Histoire d'un brise-glace : le festival Why Note et son public

Philippe Lalitte

▶ **To cite this version:**

Philippe Lalitte. Histoire d'un brise-glace : le festival Why Note et son public. Territoires contemporains, 2012, Festivals & sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles, 3, http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/P_Lalitte.html. halshs-00915786

HAL Id: halshs-00915786
https://shs.hal.science/halshs-00915786

Submitted on 21 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Histoire d'un brise-glace : le festival Why Note et son public

Philippe LALITTE

Lorsque le festival Why Note réalise sa première édition en 1996, il existe en France une quarantaine de festivals identifiés, partiellement ou totalement, « musique contemporaine ». La création de Why Note intervient dans un moment propice avec de nombreux festivals, une production discographique en expansion et un regain d'intérêt chez certains éditeurs (Salabert, Lemoine, Billaudot, Ricordi, etc.). Pour autant, de tous les arts contemporains, c'est incontestablement la musique qui subit le plus de questionnements, voire d'ostracisme, de la part du public. Mus par le même idéal de modernité que les artistes, les danseurs, les cinéastes ou les écrivains, les acteurs de la musique contemporaine peinent à trouver leur public. Cette musique se trouve alors reléguée dans une niche culturelle, celle des musiques dites « modernes », « expérimentales », « atonales »… tant et si bien qu'elle se fait accuser d'élitisme.

Il ne nous appartient pas ici d'analyser les causes historiques, sociales, perceptives et esthétiques d'un tel phénomène. Nous nous en tiendrons plus modestement à décrire comment un festival de musique contemporaine implanté en région a tenté de répondre aux interrogations et aux réticences du public envers cette musique. Le défi consistait pour nous à présenter la création musicale vivante dans ses aspects les plus divers, de la faire entendre et d'en déjouer les malentendus. Cette volonté d'en découdre avec les idées reçues, les tabous, les jugements à l'emporte-pièce était résumée par le nom même du festival, un clin d'œil au navire d'exploration polaire de Jean-Baptiste Charcot, le *Pourquoi-Pas ?* Briser la glace qui sépare le public de la musique contemporaine était notre souhait le plus vif.

La création du festival Why Note remonte à 1995. Dans les années précédentes, Jean-Michel Lejeune, son futur directeur artistique, avait mis en scène plusieurs spectacles et organisé quelques concerts avec l'association Cumulus. C'est alors qu'il me fit part de sa volonté de créer un festival de musique contemporaine en Bourgogne et qu'il me demanda de participer à cette aventure. Ayant exercé les fonctions de conseiller artistique de 1996 à 2001, je me limiterai à cette période pour exposer la philosophie de programmation du festival et les stratégies de démocratisation que nous avons adoptées. Mais, dans un premier temps, je vais m'employer à dépeindre le contexte qui a présidé à la création du festival Why Note.

Le contexte de création du festival Why Note

En France, à la Libération, il n'existe pas d'équivalent aux *Ferienkurse* de Darmstadt ou au festival de Donaueschingen qui sont les lieux de rassemblement de la jeune génération de compositeurs (Boulez, Stockhausen, Pousseur, Berio, Nono, etc.). Les prémices d'un festival de musique contemporaine ne sont établies qu'en 1952 lorsque Nicolas Nabokov organise « L'Œuvre du XXe siècle », un mois de concerts au Musée National d'Art Moderne (30 avril/30 mai). Il y fut notamment créé, le 4 mai 1952, le Premier livre des *Structures* pour deux pianos de Pierre Boulez. Cependant, L'Œuvre du XXe siècle ne connut qu'une seule édition. Il fallut attendre plus d'une décennie pour qu'un festival de musique contemporaine s'établisse de façon permanente en France. Ce fut le Festival International d'Art Contemporain de Royan[1] créé en 1963 par le docteur Bernard Gachet. Bien que comportant aussi de la danse, du théâtre et du cinéma, le festival était principalement axé sur la musique. Claude Samuel avait convaincu l'adjoint à la culture de faire de Royan « Le Donaueschingen ou le Darmstadt français [2] ». De fait, sans être le cœur de la création musicale en France[3], le festival de Royan resta un des grands lieux de diffusion et de création jusqu'au milieu des années 1970. De nombreuses œuvres y virent le jour dont *Terretektorh* (1966) ou *Nuits* (1968) de Iannis Xenakis, *Sinfonia* (1969) de Luciano Berio, *Ludwig Van* (1972) de Mauricio Kagel, *Clocks and Clouds* (1974) de György Ligeti. La dernière édition du festival se conclut avec deux œuvres antinomiques *Erewhon* (1977) de Hugues Dufourt et la *Symphonie n° 3* (1977) de Henryk Gorecki, cette dernière marquant l'avènement de la post-modernité en musique.

