

Commander une oeuvre musicale

Michel Duchesneau

Volume 26, numéro 2, 2016

Commander une oeuvre : mécanismes et influences

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1037299ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1037299ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (imprimé)

1488-9692 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Duchesneau, M. (2016). Commander une oeuvre musicale. *Circuit*, 26(2), 9–14.
<https://doi.org/10.7202/1037299ar>

Commander une œuvre musicale

Michel Duchesneau

La commande d'œuvre¹ a toujours été au cœur du système des arts. D'ailleurs, d'un point de vue historique, on peut considérer que cela aura été l'un des principaux moteurs de la création artistique. De François 1^{er} aux Médicis de Florence, de Louis XIV à Frédéric II de Prusse en passant par le prince Andreï Kirillovitch Razoumovsky², le principe est le même. Un roi, un prince ou un riche bourgeois accorde son soutien à un artiste de son choix en lui versant un salaire l'attachant à son service de manière plus ou moins longue. Il peut ainsi se limiter à lui passer une commande unique. Le mécanisme a, évidemment, considérablement évolué, mais le principe reste le même si ce n'est la question du choix de l'artiste, qui aura longtemps été le fait du mécène seul. C'est à partir du début du XIX^e siècle que, progressivement, se mettent en place différents modes de commande des œuvres d'art. En ce qui a trait à la musique, on pense ainsi aux symphonies dites « de Paris » composées par Haydn et commandées en 1785 par le comte d'Ogny pour être jouées par une organisation musicale « publique » célèbre à l'époque, le Concert de la Loge Olympique. Viendront après, entre autres, nombre d'œuvres lyriques commandées par les plus grandes maisons d'opéra³ d'Europe aux compositeurs qui s'inscrivent dans les réseaux institutionnels établis comme celui du Prix de Rome, en France. Les éditeurs de musique joueront aussi un rôle de plus en plus important à titre de mécènes, dans la mesure où ils assureront aux artistes qu'ils publient des revenus appréciables, versant parfois des avances pour des œuvres qui ne verront jamais le jour. On pense ainsi au cas célèbre de Debussy, à qui son éditeur, Jacques Durand, avait commandé une œuvre lyrique – cela devait être *La chute de la maison Usher* – et lui avait versé des avances successives sans jamais voir l'œuvre achevée ou en voie de l'être. Au début du XX^e siècle, il faut encore tenir compte d'un réseau solide de mécènes

1. La commande d'une œuvre musicale émane d'un particulier, d'un organisme musical ou non, privé ou public, ou d'une communauté qui demande à un compositeur d'écrire une œuvre à l'occasion d'une circonstance spécifique et/ou pour un artiste ou un ensemble particulier généralement en échange d'un cachet ou d'une bourse. Il peut cependant arriver que la commande ne s'accompagne pas d'argent, mais d'une promesse de création. Pour les jeunes compositeurs, il s'agit souvent là du seul moyen d'être joués dans un contexte professionnel. Par extension, on peut considérer que l'engagement d'un compositeur pour réaliser une musique de film, de jeu vidéo, d'une publicité ou pour toute autre activité qui n'est pas en lien avec le concert ou le disque, est une forme de commande dans la mesure où il y a rétribution de l'artiste.

2. Ambassadeur de Russie à Vienne, il commande à Beethoven en 1806 trois quatuors à cordes (op. 59).

3. Le mécanisme de la commande d'œuvre par les grandes maisons d'opéra est toujours opérationnel, en Europe tout particulièrement. Voir, par exemple, Florence Forin (2016), « Influence du politique sur la création lyrique au début du XXI^e siècle : l'exemple des opéras de compositeurs aidés au titre de la commande d'État »,

Territoires contemporains, nouvelle série, n° 6 (5 février), <http://tristan.u-bourgogne.fr/CGC/publications/Musique_Pouvoirs_Politiques/Florence_Forin.html> (consulté le 25 mars 2016).

4. Le colloque a eu lieu à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, sous l'égide de l'Observatoire interdisciplinaire de création et de recherche en musique (OICRM), du 28 février au 3 mars 2007.

5. D'après nos calculs, la commande d'œuvres musicales par des organismes musicaux représente à elle seule 532 900 \$ pour 2014-2015.

