

Felix Renggli ou l'insatiable curiosité

un entretien réalisé par Isabelle Giraud et Mathieu Poncet

Flûtiste curieux et polyvalent, aimant jeter des passerelles entre les siècles, Felix Renggli, né à Bâle en 1961, mène une carrière de soliste et de pédagogue de tout premier plan. De 1962 à 1968 il habite au Japon, où il débute le piano. De retour à Bâle, après des débuts à la flûte à bec, il commence la flûte traversière en 1973 avec Urs Lehmann (lui-même élève de Joseph Bopp), puis avec Béatrice Mathez. Il hésite ensuite entre la musique, la philosophie et la sociologie. Deux prix gagnés lors d'un concours pour la jeunesse le motivent pour entamer des études professionnelles de musique avec Gerhard Hildenbrand (élève d'Aurèle Nicolet et directeur du Conservatoire supérieur de Bâle). Flûte solo de l'Orchestre symphonique suisse des jeunes, il commence à s'intéresser à la musique contemporaine grâce au pianiste, compositeur et chef d'orchestre Jürg Wyttenbach. En 1982, il obtient son diplôme avec distinction, puis étudie en privé avec Aurèle Nicolet et continue parallèlement ses études au Conservatoire dans la classe de Peter Lukas Graf. À la même période, il joue à mi-temps comme flûte solo dans l'Orchestre symphonique de Saint-Gall et enseigne à Schaffhouse. Il obtient son diplôme de soliste à la Hochschule (École supérieure) de Bâle en 1986. La même année, il cède sa place d'orchestre tout en se produisant occasionnellement au sein de formations comme la Tonhalle de Zürich, l'Orchestre de chambre d'Europe, l'Orchestre Gulbenkian de Lisbonne, l'Orchestre du festival de Lucerne... Felix Renggli se forme alors à la musique contemporaine intègre en 1989 l'ensemble Contrechamps – ensemble contemporain basé à Genève – écumant le répertoire comme soliste et chambriste. Collaborant avec Ferneyhough, Carter, Holliger, Gervasoni, Fedele... il étudie dans les années 1990 à la Schola Cantorum de Bâle et joue comme traversiste avec l'ensemble La Nova Stravaganza de Cologne. Il s'initie également pendant cinq ans au shakuhachi avec Andréas Gutzwiler qui est « fuyu », maître au Japon. Très proche de Heinz Holliger et d'Aurèle Nicolet, Felix Renggli hérite de la fibre pédagogique de son maître, et ses voyages fréquents dans de nombreux pays le poussent à se questionner sur la place de la musique dans la société et sur son rapport à la politique. Depuis 1994, il enseigne à la Haute école de musique (H.E.M.)* de Bâle où il succède à Peter Lukas Graf. En 2004, il succède à Robert Aitken à la Hochschule de Freiburg, en Allemagne, tout en conservant une partie de sa classe de Bâle. Felix Renggli aime élaborer les concepts de ses concerts. On y retrouve ses goûts éclectiques : dans les concerts bâtis autour des fantaisies de Telemann, celles-ci, jouées sur le traverso sont entrecoupées de pièces contemporaines pour piccolo, flûte, flûtes alto et basse, écrites à l'occasion. En 1999, il fonde les « Swiss Chamber Concerts » avec ses amis musiciens Jürg Dähler et Daniel Haefliger, première série de musique de chambre se produisant à travers toute la Suisse. En tant que pédagogue, il s'attache avant tout à ouvrir les champs d'investigations des étudiants.



* L'appellation est conforme aux nouvelles règles européennes des écoles définies par le protocole de Bologne (NDLR)

Souffle d'ici et d'ailleurs – Traversières magazine : Quel a été votre parcours, et était-ce une évidence de devenir musicien ?

Felix Renggli : Oui et non. J'ai été élevé dans une famille nombreuse par des parents mélomanes qui aimaient la musique classique, écoutaient quelques disques et allaient de temps à autre au concert. Dans une grande famille, chaque enfant cherche sa place, un domaine où il se sente créatif et indépendant. La musique n'ayant été choisie par personne dans la famille, elle est devenue petit à petit mon domaine réservé. En parlant des disques de mes parents, je voudrais mentionner un enregistrement qui a été un déclencheur tant il m'a fortement impressionné dès l'enfance : il s'agit du concerto pour piano et orchestre de Robert Schumann interprété par Dinu Lipatti. J'avais l'impression qu'il pouvait faire des crescendi même à l'intérieur d'une seule note ! Rarement un enregistrement ne m'a touché autant que ce vieux disque.

De 1962 à 1968, nous avons habité à Kobé, au Japon, où j'allais à l'école internationale. C'est sans doute là que j'ai pris le virus des langues étrangères et des brassages culturels. En 1967, j'ai débuté le piano, mais de retour à Bâle la liste d'attente pour prendre des cours à l'école de musique était si longue que j'ai choisi la flûte à bec, instrument que j'allais échanger contre la flûte traversière quelques années plus tard. Un récital d'Aurèle Nicolet m'avait-il fait prendre cette décision ? Qui sait ? Avant le baccalauréat, en 1979, j'étais encore indécis sur le choix de mon orientation : la philosophie, la sociologie et la musique m'attiraient. La réussite à deux concours pour la jeunesse a fait pencher la balance vers les études professionnelles de musique.

Je suis alors entré dans la classe de Gerhard Hildenbrand, qui était un enseignant stimulant et fascinant. J'estime d'ailleurs avoir eu beaucoup de chance avec mes professeurs qui étaient des musiciens engagés et qui savaient transmettre leur passion pour la musique, leur méthode de travail étant basée sur les exercices de Tafanel et Gaubert et sur la recherche de la sonorité. En 1982, après mon diplôme d'enseignement avec distinction, première grande étape des études musicales en Suisse, j'ai continué mes études avec Aurèle Nicolet en privé (il venait de quitter son poste d'enseignement à

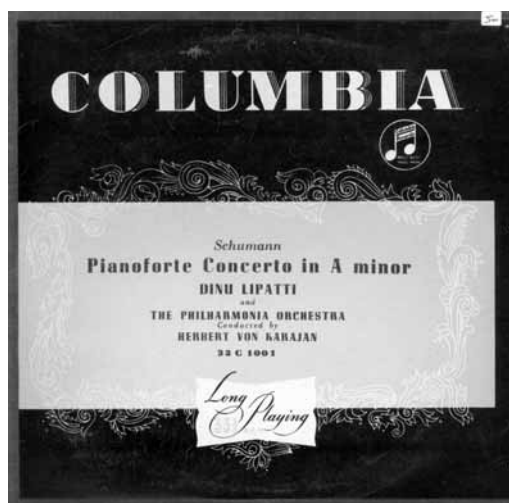
Freiburg en Allemagne). Nous étions souvent un petit groupe de flûtistes venus de pays différents, jouant et écoutant les cours durant toute une journée. La musique contemporaine avec ses nouvelles techniques y occupait une place aussi importante que le répertoire traditionnel. Plus tard, je suis également entré dans la classe de Peter Lukas Graf et j'y ai obtenu mon diplôme de soliste en 1986.