Après Royan, festival dirigé par des Parisiens et suivi par des professionnels ou des mélomanes avertis qui faisaient le déplacement depuis la Capitale, vient le temps des festivals nés de la politique de décentralisation. La Rochelle, Orléans, Bordeaux, Bourges, Caen, Metz, Saint-Étienne et Saint-Paul-de-Vence… voient éclore leur festival de musique contemporaine. Au milieu des années 1970, le programme d'actions de Jean Maheu, Directeur de la musique au Ministère de la Culture, permet de soutenir des collectifs installés à Marseille, Bourges, Metz, Grenoble, Nice et en région parisienne[4]. Ce programme favorisera, par exemple, l'émergence du Festival International des Musiques Expérimentales de Bourges fondé par le Groupe du même nom (GMEB), qui deviendra en 1985 Synthèse, Festival International des Musiques Expérimentales de Bourges. Ce festival, dédié à la musique électroacoustique, tient une place à part grâce à son concours international de composition, peut-être l'une des raisons de son exceptionnelle longévité. Des actions en faveur de la musique contemporaine surgissent également à Paris à la fin des années 1960 comme le soutien affirmé de l'Etat aux Semaines Musicales Internationales de Paris (SMIP) qui connurent un réel succès auprès d'un large public.

Après cet « âge d'or », la diffusion de la musique contemporaine retourne progressivement à un certain marasme à la fois en raison d'une désaffection du public et de la politique de désengagement de l'Etat sous la présidence de Giscard d'Estaing. L'arrivée de Jack Lang au Ministère de la Culture, en 1981, impulse une nouvelle politique culturelle qui s'ouvre à des champs artistiques considérés à l'époque comme mineurs (jazz, rock, variété, bande dessinée, mode, etc.). Maurice Fleuret, Directeur de la musique au Ministère de la Culture de

1981 à 1986, initie une politique de soutien à la musique contemporaine. Celle-ci passe nécessairement par une forte augmentation du budget « création/recherche » qui fait de ce secteur de la culture, selon Philippe Poirrier, « l'un de ceux où la logique de la création et du soutien étatique est allé le plus loin [5] ». Le Ministère de la Culture intervient à tous les niveaux, de la création à la diffusion pour maintenir une production artistique qui échappe aux lois du marché. Tout en soutenant les compositeurs, les centres de création et de recherche et les ensembles vocaux ou instrumentaux spécialisés dans la musique contemporaine, la Direction de la musique entend repenser le rôle des festivals. Pour Fleuret, qui d'ailleurs avait été directeur du festival de Lille, l'objectif était clairement d'encourager les initiatives favorisant une meilleure réception des œuvres du XXe siècle.

