

Programmation par projet et programmation saisonnière ; quelques enjeux

Sur le site de l'organisme Carrefour Jeunesse-Emploi Montréal, un énoncé a retenu mon attention. Celui-ci indique que :

Le parcours complexe des jeunes sur le marché de l'emploi artistique implique deux processus différents. Pour les situer schématiquement, disons que les interprètes se mettent en marché comme individus et œuvrent sur le plan de l'employabilité tandis que les créateurs, avec leurs projets artistiques, se situent en entrepreneuriat. Les interprètes cherchent des contrats et les créateurs développent des projets¹.

Ce qui me frappe, c'est que la situation décrite semble bien correspondre à la plupart des domaines, sauf à celui de la musique nouvelle pour lequel le schéma est en quelque sorte inversé. Dans ce cas, ce sont les interprètes qui se regroupent et développent des saisons de concerts en tant qu'entrepreneurs alors que les compositeurs, eux, se mettent en marché comme individus et recherchent des contrats de commandes.

Ma conférence vise à décrire les causes de ce renversement, à en dégager les impacts, puis à fournir des pistes de solutions en vue d'un meilleur équilibre. Pour ce faire, je confronterai deux modèles de production, celui de la programmation par projet et celui de la programmation saisonnière.

La programmation saisonnière est, de loin, le modèle le plus répandu dans le domaine de la musique de concert au Québec. Il présuppose le plus souvent l'« autodiffusion » d'un groupe d'interprètes dans sa ville de résidence. Le groupe peut être incorporé en tant qu'organisme, ou attiré à un organisme qui l'embauche régulièrement. Dans les deux cas, cet organisme agit à la fois comme producteur et comme diffuseur. Ce modèle consiste donc à planifier en bloc plusieurs programmes de concerts différents, souvent eux-mêmes composés d'œuvres de plusieurs compositeurs différents. La conception artistique du concert, dans le cas de la musique nouvelle, est alors déléguée en sous-traitance aux compositeurs et amalgamé à la pièce.

En parallèle, il n'existe à peu près aucune compagnie de production qui développe des projets de création sur une base ponctuelle en se dotant de moyens de production ad hoc pour ensuite vendre ces projets à des diffuseurs, comme on le voit dans le domaine de la danse, par exemple. À terme, cette approche pourrait permettre de redéfinir le rôle des protagonistes selon chacune de ces

¹ Carrefour Jeunesse-Emploi Montréal : http://cjemontreal.org/fr/approche_et_expertise.html (consulté le 3 janvier 2013).

étapes distinctes – bien qu’interdépendantes – que sont la conception, la production et la diffusion. Cette distinction des rôles conduirait sans doute à une meilleure efficacité de chaque protagoniste de même qu’à une meilleure reconnaissance de leur travail – au sens propre comme au sens figuré. Plus que tout, la programmation par projet implique de positionner le projet artistique au cœur des préoccupations de tous les intervenants, médias et public y compris.

Une perspective historique

Jusqu’au début du vingtième siècle, les compositeurs semblaient suivre un cheminement d’émancipation professionnelle qui les destinait à devenir de libres entrepreneurs développant des projets de création. Wagner est à ce moment le premier musicien à adopter le modèle de concepteur-producteur. Bien sûr, le cas de Wagner représente une exception plutôt qu’il ne correspond à une norme, tant sur la plan l’autonomie acquise que sur la plan de l’envergure de l’œuvre à tous les égards. Néanmoins, on doit reconnaître un processus qui semblait destiner le compositeur à devenir, de plus en plus, maître d’œuvre de ses projets ; et sa création, de plus en plus mise à l’avant-scène. Or, ce processus est mis en veilleuse au début du vingtième siècle et cède le pas au conservatisme institutionnel. C’est notamment durant cette période qu’apparaissent des institutions spécialisées dans l’art du passé. Pour la plupart d’entre-elles, la vocation « muséale » n’émerge que progressivement, insidieusement, du simple fait de leur immobilisme – et sans qu’il s’agisse, donc, d’une tâche spécifique que l’on se soit assignée. Au Québec, même si des institutions dédiées à la musique nouvelle sont apparues par la suite, aucune n’a aujourd’hui le pouvoir ou l’argent des grands orchestres et maisons d’opéra qui, pourtant, ne se préoccupent que très peu de notre patrimoine national – passé et à venir.