À cette période là, vous êtes-vous ouvert sur l'étranger grâce aux stages d'interprétation ?

En tout et pour tout, je n'ai suivi que deux stages... D'abord en 1978 à Canterbury (Angleterre) avec William Bennett et Trevor Wye, puis en 1980 à Nice, avec András Adorján. Ce deuxième stage représente un moment très important dans mon évolution, ceci pour deux raisons. D'une part, je sortais de ma petite Suisse pour la première fois en tant qu'étudiant du Conservatoire de Bâle et il y avait là beaucoup d'autres flûtistes, dont certains étaient excellents ; c'était ma première vraie confrontation avec le monde de la flûte. D'autre part, une deuxième expérience fut déterminante : avec trois autres flûtistes, Isabelle Giraud, John Rank et Anders Ljungar, nous avons formé un quatuor avec lequel nous avons intensément joué dans la rue. À Nice, Saint-Tropez, sur la Riviera... Je sens encore ce plaisir, alors nouveau, de jouer ensemble, monter en moi. Plaisir du groupe, des soirées dans la rue, des dîners que l'on pouvait se payer grâce à l'argent gagné en jouant devant les restaurants... De retour à Bâle j'ai continué à jouer dans la rue avec mes amis du conservatoire : du duo flûte-violoncelle en passant par un trio avec hautbois et basson jusqu'au petit orchestre composé par deux flûtes, hautbois, basson, trompette, violon, alto et violoncelle. Le rapport musicien-public est encore plus direct et concret dans la rue. Si l'on joue avec énergie et projection, les gens se sentent attirés et s'arrêtent pour écouter. La lâcheté, l'insécurité technique, le jeu sans fantaisie les font fuir. Et dans une salle de concerts ? On reste assis, on reste poli...

Le stage a-t-il eu d'autres conséquences sur votre carrière ?

En fait, ce stage de Nice a eu des répercussions bien plus importantes que je ne l'imaginais puisque j'y ai fait la



Le concerto de Schumann par Dinu Lipatti, à l'origine d'une vocation (ci-dessus, au début des années 1990)

connaissance de la flûtiste argentine Patricia Da-Dalt, aujourd'hui première flûte de la « Sinfonica de Buenos Aires ». Nous sommes restés en contact et elle m'a invité en 1986 à jouer et à enseigner pendant un mois dans son pays. À partir de cette année-là, j'ai gardé un lien privilégié avec divers pays du continent sud américain et c'est avec le même enthousiasme que j'y retourne pour enseigner, jouer et participer à des festivals. Quelle richesse humaine ! Mon public préféré est à Buenos Aires, il se laisse toujours emporter.



Concert en duo avec Aurèle Nicolet (Tokyo, 1996)

Votre formation s'est-elle faite aussi grâce à la rencontre de musiciens d'exception ?

Bien entendu, mon univers sonore s'est aussi diversifié grâce à toutes sortes de rencontres avec des personnalités marquantes comme celle d'Heinz Holliger. Avant de le rencontrer pour la première fois, je l'avais souvent entendu en concert et sur disque. C'était un musicien dont le jeu me touchait depuis toujours (je ne connaissais pas encore ses compositions). À Lausanne dans les années 80, j'ai participé à un concert dans lequel il jouait et où j'interprétais sa pièce pour flûte seule, (t)air(e). La veille, j'ai eu la chance de travailler avec lui sur cette partition pendant des heures. C'est à partir de là que j'ai découvert sa musique, que nos chemins se sont souvent croisés et que j'ai pu partager des moments forts qui m'ont beaucoup aidé à évoluer. Lentement, les projets musicaux se sont multipliés et diversifiés : musique de chambre, concerts en soliste, voyages, participation à des festivals. Tout cela m'a poussé à céder mon poste d'orchestre. En effet, même si j'en adore le répertoire, je ne pense pas que je sois fait pour passer la plus grande partie de mon temps au sein d'un orchestre bien que j'apprécie d'y jouer ponctuellement. J'ai besoin de bouger et de me confronter à de nouveaux horizons, et dans ce sens la vie que je mène ressemble assez à mes aspirations. L'entrée en 1989 dans l'ensemble Contrechamps (Ensemble de musique contemporaine de Genève) fut un moment clé pour ma formation et l'acquisition du répertoire contemporain. Avec eux, j'ai fait de nombreux concerts et voyages à l'étranger ainsi que des créations et des collaborations avec de nombreux compositeurs.

Riche de toutes ces expériences, quelle formation proposer aux musiciens de demain ?

Cette question est en effet au centre de mes préoccupations. Comment former les étudiants aujourd'hui alors que les possibilités de travail sont apparemment si restreintes ? Mais avant de parler pédagogie, j'aimerais essayer de décrire ce que j'observe sur un plan social plus large par rapport à notre métier. C'est cet état des lieux qui me pousse à faire certains choix artistiques et pédagogiques. Tout d'abord il y a pour moi une distorsion

entre l'image traditionnelle du musicien (celle que perçoit en général l'étudiant au début de son parcours) et son champ d'action qui est en réalité plus étendu. Trop souvent, le premier but poursuivi est l'obtention d'un poste d'orchestre – et voilà qu'en cas de réussite l'esprit de curiosité est fréquemment mis en sommeil (pas dans tous les cas, mais assez souvent tout de même). De plus, si le concours ne débouche pas sur un engagement, l'étudiant est complètement frustré car il ne peut pas s'identifier à son « image idéale ». Cette situation est identique pour les musiciens qui se destinent à une carrière d'enseignement sans s'interroger sur leurs motivations profondes. J'insiste beaucoup auprès de mes élèves pour qu'ils aient une attitude positive et créative, sur ce que j'appelle « l'entremise » : la façon d'aller vers le public, de proposer un message artistique et de communiquer avec l'auditeur.

Selon moi, il existe deux chemins bien différents qui ne sont pas tributaires du répertoire interprété : le chemin de l'adaptation commerciale (on répète ce que tout le monde connaît, sans résistance, on ne donne pas de clef de lecture autre que la comparaison à d'autres interprétations) ; et un chemin autrement plus créatif, évidemment plus risqué puisque subjectif, fait de projets musicaux sur la base d'une réflexion concernant la place de la musique dans notre société. C'est bien sûr la voie que je choisis d'emprunter.