C'est ainsi que naît le festival Musica de Strasbourg, de la volonté de Maurice Fleuret de constituer une nouvelle interface de rencontre entre la musique du XXe siècle et un public le plus large possible. L'implantation géopolitique choisie était très judicieuse puisque Strasbourg, accueillant le Conseil de l'Europe, permettait d'en faire un festival européen. Selon Jean-Dominique Marco, l'un des directeurs artistiques du festival :

« À la fin des années 1970, nous étions devant un constat d'échec inquiétant et menaçant pour la musique contemporaine : les œuvres d'aujourd'hui n'arrivaient pas à trouver un public suffisamment important pour continuer à être prises en compte de façon significative par les pouvoirs publics. Après l'essoufflement des festivals de Royan et de Metz, il fallait que cette musique puisse enfin trouver son public et le fidéliser. C'est l'une des missions qui fut confiée à Musica [6] ».

Afin d'affermir le lien avec le public, le festival Musica a opté pour une stratégie d'implication de la ville et de la région, des médias locaux et nationaux, des institutions culturelles de la ville, de la région et de toute la zone franco-germano-suisse du bassin rhénan. Grâce à une riche programmation ouverte tant aux musiques européennes, qu'américaines ou asiatiques, Musica fut, et reste encore aujourd'hui, l'un des rendez-vous les plus importants de diffusion de la création musicale savante.

A Dijon, la musique contemporaine existait avant Why Note, notamment dans certains programmes du Conservatoire, de l'Association Bourguignonne Culturelle (ABC) et de l'Atheneum. Mais, c'est surtout dans le cadre du festival Nouvelles Scènes qu'elle a pu se faire entendre. Depuis 1989, date à laquelle Eric Colliard en est devenu le directeur artistique, Nouvelles Scènes[7] programmait de la musique contemporaine dans un cadre transdisciplinaire où se côtoyaient théâtre, musique danse, performances, installations, expositions, etc. Des compositeurs tels que Dusapin, Rebotier, Cage, Aperghis, Ferrari, Toeplitz, y ont été programmés. Cependant, le festival fut confronté à d'énormes difficultés financières à tel point que Colliard n'était pas certain de pouvoir boucler l'édition de 1995. Après la mort de celui-ci en juillet de la même année, la programmation de musique contemporaine diminua sensiblement.

Au moment de sa création, Why Note a donc bénéficié au plan national d'une dynamique importante et au plan local de l'espace laissé par Nouvelles scènes. Cependant, l'ambition du festival ne se limitait pas à poursuivre la voie ouverte par Nouvelles Scènes, mais se portait sur la conquête d'un nouveau public, d'un public plus large que le petit cénacle des aficionados de la création. Cette volonté fut affirmée dès les débuts du festival comme en

témoignent ces quelques lignes tirées du dossier de présentation de l'édition 1997 destiné aux partenaires publics et privés :

« Why Note, festival de musique contemporaine, est tout à fait persuadé que la musique contemporaine pourrait être mieux perçue si elle était un tant soit peu expliquée, parlée tout au moins, et si le rapport de l'œuvre au public était simplifié, voire démystifié. Après tout, cette musique contemporaine, commençons par l'écouter, invitons ceux qui la créent à s'exprimer et à nous l'expliquer, écoutons parler ceux qui la connaissent, écoutons jouer ceux qui l'aiment, découvrons-la par la pratique si le cœur nous en dit… Ce qui fonde la démarche de ce festival, c'est la nécessité, l'urgence même, qu'il y a à créer des ponts entre un public incertain, souvent dérouté, vers lequel les compositeurs ne se tournent pas suffisamment, et la musique contemporaine, réellement existante, souvent passionnante, vers laquelle le public a du mal à se diriger, faute de chemins et de repères. »[8]

Cette nécessité d'établir des ponts entre le public et les œuvres nous a conduit à entamer une indispensable réflexion sur la programmation et les stratégies possibles de démocratisation, cette réflexion devant prendre en compte les spécificités du contexte bourguignon.