Sur ce plan, certains exemples en provenance du Canada sont probants. La revue *Macleans* publiait récemment un article indiquant que : « *In 2018, after a decade under Mr. Neef, the COC [Canadian Opera Company] will have received around \$20 million through the Canada Council, and the only new Canadian music heard on the COC’s mainstage will have been by Rufus Wainwright*². » Pire, les nouveaux orchestres symphoniques continuent à se développer toujours avec la même mentalité. C’est le cas au Québec de l’Orchestre Métropolitain – qui devait pourtant, à sa fondation en 1986, accorder une grande importance à notre répertoire et à nos compositeurs. À Toronto, Micheline Roi, dans son éditorial du magazine *Musicworks*, en vient à écrire que :

The least inventive art by far is the work that relies on large cultural institutions for expression : the orchestras, ensembles, and operas. [...] In a milieu that relies on public money to survive, these

² « Alexander Neef’s eyes are trained on Europe, not his own country », *macleans.ca*, 5 janvier 2014, <http://www2.macleans.ca/2014/01/05/bramwell-tovey/#.Usmeep4QLpg.facebook> (consulté le 5 janvier 2014).

*ensembles are our one per cent. Their size requires the most resources to maintain and the depth of their tradition dictates what is possible in new music*³.

Ces institutions sont celles qui ont développé le modèle de la programmation saisonnière. Ces grands ensembles, pour assurer leur cohésion, doivent répéter régulièrement en conservant les mêmes musiciens. Ils requièrent une grande salle pour leurs concerts et la circulation en tournée leur est très onéreuse. Surtout, ils n'ont pas besoin de concepteurs ; si bien que, plutôt que de se constituer en organisme de conception-production, ils se constituent en organisme de production-diffusion. Leur modèle devient celui-ci :

- être un ensemble d'interprètes (incorporés en organisme, ou attirés à un organisme) ;
- se produire en autodiffusion dans sa ville de résidence (cumul des fonctions de producteur et de diffuseur) ;
- avoir une saison de concerts (cycle de production rapide, avec peu ou pas de temps dévolu à la conception).

Lorsque la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) voit le jour en 1966, elle adopte le modèle de la programmation saisonnière même si elle est dirigée par des compositeurs au service des compositeurs. Cependant, au cours de la dernière décennie, on observe une ouverture de la SMCQ vers l'événementiel ; d'abord avec la Symphonie du millénaire, un événement ponctuel, ensuite avec des événements récurrents, soient le Festival Montréal/Nouvelles Musiques (MNM) et la Série hommage. Fait symptomatique, la Série hommage se réalise en grande partie au travers la programmation saisonnière des groupes d'interprètes québécois et à l'intérieur de sa propre programmation saisonnière, plutôt qu'au travers un festival ou une production destinée à la tournée internationale. Quant à son Festival, seuls les organismes, et non les individus, peuvent répondre à son appel de projets. Or, on l'a vu, les compositeurs se mettent en marché comme individus et recherchent des contrats de commandes. La quasi-totalité des organismes admissibles sont donc... des groupes d'interprètes.

La fondation de la SMCQ est suivie par celles de l'Association pour la création et la recherche électroacoustiques du Québec (1978) et les Productions SuperMusique (1979). Toutefois, au milieu des années 1980, aucune autre structure durable ne s'est ajoutée. En l'absence de diffuseurs spécialisés⁴ – pour acheter des concerts de musique de création et en faire la promotion – et d'initiatives de compositeurs – pour fonder des compagnies et engager des artisans –, les interprètes, eux, se regroupent en ensembles. À partir de 1987, ces ensembles apparaissent presque au rythme de un par an. En 2011, ils étaient environ une vingtaine. En 2014, j'oserais dire qu'on ne les compte plus... Le système de commande, introduit pour encourager les vieux orchestres à recourir occasionnellement au service de compositeurs sans avoir à payer un sou, devient une norme. Selon cette norme, les institutions consolident leur financement et les compositeurs demeurent à la pige.

³ Micheline Roi, « Change is coming. You can hear it in the streets. », *Musicworks*, n° 113, printemps 2012, p. 5.

⁴ À l'exception, notable, du Festival international de musique actuelle de Victoriaville (fondé en 1983).