Vous savez, c'est cette réflexion qui fait que chaque génération apporte sa pierre à l'édifice, crée sa nouvelle niche. Par exemple, en ce qui me concerne, je me retrouve depuis peu à enseigner dans l'ancien poste d'Aurèle Nicolet, dans une situation de filiation, mais avec un début de formation sur instrument baroque qui correspond à mon époque. La génération future accèdera à ce poste avec un bagage différent, d'autres enjeux.

Cette réflexion me sert aussi de point de départ pour élaborer la structure de projets divers : inventer des passerelles ou créer des télescopes, faire un jeu de miroir entre style baroque et contemporain, construire un concert comme un « thème et variations ». Bref réinventer le contenu du concert que nous devons défendre à tout prix, notamment parce que c'est le dernier endroit où l'on écoute de la musique en silence, sans pollution



Chez le luthier Jürg Rainer Lafin, avec James Galway (ci-dessus) et avec Aurèle Nicolet en train d'essayer des doigtés de multiphoniques (ci-dessous)

sonore et sans avoir une activité autre...

Avec cette réflexion, on peut aussi s'impliquer dans des projets pour les enfants ou les adolescents, enseigner, s'occuper d'institutions culturelles ou politiques.

Aujourd'hui, le musicien est pluriel, il doit assurer des fonctions multiples, cultiver ses spécificités s'il veut être épanoui. Enfin, il est vrai que quelques-uns d'entre nous ne se consacrent qu'à une seule activité, de façon absolue, et en tirent une grande force, mais ils sont assez rares.

Face à l'individu musicien, les institutions se positionnent-elles assez clairement par rapport aux profondes mutations de notre société ?

C'est l'autre face du problème ! Il ne faut pas se voiler la face, la diffusion de la culture évolue dans une économie de marché et actuellement il existe une lutte pour sauver de l'argent là où l'on peut. Les institutions sont donc dans une situation un peu délicate, schizophrénique. D'une part il faut que le niveau d'excellence soit toujours plus haut puisqu'il y a peu de travail et que la sélection est sérieuse, d'autre part il faut répondre à la demande du monde culturel qui souhaite réduire ses coûts et dont le financement ne vient pas de la musique « classique ».

Dans le cas des conservatoires, même s'il y a une prise de conscience, un grand travail reste à faire. Il s'agit à la fois de former de façon large les élèves, pour qu'ils soient capables de trouver des niches comme on le disait tout à l'heure, et en même temps il faut éviter un « zapping »

culturel qui ne serait que saupoudrage. Pour moi, le conservatoire n'est pas une espèce de supermarché dans lequel les élèves jouent le rôle de client. Cette image de relation économique a déjà contaminé, comme un virus, notre société dans tant de domaines et je crois qu'il faut la combattre. L'école et ses enseignants doivent remettre la relation professeur-élève au centre de leur travail : diriger les élèves et en même temps se laisser inspirer par eux, les provoquer, les questionner et non seulement leur vendre des directives, des informations, des techniques instrumentales qu'ils peuvent également trouver par eux-même s'ils sont curieux.

À la suite de cette réflexion théorique, comment construisez-vous votre pédagogie ? Quels sont les capacités que vous développez en premier ?

Je me demande souvent ce que l'on peut apprendre dans un conservatoire, ce que l'enseignement doit apporter. À mon avis, le sens de l'enseignement est comme celui d'un chemin qui va à la découverte d'une sensibilité émotive et donc d'une sensibilisation de l'oreille. C'est cela qui doit être à la base du perfectionnement instrumental et je suis convaincu que c'est une garantie artistique. Évidemment pendant les études on apprend aussi la discipline et les différents systèmes de travail, les réflexes de motricité fine et le contrôle de son corps, mais tout cela est secondaire par rapport à la fonction de l'écoute qui doit guider l'imagination et la musique qui en découle.

À la base de tous les cours se trouve la volonté d'apprendre, l'ouverture d'esprit pour se remettre en question, oser explorer des champs inconnus. La curiosité ouvre les êtres humains à la sensibilité émotive – d'ailleurs j'incite beaucoup mes étudiants à lire, à aller au théâtre ou dans les expositions. Je cherche donc à provoquer cette curiosité chez mes élèves, mais s'il n'y a pas de réponse, cela peut être pour moi une cause de rupture de contrat. Sans curiosité, cela ne vaut même pas la peine de commencer des études professionnelles. La fonction du professeur consiste à poser des questions pour provoquer la conscience, changer les règles du jeu, mettre en question les réflexes instrumentaux, corporels ou mentaux afin de définir ceux qui correspondent le mieux au style de la pièce interprétée.

Après avoir provoqué l'étudiant, je prends progressivement du recul pour voir comment ses idées germent. J'utilise aussi symboliquement ce recul par rapport à l'espace, puisque plus l'espace entre la source et l'auditeur s'agrandit, plus il faut le couvrir avec son énergie en projetant les idées musicales à travers le son.

Est-ce que vous associez vos autres étudiants à cette perception des idées dans l'espace ?

Évidemment, je suis très attaché aux cours collectifs. Cela permet de ne pas répéter dix fois la même chose en une journée... mais surtout, cela développe l'apprentissage par l'écoute qui est essentiel. Les élèves doivent pouvoir exercer un jugement pour définir ce qu'ils veulent par rapport à une interprétation donnée. Que ce soit à Bâle ou à Freiburg, je demande aux élèves d'être présents pendant toutes les sessions de cours, mais sans diktat, trop rigide. Ils peuvent circuler entre différentes activités (musique de chambre, déchiffrement, traits d'orchestre ...) mais ils doivent être là toute la journée. Souvent, ces cours collectifs me permettent d'aborder des sujets qui servent à tous tant ils sont incontournables.

Par exemple, pour le répertoire baroque pratiquement toujours construit sur la danse, j'insiste pour que l'étudiant accompagne son jeu instrumental d'un mouvement du corps correspondant. Ce mouvement lui permet de mieux réaliser la carrure interne de la phrase que s'il ne faisait que l'imaginer mentalement. Extérioriser d'abord le mouvement avant de le réintégrer pour qu'il ne passe plus que par le son. L'élève doit marcher, danser tout en gardant le contrôle instrumental. Pour les « spectateurs » du cours collectif, c'est très parlant. Comme autre exemple de travail collectif, il y a l'utilisation de la version en valeur rythmique exacte de « ...explosante...fixe... », de Pierre Boulez. À part les rythmes très diversifiés, il y existe presque un changement de tempo à chaque mesure. Un étudiant doit diriger l'interprète. Très rapidement on se rend compte de la nécessité d'une imagination claire lorsqu'on dirige, il faut pouvoir chanter intérieurement la partition. C'est l'imagination qui est à la base d'une interprétation exacte et cette réflexion collective est très efficace.