Programmation et stratégies de démocratisation

La formule d'un festival, c'est-à-dire d'un moment délimité dans le temps entièrement dédié à la musique contemporaine, plutôt que des concerts répartis ponctuellement dans la saison, nous a semblé une évidence pour des raisons pragmatiques et stratégiques. Le regroupement de concerts sur une durée relativement brève (de une à trois semaines) s'est imposé car il offrait l'avantage de produire un événement régional favorisant l'adhésion des partenaires institutionnels. Et, au-delà des partenariats avec l'Etat et les collectivités locales, cela permettait d'impliquer les acteurs culturels, les associations, les commerçants. Le festival a pu ainsi affirmer fortement sa présence et son identité dans la région. L'objectif du festival était également de constituer un moment d'exception, un moment de fête, propice à d'intenses émotions et de stimulantes découvertes, un moment qui reste longtemps dans les mémoires. Le festival Why Note c'était d'abord cela : un moment de convivialité qui permettait de réunir dans les mêmes concerts mélomanes et néophytes, passionnés de musique « classique » et de musique « expérimentale », professionnels de la musique et amateurs.

Quel était le public de Why Note ? Aucune étude statistique n'a été menée à l'époque. Mais, il me semble qu'il ne dérogeait pas à la typologie établie par Pierre-Michel Menger qui distingue trois types de spectateurs alimentant les concerts de musique contemporaine :

« Comme les autres œuvres et manifestations artistiques d'avant-garde, la musique contemporaine a pour destinataires les plus immédiats les milieux intellectuels et artistiques : musiciens, compositeurs et futurs professionnels de la musique, créateurs et professionnels des différents mondes artistiques, enseignants et chercheurs. Son public profane se découpe, d'autre part, dans l'ensemble beaucoup plus vaste des amateurs de musique classique, à cette nuance près que ceux d'entre eux qui fréquentent la modernité

ont plus souvent appris et pratiqué la musique que la moyenne des auditeurs de musique classique. Enfin, et plus marginalement, lorsque sont entrelacés, d'un côté les affinités symboliques de l'innovation avec les valeurs de progrès, et de l'autre, l'identification de la concurrence des esthétiques avec la lutte des générations, la fréquentation de la modernité est associée à des préférences plus typiquement plus éclectiques pour le jazz et pour les formes sophistiquées de musique populaire, et elle s'oppose ainsi au goût traditionnel pour la musique la plus classique. [9] »

Cependant, pour un festival en région comme Why Note les proportions entre les différents types sont inversées par rapport à un public parisien où la première catégorie, celle des milieux intellectuels et artistiques, est dominante. Le public du festival était composé majoritairement de mélomanes désireux de découvrir de nouvelles esthétiques, d'amateurs aux goûts éclectiques, de néophytes et de curieux. Le principal indice venant à l'appui de cette affirmation est l'augmentation significative du public dans les premières années du festival. Entre 1996 et 1998 le nombre de spectateurs a été multiplié par cinq (moins de 1000 en 1996, environ 5000 en 1998). En six ans (1996-2001), le festival Why Note a réussi à accueillir 25 000 spectateurs. Sans un réel élargissement du public, de tels chiffres auraient été difficiles à atteindre à Dijon. Les professionnels de la musique, ainsi que ceux du théâtre et des arts plastiques, n'étaient pas absents, mais en nombre réduit. Par ailleurs, l'enquête sur les publics des festivals dirigée par Emmanuel Négrier montre que « la musique contemporaine fait office de genre médian où la répartition des classes sociales suit la répartition moyenne [10] », les publics issus des classes supérieures se répartissant entre la danse, la musique classique et la musique baroque. Le public de la musique contemporaine, en province en tout cas, semble donc plutôt issu des classes moyennes diplômées que des classes supérieures dont les goûts musicaux font preuve d'un certain conformisme.

Affiche du Festival Why Note (1997)

La philosophie du festival reposait à la fois sur le modèle que pouvaient constituer d'autres festivals de musique contemporaine et sur une réflexion originale portant sur la programmation et les stratégies possibles de démocratisation. Concernant la programmation, je mentionnerai ici quatre points sur lesquels nous avons particulièrement travaillés : une thématique annuelle, une programmation qui met en perspective les œuvres, une volonté opiniâtre de commander des œuvres malgré des moyens relativement réduits et un renouvellement des lieux et des modalités de concerts.