Une ambiguïté lourde de conséquence

L'incorporation des formations instrumentales en organismes de production-diffusion accentue pourtant la fragilité d'un écosystème se développant en monoculture sur le plan structurel. Le manque de complémentarité des organismes entre eux conduit à la fragmentation des efforts de ces mêmes organismes qui doivent, chacun, tout faire eux-mêmes, de la direction artistique à la vente de billets. Les musiciens deviennent ainsi, par défaut, des médiateurs, des relationnistes de presse, des administrateurs, bref : ils assument toutes les fonctions spécialisées qui ne se sont pas intégrées solidairement à l'évolution de la pratique artistique. Aussi, les organismes génèrent de nouvelles œuvres, puis d'autres nouvelles à leur suite, sans pourtant qu'aucune structure ne soit dédiée à prendre le relai et assurer aux plus significatives d'entre ces œuvres un rayonnement au-delà de leur première – et dernière – présentation.

Néanmoins, le cycle de production rapide qui caractérise la programmation saisonnière offre des avantages pour l'avancement de la discipline qui ont contribué à sa popularité, notamment celui de permettre à un grand nombre de musiciens – compositeurs y compris – d'apprendre et de parfaire leur métier. Axé sur la prolifération, ce système favorise la recherche, le risque artistique et la diffusion de savoirs spécialisés; mais sont-ce bien ces considérations – ultimement des préoccupations internes liées à l'amélioration de la pratique – qui doivent invariablement être présentées sur scène et sur les différentes plateformes de diffusion ? Par exemple, les programmations qui enchaînent plusieurs œuvres de compositeurs différents, aux dépens de la continuité esthétique, donnent l'impression d'un colloque d'initiés sur l'état actuel des recherches davantage que celui d'un accomplissement artistique. Le public le ressent. Comment le blâmer de ne pas être interpellé par un atelier expérimental perpétuel ? Au mieux, l'auditeur ressortira satisfait de son expérience de type « cabaret de curiosités », ce qui n'aide pas l'auditeur à développer une culture de la musique nouvelle. Une culture qui, à terme, le convaincrat qu'un concert contient quelque chose qui mérite peut-être de survivre plus d'une soirée.

Le cumul des fonctions de producteur et de diffuseur chez un même organisme crée un autre problème important qui explique en partie la difficulté de la musique nouvelle à susciter davantage l'intérêt du public. Ces organismes, pour la plupart, sont ouverts à toutes les tendances esthétiques, ou du moins à un large éventail. Or, plusieurs organismes ouverts à toutes les tendances, cela mène rapidement à n'importe quoi – au sens littéral. Normalement, ce caractère d'ouverture doit être le fait de diffuseurs accueillant une variété de productions qui, elles, se distinguent par leur signature bien affirmée.

Actuellement, la dispersion des œuvres les isole de leurs tenants et aboutissants. Pour résultat, le public ne dispose d'aucun point de repère. Lorsque, à l'occasion, un véritable concert-phare s'insère à l'intérieur d'une programmation saisonnière, cela revient à crier au loup. Les concerts constitués d'une succession d'œuvres disparates ne s'affichent pas comme des événements artistiques cohérents et l'habillage d'un titre thématique ne suffit pas à recouvrir le problème. Le seul point de convergence devient alors l'identité (le nom) du groupe de musiciens en prestation, ce qui ne dit rien du contenu présenté et de la raison pour laquelle on devrait s'y intéresser. Ceci

renforce une culture toute orientée vers l'interprète⁵. Lors des rares entrevues données aux médias, c'est lui qui est convoqué, et jamais le créateur du contenu. Tout ceci n'aide probablement pas le citoyen à pouvoir nommer un seul des ses compatriotes compositeurs.

Cause ou conséquence, contrairement aux poètes, aux dramaturges, aux artistes visuels et aux cinéastes qui ont eux aussi besoin d'un intermédiaire pour diffuser leur travail (on les appelle maison d'édition, librairie, théâtre, musée, cinémathèque), les compositeurs n'ont jamais disposés d'une structure dédiée entièrement à la diffusion, c'est-à-dire d'un modèle d'organisme qui se donne pour tâche spécifique de créer des liens avec un public, en plus de rassembler, documenter, communiquer de l'information sur des démarches artistiques et des artistes, sans se contenter d'accrocher des œuvres aux murs ou d'aligner des œuvres au programme. Les arts visuels n'ont pas confondus les modes de production de leurs œuvres avec les centres de diffusion de leurs œuvres. La musique instrumentale, oui. Puisque les interprètes sont aussi des intermédiaires entre l'œuvre du compositeur et le public, on a pu penser qu'ils devaient aussi être des diffuseurs. Comme les diffuseurs, les ensembles musicaux présentent des programmations saisonnières, mais ils le font dans une perspective de développement de carrière et de recherche d'opportunités de travail, et non parce que l'achat de productions à rentabiliser par la vente de billets constitue leur mandat. À Montréal, Le Vivier cherche à devenir le premier diffuseur spécialisé en musique nouvelle qui soit doté d'un lieu physique⁶ et qui pourrait décharger les interprètes de lourdes responsabilités, notamment par la mise en commun de certains efforts.