Si vous me laissez un peu de temps, j'aimerais encore vous parler d'un aspect pédagogique important même s'il n'est pas très à la mode : il s'agit de l'imitation. Elle est assez peu prise en compte par les pédagogues en ce moment mais j'y vois une condition essentielle pour un musicien. D'abord parce que c'est une méthode d'apprentissage basique très efficace depuis l'enfance, mais aussi plus profondément parce que, comme adulte, nous avons souvent l'impression d'inventer ou d'apprendre quelque chose de nouveau qui serait déduit par notre conscience. En fait, derrière cela, il existe toujours une grande part d'imitation cachée, inconsciente. Si je veux être capable de réaliser les images sonores que j'ai dans mon oreille interne, je dois d'abord être apte à reproduire ce qui est perçu par mon oreille externe. Cela reste efficace à tous les niveaux, du petit débutant jusqu'au professionnel. Je résous certains problèmes de mes étudiants en leur demandant de m'imiter, cela me permet de les amener vers une solution par l'intermédiaire de mon jeu, sans qu'une réflexion consciente n'intervienne.

Pour conclure, si quelqu'un essaye de ne devenir qu'une pâle copie d'un autre interprète, c'est dû à sa pauvreté d'imagination. Par contre, un bon musicien apprendra des autres, pour progressivement trouver sa voie en réalisant ce que son inventivité lui propose.

Pratiquement, quelle place donnez-vous à la musique contemporaine dans votre enseignement ?

Dans ma pédagogie le répertoire contemporain occupe évidemment une place importante. C'est un style à part entière qui, dans la mosaïque qu'est le répertoire d'un instrumentiste, doit enrichir les autres styles, tant au niveau de l'imaginaire que du jeu instrumental. Les techniques contemporaines devraient être intégrées au plutôt dans l'enseignement. Celles-ci nous poussent à explorer des situations extrêmes du point de vue des dynamiques, des attaques, de la flexibilité du son, du vibrato etc... Je crois d'ailleurs que les exercices de sonorité (son de trompette, chant, frulatto,* harmoniques etc...), tels qu'Aurèle Nicolet les enseigne depuis longtemps ou comme Robert Dick les présente dans son cahier « Tone development through extended techniques », sont plutôt une base pour « De la sonorité » de Marcel Moyse que l'inverse. Ce qui est très intéres-

sant, c'est que la musique contemporaine est plurielle. Le vocabulaire d'une pièce est souvent propre à son compositeur, cela exige une adaptation mentale et un effort de lecture qui, une fois dépassé, stimule l'esprit et fait évoluer la technique instrumentale.

* Flatterzunge.

Vous avez souvent été amené à collaborer avec des compositeurs. Quelle trace ces rencontres ont-elles laissée ?

La collaboration avec Brian Freneyhough m'a beaucoup marqué, c'était au début de mon travail avec l'ensemble Contrechamps. Formant l'ensemble de travail dans son stage de composition à Royaumont (Val d'Oise), nous avons joué beaucoup de ses œuvres et l'avons rencontré fréquemment. C'est un personnage impressionnant, très intéressant et stimulant comme l'est d'ailleurs sa musique, avec une pensée très complexe qui se reflète bien dans sa technique d'écriture.

Avec Elliott Carter, nous n'avons pas fait de créations mais avons travaillé l'interprétation de ses œuvres : il possède une forte personnalité, chaleureuse, pleine de poésie et d'une vitalité incroyable pour son âge. J'ai eu la chance de pouvoir travailler avec lui sa pièce pour flûte seule « Scrivo in vento » et j'en garde un souvenir très intense. Une autre rencontre reste gravée dans ma mémoire, la rencontre avec Klaus Huber, que je connais depuis longtemps déjà. Lors de son stage de composition au centre Acanthes à Avignon, l'ensemble Contrechamps



Concerto de Cimarosa avec Jacques Zoon (Japon, Festival de flûte 1996)



En compagnie de Robert Stallmann



Salvador de Bahia (Brésil) : avec l'orchestre, lors du concert final du Festival international de flûte 2004.

participait comme ensemble en résidence. J'ai pu suivre ses cours de composition et je n'oublierai jamais avec quelle précision il entraînait tout de suite en matière, saisissant les points forts et la problématique d'une pièce, respectant l'individualité du jeune compositeur, mais mettant le doigt sur les idées et leurs nœuds de communication.

Puisque nous parlons des idées musicales et pour en revenir à la spécificité de la musique d'aujourd'hui, ce qui est également intéressant est que le contemporain soit « l'un » des langages musicaux de notre temps, il ne faut en effet pas oublier les musiques actuelles : jazz, rapp, fusion etc... qui comme toute production artistique sont capables du meilleur comme du pire. Il y a une séparation à faire entre démarches réellement artistiques et démarches uniquement commerciales.

D'ailleurs, s'il arrive à des ensembles contemporains de défendre des musiques qui ne sont pas toujours formidables, on peut observer que certaines excellentes formations baroques ne jouent pas que des chefs-d'œuvre. Certains compositeurs de notre temps écrivent une musique autrement plus frileuse et consensuelle que Varèse en 1930 !

Défendre la musique contemporaine n'est pas toujours facile, mais si l'on a la chance, comme je l'ai, de pouvoir travailler ces musiques dans un groupe comme l'Ensemble Contrechamps, c'est un luxe. La qualité des musiciens, l'amitié au sein du groupe offrent une base essentielle pour faire d'un concert un événement, mais également pour surmonter les périodes de défits dues à l'obscurantisme ou parfois aux conditions pénibles de travail.

Nous avons énormément joué en Suisse et à l'étranger, et, heureusement, des moments ont été de véritables cadeaux. Je garde en moi comme un présent inaltérable le souvenir de moments musicaux à la frontière des milieux culturels. Là où la musique a pu trouver un nouveau chemin, dans une société encore curieuse, à l'écart des grandes salles de concerts et des centres de la culture occidentale de prestige. À cette enseigne, je me souviens d'une tournée de la petite formation de l'Ensemble Contrechamps en Colombie (et oui, encore l'Amérique du

Sud !), où nous avons joué dans un village situé 2000 m d'altitude et à une centaine de kilomètres de Bogotá. Ce concert en plein air, sur une scène couverte, amplifié (comme il n'y avait pas de piano dans ce coin du pays, les organisateurs avaient installé un clavier électronique...) est resté un moment inoubliable pour nous tous. En dépit de tous les obstacles qui s'accumulaient au travers de notre route (accident de voiture, coupure d'électricité pendant un orage, pluie diluvienne...), les villageois faisaient tout pour que le concert se réalise. L'atmosphère, l'écoute des auditeurs, leurs réactions étaient sans pareilles. Ce sont ces moments là où je ne doute pas d'exercer l'un des plus beaux métiers du monde.

