

Les résidences de compositeurs : ateliers de recherche ou apprentissage des contraintes ?

Composers-in-Residency Programs: Workshops or Reality Check?

Simon Bertrand

Volume 27, Number 1, 2017

Réflexions sur le métier de compositeur : identité et singularités

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1039672ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1039672ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

1183-1693 (print)

1488-9692 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bertrand, S. (2017). Les résidences de compositeurs : ateliers de recherche ou apprentissage des contraintes ? *Circuit*, 27(1), 49–54.
<https://doi.org/10.7202/1039672ar>

Article abstract

Composer-in-residency programs are a particular challenge for composers, whether they take place within a more intimistic context or a more “heavy” structure like a symphony orchestra. What kinds of issues are raised in the composer’s mind by such experiences, where composing is just one part of the job? In the form of a convivial discussion, some questions of a sociological nature were put to three composers who have participated in residencies, in order to get an overview of the concrete contributions this challenge made to their craftsmanship, and also to generate some other questions about the place of music creators in the global culture.

Enquête

Les résidences de compositeurs : ateliers de recherche ou apprentissage des contraintes ?

SIMON BERTRAND

Prémises

Depuis une dizaine d'années, de nombreux programmes de compositeurs en résidences ont vu le jour un peu partout au Canada, plus particulièrement au sein d'orchestres symphoniques¹. Des compositeurs invités ont ainsi l'occasion d'intégrer la programmation de ces orchestres, mais cela dans un contexte qui, en raison des mandats d'éducation et de vulgarisation de ceux-ci auprès du « grand public », dépasse la simple routine des répétitions et du concert.

Ces résidences contrastent avec le caractère plus intime de celles de type « atelier », comme le « Composer's Kitchen » du Quatuor Bozzini² ou la résidence de compositeurs à la Chapelle historique du Bon-Pasteur qui, pour des raisons évidentes relatives à la nature du lieu³, est essentiellement rattachée à la musique de chambre.

1. Par exemple, au Québec, au sein des orchestres symphoniques de Laval, de Longueuil et de l'Orchestre métropolitain, ainsi que, dans le reste du Canada, des orchestres de Vancouver, d'Edmonton et de Toronto.

2. Voir : <www.quatuorbozzini.ca/fr/projets/composers_kitchen> (consulté le 14 février 2017).

3. La Chapelle historique du Bon-Pasteur, située à Montréal, est une petite salle appartenant au réseau des Maisons

Ce phénomène est intéressant car, en regardant de près la scène musicale canadienne des années 1970 à 1990, on constate qu'assez peu de ces occasions existaient dans le monde orchestral, la musique de nos compositeurs étant essentiellement confiée, depuis les années 1960, à des ensembles de musique de chambre ou à des interprètes spécialisés en musique de création, et présentée dans des concerts dont le programme est souvent entièrement consacré à ce répertoire. On peut d'ailleurs observer que la « niche » de base des compositeurs depuis l'après-guerre est devenue les petits ensembles, se dévouant spécifiquement à la création.

Ayant moi-même été compositeur en résidence à la Chapelle historique du Bon-Pasteur de 2001 à 2003, puis au sein de l'Orchestre symphonique de Longueuil de 2011 à 2014, il m'a semblé que la question de l'adaptation des compositeurs à ces différents contextes de création – assez peu abordée dans les publications musicologiques, qui s'intéressent surtout à l'esthétique musicale ou à la démarche artistique des

de la Culture et essentiellement destinée à des solistes et à des petits ensembles. Sa résidence de compositeurs a été instaurée en 2001.

compositeurs – méritait certainement d’être posée dans un numéro de *Circuit* essentiellement axé sur le métier de compositeur.

J’ai donc demandé à trois collègues compositeurs très actifs dans le milieu québécois et qui ont effectué (ou effectuent en ce moment) une résidence – Cléo Palacio-Quintin, Tim Brady et Nicolas Gilbert⁴ – de répondre à une enquête dans le but d’offrir des éléments de réflexion sociologique sur les enjeux de ces divers types de résidences, ce parti-pris étant clairement volontaire et défini par la nature même des quatre questions qui leur furent soumises par écrit. J’ai aussi voulu interroger une compositrice n’ayant pas effectué de résidence dans le monde orchestral (Cléo Palacio-Quintin), afin de comparer les enjeux de ces divers types de résidences selon leur structure d’accueil.

Questions-réponses

Simon Bertrand : Vous avez tous participé dans les dernières années à des résidences au sein d’orchestres ou de structures plus intimes qui se rapprochaient de la formule « atelier ». Quelles sont, à votre avis, les différences entre ces différents contextes et les conséquences de celles-ci sur la manière d’aborder votre travail de compositeur ?