Le positionnement de la musique nouvelle

Au Québec, en 1994, nous avons connu, au travers une série de lettres ouvertes⁷ de différents intervenants, une polémique au sujet du prétendu hermétisme de la musique nouvelle. Pourtant, cet enjeu n'est que l'arbre qui cache la forêt. Il faut plutôt se questionner sur la place de la musique nouvelle dans l'espace public, et ce questionnement ne doit pas se réduire en simples termes de « popularité » ou d'accessibilité. La poésie est peu lue, mais elle est reconnue, étudiée, conservée. Que souhaite-t-on précisément pour la musique ? Qu'elle remplisse les salles ? Qu'elle soit pérenne ? Qu'elle s'exporte ? Ainsi, il faut réfléchir au positionnement de la musique nouvelle ; fixer nos fins avant de se doter de moyens.

⁵ Un projet d'étude sur le développement des publics de la musique au Québec mené par l'Organisme interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM) va exactement en ce sens : « C'est d'ailleurs sur l'hypothèse de la nécessité fondamentale de l'appropriation de l'œuvre par l'auditeur que nous pensons que l'auditoire se constitue. Ce lien essentiel repose sur des considérations à la fois musicales et sociologiques. Notre but est de saisir les conditions à travers lesquelles la valeur se crée et l'incidence qu'a une telle valeur, par exemple le rôle de l'admiration. [...] La 3^e phase serait donc de réintroduire l'œuvre et ses propriétés iconiques qui doivent surpasser celles de l'artiste qui possède l'essentiel du pouvoir attractif (système du vedettariat) au sein même des actions de développement de publics. Pour cela, il faut comprendre les rapports actuels entre publics et œuvres. » Source : Communiqué de presse DPMQ-CRSH, <http://lmhs.oicrm.org/fr/lmhs-dpmq-pro.php> [consulté le 28 mai 2014].

⁶ electrocd est un diffuseur spécialisé, mais se retrouve sur Internet uniquement.

⁷ Colligées dans *Circuit*, vol.7, no^o 1, Montréal, PUM, 1996.

Certains intervenants au cœur de la polémique insistent sur le fait que la musique nouvelle représente un univers en soi à l'intérieur duquel on retrouve de multiples esthétiques. Voilà une piste intéressante. Actuellement, rien ne permet à l'auditeur potentiel de discerner ces esthétiques. Par exemple, nous devrions nous-mêmes, professionnels du milieu, distinguer deux types de concerts et leur réserver une approche différente. D'une part, il y aurait le concert à haut risque artistique, qui est aussi l'occasion de découverte et d'expérimentation pour le compositeur, l'auditeur et l'interprète. Ce concert peut coûter moins cher à produire, se faire assez simplement, en autodiffusion et devant un petit auditoire sans que cela ne doivent gêner personne. Il ne s'agit pas d'hermétisme, mais d'un nécessaire laboratoire pour le développement de la pratique. Certains organismes, surtout des ensembles de musiciens et des diffuseurs, peuvent même se spécialiser dans ce type de concert et créer pour lui une clientèle. Parfois, le risque peut venir du fait qu'on présente un répertoire reconnu par les pairs, mais qu'on sait qu'il ne rejoindra pas un grand public. Encore ici, il ne s'agit pas d'élitisme ; balayer ces questions du revers de la main en pensant que tout le monde devrait normalement apprécier ce que nous apprécions et de la même façon, voilà le véritable élitisme. D'autre part, il y aurait le concert dont on connaît le contenu, issu d'une conception artistique élaborée, avec une technique de scène bien conçue, destiné à un plus large public, notamment par le biais de tournées, et bénéficiant d'une plus large promotion médiatique grâce à davantage d'argent investi en ce sens.