Et chez nous, en Europe, quels rapports les jeunes musiciens entretiennent-ils avec la musique contemporaine ?

Je constate que dans les auditions ou les concours, c'est souvent la pièce contemporaine qui est la mieux défendue. Les candidats ont moins peur, sont plus engagés. Peut-être est-ce la recherche d'un vocabulaire spécifique qui les a fait travailler différemment et plus consciemment ? Ainsi, souvent, dans les œuvres nouvelles, ils s'approprient des espaces d'improvisation avec bonheur alors qu'ils approchent une cadence de Mozart avec crainte. Cette crainte me désole parce que, lorsque l'on joue les Suites de Boismortier ou l'Art de Préluder de Hotteterre, on se rend compte de l'importance de l'improvisation comme base de créativité. Le prélude servait au moins autant à chauffer la tête de l'interprète que son instrument ! Les gammes et arpèges sont sûrement très efficaces pour la construction des réflexes mais c'est dommage qu'ils aient éclipsé les préludes d'antan. Mais, puisque nous parlons de musique baroque et contemporaine dans la pédagogie, j'aimerais revenir un instant sur l'idée de « zapping culturel » dont nous parlions au début de l'entretien. Comme vous dites en Français : « Qui embrasse trop, mal étirent »... Il peut y avoir danger, mais être polyvalent n'exclut pas la profondeur. Il faut simplement s'immerger dans ce que l'on veut défendre, dans ce vers quoi notre curiosité nous pousse, puis il faut arriver à mettre en perspective les différents aspects du langage musical et trouver les liens qui unis-

sent ces différents styles. Il est fréquent que la musique baroque m'inspire pour interpréter certains passages contemporains. Il y a parfois des procédés que l'on retrouve quand bien même le langage utilisé est d'une autre époque. Ce que je veux dire en définitive, c'est que je peux aimer la poésie contemporaine et le roman du XIX^e siècle, ce n'est pas antinomique. Cette ouverture, que j'essaie aussi de transmettre à mes élèves, me vient en grande partie de mes amis, musiciens ou non, avec qui je parle fréquemment de littérature.

En ce qui concerne les influences culturelles, est-ce que les nombreux séjours que vous avez faits à l'étranger ont laissé une empreinte dans votre jeu et dans votre réflexion culturelle et politique ?

Bien sûr, mes voyages ont beaucoup marqué mon imagination, ma conscience humaine et politique. Mon premier voyage en Argentine en 1986 a été, comme je vous l'ais déjà dit, un tournant important, non seulement sur le plan professionnel mais parce qu'il a influencé ma vie personnelle. C'était alors un pays qui émergeait d'une dictature militaire, avec une mémoire travaillée par les atrocités humaines récemment endurées. J'ai vécu là-bas des moments intenses, avec une forte conscience de la situation que je partageais avec mes amis et les étudiants des classes de maître. J'ai ensuite eu la chance de construire des amitiés fortes et des liens professionnels qui m'ont amené à voyager et à jouer régulièrement pendant quinze ans dans tout le pays ainsi qu'au Brésil, en Équateur, au Pérou et au Chili. Cette expérience humaine incroyable était musicalement très positive, j'y ai découvert des musiques populaires très riches aux sonorités inconnues et aux rythmes exigeants.

Vous savez, on peut écouter ces musiques ici sur disque ou dans une salle de concert, mais rien ne remplace la performance en direct dans le pays, avec un public chaleureux, enthousiaste et réceptif qui pousse les musiciens au-delà de leurs limites. Chaque voyage en Asie, en Australie, aux États-Unis ou en Europe a imprimé de fortes traces, mais l'Amérique Latine m'a profondément marqué.

Pour l'Asie et particulièrement le Japon, c'est un peu différent puisque comme je vous l'ais dit j'y ai vécu jusqu'à l'âge de sept ans. En fait, en plus des saveurs de l'enfance, c'est surtout mon travail sur le shakuhachi qui m'a marqué. Quand j'ai commencé mes études au conservatoire supérieur de Bâle, on nous a proposé un cours de cet instrument, j'ai saisi cette chance et ai donc travaillé cinq ans avec Andréas Gutzwiler. Cette expérience instrumentale et musicale a laissé, tout comme mon apprentissage du traverso, de fortes traces dans ma palette sonore.

De plus, naturellement, beaucoup de pièces contemporaines ont été influencées par le shakuhachi et la culture orientale (Takemitsu, Yun, Fukushima, Taïra). Connaître le shakuhachi m'a énormément aidé à comprendre ces pièces – notamment en ce qui concerne l'esthétique du son dont l'idéal n'est pas la recherche d'une pureté, sans air, mais d'une sonorité dans laquelle on perçoit l'air véhicule du son et de l'esprit. Dans un traité japonais sur le shakuhachi, il est dit : « il faut concentrer son esprit dans le ventre pour entendre le son du bambou et le son naît quand le souffle se rassemble dans la forme ». Toujours dans ce traité : « Il y a des gens qui croient que le sens profond du son du bambou est de sti-

muler les émotions : c'est ridicule ! Quand on joue du shakuhachi, le but est en réalité de ne pas être entendu ». Quelle différence avec notre point de vue occidental !

En conclusion, la base de mon jeu d'aujourd'hui s'est évidemment développée grâce aux maîtres que j'ai eu la chance de rencontrer dès mes débuts de flûtiste, mais la vraie nourriture après les années de conservatoire est faite d'expériences humaines, politiques, musicales, sociales et culturelles. Ces rencontres influencent la façon de jouer, offrent de nouvelles perspectives à l'interprétation et à l'expression.

Puisque nous parlons de cultures extra européennes, pensez-vous que la mondialisation rampante a gommé les particularismes culturels et esthétiques des pays que vous avez traversés ?

On parle de mondialisation sur le plan économique et celle-ci est entrée dans beaucoup de secteurs de notre vie courante, mais culturellement il ne faut pas se cantonner à ce qu'offrent les grands centres médiatisés. On rencontre heureusement encore une grande variété d'expressions culturelles dès qu'on s'éloigne des lieux à la mode, il suffit de chercher avec curiosité, de musarder et de se laisser surprendre.

