

Sortir la musique de création de l'ombre ?

Simon Martin

Number 238, Fall 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/65478ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martin, S. (2011). Sortir la musique de création de l'ombre ? *Spirale*, (238), 10–11.

Sortir la musique de création de l'ombre?

PAR SIMON MARTIN

Des institutions spécialisées dans l'art du passé : voilà un fait relativement nouveau dans l'histoire. Pour certaines de ces institutions, la vocation « muséale » n'émerge que progressivement, insidieusement, du simple fait de leur immobilisme. En parallèle, afin de rendre compte de la transformation de la société et de la sensibilité de ses individus, de nouvelles structures sont créées. Dans le domaine de l'art sonore, la Société de musique contemporaine du Québec voit le jour en 1966, suivie par 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 développée. En l'absence de diffuseurs spécialisés¹ (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 ensembles². Rapidement, chaque formation instrumentale est contrainte de se constituer en organisme de production/diffusion pour consolider son financement, ce qui accentue pourtant la fragilité d'un écosystème se développant en monoculture sur le plan structurel. 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. Pour comble, afin de bénéficier du soutien des conseils des arts, les organismes doivent générer de nouvelles œuvres, puis d'autres nouvelles à leur suite, sans pourtant qu'aucune structure ne soit en mesure de prendre le relais et d'assurer aux plus significatives d'entre ces œuvres un rayonnement au-delà de leur première — et dernière — présentation. Dans ce contexte, la pression pour « diffuser » agit de façon perverse et perpétue la fragmentation d'efforts sans complémentarité effective : chaque organisme doit tout faire lui-même, y compris la compétition à celui avec qui, en d'autres temps, il doit constituer front commun pour assurer la survie d'un domaine maintenu dans la précarité en raison même de ses fondements structurels.

UNE AMBIGUÏTÉ LOURDE DE CONSÉQUENCES

La fuite en avant a pu être encouragée par les avantages qu'un tel système représente pour l'avancement de la discipline — notamment celui de permettre à un grand nombre de musiciens d'apprendre et de parfaire leur métier. Axé sur la prolifération, il 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 — surtout en l'absence de médiation adéquate, ne serait-ce que sous forme de promotion. Le public le ressent. Comment le blâmer de ne pas être interpellé par un atelier expérimental perpétuel ? Lorsque, à l'occasion, un véritable concert-phare s'insère à l'intérieur d'une programmation saisonnière, cela revient à crier au loup. Par ailleurs, le manque de complémentarité des différentes parties d'un concert n'est pas sans lien avec celui observé au niveau des organismes entre eux. L'ambiguïté entre les fonctions de producteur et de diffuseur engendre ce problème. Plusieurs organismes cumulant ces deux fonctions se sont donné, dès leur fondation, un mandat d'ouverture à toutes les esthétiques (à l'intérieur d'un certain domaine d'expertise : musique écrite, arts médiatiques, etc.). Or beaucoup d'organismes étant ouverts à toutes les tendances, cela mène rapidement à n'importe quoi — au sens littéral. En principe, ce caractère d'ouverture doit être le fait de diffuseurs accueillant une variété de productions qui, elles, se distinguent par leur signature bien affirmée.

UN MODÈLE DE SOLUTION : LE PROJET ARTISTIQUE COMME POINT DE DÉPART

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. Lorsque la cohérence d'une démarche individuelle est portée à ses ultimes conséquences, on accède à une richesse de concepts qui appellent à la contradiction ou au prolongement par de nouvelles propositions. Rendre le public témoin de cette histoire qui s'écrit devrait être le point de départ de toute production. Dans le système actuel, confinant les interprètes à l'autodiffusion³, cette lecture s'effectue quelque peu par dépit. Les filiations ont tendance à demeurer lettre morte, ne pouvant être prises en compte de façon adéquate dans un contexte où les œuvres, dispersées, se trouvent constamment isolées de leurs tenants et aboutissants. La solution semble d'investir en fonction de projets ponctuels et de miser sur leur rayonnement dans la durée. Pour ce faire, il apparaît primordial de replacer, dans l'ordre, les étapes de conception, de production et de diffusion, puis de redéfinir le rôle des protagonistes selon chacune de ces étapes distinctes, bien qu'interdépendantes. Le temps et l'argent alloués à la conception permettent 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 et de le rentabiliser. Les interprètes, quant à eux, se retrouvent comme les artisans des autres domaines de création, sans revenus fixes ; mais ils se voient déchargés des responsabilités liées à l'administration, au développement de public, etc.

« N'appellez pas tradition quarante ans de mauvaises habitudes ! » Ces mots d'Edgard Varèse (*Écrits*, Christian Bourgois Éditeur, 1983), prononcés dès 1960, ne résonnent-ils pas d'autant plus fort aujourd'hui, alors que le virage numérique force une révision complète des modèles de diffusion ? L'enjeu est d'ordre intellectuel autant que structurel : en parallèle à la formule traditionnelle du concert, proposant une visite du répertoire ou de son laboratoire, l'art sonore doit s'engager dans une autre voie afin de parvenir, en tant que discipline autonome, à inspirer davantage qu'il ne le fait présentement. †

1. À l'exception, notable, du Festival international de musique actuelle de Victoriaville (fondé en 1983).
2. À partir de 1987, ils apparaissent presque au rythme de un par an. En 2011, ils sont environ une vingtaine et constituent la majorité des membres du Groupe le Vivier (fondé en 2007), le premier diffuseur spécialisé en musique contemporaine au Québec qui soit doté d'un lieu physique.
3. À titre d'exemple, le Conseil des Arts du Canada soutient l'autodiffusion par son programme « Subventions de production en musique » : y sont admissibles les interprètes regroupés en ensembles, mais pas les organismes de production !

À propos d'un texte de Pierre Popovic

ACTUALITÉS, CONSTATS, DÉBATS 

BERNARD LAHIRE

À la rédaction du magazine *Spirale*.

Je me permets de vous écrire pour vous dire que j'ai lu avec effacement le compte rendu que Monsieur Pierre Popovic a consacré à mon livre *Franz Kafka. Éléments pour une théorie de la création littéraire* (Éditions la Découverte, 2010) dans le n° 235 de votre magazine. Le critique a des droits, mais aussi des devoirs, et notamment celui de ne pas prendre un agacement personnel pour la vérité du texte. Pierre Popovic procède à une lecture entièrement à charge de l'ouvrage. Si j'en résume les principaux

reproches, il dit qu'en le lisant il n'y a rien appris et qu'il y a perdu son temps, que je suis naïf, prétentieux, méprisant pour les autres (collègues ou proches) ; il a aussi le « bon goût » de me comparer à Joseph Staline, qualifie mon travail de « navrant et attardé », j'en passe et des meilleures... Je ne sais quelle pulsion pousse certains collègues (puisque Pierre Popovic en est un, hormis le fait qu'il n'est pas sociologue et que toutes ses remarques le prouvent) à prendre la plume pour caricaturer ce que d'autres ont fait, dans le seul