Le choix d'une thématique constitue, pour un public peu familiarisé, une accroche efficace. Les deux premières éditions invitaient clairement les auditeurs à découvrir la création contemporaine à partir d'archétypes –La voix (1996) et La percussion (1997) – qui évoquent immédiatement à chacun d'entre nous des images sonores et visuelles. Cette thématique instaurait une relation de confiance, proposait un terrain partagé qui encourageait le public à découvrir de nouveaux mondes sonores. C'était également le cas avec l'édition 2001 dont le thème était Pianissimo-Xtenso qui offrait l'occasion d'entendre un échantillon du répertoire pour piano du XX^{e} siècle et de découvrir les extensions technologiques de l'instrument (piano mécanique, piano MIDI, synthétiseur,

échantillonneur, etc.). Des thématiques comme « Le ciel, les planètes et les étoiles » (1998) ou « l'Orient » (2002), dont le sujet dépassait le cadre strictement musical, ont permis une ouverture tout en posant des questions sur les liens qu'entretient la musique avec la nature et la culture. *A contrario*, le thème de l'édition 1999 (Les ensembles), destiné à mettre en avant « l'idée que les ensembles sont non seulement des acteurs de la musique contemporaine en tant qu'interprètes, mais aussi, bien souvent, les instigateurs de la création musicale [11] » eut un impact moins immédiat sur le public malgré la grande qualité des formations invitées. Ces thématiques étaient associées à des « têtes d'affiche » qui constituaient de véritables repères pour le public et personnalisaient chaque édition. Parmi les compositeurs, citons George Crumb et François-Bernard Mâche (1999), Steve Reich et Hugues Dufourt (1997), Karlheinz Stockhausen et Philippe Manoury (1998), Michael Levinas et Michel Redolfi (2000), Roger Reynolds (2002) et parmi les interprètes, le Kronos Quartet, L'Ensemble intercontemporain, L'Itinéraire, L'Ensemble Modern, l'Ensemble Contrechamps, Accroche Note, ou les pianistes Claude Helffer, Roger Muraro et Jay Gottlieb. Par ailleurs, inviter des compositeurs et des interprètes reconnus présentait un atout non négligeable auprès des médias régionaux et nationaux. C'est d'ailleurs un article de Télérama sur la venue de G. Crumb à Dijon en 1996 qui a d'emblée donné une dimension nationale au festival.

Selon Marie-Claire Mussat, la mission première d'un festival « est de permettre aux compositeurs de s'exprimer, mais aussi de vivre dignement de leur art et plus d'un festival a pallié les carences de l'Etat dans ce domaine », mais il a aussi une mission éducative « former le goût de l'auditeur, l'amener à se remettre en question [12] ». C'est ce même constat qui nous a poussé, lors de l'élaboration des programmes, à sélectionner les œuvres marquantes et les courants esthétiques majeurs. Le festival a été l'occasion d'entendre tant les grandes figures de la modernité naissante tels que Schoenberg, Berg, Webern, Stravinsky, Bartók ou Varèse que celles de l'avant-garde des années 1950-70 (Boulez, Stockhausen, Berio, Nono, Crumb, Kagel, etc.) en passant par les courants plus récents (théâtre musical, spectralisme, minimalisme, nouvelle complexité, etc.). À partir de l'édition 2000, le festival a ouvert sa programmation aux musiques dites « actuelles » (Damage, Rob U Rang, David Shea, ElectroniCAT, Scorn…), non pas pour attirer un nouveau public, mais toujours dans l'esprit d'établir des ponts entre les styles musicaux.