Cette approche est parfois tentée de façon velléitaire par des organismes, mais sans être structurée à l'échelle de l'écosystème. Par exemple, actuellement, le manque de distinction entre ces deux types de concerts fait qu'on aura la même façon de développer la conception et la production d'un concert, nonobstant son contexte de diffusion. C'est-à-dire que, même si un producteur présente un concert dans le cadre d'un important festival, ce concert sera conçu de la même façon que s'il était présenté dans une petite salle avec une promotion de bouche à oreille. Dans les deux cas, on pourra assister à des créations qui ne sont pas répétées ou maîtrisées plus qu'à l'habitude, des changements scéniques à chaque dix minutes, etc.

Sauf exception, on ne peut avoir les deux avantages en même temps, celui de l'expérimentation pure et celui de l'accomplissement artistique. À la rigueur, on peut parvenir à bien vendre l'un et l'autre ; mais il apparaît impossible d'avoir du succès en persistant à présenter un mélange confus des deux. Cette idée de distinguer, d'une part, le laboratoire de création de même que l'ensemble du répertoire dans une perspective d'archivistique et, d'autre part, la sélection d'œuvres significatives, est valable pour les producteurs et les diffuseurs, mais aussi pour les éditeurs. Par exemple, le Centre de musique canadienne pourrait développer une collection spéciale en ce sens, avec partitions et enregistrements sur disque. En amont, nous pourrions aussi faire de la représentation différemment. Le premier type de concert, la musique nouvelle en a besoin pour le développement de la pratique ; nous pourrions en faire un argument structuré auprès des bailleurs de fonds gouvernementaux pour expliquer qu'il peut être normal que nous n'attirions pas d'énormes foules pour ceux-ci. Avec le deuxième type de concert, nous pourrions attirer plus d'auditeurs et démentir ceux qui conspuent la musique contemporaine en disant qu'elle n'intéresse personne, qu'elle est réservée à une élite, une clique. Sommes-nous outillés pour parvenir ?

Le financement public des activités de conception, de production et de diffusion

La question du positionnement de la musique nouvelle nous amène naturellement à celle du financement public. Je l'ai expliqué plus haut, l'autodiffusion pose certains problèmes pour la reconnaissance de la musique nouvelle. Or, les interprètes sont à la fois confinés et encouragés à se produire en « autodiffusion » par le Conseil des arts du Canada (CAC) et les autres bailleurs de fonds fédéraux. Je donnerai trois exemples brefs de cela.

Premièrement, deux programmes de subventions voués aux tournées internationales, soit le programme Routes commerciales (relevant du Patrimoine canadien) et Promart (relevant du Ministère des Affaires extérieures et du Commerce international) furent abolis de façon unilatérale par le gouvernement du Canada en 2008. Ceci constitue évidemment une « invitation » à se produire en autodiffusion dans sa ville de résidence.

Deuxièmement, au CAC, le programme nommé « Musique nouvelle : Subventions de projets » admet les projets suivants : « les événements autoproduits présentés dans la ville de résidence du candidat » et « pour les ensembles, les collectifs ou les groupes de musiciens, les répétitions en prévision d'un événement particulier, de même que les répétitions en vue de l'ajout de nouvelles œuvres au répertoire⁸. » Nous reconnaissons, même dans ce programme de « projet », la description du modèle de programmation saisonnière, résolument orienté vers l'interprète.

Troisièmement, toujours au CAC, la description du programme « Musique, Subventions de production » indique ceci : « Le volet production de concerts fournit un soutien aux musiciens professionnels canadiens et aux ensembles et groupes professionnels qui souhaitent produire un seul spectacle de musique à but artistique dans leur région⁹. » Ce programme est uniquement ouvert aux ensembles de musiciens, et non aux simples organismes de... production ! On pourrait alors penser que ce programme qui soutient les interprètes en autodiffusion dans leur ville de résidence est nécessaire parce qu'il n'existe pas d'autres programmes pour eux. Mais au contraire on retrouve ces autres programmes : « Subventions aux chorales professionnelles », « Subventions aux orchestres professionnels », « Subventions de projets aux chorales professionnelles » et « Subventions de projets aux orchestres professionnels ». Il existe donc des programmes de *production* spécifiques pour les chorales, mais aucun pour les simples... *producteurs*. Ce financement encourage donc l'entrepreneuriat des interprètes et décourage celui des compositeurs.

⁸ <http://conseildesarts.ca/fr/musique/trouver-une-subvention/subventions/musique-nouvelle-subventions-de-projets> (consulté le 27 janvier 2014).