6. Conseil des arts du Canada (2015), « Tableaux des résultats 2014-2015 », <http://chiffreshistoires.conseildesarts.ca/_pdf/2014/FR/Corporate_Scorecard_2015_WEB_VERSION_FR.pdf> (consulté le 23 mars 2016).

7. Depuis une quinzaine d'années, l'association d'artistes du Mouvement pour les arts et les lettres (MAL) exerce des pressions régulières sur les instances gouvernementales pour améliorer le financement des arts au Québec. Voir: <<http://www.mal.qc.ca/apropos.php>> (consulté le 25 mars 2016).

qui soutiennent nombre de compositeurs. Un exemple célèbre est celui de la princesse Armande de Polignac ou encore celui de la riche Américaine Elizabeth Sprague Coolidge qui commande des œuvres à Ravel, Prokofiev, Schoenberg, Britten, Stravinsky ou encore Webern, pour ne citer qu'eux.

C'est à partir des années 1930 que s'instaure peu à peu un nouveau type de soutien aux artistes. À cheval entre la commande d'inspiration royale ou impériale (le régime a varié au XIX^e siècle en France...), la remise d'un prix suite à un concours et une aide de nature sociale (soutenir les chômeurs pendant la crise de 1929), naît la « commande d'État » dont l'apparition en France est le résultat d'une action du gouvernement du Front populaire en 1936. Le principe va progressivement s'imposer comme l'un des principaux moyens de soutien de la création. Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et avec la création des ministères de la Culture (en France en 1959, au Québec en 1961, par exemple) et des Conseils des arts (au Canada en 1957, en Australie en 1967, par exemple) apparaissent des programmes structurés de commande d'œuvre qui viennent compléter, si ce n'est remplacer, la traditionnelle commande par un mécène ou un comité *ad hoc* sous l'égide d'un sous-ministre. Le principe s'appuiera alors sur l'évaluation par les pairs.

Il y a dix ans, je m'exprimais déjà à ce sujet lors d'une conférence donnée à Montréal dans le cadre du colloque « Composer au XXI^e siècle⁴ ». À l'époque, je constatais qu'au Canada, les sommes en jeu en matière de commande étaient plutôt faibles. En 2004-2005, le Conseil des arts du Canada (CAC) versait 680 000 \$ en commandes d'œuvres et résidences d'artistes. Dix ans plus tard (2014-2015), la somme est de 1 838 000 \$⁵, à laquelle il faut ajouter 1 108 000 \$ pour le « soutien aux collaborations entre les artistes et la communautés⁶ ».

Malgré un accroissement considérable des sommes consacrées à la commande d'œuvre, leur faiblesse relative explique en partie que, depuis longtemps, les compositeurs comme de nombreux autres artistes réclament davantage d'argent⁷. Le gouvernement fédéral canadien a annoncé en mars 2016 que le budget du CAC doublerait d'ici 2019. Reste à savoir comment les nouvelles sommes seront distribuées. Quoi qu'il en soit, il est nécessaire de nuancer la faiblesse de l'investissement. En effet, ces commandes sont, pour une bonne part, déposées par des organismes spécialisés dont l'essentiel des revenus provient aussi de fonds publics (subventions aux projets, au fonctionnement, etc.). À l'argent de la commande s'ajoute donc l'argent nécessaire pour sa création, et l'ensemble provient de la même caisse. Mais, même après avoir fait cette addition, les sommes dont il est question sont bien petites si on les compare aux budgets dont disposent des événements culturels grand public que sont, par exemple, les grands festivals québécois

et canadiens⁸. La question des fonds de l'État « englutis » dans des œuvres que le public ne connaîtra jamais faute d'y avoir accès, non pas parce qu'elles ne sont pas créées en public, mais parce qu'elles figurent dans une sphère musicale hautement spécialisée, est donc secondaire, voire inexistante. La petitesse des montants en cause semble avoir protégé le milieu de la création spécialisée des questionnements de l'État quant à la pertinence de son intervention, pertinence qui s'est appuyée jusqu'à présent sur la défense de la diversité culturelle et de la liberté d'expression. Mais si ce que connaît le cinéma québécois avec le principe des enveloppes à la performance⁹ était encore bien loin de l'horizon de la musique contemporaine en 2007, dix ans après, la question risque de se poser avec la refonte des programmes du CAC qui semble s'orienter vers une prise en compte renforcée de l'intégration de la pratique artistique professionnelle au sein de la communauté qui la soutient¹⁰. Il subsiste ainsi une problématique qui, à long terme, devra être résolue : celle d'un détachement du milieu de la création musicale savante par rapport à l'environnement culturel général.