En ce qui concerne le jeu et l'esthétique du flûtiste, les instrumentistes non-européens se sont formés pour la plupart en Europe. Ils ont été influencés soit par l'École française soit par l'École allemande qui étaient bien



Fortaleza (Brésil), durant le Festival international de flûte 2002



En répétition avec Aurèle Nicolet, Janos Balint et Jean-Claude Gérard (de g. à d.), au Japon en 1996



J'allais déjà dans les Alpes suisses, grim pant et randonnant des heures sur les glaciers



Physiquement et psychologiquement, le contact avec la nature me ressource profondément

différenciées de la fin de la guerre jusqu'aux années soixante-dix. Depuis lors ces deux écoles se sont beaucoup interpénétrées (Traversières magazine a publié sur ce sujet beaucoup d'articles intéressants), on perçoit donc une homogénéisation du jeu et un intérêt croissant pour la diversité de la palette sonore et pour la projection

du son. À ce propos, la mondialisation n'a pas que des influences réductrices de paupérisation des identités culturelles. Elle peut paradoxalement se révéler comme un moteur qui permet à des artistes d'intégrer et de comprendre d'autres cultures après les avoir imitées. Je dois en effet avouer qu'après avoir parfois eu le sentiment que les Asiatiques étaient dans une démarche de duplication un peu vide de sens, je suis maintenant régulièrement frappé par des interprétations d'une grande profondeur où la perfection technique n'est plus une fin en soi. C'est la preuve d'une intégration globale des enjeux artistiques.

Par contre, sur la diversité des modes d'enseignement de l'école de musique (non professionnel), il y a quand même pas mal de choses à dire. Pour les jeunes élèves, la formation de base instrumentale et solfégique semble être plus performante en France, en Suisse Romande ou dans les pays de l'Est.

Par contre, en Allemagne et en Suisse alémanique il n'existe pas d'évaluation (contrôle continu ou examen) avant six ou sept ans d'études. Je ne suis pas obsédé par les concours, mais je crois qu'il faut qu'il y ait des échéances d'évaluation : elles permettent aux élèves de se situer, d'avoir un regard sur le travail accompli et des perspectives pour les travaux à entreprendre.

Dans cette dynamique non évaluée, la relation au professeur me semble trop refermée, la stimulation ne vient que de l'enseignant alors qu'une saine émulation ouvre sur l'extérieur.

C'est surtout très préjudiciable pour les éléments qui souhaitent s'impliquer dans des études supérieures... On a l'impression qu'ils ne se mettent à travailler qu'au passage en section professionnelle. Il en résulte que le décalage avec les pays francophones ou ceux de l'Est est énorme, et quand on sait comme nous le disions plus haut, que le niveau d'excellence ne cesse de s'élever...

C'est également vrai pour le solfège et toutes les répercussions que cela peut avoir sur la lecture et sur une clarté mentale essentielle dont nous parlions à propos d'« ...explosante...fixe... ».

Pour que cette clarté mentale soit toujours performante malgré votre charge de travail, avez-vous un «truc», un dérivatif ?

Bizarrement, je me sens plus aiguë qu'à vingt cinq ans ! On m'avait toujours dit que ce serait difficile après quarante ans, j'avais donc pensé que mon « apogée » technique aurait lieu au moment de l'obtention de mon Diplôme de Soliste puis que mon niveau chuterait doucement mais inexorablement avec l'âge. Or il n'en est rien, le mental a progressivement pris le dessus, la concentration, la capacité de lecture et d'imagination compensant largement les petites fatigues digitales. De plus, il faut avouer que pour moi le travail a toujours été libérateur et rassembleur, je m'y soumetts avec plaisir.

Cela dit, physiquement et psychologiquement, le contact avec la nature et surtout avec la montagne me ressource profondément.

Enfant, j'allais déjà avec mon père et mes frères dans les Alpes suisses, grim pant et randonnant des heures sur les glaciers. La force de la nature est un ancrage, elle me fait retrouver l'essentiel. Il existe beaucoup d'affinités entre la scène et l'alpinisme : la concentration mentale, l'effort et le contrôle physique. En 1987 par exemple, j'ai passé à Paris le concours d'entrée à l'Ensemble Intercon-

temporain. Trois jours plus tôt, je faisais des escalades assez difficiles avec un ami dans le Jura, près de Bâle. Mes copains musiciens me traitaient de fou, mais rarement je ne me suis senti aussi bien que lors de ce concours ! Les fautes commises sur la flûte ont des conséquences autrement moins graves que certaines erreurs faites en montagne...

Quels sont les projets récents et à venir qui vous tiennent particulièrement à cœur ?

À part l'enseignement qui est un projet musical en soi et dans lequel je m'implique fortement, deux projets me tiennent spécialement à cœur :

Le premier est ma « Fantasia Telemann », créée en 2000. C'est un programme de concert avec les fantaisies de Telemann pour traverso en interpolation avec des pièces pour flûtes seules (du piccolo à la flûte basse), écrites par des compositeurs suisses spécialement pour ce projet. La collaboration avec les compositeurs, la difficulté des pièces et les nombreux changements d'instruments, la concentration nécessaire sur scène pendant deux heures (durée de la performance) représentaient un grand défi pour moi. L'idée de base de ce projet était de stimuler la création pour flûte seule, mais dans un cadre, un contexte musical. Je suis très heureux d'avoir reçu tant de belles pièces ! J'ai joué ce programme (qui est enregistré sur CD) plusieurs fois dans différents pays, (d'ores et déjà, je ne joue que la moitié des pièces par concert afin que cela reste assimilable par les auditeurs), et je suis très content de pouvoir constater que la musique a toujours été reçue avec beaucoup d'attention et de plaisir par le public. Ces pièces contemporaines jettent une nouvelle lumière sur Telemann et ses fantaisies nous servent de passerelles entre les différents styles contemporains.

Le deuxième projet est plutôt un projet culturel dont le but est de diffuser la musique de chambre dans notre société. Avec mes amis, le violoncelliste Daniel Haefliger de Genève et l'altiste Jürg Dähler de Zürich, nous avons créé le premier cycle de musique de chambre qui soit itinérant à travers toute la Suisse. Né du désir de faire des programmes intéressants, de choisir nos partenaires ou nos invités, nous avons fait fusionner trois cycles existants de concerts de musique de chambre, ceci afin d'en améliorer la performance et de pouvoir réaliser des projets exigeants. Très souvent les programmes présentent une rencontre de la musique « classique » avec le contemporain, en dialogue, unis sous un thème commun. La collaboration avec des musiciens tels que Heinz Holliger, Christophe Coin, Patrick Cohen, Thomas Zehetmaier pour n'en citer que quelques-uns, est fascinante et stimulante. Parmi mes plus belles expériences de concert, se trouve la tournée avec Patrick Cohen et Christophe Coin, durant laquelle nous avons joué les Trios de Haydn sur des instruments d'époque. De plus, dans un pays tel que la Suisse (c'est peut-être un problème typiquement confédéral), monter un projet pareil, par delà les frontières cantonales et linguistiques, au plan national – il faut savoir que nous n'avons pas même un article sur la culture dans notre Constitution fédérale ! – représente un vrai défi de politique culturelle.