⁹ <http://conseildesarts.ca/fr/musique/trouver-une-subvention/subventions/musique---subventions%C2%A0de-production> (consulté le 27 janvier 2014).

De façon générale, ceci révèle deux choses. Premièrement, le fouillis des programmes du CAC va de pair avec le fouillis des mandats simultanés et parfois contradictoires dont on semble vouloir le charger : la promotion de l'unité canadienne, l'inclusion des communautés minoritaires (ethniques ou régionales), l'excellence artistique, la satisfaction des besoins des citoyens canadiens en ce qui concerne leur accès à la culture. Sur ce dernier plan, le CAC soutient l'émergence d'une « démocratie culturelle », une jolie façon de décrire l'assimilation de l'art par le divertissement et l'économie de marché. Sur le plan de l'inclusion, chacun sait que le CAC agit comme paravent de l'impérialisme aliénant du colonisateur britannique : par le biais du CAC, le Canada soutient les artistes autochtones, mais par leur culture, et surtout pas leurs demandes politiques ; par le biais du CAC, le Canada soutient les artistes québécois, mais pas leur culture, et surtout pas leurs demandes politiques ; etc. Deuxièmement, la proximité structurelle du CAC avec le gouvernement complique grandement sa gouvernance.

De façon spécifique, ceci révèle deux autres choses. Premièrement, parce qu'ils sont peu nombreux, voire inexistantes, les producteurs qui ne sont pas des interprètes n'ont aucun moyen de pression. C'est la raison très simple pour laquelle ils ne sont pas desservis parmi tous ces programmes. (Peut-être devraient-ils se faire reconnaître comme communauté minoritaire ?) Évidemment, ceci produit un cercle vicieux, puisque l'absence de subventions pour ces producteurs nuit à leur émergence. Deuxièmement, la situation pourrait être clarifiée, très simplement, en ne faisant pas de distinction de nature entre les producteurs.

C'est ce que fait le Conseil des arts de des lettres du Québec (CALQ), qui distingue clairement les bourses aux artistes (conception), les subventions aux producteurs et les subventions aux diffuseurs spécialisés. Ces catégories se fondent sur ce que vous faites plutôt que sur qui vous êtes, sans égard à la discipline artistique. Mieux encore : les producteurs peuvent demander de l'argent pour payer des cachets de conception, comme pour payer un compositeur (pourquoi pas ?). Le CALQ décrit même ces organismes comme des « Organisme[s] de *création* et de *production*¹⁰ ». Pourtant, au Québec, aucun producteur, ou presque, ne paie pour la conception du contenu musical qu'il présente. Aucun producteur de musique nouvelle ne consacre une part significative de son budget à la création... Pourquoi le devraient-ils, puisque le compositeur peut avoir accès à des bourses de commande ? Dans ce contexte, il devient quasi ridicule qu'un organisme puisse se dire commanditaire d'une œuvre à laquelle il n'a pas contribué financièrement, une non-responsabilité qu'il partage avec le reste de la planète. Les bourses de commandes sont le corollaire de la production par programmation saisonnière alors que les bourses de recherche-création sont le corollaire de la production par projet ponctuel. Les organismes qui ont des programmations saisonnières ont besoin de contenu ; ils y ont accès en externalisant les coûts. Le compositeur, pourtant à la base de la chaîne, devient le seul maillon que l'on peut engager sans le payer, et c'est en quelque sorte le système de financement public qui le cautionne.

Il faut plutôt créer un système où les compagnies de production sont encouragées à consacrer une part importante de leur budget à faire de la conception. Une solution radicale serait d'abolir les

¹⁰ http://www.calq.gouv.qc.ca/organismes/fonc_musique.htm (consulté le 2 décembre 2013).

bourses de commandes pour forcer les producteurs à calculer la rémunération des créateurs dans leurs coûts de production, comme ils calculent déjà toutes les autres dépenses. Cependant, transférer cet argent aux organismes établis qui produisent par programmation saisonnière ne ferait que réduire davantage l'argent disponible pour les plus jeunes compagnies. Néanmoins, il faut en venir à la conclusion que les bourses de commandes, actuellement, déresponsabilisent les producteurs irresponsables et compliquent grandement la tâche des producteurs qui souhaitent être responsables envers les créateurs dont ils sollicitent le travail.