Cléo Palacio-Quintin : Je ne peux comparer ces contextes directement, car pour ma part, je n’ai participé qu’à une résidence à la Chapelle historique du Bon-Pasteur. Cependant, je sais bien que celle-ci est très différente d’une résidence auprès d’un orchestre, car à

4. Voir : <<https://soundcloud.com/cleopq>>, <www.timbrady.ca> et <www.nicolasgilbert.net> (consultés le 14 février 2017).

la Chapelle, le compositeur est appelé à organiser sa propre série de concerts avec différents ensembles invités. Il a donc un rôle de direction artistique important à jouer, en plus de pouvoir composer des œuvres pour les ensembles qu’il choisit d’inviter. Il peut aussi programmer ses œuvres déjà existantes et choisir d’autres répertoires avec les musiciens. Cela donne beaucoup de latitude au compositeur, qui peut en profiter pour élaborer des projets artistiques très personnels n’ayant pas à s’inscrire dans la programmation déjà établie d’un orchestre.

Nicolas Gilbert : Les deux principaux postes de compositeur en résidence que j’ai occupés (à la Chapelle historique du Bon-Pasteur et actuellement à l’Orchestre symphonique de Laval) ont, au fond, assez peu de choses en commun. À la Chapelle, la composition à proprement parler constituait l’essentiel de ma tâche (je livrais cinq œuvres de musique de chambre par année), tandis qu’à l’OSL, je consacre au moins autant de temps aux activités en milieu scolaire et communautaire qu’à la composition. À l’OSL, je ne suis pas qu’un compositeur, je dois aussi représenter l’orchestre et participer à sa mission au sens large. Pour le reste, oui, comme compositeur, j’aborde différemment la musique orchestrale et la musique de chambre, et cela pour toutes sortes de raisons (temps de répétition, type de public, expertise des musiciens, etc.)

Tim Brady : L’essentiel des résidences, c’est la récurrence et le contact direct. Tu sais que tu vas travailler avec la même équipe pendant plusieurs années. Tu vas les connaître aussi un peu plus personnellement, pas juste comme « le gars qui joue de la contrebasse n° 2 ». Tu vas avoir des discussions sur la musique, mais

aussi sur la politique, etc. Ce qui ajoute une dimension sociale au projet artistique. Tu sais que tu peux contacter un musicien d'avance: «Est-ce que ce passage est faisable?» Et les musiciens seront plus à l'aise à te dire «Ça ne fonctionne pas» ou alors «Eh, c'est super, ça sonne, c'est le fun à jouer!» On aime évidemment plus entendre la phrase n° 2 que n° 1... Donc, les relations et la musique évoluent beaucoup avec une résidence. Impossible de prédire dans quelle direction, mais ce dialogue à longue durée a une influence considérable sur la musique, et le compositeur. Un exemple très simple et technique: la salle de concert de l'Orchestre symphonique de Laval est *très sèche* (ils vont l'améliorer bientôt, mais pendant ma résidence, entre 2008 et 2013, c'était très sec, comme acoustique). Donc, pour que l'orchestre résonne un peu, il faut faire pas mal de doublures dans l'orchestration. C'est pourquoi Tchaïkovski et Brahms peuvent sonner correctement dans cette salle, mais Haydn et Webern sont mortels! Donc, après la première année, la question d'une «résonance interne» de l'ensemble est devenue une obsession pour moi. Cela a changé considérablement ma façon d'imaginer, mon sens général du «matériau de base». L'orchestre est un objet sonore et sociologique, pas juste 60 musiciens sur scène. Un orchestre est une façon de voir et d'entendre la musique et la société.

S. B. : Y a-t-il plus de contraintes dans une résidence se déroulant dans le monde orchestral que dans des résidences ou des ateliers se tenant, par exemple, au sein de petits ensembles ou organismes de diffusion? Peut-on y expérimenter autant?

C. P.-Q. : Même sans l'avoir expérimenté directement, il me semble évident qu'une résidence orchestrale ne

permet pas une aussi grande latitude d'expérimentation. Étant donné le nombre de musiciens impliqués et les coûts que cela engendre, il y a forcément une «lourdeur» organisationnelle incontournable, ce qui n'est évidemment pas le cas lorsque l'on travaille avec quatre ou cinq musiciens.