Au-delà de la diffusion du répertoire, fut-il récent, la mission d'un festival de musique contemporaine est de promouvoir l'innovation, l'expérimentation, le non conformisme, voire la provocation. Cette action passe nécessairement par une politique de commande d'œuvres nouvelles la plus ambitieuse possible avec les moyens financiers qui étaient les nôtres. C'était une des priorités du festival. Notre choix a été de privilégier les commandes à de jeunes compositeurs installés en Bourgogne. Parmi eux, Frédéric Pattar (*Chanson d'Eve à la terre,* 1996), Martin Laliberté (*Ce qui se passa la nuit pour guitare électrique*, 1997), Nicolas Vérin (*Vent du Sud*, 1997) ou Frédéric Kahn (*Le chant de la ténèbre*, 2000) ont pu bénéficier de commandes de Why Note. Cette optique permettait d'affirmer encore plus la vitalité de la musique contemporaine dans notre région. Ceci dit, des compositeurs non bourguignons ont bénéficié de commandes comme Michaël Levinas (*Les lettres enlacées,* 2000), Michel Redolfi (*Vox in Vitro,* 2000), Brice Pauset (*Symphonie I : Les outrances nécessaires,* 2001) ou Daniel D'Adamo (*Abschluß,* 2001). Le festival ne pouvait se contenter

d'être seulement un lieu d'accueil pour des compositeurs et des interprètes venant de l'extérieur. L'ancrage local ne s'est d'ailleurs pas limité aux compositeurs puisque des ensembles implantés en Bourgogne ont régulièrement été programmés comme le Quatuor Manfred, l'Ensemble Passerelles, l'Ensemble instrumental de Mâcon, l'Orchestre Régional des Jeunes de Bourgogne ou Actem (ensemble constitué d'étudiants du CEFEDEM Bourgogne). La présence de ce dernier s'est affirmée d'année en année, jusqu'à parfois proposer une sorte de *off* du festival avec toute une série de concerts.

L'innovation passait également par un renouvellement des lieux et des modalités de concert. Pour beaucoup de festivals l'une des stratégies employée pour élargir le public consiste à démultiplier les lieux de spectacles. Why Note n'a pas échappé à la règle en mettant à contribution à peu près toutes les salles de spectacle dijonnaises de l'Auditorium à La Vapeur, mais aussi les musées, les chapelles et les églises. Mais, l'envie s'est rapidement fait sentir d'investir des lieux insolites qui étaient susceptibles de « mettre en scène » les concerts et de désacraliser le rituel du concert classique. Ce fut d'ailleurs l'un des objectifs de l'édition 2000 :

« Cette cinquième édition propose une multiple exploration dans ce Voyage au cœur du son. Tout d'abord, il s'est agi pour nous d'inviter les auditeurs à découvrir des situations d'écoute inhabituelles et de "faire sonner" la ville dans la diversité de ses lieux, qu'ils soient ou non dévolus à la musique : salle de concert, théâtre, cinéma, patinoire, lieu industriel, musée, patrimoine architectural, appartement privé [13] ».

Ainsi, l'ensemble Actem s'est produit à la Maison Rhénanie-Palatinat (concerts de midi), à la Salle des Pompes de la Lyonnaise des eaux et parfois dans des appartements privés dont les occupants acceptaient d'accueillir le public. Renouveler les modalités de concert n'était pas seulement un moyen d'attirer un nouveau public, c'était aussi une opportunité pour proposer de nouveaux défis à la création. Ce fut le cas pour le concert/installation *Glissando*, commandé à Eric Ferrand, qui eut lieu à la patinoire municipale aux heures d'ouverture habituelles. Une des plus belles réussites du festival fut la commande passée à Michel Redolfi pour *Vox in Vitro,* une œuvre électroacoustique donnée dans l'obscurité totale de la salle romane du Musée archéologique de Dijon. Les spectateurs, conduits dans la salle par un non voyant, n'avaient aucune indication quant à leur place, à leur voisinage, à la configuration du lieu et au dispositif de diffusion.