Un manque d'équité

Où cela nous conduit-il ? Jusqu'à maintenant, s'il ne disposait pas de l'initiative des moyens de production, le compositeur avait au moins la tâche facile en n'ayant pas à se préoccuper d'organisation, de promotion, de vente de billets, etc. Maintenant, certains ensembles, qui ont beaucoup plus à cœur leur propre succès que celui de l'art, demandent aux compositeurs de leur fournir un contexte de présentation quasi « clé en main », sans quoi on ne le joue pas... C'était à prévoir. D'autres parlent de développement de la pratique professionnelle d'un côté et, de l'autre, demandent aux compositeurs de travailler sans garantie de rémunération, comme si le développement de la création québécoise pouvait se permettre de passer par l'exploitation des compositeurs québécois. Rappelons aussi que l'argent dévolu de façon récurrente aux institutions, que ce soit aux universités, aux centres d'arts, aux organismes offrant des résidences, des ateliers, des appels d'œuvre, etc., représente autant d'argent qui n'est plus disponible pour soutenir le libre entrepreneuriat d'éventuels protagonistes de la chaîne concepteur/producteur/diffuseur. Par exemple, un ensemble mettant sur pied un atelier pour compositeurs accroît son financement récurrent – et sa propre notoriété – tout en faisant bénéficier le compositeur d'une nouvelle opportunité de travail à la pige non-rémunéré.

Ceci crée un manque d'équité intergénérationnel. Les compositeurs pigistes, par le système de commandes, ne le subissent pas de la même façon que les interprètes incorporés. Ces derniers bénéficient d'une plus grande stabilité sur le plan économique en ayant l'opportunité de s'engager eux-mêmes et, éventuellement, de se payer à même un financement récurrent. Si tout se déroule bien pour eux, plus les années passent, plus ce financement se consolidera, s'il n'est pas bonifié. De plus, ces interprètes bénéficient toujours de la possibilité d'être engagé à la pige. Le compositeur, lui, ne dispose que de la pige. L'évaluation par concours à laquelle est constamment soumis le compositeur par le système de commande a ce bienfait, celui de régulièrement donner la chance aux plus jeunes d'obtenir du financement et de développer leur expertise. Le fait est que de plus en plus de compositeurs s'incorporent, notamment afin de pouvoir appliquer à la fois aux bourses d'artistes et aux subventions d'organismes. La situation est alors doublement frustrante : non seulement les organismes établis accaparent le financement de production, mais, en plus, ils ne l'utilisent pas pour garantir aux créateurs des conditions de pratique professionnelles minimales (ils déposent plutôt une demande de bourse, avant de se croiser les doigts et de s'en laver les mains).

Du côté des organismes, les plus jeunes d'entre eux peuvent difficilement espérer recevoir autant de financement public que les plus anciens. Si les budgets des Conseils des arts allaient en croissance, cette courbe serait légitime. Dans un contexte de gel, il se crée un *statu quo* qui accentue le manque d'équité. Qui plus est, ce *statu quo* nuit à l'innovation en ne permettant pas à la jeune génération de contribuer au développement de la discipline de façon adéquate. Voyons-le ainsi : aucun producteur ne peut avoir de propositions si peu intéressantes qu'il reçoive 0\$ année après année alors que son collègue né plus tôt en reçoit 50 000\$ de façon récurrente. Aucun producteur n'est 50 000 % fois moins compétent que son collègue et ce, année après année. Aucun producteur ne peut être si médiocre que son projet doive continuer d'être refusé année après année alors que son collègue fait subventionner des saisons entières en bloc. À cet égard, davantage de programmation par projet conduirait à davantage d'équité et contribuerait ainsi à corriger le déséquilibre conjoncturel qui nous afflige.

Un modèle de solution : le projet artistique comme point de départ

En ce qui concerne la programmation par projet, des modèles sont donnés dans différentes disciplines par des artistes comme Jean-François Laporte, Robert Lepage et Marie Chouinard. Quel est leur but? Atteindre l'excellence en permettant au contenu de trouver à la fois sa méthode de développement et sa forme finale. Spontanément, et sans contradiction, le projet esthétique devient l'image de marque de leur compagnie. Ceci demeure irréalisable pour tout organisme de production n'inscrivant pas dans son mandat des éléments induisant une forme de signature artistique, ou plus simplement, pour tout organisme qui ne présente pas le travail d'un seul artiste ou d'un seul groupe restreint d'artistes partageant des esthétiques similaires. Être un ensemble qui joue « la musique de son temps », même « avec fougue », n'induit pas une telle signature. Petit à petit, le contenu artistique pourrait alors redevenir l'élément mis de l'avant, un élément dont on peut discuter, même dans un cadre promotionnel. Un producteur pourrait s'afficher noir ou blanc et offrir l'opportunité au public de l'identifier comme tel.