C'est également un défi économique puisque nos programmes, exigeants pour le public, ne peuvent pas être classés dans un tiroir classique ou contemporain. Il nécessite d'être curieux et d'écouter sans a priori et cela n'est pas toujours accepté de nos jours !

Votre carrière présente de multiples facettes, tant par les styles que vous défendez que par les flûtes que vous jouez. Pour terminer en revenant à la première question de notre entretien : est-ce un choix délibéré, une évidence ?

J'ai choisi la flûte comme médium de mon imaginaire et de mes émotions, mais en fait je ne sais pas vraiment pourquoi... Au même titre, si je regarde en arrière, j'ai fait certains choix professionnels que je ne saurais expliquer. Je crois simplement que c'est ma curiosité, ma nature insatiable qui me pousse à explorer sans cesse de nouveaux domaines dans lesquels j'apprends et me réalise. Ma volonté de découverte engendre cette carrière plurielle. C'est vrai qu'il est souvent assez contraignant de travailler parallèlement mes différents instruments, de créer beaucoup de pièces, d'enseigner, de voyager, tout cela de façon imbriquée, mais c'est fascinant et stimulant. C'est ma vie et j'y tiens.

Dossier réalisé par Isabelle Giraud et Mathieu Poncet, de l'association suisse « Souffle d'ici et d'ailleurs », pour Traversières magazine en mai 2004 et février 2005

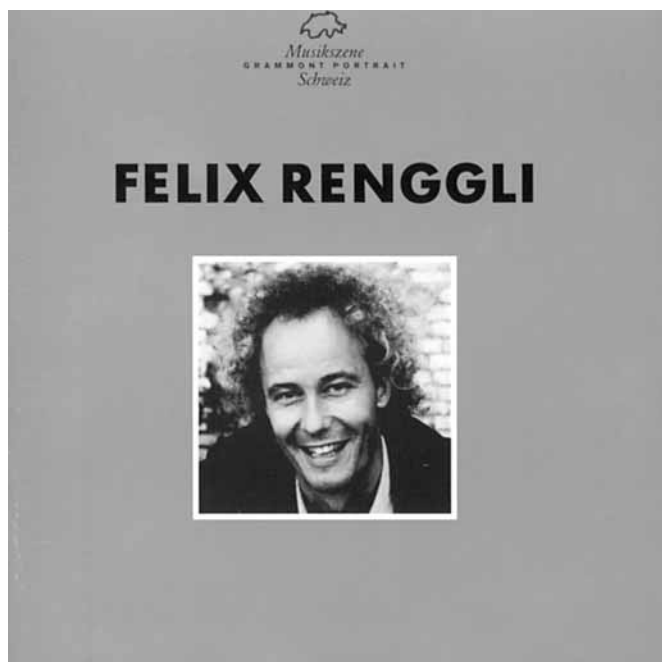
Stages, renseignements

Felix Renggli animera deux stages cet été, à Vienne (Autriche) à l'Académie internationale d'été (Internationale Sommerakademie Wien) du 14 au 28 août, et à Boswil (Suisse) avec Aurèle Nicolet, du 12 au 15 septembre.

On trouvera tout renseignement concernant Felix Renggli sur son site Internet www.felixrenggli.com



Cours d'été à l'université de musique Musashino (Tokyo, 2003)



FELIX RENGGLI



*Fantasia Telemania,
un disque Musikszene Schweiz enregistré en 2001*

*La discographie présente aussi bien les disques
de Felix Renggli soliste que musicien de chambre ou d'orchestre*

EN ORCHESTRE, COMME PREMIERE FLûTE SOLO

- **Arnold Schoenberg :**
Deuxième symphonie de chambre, op. 38
Musique d'accompagnement pour une scène de film, op. 34
Chamber Orchestra of Europe, dir. Heinz Holliger
Teldec 9031-77314-2 – enr. 1994
- **Gyorgy Kurtag : What is the word, op. 30b**
W.Rihm : bildlos/weglos (1990/91)
Ensemble Anton Webern , dir. Claudio Abbado
Deutsche Grammophon 437 840-2 – enregistrement live 1996
- **Dimitri Chostakovitch**
Symphonie n° 5, op. 47
Orchestre philharmonique suisse, dir. Rudolf Barshai
Musikszene Schweiz CD 6101 – enr. 1990
- **Wolfgang Amadeus Mozart**
Symphonie n.°38 (Prague) en ré K.504
Symphonie n° 40 en sol K.550
Orchestre de chambre de Zürich, dir. Howard Griffith
Novalis 150 148-2 – enr. 1990
- **Ludwig van Beethoven**
Triple Concerto
Orchestre de chambre de Zürich, dir. Howard Griffith
Trio di Milano
Sonatina 165.523-2 – enr. 1997
- **Gustav Mahler**
Das Lied von der Erde (transcr. A.Schoenberg et R.Riehn)
pour mezzo-soprano, ténor et quinze instruments
Hedwig Fassbaender, mezzo-soprano, James Wagner, ténor
Ensemble Contrechamps, dir. Armin Jordan
Cascavelle VEL 1034 – enr. 1994

AVEC ET DANS L'ENSEMBLE CONTRECHAMPS

- **Brian Ferneyhough (Portrait)**
Prometheus (sextuor à vent)
La chute d'Icare pour clarinette et ensemble
On Stellar magnitudes pour voix et quintette
Superscriptio pour piccolo seul
Carceri d'invenzione III pour ensemble
Accord 205772 – enr.1994/96
- **Heinz Holliger**
Come and Go, opéra de chambre
Accord 204502 – enr. 1989
- **Heinz Holliger (Portrait)**
Glühende Rätsel pour mezzo-soprano et ensemble (t)air(e) pour flûte seule
Dir. Heinz Holliger
Accord 201922 – enr. 1991
- **Elliott Carter (Portrait)**
Sonate (1952) pour flûte, hautbois, violoncelle et clavecin
Scrivo in vento pour flûte seule
Triple Duo pour flûte, clarinette, violon, violoncelle, piano et percussion
Dir. Heinz Holliger
Accord 206842 – enr.1996
- **Luciano Berio**
Laborintus II (1965) (avec autres œuvres de Berio)
Dir. Giorgio Bernasconi
Disque festival – enr. 1993
- **European Flute Festival 1999**
Pietro Morlacchi : Il pastore svizzero pour flûte et piano
(au piano: Fritz Walther)
DGFF 002
- **Flautissimo, vol. 3-2000**
Arthur Foote: deux pièces pour flûte et piano avec Leonardo Bartelloni
au piano
CD di Strynx RS00112
- **« Une journée autour d'Aurèle Nicolet »**
Éric Gaudibert : Albumblätter pour deux flûtes (aussi
picc./fl.alto/fl.basse) (avec Philippe Racine)
Georg Philipp Telemann : Fantaisies pour traverso seule (extraits)
Bettina Skrzypcak : Mouvement pour flûte seule
Jacques Wildberger : fantasia sul re pour flûte contrebasse
Éd. Souffle CD 1

