils n'ont pas tort. La formation d'un violoniste est longue et coûteuse, à l'instar de celle d'un avocat ou d'un médecin. Il y a en outre, à l'arrivée, un investissement non moins coûteux : celui que nécessite non pas l'installation d'un cabinet, mais, plus simplement, l'achat d'un instrument digne du niveau professionnel auquel on peut prétendre. Un violon de qualité coûte plus de 150 000 F et les plus beaux instruments dépassent souvent les 400 000 F.

Il reste que le métier de musicien permanent d'un orchestre symphonique ou lyrique n'est comparable à aucun autre. Là encore, les dernières décennies ont changé beaucoup de choses. Le niveau technique et artistique exigé des instrumentistes n'a cessé de s'élever et il est devenu impossible d'intégrer un orchestre professionnel sans pratique préalable. Une pratique collective restée longtemps presque absente de l'enseignement dispensé par les conservatoires, au point que les orchestres créés au début des années 1980 connurent de réelles difficultés de recrutement et ne purent pourvoir tous les postes mis au concours qu'en ouvrant la porte à près de 30% de musiciens étrangers.

La situation, depuis lors, s'est très nettement améliorée. Les classes d'ensemble et les orchestres de jeunes se sont multipliés, permettant aux musiciens d'aborder la vie active riches de toutes les compétences qui leur seront nécessaires pour s'intégrer harmonieusement à une formation symphonique ou lyrique.

Les orchestres permanents emploient aujourd'hui en France près de 2 500 musiciens. Ceux des orchestres "en régie municipale" sont salariés par les villes, sur la base de contrats renouvelables de trois ans, les autres par des associations de la loi de 1901, sur des contrats à durée indéterminée de droit privé. Des statuts très différents pour des rémunérations qui restent relativement homogènes et se sont stabilisées ces dernières années à un niveau assez proche des salaires des musiciens anglo-saxons ou allemands.

Ce que permettent de deviner ce niveau de rémunération et le chiffre de 2 500 musiciens employés en France par les orchestres permanents, c'est la compétition qui se joue lors des concours de recrutement. Pour un poste à pourvoir dans un orchestre parisien, les candidats peuvent être au nombre de 100, voire 150.

Mais cette compétition fait partie du métier lui-même, un métier dans lequel le travail individuel ne doit jamais s'interrompre, pour rester à la hauteur du résultat collectif recherché ; un métier dans lequel est inscrit le principe de "contrôles" réguliers et qui place chacun en situation d'écoute permanente des autres.

La nature communautaire du travail au sein d'un orchestre est sans doute son aspect le plus frappant. Les déplacements et les tournées imposent en outre une véritable vie de groupe, au-delà du temps passé dans les salles de répétitions et de concerts. C'est pourquoi la nécessité pour un musicien d'orchestre de vivre parallèlement d'autres relations avec son art, au travers de l'enseignement ou de la musique en petit ensemble par exemple, est une nécessité non plus seulement artistique, mais humaine lorsqu'il appartient à une formation permanente. Les responsables de ces formations favorisent ainsi et parfois même organisent, de telles "échappées", en programmant des concerts de chambre ou des rencontres avec le public.

En attendant l'ère des orchestres virtuels

On nous a tant de fois annoncé la mort du concert que l'argument ne prend plus. La radio, puis le microsillon, le laser puis le vidéo-disque, aujourd'hui la haute définition et le câble : à chaque nouvelle révolution technologique, les musiciens devraient trembler pour leur avenir. Et pourtant, jamais les conservatoires n'ont été aussi nombreux et aussi fréquentés, en France comme dans d'autres pays. Quant aux orchestres, ils ne se portent pas si mal.

Au début des années 1980, une vaste conférence internationale avait été réunie en Suède, pour discuter d'un sujet grave et préoccupant : "la crise de la musique symphonique". La technologie était implicitement mise en accusation. Convertis à l'ordinateur et à la synthèse des sons, les créateurs, c'était certain, n'allaient pas tarder à se désintéresser totalement des orchestres, qui n'auraient plus qu'à disparaître. Mais le compositeur Karlheinz Stockhausen, l'un des hérauts, à l'époque, de cette musique qu'on appelait encore électronique, tint à dissiper le malaise : "Il n'est nullement question que je cesse d'écrire pour le grand orchestre, le vrai. J'aime trop cela ! ". Et la conférence se termina sans avoir même pu apporter la preuve de cette crise dont elle entendait débattre.

En fait, les orchestres sont plutôt spectateurs engagés que victimes expiatoires des mutations technologiques qui touchent de près la musique. Certaines crises, comme celle que traverse actuellement le disque, les conduisent même à renforcer leur présence sur un marché à la recherche d'un nouvel équilibre entre quantité et qualité. Depuis quelques années, les orchestres français enregistrent chaque saison quarante à cinquante disques, imposant des répertoires, des interprétations, une couleur, un style, qui ont définitivement trouvé place dans le paysage international. La musique française est évidemment au premier plan et son catalogue est plus riche que jamais grâce au travail de longue haleine des orchestres de Radio-France avec Lorin Maazel, Charles Dutoit et Marek Janowski, grâce à Michel Plasson avec l'Orchestre National du Capitole de Toulouse, à Jean-Claude Casadesus avec l'Orchestre National de Lille, à Jacques Mercier avec l'Orchestre National d'Ile de France, à Emmanuel Krivine avec l'Orchestre National de Lyon ; grâce aussi aux enregistrements consacrés à des compositeurs méconnus par des orchestres comme celui de Bretagne pour le Breton Paul Le Flem ou celui de Lorraine pour Louis Théodore Gouvy ; grâce enfin aux aides apportées par la Sacem, Radio-France et le ministère de la Culture à de nombreux enregistrements d'oeuvres nouvelles, parmi lesquels ceux de l'Ensemble InterContemporain restent une référence.

A toutes ces réalisations, les orchestres français contribuent au plan artistique, mais aussi au plan matériel. Ce sont eux qui, en fait, apportent aux musiciens l'essentiel des rémunérations attachées aux enregistrements. Soumis eux-mêmes à une concurrence aiguisée par la perspective de nouveaux développements, s'appuyant sur l'exemple d'autres pays où ces rémunérations n'existent pas, peu de producteurs, dans le domaine de l'audiovisuel, sont aujourd'hui prêts à en verser l'intégralité à "leurs" artistes.

La protection des droits des interprètes est ainsi au coeur des débats que soulève aujourd'hui la perspective d'une transmission étendue à toute la planète, par le câble et l'informatique, de produits culturels, et notamment musicaux. Faudra-t-il choisir entre le renoncement à certains droits et le renoncement à une présence sur les nouveaux marchés de la musique ? Le débat est ouvert. Quoi qu'il en soit, le temps des orchestres virtuels n'est pas encore venu. Comme pourrait le dire aujourd'hui encore Karlheinz Stockhausen, : "Les vrais orchestres, j'aime trop cela ! "

Alain Surrans