Une hypothèse devrait être considérée : ce détachement, qui se traduit par une grande autonomie, est lié à l'évolution fulgurante du milieu de la création musicale au Canada au cours des trois dernières décennies du xx^e siècle. Le système d'éducation s'est développé et les « classes » de composition se sont démultipliées. Elles ont contribué à la formation d'un nombre sans cesse croissant de compositeurs qui se sont retrouvés à former un milieu élargi, dont l'autonomie s'amplifie de par sa nature de plus en plus exploratoire, écartant de façon évidente un public qui ne possède pas les clés d'écoute nécessaires pour aborder facilement ces œuvres nouvelles. Vous me direz, avec raison, qu'au contraire, le public de la musique de création ne cesse de croître. C'est vrai, mais cet accroissement tient à l'essor du milieu lui-même¹¹, à l'intégration de nouveaux genres musicaux dans les calculs d'assistance et à des types d'activités qui « modulent » à la hausse le nombre d'auditeurs. Je pense, par exemple, aux concerts jeune public. Dans sa relation avec l'État, le compositeur est confronté d'une part à un système concurrentiel, l'État n'accordant que des moyens limités à une pratique artistique spécialisée, et d'autre part à la nécessité de se justifier au sein d'un système qui appuie ses interventions sur le calcul du degré d'utilité de l'œuvre pour la société. En France comme ailleurs, dès les années 1970, le principe a été compris, mais il se fera jour plus tardivement chez nous. Comme le remarque Pierre-Michel Menger en 1989 :

le soutien aux activités dites de recherche et à l'intégration des nouvelles technologies dans les arts a constitué l'un des principes structurant de la politique de l'ensemble du ministère de la Culture entre 1981 et 1986 [...]. La musique – qui

8. Le Festival de jazz de Montréal déclare avoir un budget de 30 millions de dollars et des subventions à hauteur de 16% de ce budget, ce qui représente pas moins de 4,8 millions de dollars. Voir : <<http://www.montrealjazzfest.com/a-propos-du-festival/developpement-durable/vision-demarche.aspx>> (consulté le 25 mars 2016).

9. En 2013, Téléfilm Canada remplace ce programme par un programme de soutien dit « accéléré » : « Le volet accéléré sera réservé aux sociétés de production ayant prouvé leur capacité de produire régulièrement des longs métrages qui obtiennent un très haut niveau de succès. » Voir : <http://www.telefilm.ca/files/QuestionsAPA_FR.pdf> (consulté le 25 mars 2016).

10. Bien que le mécénat privé en matière de musique se soit considérablement développé au Canada et au Québec au cours des deux dernières décennies, la commande d'œuvre musicale n'apparaît pas encore comme un champ d'action très concret pour le mécénat. Parmi les rares initiatives privées, notons qu'à la fin des années 1990, le compositeur Gilles Tremblay donnait à la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) la totalité de la somme qui accompagnait le prix Serge Garant de la Fondation Émile Nelligan en 1997 afin de mettre sur pied un fonds de dotation pour la création d'œuvres nouvelles.

11. Voir, par exemple, l'enquête de Stéphane Dorin sur le public de l'intercontemporain : « Dissonance et consonance dans l'amour de la musique contemporaine. Les limites de l'omnivorisisme dans l'auditoire de l'Ensemble intercontemporain » (2013), in Philippe Coulangeon et Julien Duval (dir.), *Trente ans après La Distinction de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, p. 99-112.

12. Pierre-Michel Menger (1989), *Les laboratoires de la création musicale*, Paris, La documentation française, p. 17-18.