La philosophie du festival axée sur la découverte du répertoire contemporain et l'accès à la création la plus récente exigeait une réflexion sur les moyens à mettre en œuvre pour que le public se forme et s'informe. Nous avons développé tout un ensemble d'actions à caractère pédagogique s'adressant aux néophytes comme aux praticiens. La pédagogie mise en œuvre par le festival s'est déployée à travers de nombreuses actions de formation qu'elles soient destinées à des étudiants de fin de cycle du CNR, aux musiciens amateurs, au public scolaire ou au jeune public. Dans l'esprit des commandes-missions inventées par les collaborateurs de Maurice Fleuret[14], les interprètes et les compositeurs étaient invités à conduire des actions de formation qui se déroulèrent à Dijon, mais aussi à Chalon-sur-Saône, Tournus, Mâcon, Semur-en-Auxois, etc. Ils pouvaient aussi être amenés à encadrer des concerts d'amateurs. C'était un choix délibéré du festival d'accueillir dans la programmation les pratiques amateurs de qualité comme l'affirmait le texte de présentation de l'édition 2001 :

« En associant dans une même édition les acteurs de la vie musicale bourguignonne et de jeunes professionnels aux grands interprètes d'aujourd'hui, Why Note souhaite créer une véritable synergie, sollicitant chacun à son plus haut niveau [15]. » Il y eut de nombreuses manifestations de ce type comme le concert « happening » préparé et dirigé par Vincent Bauer percussionniste de l'Ensemble Intercontemporain en 1999 avec le *Poème symphonique pour cent métronomes* de Ligeti et *In C* de Terry Riley interprété par une centaine de musiciens amateurs de la région.

Dans le domaine de la médiation culturelle, le festival a mis en place des moments où le public pouvait s'exprimer et satisfaire son besoin de connaissance et de compréhension. Ces moments ont pris la forme de conférences, de tables rondes, de dialogues ou d'entretiens auxquels participaient divers spécialistes tels que compositeurs, interprètes, musicologues, psychologues, journalistes, etc. L'implication de l'Université de Bourgogne et, plus particulièrement du Département de musicologie, a été précieuse pour développer toutes ces actions. Lorsque cela était possible, la participation des compositeurs et des interprètes a permis de réaliser des répétitions commentées ou des concerts-lecture. Dans ce cas, le discours avait aussi pour fonction de former l'oreille du public à l'écoute des nouveaux langages et des nouvelles sonorités. Focaliser l'attention de l'auditeur sur tel ou tel aspect de l'œuvre, telle ou telle partie instrumentale suffit souvent à dissiper l'incompréhension et à donner l'accès au plaisir d'entendre cette musique. Afin de compléter ces actions pédagogiques, le festival en est venu à développer un journal, la Gazette Why Note, offrant la possibilité d'approfondir la connaissance des œuvres et des hommes. Elle a été conçue à la fois comme une tribune pour les compositeurs (journal de bord d'une création, manifeste esthétique, interview), un outil de vulgarisation proposant des articles en rapport avec la programmation et un moyen de communication sur le festival.

Grâce au festival Why Note, la musique contemporaine a trouvé peu à peu sa place dans le paysage culturel dijonnais et de l'ensemble de la Bourgogne. Sans nul doute, un public nombreux a pu découvrir tout un pan de la musique souvent « oublié » des médias et sous-représenté dans le marché discographique. Si le festival a rempli sa mission de diffusion et de création des œuvres musicales contemporaines, il est plus difficile d'en évaluer l'impact sur le public. Au-delà de l'aspect quantitatif, quelle a été l'incidence du festival sur la réception de cette musique ? Qu'en a-t-il été de l'appréciation des œuvres et des interprétations ? De la qualité d'écoute et de la compréhension des styles ? Il est impossible de répondre avec certitude à ces questions. On peut malgré tout arguer que les actions de formations, l'ouverture aux pratiques amateurs, le renouvellement des modalités de concert, la philosophie de programmation fondée sur une thématique annuelle associée à des « têtes d'affiche », le choix d'œuvres représentatives des grands courants esthétiques, la politique de commande adaptée au contexte local, l'esprit de convivialité ont contribué à briser la glace entre la musique contemporaine et le public bourguignon. Peut-être plus que d'autres festivals, Why Note a réussi à court-circuiter le reproche d'élitisme accolé à la musique contemporaine. C'est en multipliant les occasions d'écouter, d'expliquer, de discuter et de pratiquer que ce préjugé a fini par tomber.