T. B. : Avec des orchestres (surtout dans le cadre de leur saison régulière, pas un événement spécifiquement consacré à la musique contemporaine), la machine est tellement coûteuse et lourde qu'il n'y a pas de place pour des «ateliers» ou de l'expérimentation. Lors des répétitions, on peut rapidement faire des ajustements très mineurs (nuances, couper des mesures, etc.), mais pas plus.

Mais en faisant cet exercice deux à trois fois par année pendant cinq ans, j'ai gagné beaucoup d'expérience, donc, à long terme, ça devient un «macro-atelier».

J'ai commencé à comprendre ce qu'un musicien d'orchestre sent sur scène, comment il entend la musique à l'intérieur de l'ensemble (très différent de ce qu'on entend en salle). Pour moi, ça a entraîné une simplification technique de mon langage orchestral: une sonorité dite «orchestrale» relève de la combinaison des instruments, et non pas seulement de la «masse sonore».

N. G. : Est-ce qu'on peut «expérimenter» avec l'orchestre? Mais certainement! Autrement, ce serait un médium mort. Il faut bien sûr le faire en respectant certaines contraintes – je pense ici principalement au temps de répétition limité. Les champs d'expérimentation sont illimités, en musique; il faut simplement choisir le bon contexte pour chaque projet compositionnel (ou choisir le bon projet compositionnel pour chaque contexte).

S. B. : Quelle importance avez-vous accordée aux volets éducatifs et, de façon plus large, à la vulgarisation de votre métier de compositeur auprès du public pendant ces résidences? Est-ce un enjeu important, à votre avis?

C. P.-Q. : Il s'agit effectivement d'un enjeu très important. Le public est en général pratiquement ignorant de l'existence du métier de compositeur, en dehors de la possibilité de faire de la musique de film. Et pour moi, ce fut un réel plaisir de présenter des conférences préconcert, où j'invitais les auditeurs à découvrir les inspirations à la source des œuvres, à comprendre mon processus de création et d'expérimentation avec les musiciens. Ce sont des échanges riches qui permettent vraiment au public de mieux apprécier la musique ensuite.

T. B. : C'est *super* important. C'est le but de la chose. Aussi, ça m'a procuré beaucoup de plaisir. Culturellement, le Canada est très jeune. Nous avons très peu de racines profondes, comme société, en culture. Donc, chaque fois qu'un artiste présente son travail (surtout dans le contexte d'un « orchestre grand public »), il lui faut comprendre les enjeux, les niveaux de compréhension de son œuvre, afin d'avoir une vision à long terme de la musique dans la société.

N. G. : *Oui*, c'est un enjeu très important. Je me prête toujours à ce jeu avec beaucoup de plaisir. Et, tout particulièrement auprès des enfants, j'apprends toujours beaucoup.

S. B. : Outre le développement de votre pratique artistique par la composition de nouvelles œuvres, y a-t-il d'autres avantages spécifiques qui vous ont semblé

résulter de ces résidences pour le développement des divers aspects de votre métier?

C. P.-Q. : Pour moi, la question de la direction artistique a été très révélatrice. C'est pendant ma résidence que j'ai réalisé à quel point j'avais un réel intérêt, et même un certain talent pour cet aspect du travail artistique. L'idée de présenter un concert complet et non seulement une composition parmi d'autres s'est alors imposée dans ma pratique. Cela influence tous mes projets artistiques depuis. J'ai aussi eu la piqûre du contact avec le public, de l'aspect de médiation auquel je porte beaucoup plus attention maintenant.

N. G. : Avoir l'occasion d'entretenir une relation de longue durée avec un groupe de musiciens est, de mon point de vue, extrêmement précieux. La compréhension mutuelle qui en résulte presque toujours permet d'aller très loin, musicalement. Comme compositeurs, on ose plus avec des musiciens qui sont aussi des amis et qui nous connaissent bien, nous et notre musique. Et ces relations solides ont l'avantage de pouvoir durer bien après la fin officielle des résidences.

T. B. : Cela m'a donné un revenu stable (pas gros, mais prévisible) pour cinq ans. Comme pigiste, c'était très apprécié! J'ai aussi commencé à comprendre la « machine » qu'est un orchestre.

S. B. : Est-il important, selon vous d'encourager la présence de compositeurs en résidences au sein d'orchestres, d'ensembles et d'organismes de diffusion? Comment peut-on le faire?