13. Le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ) est créé en 1992.

14. Le programme pilote de soutien à la recherche-crédation au Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) date de 2006, mais sera fermé peu après.

avait le privilège de l'antériorité dans la constitution, la reconnaissance officielle et la cristallisation institutionnelle de telles activités de recherche et d'expérimentation – était bien placée pour tirer le meilleur parti de cette priorité transversale¹².

Au Canada et au Québec en particulier, ce tournant est pris peu après, et on voit apparaître au milieu des années 1990¹³ la notion de « recherche-crédation » qui permet d'élaborer des programmes de soutien aux artistes où la création artistique est imbriquée à un programme scientifique, l'œuvre faisant partie du dispositif intellectuel où elle contribue à l'élaboration de la question de recherche, des hypothèses, de la méthodologie et/ou des réponses au questionnement scientifique. Ce questionnement est d'ailleurs assez souvent d'ordre technologique. On élabore pour les artistes en milieu universitaire¹⁴ des programmes de recherche-crédation afin de résoudre, d'une part, la problématique des critères scientifiques qui servent à l'évaluation des projets et, d'autre part, la difficulté que rencontrent le CAC et le CALQ à accorder des commandes à des compositeurs qui occupent des positions universitaires, limitant d'autant l'enveloppe disponible pour les compositeurs pigistes pour lesquels ces commandes représentent une source de revenus essentielle. Mais au-delà de cette problématique de statut des artistes, il se profile à l'horizon de la création musicale un déplacement sémantique : on passe de la commande d'œuvre à la « recherche-crédation » avec une dominante clairement identifiée de « recherche ». On justifie alors le rôle social du compositeur en lui accordant le statut de chercheur. L'artiste côtoie le savant, l'ingénieur et l'entrepreneur dans ce qui doit constituer la nouvelle élite dirigeante, celle des « classes utiles » du monde moderne, nous dit Menger.

Dans sa relation à l'État, le compositeur canadien est donc confronté à cette réorientation du métier de compositeur « chercheur-crédateur », car même si les programmes mis au point dans les années 1960 survivent encore quelques décennies, ils auront de moins en moins d'impact sur l'évolution du milieu qui se sera tourné vers de nouvelles formules de soutien, en lien étroit avec l'évolution de la discipline dans un contexte où la question de la destination ultime des œuvres produites devient plus prégnante. Il est peu probable que les fonds consacrés à la création musicale diminuent, mais il est très probable que la ventilation des sommes se fera différemment en privilégiant la contribution de l'artiste en matière de progrès technologiques et de contribution à l'essor de la communauté au sens large, c'est-à-dire en s'appuyant sur l'idée d'une œuvre assurant une meilleure intégration des nouvelles réalités du monde numérique par ceux et celles qui se l'approprient.

Le présent numéro de *Circuit* est le fruit d'un travail de coopération avec **Annelies Fryberger** dont la maîtrise du sujet est considérable. Son engagement fait en sorte qu'elle en a assuré autant que moi, voire plus encore, la direction scientifique. Outre le fait qu'elle a largement contribué au recrutement des auteurs, elle a elle-même rédigé un texte charnière du numéro et monté une enquête internationale avec **Matthew Lorenzon** spécialement pour ce numéro. Bien que la première partie de cette introduction ait porté l'attention du lecteur vers le cas de la commande en contexte canadien et québécois, le sujet est à peine défriché. Aucune étude approfondie concernant la commande d'œuvre musicale au Canada n'a encore été réalisée. Peut-être que les conditions nécessaires à sa réalisation n'étaient pas encore réunies. En présentant une série de travaux sur le sujet dans un contexte international, la parution de ce numéro permettra, nous l'espérons, d'ouvrir la porte à une telle étude.