Philippe LALITTE
Université de Bourgogne
Centre Georges Chevrier (UMR CNRS 5605)

---

[1] Le Festival international d'art contemporain de Royan eut deux directeurs artistiques Claude Samuel de 1964 à 1972, puis Harry Halbreich de 1973 à 1977.
[2] Cité par Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien*, Paris, Flammarion, 1983, p. 239.
[3] A partir de 1953, les concerts du Domaine musical dirigé par Pierre Boulez au Théâtre du Petit-Marigny à Paris furent le principal lieu de création contemporaine en France pendant dix ans.
[4] Jean Maheu fut aussi à l'origine de la création du Centre de Documentation de la musique contemporaine (CDMC) et de Musique Française d'Aujourd'hui, dispositif d'aide aux enregistrements phonographiques.
[5] Philippe Poirrier, *L'Etat et la Culture en France au XX^e siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 2000, p. 192.
[6] Jean-Dominique Marco, « Le festival Musica et le Réseau Varèse », *Circuit : musiques contemporaines*, vol. 14, n° 2, 2004, p. 59-66.
[7] Le festival Nouvelles Scènes a été créé en 1986.
[8] Dossier de présentation du festival Why Note à destination des partenaires (inédit).
[9] Pierre-Michel Menger, « Le public de la musique contemporaine », dans Jean-Jacques Nattiez [éd.], *Musiques, une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, vol. 1 « Musiques du XX^e siècle », Arles, Actes Sud/Cité de la musique, 2003, p. 1181-1182.
[10] Aurélien Djakouanel et Emmanuel Négrier, « Les publics des festivals », dans *Politiques et pratiques de la culture*, sous la direction de Philippe Poirrier, Paris, La documentation française, 2010, p. 205.
[11] Document de communication, texte de présentation, de Why Note 1999.
[12] Marie-Claire Mussat, « Les festivals de musique contemporaine en France depuis 1960 », dans J. Sagnes [éd.], *Les festivals de musique en France : actes du colloque tenu au Musée du Biterrois*, le 4 octobre 1997, Béziers, Presses Universitaires de Perpignan, 1998, p. 143.
[13] Document de communication, texte de présentation, Why Note 2000.
[14] Maurice Fleuret déclarait le 3 février 1982 : « Notre aide à la création ne doit pas se limiter à commander des partitions pour une exécution. Nous devons prendre en compte maintenant l'insertion sociale de la création, c'est-à-dire ce qui précède et ce qui accompagne, et ce qui suit la création musicale de façon à lui donner une fonction sociale qu'elle devrait avoir et par là même la fonction sociale du créateur », dans Anne Veitl et Noémi Duchemin, *Maurice Fleuret : une politique démocratique de la musique*, Paris, Comité d'histoire du ministère de la culture, 2000, p. 288.
[15] Document de communication, texte de présentation, Why Note 2001.

Pour citer cet article :
Philippe Lalitte, « Histoire d'un brise-glace : le Festival Why Note et son public » *in Festivals et sociétés en Europe XIXe-XXIe siècles,* sous la direction de Philippe Poirrier, Territoires contemporains, nouvelle série - 3 - mis en ligne le 25 janvier 2012.
URL : http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Festivals_societes/P_Lalitte.html
Auteur : Philippe Lalitte
Droits : © Tous droits réservés - Ce texte ne doit pas être reproduit (sauf pour usage strictement privé), traduit ou diffusé. Le principe de la courte citation doit être respecté.
ISSN : 1961-9944