BAROQUE

- **Anton Adam Bachschmid**
Concerto en sol (1771) pour flûte et orchestre à cordes (joué au tra-
verso)
Nova Stravaganza Hamburg, dir. Siegbert Rampe
Ambitus 97 972 – enr. 1997 (live)
- **Georg Philipp Telemann**
Douze fantaisies à Travers sans basse (au traverso)
dans le double CD : « Fantasia Telemania »
Musikszene Schweiz/ Portrait Felix Renggli
Musikszene Schweiz CTS-M73 – enr. 2000/01

CLASSIQUE

- **Jacques Christian Michel Wiederkehr**
Trio n° 2 en do majeur pour flûte, haubois et basson
Trio n° 3 en ré mineur pour flûte, hautbois et basson
Omar Zobili, hautbois et Alberto Guerra, basson (sur instruments
d'époque)
Pan Classics 510 119 – enr. 2001



Avec des musiciens de l'ensemble Contrechamps au Festival de musique contemporaine d'Akyoshidai, au Japon, en 1999

ROMANTIQUE

• Felix Mendelsohn-Bartholdy

Sonate en fa mineur op. 4 (orig. vl) pour flûte et piano
 Sonate en Fa majeur (1820) (orig. vl) pour flûte et piano
 Robert Schumann
 Trois Romances op. 94 pour flûte et piano
 Abendlied, op. 85 n° 12 pour flûte et piano
 Sonate en la, op. 105 (orig. vl) pour flûte et piano
 Jan Schultsz, piano
 Discover Int. DICD 920400 – enr. 1996

• César Franck

Sonate en la majeur
 Eriko Kagawa, piano
 JASRAC/Japan R-3A0160 – enr. 1988

XX^E SIÈCLE

• French flute sonatas

André Caplet
 Rêverie et Petite Valse pour flûte et piano
 Improvisations (sur « Le pain quotidien ») pour flûte et piano
 Philippe Gaubert
 Troisième Sonate pour flûte et piano
 Maurice Ravel
 Sonate op. posthume pour flûte et piano
 Mélanie Bonis
 Sonate (1901) pour flûte et piano
 Jan Schultsz, piano
 Discover nt. DICD 920492 – enr. 1997

• Frank Martin

Ballade pour flûte et piano
 Eriko Kagawa, piano
 JASRAC R-3A0160 – enr. 1988

• Bohuslav Martinu

Trio pour flûte, violoncelle et piano
 Sonate pour flûte et piano
 (+ Sonate n° 1 pour violoncelle et piano)
 Mary Brady, violoncelle et Christine Hedinger, piano
 Schwann-Koch 310 107 H1 – enr. 1989
 Sonate pour flûte, violon et piano
 Scherzo pour flûte et piano
 Madrigal-sonate pour flûte, violon et piano
 (+ trois Trios pour violon, violoncelle et piano)
 Mareike Wörmsbäcker et Marie-Ellen Woodside, violons, Mary Brady,
 violoncelle, Christine Hedinger, piano
 Koch-Schwann 3-6728-2 – enr. 1994

• Nino Rota

Petite offrande musicale pour quintette à vent
 (+ autres œuvres de musique de chambre de Rota)

Heinz Holliger, hautbois, Elmar Schmid, clarinette, Klaus Thunemann,
 basson, Radovan Vlatkovic, cor
 BIS 870 – enr. 1996

• Jonathan Harvey

Lotuses pour flûte et trio à cordes
 (+ deux quatuor à cordes et scena pour violon et ensemble)
 avec Irvine Arditti, violon, Garth Knox, alto et Rohan de Saram, vio-
 loncelle
 Auvidis Montaigne MO 782034 – enr. 1994

• Sandor Veress

Dyptich pour quintette à vent
 (+œuvres de musique de chambre de Carter et Holliger)
 Heinz Holliger, hautbois, Elmar Schmid, clarinette, Klaus Thunemann,
 basson et Radovan Vlatkovic, cor
 Philips 446 095-2 – enr. 1993

• Galina Ustvolskaya

Composition n° 1 – Dona nobis pacem pour piccolo, tuba et piano
 (+ Douze préludes pour piano, et grand duo pour violoncelle et piano)
 David Le Clair, tuba, Marianne Schroeder, piano
 hatArt CD 6130 – enr. 1992

• Klaus Huber

Alveare Vernat pour flûte et 12 cordes solistique (1965)
 (+ œuvres de Kelterborn, Holliger, Martin et Schoeck – Portrait Came-
 rata Bern)
 Camerata Bern, dir. Heinz Holliger
 Musikszene Schweiz CTS-M 69 – enr. 1999

• Portrait Felix Renggli : Fantasia Telemania

Œuvres pour traverso, piccolo, flûte, flûte alto, flûte basse, flûte octo-
 basse, de Bettina Skrzypszak, Xavier Dayer, Mathias Steinauer,
 Robert Suter, Roland Moser, Heinz Holliger, Jacques Wildberger,
 Nadir Vassena, Christoph Neidhöfer, Hans Ulrich Lehmann et Bernard
 Batschelet interposées entre les Douze fantaisies pour traverso seul
 de Georg Philipp Telemann.
 Musikszene Schweiz CTS-M 73 (2CD) – enr. 2001

À PARAÎTRE :

P. Mieg : concerto pour deux pianos et orchestre (Adrienn Sos et Ivo
 Haag)
 É. Gaudibert : Albumblätter pour flûtes et orchestre (Felix Renggli)
 J. Meier : concert pour cor et orchestre (Bruno Schneider)
 Orchestre de Chambre de Neuchâtel, dir. Jan Schultsz
 Musikszene Schweiz – enr. 2004



Caplet, Bonis, Gaubert et Ravel
 enregistrés pour Discover en 1997