Les textes réunis ici tendent à démontrer que si les programmes d'aide à la commande d'œuvres musicales représentent toujours l'un des principaux maillons de la chaîne de la création musicale savante, selon les pays, d'autres modes subsistent toujours, et aux États-Unis ces derniers semblent très importants. Le mécénat y est très présent et les communautés ont un rôle appréciable quand il s'agit de création musicale. Le texte de **Theodore Wiprud** constitue à ce titre un intéressant témoignage d'une pratique musicale qui n'exclut pas le modèle institutionnel de la commande, mais qui met l'accent sur l'expérience d'un « marché » de l'œuvre musicale. Ce texte est un témoignage personnel qui conçoit le lien avec le commanditaire comme une relation d'affaires où les questions monétaires dominent. Si cette approche semble circonscrite au contexte américain, on ne peut s'empêcher d'y voir une approche pragmatique qui doit certainement teinter d'autres situations de commande d'œuvre ailleurs dans le monde. À la jonction des différents mondes des musiques fonctionnelles (pour l'écran ou pour la scène) et des musiques savantes, un vaste réseau d'organisations musicales professionnelles et amatrices participe à l'essor du répertoire contemporain des musiques de création en dehors des sphères spécialisées.

Le numéro permet aussi d'aborder d'autres dimensions sociales de la mécanique de commande d'œuvre. C'est le cas de l'article d'Annelies Fryberger qui explore les conditions d'exercice des comités de pairs. L'auteure en tire une réflexion particulièrement novatrice quant au levier d'intégration sociale et de développement de compétences que représente l'exercice du jugement de la part des compositeurs à propos des œuvres de leurs collègues. La commande musicale constitue aussi un *modus operandi* qui implique l'existence

15. J'ouvre là la porte qui nous a servi au choix des illustrations du numéro. Les œuvres de Reynold Aronson ont été réalisées avec l'appui, entre autres, de grandes entreprises françaises au tout début des années 1960. Commandes à l'envers, ces œuvres sont le résultat de la démarche de l'artiste qui a convaincu les industriels de soutenir son projet.

ou le développement d'une relation entre le compositeur et les artistes qui mettent en œuvre le projet artistique ou, à tout le moins, qui le concrétisent en interprétant l'œuvre en création. L'enquête d'Annelies Fryberger et de Matthew Lorenzon met en lumière la dynamique de coresponsabilité et de partage de risque qui régit le principe de la commande d'œuvre.

Le texte de **Luis Velasco-Puffeau** aborde une autre étape de la commande. Quel est l'impact de l'attribution d'une aide financière sur la pièce ou sur l'activité créatrice? L'auteur propose une étude de cette question à partir de l'exemple de la *Sequenza XII* pour basson solo de Luciano Berio, écrit en étroite collaboration avec son premier interprète, Pascal Gallois, de l'Ensemble intercontemporain.

Réfléchir sur le principe de la commande d'œuvre mène inévitablement à se poser la question : et après? En effet, si la commande d'une œuvre est accompagnée d'une création la plupart du temps « garantie », qu'en est-il de l'avenir de cette musique conçue pour un organisme, un musicien, une circonstance particulière, ou autre condition spécifique? Le texte de **Miriam Akkermann** ouvre la porte à la réflexion sur le devenir des œuvres nées dans un contexte particulier. Son attention se concentre sur *Dialogue de l'ombre double* de Boulez, une œuvre qui n'est pas une commande en tant que telle, mais qui fait appel aux moyens et aux compétences technologiques développés à l'Ircam. Il s'agit d'un exemple qui permet d'étendre la notion de commande à celle des moyens nécessaires pour la création et l'exécution d'une œuvre. Mettre à disposition d'un compositeur une technologie et les ressources pour concevoir et exécuter une œuvre en favorise nécessairement la création tout comme la commande. Si le créateur n'est pas directement rémunéré pour son travail, il bénéficie néanmoins de moyens, parfois considérables, pour réaliser son œuvre. On se rapproche alors de ce que j'évoquais plus haut. Le modèle est davantage celui du chercheur à qui on offre des moyens pour réaliser ses travaux que celui du compositeur à qui on accorde des moyens de subsistance. Si le modèle romantique a été pendant très longtemps l'idéaltype de l'artiste indépendant qui vit du produit de ses œuvres, en cette deuxième décennie du XXI^e siècle, on peut se poser la question à savoir si, en dehors des cadres de l'industrie¹⁵ musicale, l'on ne revient pas progressivement au modèle du créateur rattaché à une « maison » qui lui assure les moyens de subsistance et par conséquent la liberté de créer. Les campus ont remplacé les palais et les graffitis ont pris la place des miroirs et des dorures.

Bonne lecture!

Montréal, mars 2016