C. P.-Q. : Évidemment, c'est primordial. La plupart des auditeurs aiment et connaissent les musiciens en

général, mais n'ont absolument pas conscience qu'il existe des compositeurs vivants et actifs dans notre société. Si vous demandez à quelqu'un dans la rue de vous nommer des compositeurs, la réponse sera en général toujours Mozart ou Beethoven. Notre métier est totalement méconnu. Être présent auprès des orchestres, ensembles ou lieux de diffusion est un premier pas pour que notre contribution à la vie artistique d'ici soit visible et appréciée à sa juste valeur. Sans les créateurs, tout ensemble ou salle de concert n'aurait pas sa raison d'être. C'est une réalité que l'on oublie trop souvent. L'idée d'avoir un compositeur résident devrait donc *a priori* animer toute organisation présentant de la musique, et les subventionnaires devraient mieux appuyer ces initiatives. Pour le moment, seuls les ensembles ne se dédiant pas habituellement à la musique nouvelle ont accès à des subventions à cette fin, et les ressources y sont trop limitées. Pratiquement aucun lieu de diffusion n'a accès à du financement approprié pour accueillir un compositeur (la Chapelle historique est à ma connaissance l'unique exception). Au-delà de trouver les moyens pour les réaliser, je crois aussi que c'est beaucoup à nous, les compositeurs, que revient la responsabilité de proposer des projets structurants pour faire évoluer cette pratique. Pour mieux prendre notre place dans la vie culturelle, il faut être présents et actifs. Il ne faut pas rester enfermés dans nos studios à composer des œuvres.

T. B. : *Oui*, ces résidences sont très utiles et très importantes. Pour l'artiste (développement de son langage et de ses compétences), pour les organismes (comprendre et mieux utiliser « la création » en tant que force artistique et sociale) et pour le public (le plaisir de découvrir

et d'avoir un dialogue artistique avec le compositeur). Comment les stimuler? Par :

- 1) un dialogue avec les organismes ;
- 2) un accent sur l'importance de la création en tant que mode de vie (le compositeur étant un spécialiste de la création, en théorie) ;
- 3) un financement adéquat. Tout fonctionne mieux si les artistes sont bien payés!

N. G. : Bien sûr, oui, c'est important. Il y a beaucoup de travail à faire pour convaincre les chefs, les directeurs et les conseils d'administration qu'un compositeur est une présence positive au sein d'un orchestre. Il faut répandre la bonne nouvelle, parler des résidences qui ont bien fonctionné, imaginer des projets pilotes, etc. Lorsque ce travail de sensibilisation aura été fait efficacement, je crois que l'argent suivra.

Conclusion

Cette enquête permet de constater à quel point ces trois compositeurs qui ont commencé leur carrière dans les années 1990 ou 2000 ont une grande lucidité face à l'ampleur de leur rôle dans la société en tant que créateur de musique, et du travail qu'il reste à faire pour enraciner le métier de compositeur dans une culture globale.

Les réponses des participants à cette enquête me semblent aussi, par ramification, provoquer à leur tour quelques questions plus spéculatives, d'ordre sociologique ou historique. Par exemple :

- 1) Cet intérêt renouvelé des compositeurs envers les résidences au sein de structures plus « lourdes » d'un point de vue logistique et économique, comme un orchestre symphonique, est-il le reflet d'un désir

d'inscrire le compositeur plus globalement dans notre culture musicale, en le sortant de sa « niche » habituelle des ensembles de musique contemporaine spécialisés, dans laquelle il se serait peut-être quelque peu isolé?

2) Après l'émergence au Québec dans les années 1960 et 1970 d'une modernité musicale pionnière mettant la priorité sur la recherche et l'expérimentation, laquelle s'est imposée à grand renfort d'institutions d'enseignement et d'organismes d'ensembles spécialisés en musique de création émulant essentiellement les grands courants européens (proposée par Gilles Tremblay et Serge Garant, notamment), puis de la

réflexion critique qu'a ensuite offert le courant postmoderne québécois dans les années 1980 et 1990 (avec des compositeurs comme Denys Bouliane, John Rea et Jean Lesage), aurions-nous maintenant affaire à une sorte de pragmatisme, ou plutôt à une conception plus fondamentalement sociale du rôle du compositeur dans notre société, ainsi qu'à un certain désintérêt envers les débats purement esthétiques⁵?

Ou alors, est-ce que tout ceci n'est que le simple reflet de l'importance de l'expérience humaine propre aux résidences de compositeurs dont témoigne spécifiquement cette enquête?

5. Il me faut cependant à nouveau mentionner que le questionnaire était volontairement peu orienté vers des questions d'esthétique musicale, privilégiant la question de l'influence concrète que ces résidences avaient pu avoir sur leur manière de transmettre leurs nouvelles œuvres aux musiciens, ou encore de la présenter au public.