Voici quelques exemples. Espace sonore illimité est un producteur ayant une signature artistique. La spatialisation de la musique par le positionnement des musiciens dans tout l'espace de la salle et l'esthétique des compositeurs du collectif assure une cohérence au fil des productions. La SMCQ, quant à elle, ne peut développer une image de marque de la même façon, car son mandat de faire la promotion de la musique contemporaine est trop large. Dans le cas de la production Génération de l'ECM, quatre compositeurs canadiens de la relève présentent des créations. L'invitation à la découverte de nouveaux langages est ce qui caractérise cette production bisannuelle. Par ailleurs, pour faire du contenu artistique un élément promotionnel, il y a un moyen très simple : utiliser le nom du compositeur comme titre du concert (auquel peut s'ajouter un sous-titre). C'est ce que font régulièrement les musées et les éditeurs de poésie. En musique, l'ensemble Kore le faisait, mais c'est encore plus pertinent lorsque c'est un diffuseur qui l'affiche, comme la Société des arts libres et actuels et Akousma, entre autres. Le titre de concert « Génération », de l'ECM, atteint aussi bien cet objectif.

La programmation par projet peut avoir un effet boule de neige. Le temps et l'argent alloués à la conception permet un réel processus créatif de la part de l'artiste et la réalisation par le producteur d'un dossier promotionnel offrant l'opportunité aux diffuseurs, aux médias et au public de s'intéresser au projet – *artistique* – et de le rentabiliser. La circulation en tournée justifie plus de temps de répétition et améliore d'autant la qualité de la prestation. Les productions conçues comme des œuvres-concert peuvent faciliter – ou mieux, stimuler – le recours à des instrumentations inusitées, à des dispositions scéniques ou à de l'équipement particuliers, etc. Les interprètes impliqués, quant à eux, se retrouvent comme la plupart des artisans de tous les autres domaines de création, sans revenus fixes ; mais ils se voient déchargés des responsabilités liées à l'administration, au développement de public, etc.

La chaîne conception/production/diffusion nous apparaîtrait clairement¹¹ :

- Conception : un artiste (ou collectif) créant un contenu, orienté ou non par un directeur (ou comité) artistique. Les concepteurs ont intérêt à s'incorporer afin de produire leur propre travail. Sinon, ils peuvent être engagés par un producteur, ou leur vendre un produit « clé en main ».
- Production : un organisme qui engage des interprètes et des techniciens, loue de l'équipement (et, au besoin, une salle), supervise des répétitions, etc., afin de rendre un contenu artistique prêt à être présenté au public. Pour obtenir ce contenu artistique, le producteur peut embaucher du personnel de création ou acheter un contenu « clé en main » (nul besoin de commande et les compositeurs se font toujours payer).
- Diffusion : un organisme qui achète des concerts pour les présenter au public (dans une salle louée ou lui étant attitrée). Le diffuseur est donc responsable de développer ce public, de faire de la promotion et de vendre des billets.

En 1960, Edgard Varèse déclarait : « N'appellez pas tradition quarante ans de mauvaises habitudes¹² ! » Je crois que ceci s'applique à la situation actuelle. En effet, en parallèle à la formule traditionnelle du concert, proposant une visite du répertoire ou de son laboratoire, la musique nouvelle doit s'engager dans une autre voie, radicale – au sens étymologique –, afin de parvenir, en tant que discipline autonome, à inspirer davantage qu'elle ne le fait présentement. « Repenser le concert » n'implique pas nécessairement la dilution de la musique dans la sauce multi (disciplinaire, média), ce qui contribue souvent davantage à remplir une salle un soir donné qu'à la reconnaissance, durable, de la musique comme discipline artistique à part entière.

¹¹ Autour de cette chaîne gravitent plusieurs intervenants, des institutions autant que des travailleurs culturels : éditeurs, radios, percepteurs de redevances, réseaux, associations, syndicats, organismes de services, musicologues, bailleurs de fonds, etc.

¹² Edgard Varèse, *Écrits* (textes réunis et présentés par Louise Hirbour), Christian Bourgois Éditeur, 1983, Paris, p.161.